

Amadís y sus libros: 500 años

Aurelio González
Axayácatl Campos García Rojas
Editores



AMADÍS Y SUS LIBROS: 500 AÑOS

AMADÍS Y SUS LIBROS: 500 AÑOS

Aurelio González
Axayácatl Campos García Rojas
Editores



EL COLEGIO DE MÉXICO

863.22

A481ag

Amadís y sus libros: 500 años / Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, editores. -- 1a. ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2009.

336 p. : 22 cm.

ISBN 978-607-462-036-8

1. Amadís de Gaula (Romance español). 2. Libros de caballerías -- Historia y crítica. I. González, Aurelio, ed. II. Campos García Rojas, Axayácatl, ed.

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.



The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: <https://creativecommons.org/licenses/byncnd/4.0/>

Primera edición, 2009

DR © EL COLEGIO DE MÉXICO, A.C.

Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-036-8

Impreso en México

ÍNDICE

Introducción, 9

Otro modo de leer los libros de caballerías:
el ejemplo editorial de la ciudad de Sevilla, 13
José Manuel Lucía Megías

Introducción a los gestos afectivos y cortesés
en el *Amadís de Gaula*, 55
Juan Manuel Cacho Blecua

Representación retórica de la emoción
(capítulo XX, *Amadís de Gaula*), 95
Lillian von der Walde Moheno

De ínsulas en el 500 aniversario de la publicación
del *Amadís de Gaula*, 109
Mariapia Lamberti

El auxilio a Oriana desheredada, la más relevante
de todas las aventuras en el *Amadís de Gaula*
para Rodríguez de Montalvo, 121
Lucila Lobato Osorio

Amadís: caballeros y romances, 139
Aurelio González

Amadís de Cordel: adecuación estética y cambio de soporte, **155**
Rodrigo Bazán Bonfil

El motivo del caballero seductor en *Amadís de Gaula*
y *Lisuarte de Grecia*, de Feliciano de Silva, **181**
Elami Ortiz-Hernán Pupareli

“Después que por muerta de todos era juzgada”:
Muerte aparente y anhelo de inmortalidad
en los libros de caballerías hispánicos, **199**
Axayácatl Campos García Rojas

El relato del Caballero de las Dos Espadas
en el *Baladro del sabio Merlin*, **225**
Rosalba Lendo

Cinco mujeres activas en el *Tirant lo Blanc*: contra el estereotipo
de la sumisión amorosa en el libro de caballerías, **241**
Rafael Beltrán

Beatriz Bernal, Nicóstrata y la materia troyana
en el *Cristalián de España*, **277**
María Carmen Marín Pina

Troya, Roma y Constantinopla en *El Claribalte*, **303**
María José Rodilla León

Bibliografía citada, **313**

INTRODUCCIÓN

El cumplir un año, y mucho más cuando se trata de un siglo, siempre tiene un valor simbólico y es una afirmación de trascendencia. El cumplir un aniversario que supere el centenario siempre tiene un sentido particular que lo convierte en una efeméride memorable. Pero cuando se cumplen 500 años, esto es el medio milenio, el aniversario ya entra en un territorio aparte, casi de la leyenda. Conmemorarlo es algo especial. En la Historia de la Literatura el poder recordarlo está restringido a pocas obras, aquellas que se consideran clásicas y monumentos culturales. En el caso del *Amadís de Gaula* hay un detalle más que hace notable la permanencia en el tiempo, pues también hay que tomar en cuenta que esta obra fue el paradigma de libros tildados de ociosos cuando no de locos o dañinos. Citando a Bernabé Busto (autor mencionado por María Carmen Marín Pina en su trabajo incluido en este volumen), a quien se debe un *Arte para aprender a leer y escribir perfectamente en romance y latín* (1532), una cartilla destinada al aprendizaje de la lectura del Príncipe Felipe, que recomendaba:

Ni tampoco leerá por libros de vanidades, como el común haze, *Amadís*, *Don Tristán*, etcétera, sino por libros que cuenten historia verdadera o tengan buena doctrina para las costumbres, porque en aquella edad apégaseles fácilmente y quédase todo lo que oyen y no poniendo más trabajo assí que assí aprender leer y buena doctrina que crecidos les traerá gran fructo y dexando que los otros lean por do les plega.

Sus recomendaciones no tuvieron mucho éxito y hoy, casi 500 años después de que las hizo, seguimos leyendo el *Amadís* (y otras novelas de caballerías) y, lo que es más, estudiándolo, no sólo como reflejo de una época sino como modelo de narración y como ejemplo de la crea-

ción de mundos llenos de imaginación donde el valor, el amor y la cortesía son valores por los que vale la pena arriesgar la vida y enfrentar las bestias y monstruos más terribles.

Desde luego que la materia de estas obras, en aquellos que cuestionaban a don Quijote como el cura y el barbero, les irritaba al grado que les hacía confesar que “[...] ha despertado en mí un antiguo rencor que tengo con las comedias que agora se usan, tal, que iguala al que tengo con los libros de caballerías” (*Quijote*, I-48).

Este volumen colectivo, arbitrado, tuvo su origen en una reunión celebrada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y en El Colegio de México a finales del mes de marzo de 2008. El libro recoge algunos de los trabajos ahí presentados a los que después se sumaron otros.

En aquel coloquio hubo un fructífero intercambio de información y puntos de vista entre académicos e investigadores de diversas instituciones de educación superior de México y España. En este volumen se recogen trabajos de investigadores de México (El Colegio de México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Nacional Autónoma de México) y España (Universidad de Zaragoza, Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Valencia) del más alto nivel, algunos de ellos reconocidos como los máximos especialistas en el *Amadís* y en el género de las caballerías.

Dicha reunión, y el volumen que aquí presentamos, reafirman la existencia en México de un espacio académico de alto nivel en el ámbito de los estudios medievales hispánicos.

Los trabajos se han ordenado colocando en primer lugar los referidos directamente al *Amadís* y a continuación los que tienen que ver con otras novelas como el *Tirant*, el *Claribalte*, *Lisuarte de Grecia*, *Cristalián de España*, las *Sergas de Esplandián*, *Arderique*, el *Baladro del sabio Merlín*, el *Caballero del Febo*, el *Espejo de príncipes y caballeros*, las que podemos llamar, creemos que con buenas razones, como los libros del *Amadís*.

Tanto el coloquio como esta publicación fueron apoyados en El Colegio de México por la Cátedra Jaime Torres Bodet del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

Finalmente, nuestro reconocimiento a Paola Zamudio Topete por su entusiasta y calificada ayuda en la preparación y revisión editorial de este volumen.

AURELIO GONZÁLEZ
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS

OTRO MODO DE LEER LOS LIBROS DE CABALLERÍAS: EL EJEMPLO EDITORIAL DE LA CIUDAD DE SEVILLA¹

José Manuel Lucía Megías
Universidad Complutense de Madrid
y Centro de Estudios Cervantinos

Desde hace unos años, el género de los libros de caballerías se ha convertido en uno de los más estudiados y demandados de todo el Siglo de Oro. Los análisis de la picaresca o de la ficción pastoril, los dos temas recurrentes a lo largo del siglo xx, han dejado paso a la edición y estudio de muchos textos caballerescos inéditos, al análisis desde nuevas perspectivas críticas y metodológicas de algunos de los clásicos en el género, con el *Amadís de Gaula* a la cabeza, o al acercamiento cada vez más completo a los modos de difusión y éxito de la materia caballerescas castellana en el resto del mundo. No creo que peque de una visión parcial de la realidad al pensar que las dos colecciones editoriales del Centro de Estudios Cervantinos, los *Libros de Rocinante* (del que este año se ha publicado su volumen número 25) o las *Guías de lectura caballerescas*, han contribuido en gran medida al resurgimiento crítico del género caballeresco, al poner a disposición de los investigadores materiales con los cuales afrontar nuevos análisis a partir de un corpus cada vez mejor conocido y estudiado.²

¹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia: *Digitalización de la Gran Enciclopedia Cervantina*. HUM2006-06393, y como actividad de los grupos de Investigación: Grupo de estudios de prosa hispánica bajomedieval y renacentista de la Universidad Complutense de Madrid y del Seminario de Filología Medieval y Renacentista de la Universidad de Alcalá: CCGo6-UAH/HUM-0680.

² Todos los títulos, con sus prólogos, pueden consultarse en el portal del Centro de Estudios Cervantinos: <www.centroestudioscervantinos.es>.

La búsqueda de ejemplares de ediciones caballerescas de manera sistemática, siguiendo el ejemplo pionero de Daniel Eisenberg en su catálogo de 1979,³ que floreció en la reedición realizada junto a María Carmen Marín Pina,⁴ ha permitido que tengamos ahora un conocimiento mucho más preciso de la difusión de los libros de caballerías desde finales del siglo xv hasta los primeros decenios del xvii. Con este bagaje, con estos conocimientos cada vez más completos, es posible plantear una nueva mirada sobre la difusión y el éxito de los libros de caballerías más allá del listado alfabético y cíclico que hemos llevado a cabo hasta el momento; plantear, a fin de cuentas, una “lectura editorial” que permita un acercamiento a los textos a partir del análisis de la producción de los mismos, de las ediciones que los pusieron en las manos de los miles de lectores durante los siglos xvi y xvii.

1. UNA VISIÓN DE CONJUNTO DEL GÉNERO EDITORIAL DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS⁵

Que los libros de caballerías fueron un éxito editorial a lo largo del siglo xvi, en especial en los mejores momentos económicos de la imprenta hispánica, es un dato incuestionable. Las cientos de ediciones y reediciones de los más de ochenta títulos diferentes que se conocen, los miles de ejemplares que se movieron por toda Europa y por América permiten ofrecer

³ Daniel Eisenberg, *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: A Bibliography*, London: Grant & Cutler, 1979.

⁴ Daniel Eisenberg y María Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000. Para más datos bibliográficos, véase el portal Clarisel, de la Universidad de Zaragoza, coordinado por Juan Manuel Cacho Bleuca (clarisel.unizar.es) [28 de sept. 2008].

⁵ Como parece lógico, a la hora de establecer los porcentajes de las ediciones caballerescas, sigo el corpus del género que he defendido en los últimos años, y que puede ahora consultarse en José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero & Ramos, 2000, y José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasi, *Libros de caballerías castellanos*, Madrid: Síntesis, 2008.

la imagen de un éxito continuado más allá de un determinado momento o núcleo editorial particular, como así sucede con la picaresca o con los libros de pastores —por no hablar de otros géneros minoritarios en su presencia editorial, como la ficción sentimental o la novela bizantina o la morisca. Pero no en todos los talleres, no en todo el territorio hispánico, los libros de caballerías tuvieron una presencia similar, aunque en un primer momento pareciera que este éxito fuera generalizado en la Península Ibérica, si tuviéramos en cuenta sólo los diferentes talleres de los que salieron folios caballerescos en la totalidad de nuestra geografía⁶ (imagen 1).

Pero este reparto espacial puede matizarse en gran medida si tenemos en cuenta dos factores: por un lado, el número de ediciones caballerescas impresas en una ciudad y, por otro, el número de talleres que dieron a conocer primeras ediciones de los textos, que se concretan en la siguiente tabla.

Tabla 1. Talleres de impresión hispánicos de libros de caballerías

<i>Ciudad</i>	<i>Fechas</i>	<i>Talleres</i>	<i>Ediciones</i>	<i>Prínceps</i>	<i>Porcentaje</i>
Alcalá de Henares	1563-1588	6	11	2	17
Barcelona	1531-1576	3	3	3	100
Bilbao	1585	1	1	0	0
Burgos	1498-1587	7	10	4	40
Cuenca	1530	1	1	1	100
Estella	1564	1	2	0	0
Medina del Campo	1535-1586	4	9	2	22
Salamanca	1510-1575	5	10	7	70
Sevilla	[1496]-1586	13	78	12	15
Toledo	1515-1580	9	23	12	52
Valencia	1516-1540	5	8	7	88
Valladolid	1501-1602	7	11	9	82
Zaragoza	1508-1623	11	14	2	14

⁶ Los datos aquí aportados se limitan a los de las ediciones del género editorial de los libros de caballerías, pero deberán ser completados por las otras modalidades de la materia caballerescas (especialmente las historias caballerescas breves y los pliegos de cordel), para conseguir tener una idea lo más cercana posible a los modos de difusión de lo caballeresco en los talleres hispánicos.

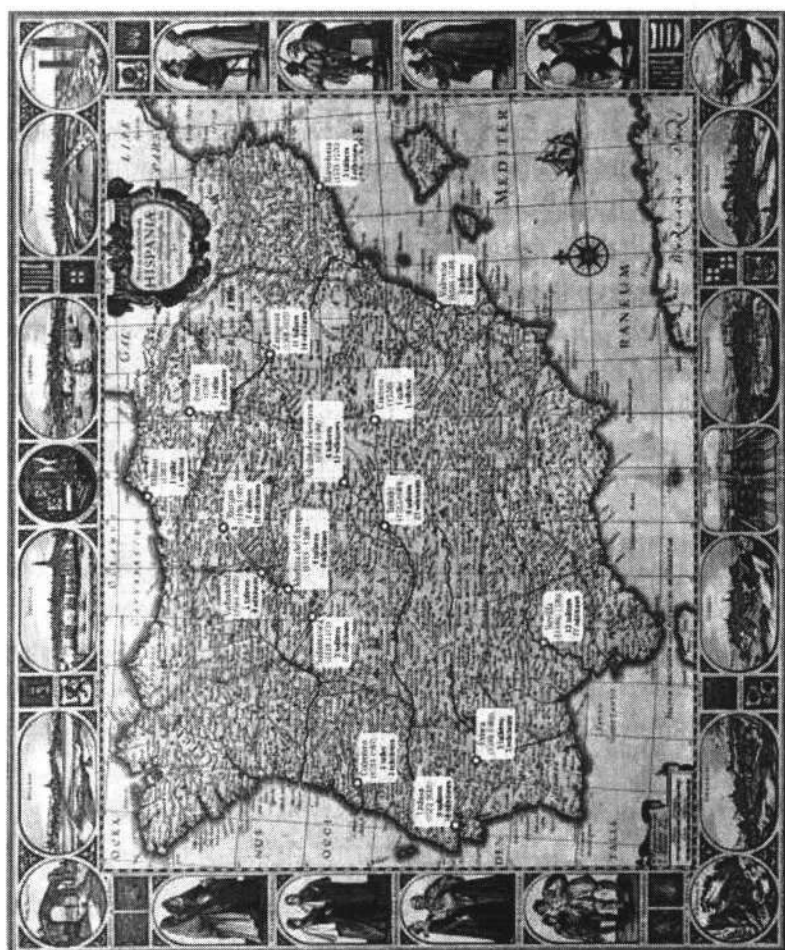


Imagen 1. Mapa de la difusión de los libros de caballerías en la imprenta hispánica.

Estos son los datos con los que contamos en la actualidad. Pero colocados así nada indican sobre la difusión de una determinada obra en un lugar o taller concreto o, por otro lado, las causas de la ausencia de determinadas obras en talleres muy permeables a este tipo de textos. Se hace necesario dar un paso adelante e intentar comprender la estrecha vinculación que se establece entre el éxito de un género editorial (el objeto libro, la industria) y la escritura y difusión de determinados textos caballerescos (el texto, la literatura), que pueden estar impulsándose desde los talleres de impresión o las oficinas de los libreros antes que desde los escritorios de los autores. La base de esta "lectura editorial" de los libros de caballerías se basa en un principio general: el de la especialización de contenidos en los diferentes talleres y ciudades a lo largo del siglo XVI. Elemento esencial que ya había sido indicado, entre otros, por Clive Griffin a la hora de analizar el catálogo de títulos del taller sevillano de los Cromberger y su relación con otros libreros, como el alcalaíno Miguel de Eguía. La especialización de sus productos editoriales les permitió el intercambio de los mismos para así distribuirlos en sus respectivas ciudades, como acuerdan el 20 de octubre de 1525:

Por quanto yo el dicho Jacomo Morambergá tengo mi casa en esta dicha cibdad de Sevilla e mi inpresa de libros, e el dicho Miguel d'Eguía tiene su casa e asiento e impresión de libros en Alcalá de Henares, e nos las dichas partes imprimimos libros en nuestras prensas de diversas suertes, por ende [...] fazemos concordia que el dicho Miguel d'Eguía pueda enbiar e enbíe a esta dicha cibdad de Sevilla a poder e casa de mí el dicho Jacomo Morambergá todos los libros de molde que quisiere de su inpresa para que yo el dicho Jacomo Morambergá los venda en esta cibdad de Sevilla [...]. Asimismo que el dicho Jacomo Morambergá pueda enviar al dicho Miguel d'Eguía a su casa e poder a la dicha villa de Alcalá de Henares todos los libros que yo quisiere de mi empresa para que el dicho Miguel d'Eguía los venda.⁷

⁷ Clive Griffin, *Los Cromberger: la historia de la imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid: Cultura Hispánica, 1991, pp. 36-37.

En la “lectura editorial” de los libros de caballerías—como en la de cualquier otro género editorial de la época—hemos de dar prioridad a la figura del librero o del mercader de libros⁸ frente al impresor, que es la que aparece en la mayoría de los repertorios bibliográficos conocidos y utilizados. El librero, la persona que hará el desembolso económico—que en muchos casos en la primera mitad del siglo xvi es también el impresor de las obras—es el último responsable de la selección de los textos que se van a imprimir. Y este juego de intereses comerciales es el que da sentido a la propuesta de análisis de los textos caballerescos desde la perspectiva que ahora ensayamos. Pongamos desde ya un ejemplo para destacar la importancia de los libreros frente al dato bibliográfico del impresor, hasta ahora el más repetido y difundido. Si volvemos de nuevo a la tabla 1, nos encontramos con que tres centros editoriales marginales se acercarán a los libros de caballerías en dos momentos bien diferentes: por un lado, Cuenca, donde aparecerá el 8 de enero de 1530 en el taller de Cristóbal Francés, a costa de Atanasio de Salcedo, la primera edición de uno de los libros más influyentes y editados de todo el Siglo de Oro: el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, el noveno libro del ciclo amadisiano; y por otro, Bilbao y Estella, que darán cuenta de reediciones de obras que ya habían demostrado su éxito editorial con anterioridad, en un momento de decadencia de los grandes centros editoriales del resto de la Península, como son el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva y los dos primeros libros de *Belianís de Grecia*, que

⁸ Los libreros (aquellos que tienen librería abierta) y los mercaderes de libros comparten muchas de sus actividades, sobre todo en la distribución de los ejemplares impresos. Para nuestro interés ahora, no haremos distinción entre ellos, aunque no hemos de olvidar nunca su diferente naturaleza, como ponen de manifiesto algunas disposiciones gremiales durante el siglo xvi: “La dicha ordenación solamente se haya de entender y entienda en respecto de los libreros que son y serán encuadernadores de libros y no en ninguna manera en los que solamente fueren mercaderes de libros” (Zaragoza, 1584). Véanse las espléndidas páginas que Manuel José Pedraza García dedica a la distribución de libros y la librería (*El libro español del Renacimiento. La «vida» del libro en las fuentes documentales contemporáneas*, Madrid: Arco/Libros, 2008, pp. 296-335).

Adrián de Amberes imprime en Estella en 1564, o el *Primaleón*, que verá la luz en el taller bilbaíno de Matías Mares en 1585; uno de los últimos libros de caballerías impresos. En el conjunto de las ediciones caballerescas sorprende que un impresor de Cuenca sea el que haya dado por primera vez a los tipos móviles uno de los libros de caballerías más interesantes y más reeditados del corpus caballeresco (hasta un total de siete veces hasta 1596). La edición conquense del *Amadís de Grecia* sale de los talleres de Cristóbal Francés, que entre 1526 y 1528 estuvo instalado en la ciudad de Toledo, en la que, junto a Francisco Alfaro, ya había impreso dos textos caballerescos: la primera edición de la segunda parte del *Espejo de caballerías* (1527) y el *Primaleón* (el 28 de febrero de 1528), en este último caso a costa de Cosme Damián.⁹ En 1528 se traslada a Cuenca —inaugurando los trabajos de impresión en esta ciudad— para imprimir unos *Oficios de Nuestra Señora*, juntamente con Alfaro. El 26 de junio de 1529, ante el escribano Juan de Castillo de Cuenca se firma un contrato de edición entre Cristóbal Francés (“empremidor de libros estante en la dicha ciudad de Cuenca”) y Atanasio de Salcedo (“librero vecino de la villa de Alcalá de Henares”) para imprimir “un libro que se llama *Amadís de Grecia* que es el nono de las estorias de amadises”, libro que verá la luz en Cuenca el 8 de enero de 1530, como ya se ha indicado.¹⁰ De este modo, nuestra atención en la *princeps* del *Amadís de Grecia* no debe recaer en el impresor (ni en su

⁹ Juan Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid: Arco Libros, 1996, pp. 244-245 y Paloma Alfaro Torres, *La imprenta en Cuenca (1528-1679)*, Madrid: Arco-Libros, 2002.

¹⁰ El acuerdo es rico en noticias sobre la forma externa que debía tener el volumen y cómo ésta no procede tanto de la voluntad del impresor como de la imposición del librero; y así se indica que se debe imprimir con “la letra [con] que está impreso el segundo libro de *Espejo de caballerías*, que el dicho Cristóbal Francés imprimió”, y que se “han de imprimir en papel común en pliego entero a columnas”, estableciéndose una tirada de “setecientos y cincuenta volúmenes” (Elena Lázaro y José López de Toro, “*Amadís de Grecia* por tierra de Cuenca”, *Bibliofilia*, 6 (1952), pp. 25-28 y Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid: Arco Libros, 1991, pp. 84-87.

ciudad de aquel momento de actividad) sino en el librero, Atanasio de Salcedo, que comienza con esta obra su actividad comercial en Alcalá de Henares y que a partir de 1554 (y hasta 1562) la compaginará con la de impresor. Y así la primera edición del *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva no hemos de pensar que se difundiera desde Cuenca sino desde Alcalá de Henares, uno de los centros editoriales y libreros más importantes de todo el siglo XVI, adelantando en varios decenios la presencia de impresos caballerescos en sus librerías si atendemos tan solo al listado de los salidos de los talleres alcalaínos, para lo que tendremos que esperar hasta la década de los años sesenta, como se aprecia en la siguiente lista de las ediciones complutenses de libros de caballerías:

Lepolemo: Andrés de Angulo, 1563.

Renaldos de Montalbán (I-II): Sebastián Martínez, 1563.

La Trapesonda (Reinaldos, III): Andrés de Angulo, 1563.

Renaldos de Montalbán (I-II): Sebastián Martínez, 1564.

Amadís de Gaula (I-IV): Querino Gerardo (a costa de Juan Gutiérrez), 1580.

Espejo de príncipes y caballeros (I): Juan Íñiguez de Lequerica (a costa de Blas de Robles y Diego de Xaramillo), 1580.

Espejo de príncipes y caballeros (II): Juan Íñiguez de Lequerica (a costa de Blas de Robles y Diego de Xaramillo), 1580 [colofón: 1581].

Cristalián de España: Juan Íñiguez de Lequerica (a costa de Diego de Xaramillo), 1586 [colofón: 1587].

Espejo de príncipes y caballeros (III): Juan Íñiguez de Lequerica, 1587.

Espejo de príncipes y caballeros (III): Juan Íñiguez de Lequerica (a costa de Diego Martínez), 1588.

Sergas de Esplandián (Amadís, V): herederos de Juan Gracián (a costa de Juan de Sarriá), 1588.

Como ponía al descubierto el acuerdo entre Jacobo Cromberger y Miguel de Eguía y ahora la labor de Atanasio de Salcedo, en las librerías alcalaínas nunca faltaron ejemplares de libros de caballerías aunque no

se imprimieran en ningún taller complutense. Tan sólo a partir de la década de los años sesenta, cuando la imprenta sevillana, el verdadero motor editorial caballeresco, decaiga y también la producción y venta del libro universitario, los talleres de Alcalá de Henares se dedicarán a la impresión de textos caballerescos, siendo, incluso, los primeros en dar a conocer la tercera parte de uno de los ciclos más importantes del género en aquel momento: el del *Espejo de príncipes y caballeros*, que Juan Íñiguez de Lequerica termina de imprimir en 1587, escrito por Marcos Martínez, que se reeditará al año siguiente en las mismas prensas, aunque, en esta segunda ocasión, a costa de Diego Martínez, “mercader de libros”.¹¹

De esta manera, en el proceso de impresión y de difusión de un libro de caballerías tendremos que tener en cuenta tres figuras diferentes: el impresor, el editor y el librero (o el mercader de libros); figuras que tendrán una diversa función, pero que en muchos casos recaen en una

¹¹ La misma distribución temporal encontramos en el caso de las historias caballerescas breves, en las que las prensas complutenses se convertirán en una de las más asiduas en las últimas décadas del siglo XVI y principios del siglo XVII, como se aprecia en el siguiente listado, en que tan solo en cuatro ocasiones encontramos reediciones caballerescas fuera de las imprentas sevillanas en las primeras décadas del siglo, una de ellas realizada en los talleres de Miguel de Eguía: [1] *Flores y Blancaflor*: Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1512. [2] *Partinuplés*: Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1513 (17 de noviembre). [3] *Partinuplés*: Alcalá de Henares, 1515. [4] *Roberto el Diablo*: Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1530 (8 de enero). [5] *Crónica popular del Cid*: Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1562. [6] *Fernán González*: Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1562. [7] *Carlomagno*: Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1570. [8] *Roberto el Diablo*: Sevilla, Fernando de Maldonado, 1582. [9] *Fernán González*: Alcalá de Henares, 1584. [10] *Pierres de Provenza*: Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1585. [11] *Historia de la reina Sebilla*: Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1585. [12] *Canamor*: Alcalá de Henares, herederos de Sebastián Martínez, 1586. [13] *Carlomagno*: Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1589. [14] *Clamades*: Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1603. [15] *Crónica popular del Cid*: Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1604. [16] *Flores y Blancaflor*: Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1604. [17] *Oliveros de Castilla*: Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1604. [18] *Tablante de Ricamonte*: Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1604. [19] *Fernán González*: Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1605. [20] *Roberto el Diablo*: Alcalá de Henares, Juan García, 1607. [21] *Historia de la Donzella Teodor*: Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1607.

misma persona —especialmente las dos últimas. No hemos de olvidar que la edición caballeresca será uno de los negocios más rentables de la imprenta hispánica —marginada del libro internacional— y que en este proceso económico la posibilidad de controlar todo el proceso productivo, desde la impresión hasta la distribución, tenía como resultado unos mayores beneficios económicos. Pero no siempre este proceso se puede controlar completamente, dada la enorme inversión económica que debe realizarse. A esta primera dificultad —la de funciones diferentes que pueden recaer o no en la misma persona—, hay que sumar otros dos factores a la hora de acercarnos a la “lectura editorial” que proponemos: por un lado, el hecho de que se trabaje con un corpus que abarca todo el siglo XVI y que en este tiempo se va a consumir un proceso de especialización de estas funciones —en el libro incunable y en los primeros decenios de la centuria lo normal era el control absoluto de todo el proceso comercial en una única mano, la del impresor —librero—; y por otro, no contamos con la información completa de los diferentes responsables de las ediciones caballerescas, ya que, en su mayoría, nos limitamos a datos que proceden de los ejemplares conservados no siempre exhaustivos a la hora de indicar las personas que están detrás de la financiación de una determinada edición. El estudio sistemático de los archivos de protocolos seguramente ofrecerán en los próximos años una imagen mucho más certera sobre los verdaderos protagonistas en el mercado editorial del momento y podremos explicar algunos hechos que ahora no son capaces de salir de la nebulosa de las hipótesis.

Y por último, no hemos de olvidar que la figura del librero (y del mercader) y los inventarios de sus librerías permiten un doble acercamiento a la lectura de los textos caballerescos. Por un lado, su aparición en los inventarios permite un acercamiento a los intereses de los lectores del momento, como muy bien ha sabido indicar Manuel José Pedraza García:

La librería, como negocio, describe y descubre las materias, los autores y especialmente los tipos de obras (libros de caballerías, libros para aprender a leer y escribir, libros de entretenimiento, libros litúrgi-

cos...) que interesan a sus clientes. Por cliente se entiende el conjunto de población al que puede proporcionar libros y los puede utilizar. El nivel de interés del conjunto de los clientes se mide por el número de títulos que posee la librería y por el número de ejemplares de los mismos, pero habrá que acordar que las cantidades almacenadas responden a ediciones cuya edición se inicia y no a obras de difícil salida o de escaso interés para los lectores.¹²

Esta es una de las fuentes de información para el conocimiento de la “lectura coetánea” de una determinada obra o género.¹³ Pero la participación de libreros y mercaderes de libros puede jugar un papel trascendental en un momento previo a la difusión: el impulso de determinadas obras y ciclos e, incluso, la petición de escritura de nuevas obras caballerescas, para así ofrecer un producto comercial que demanda el lector, el comprador del momento. Este es el ámbito de estudio de la “lectura editorial”, el que sitúa las obras literarias en su dimensión de producto comercial, muy vinculadas a unas incipientes industrias editoriales, que se desarrollarán a lo largo del siglo XVI, como podremos ver con más detalle a partir del análisis de Sevilla, el centro editorial caballeresco más influyente y complejo de toda la centuria.

2. SEVILLA: UN HERVIDERO EDITORIAL¹⁴

Como se aprecia en la tabla 1, Sevilla es la ciudad en la que más impresiones caballerescas se realizaron en la Península Ibérica, hasta un total de 78. El resto de los talleres castellanos, aragoneses y navarros suman un total de 92 ediciones diferentes. Y así será ya desde sus inicios, cuando se instalan en la ciudad en 1490 los conocidos como Compañeros

¹² Pedraza García, *El libro español del Renacimiento*, op. cit., 314.

¹³ Véase José Manuel Lucía Megías, *El libro y sus públicos. Ensayos sobre la teoría de la lectura coetánea*, Madrid: Ollero & Ramos, 2006.

¹⁴ Véase, entre otros, Griffin, *Los Cromberger*, op. cit.; Aurora Domínguez Guz-

Alemanes: Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst y Tomás Glockner,¹⁵ a los que habrá que sumar, seguramente llamados por los Reyes Católicos, el también alemán Meinardo Ungut y el polaco Estanislao Polono; este último será el primer impresor de Alcalá de Henares, ciudad a la que acude en 1502 por solicitud del cardenal Cisneros.¹⁶ No se sabe la fecha en que aparece el ginebrino Pedro Brun en Sevilla, pero, como tantos otros impresores del momento, compaginará sus ediciones en esta ciudad con las de otras, como Barcelona y Tolosa. De las prensas de estos editores proceden algunas de las primeras impresiones de historias caballerescas breves:

Crónica popular del Cid: Sevilla, Tres Compañeros Alemanes, 1498 (mayo).

Vespasiano: Sevilla, Pedro Brun, 1498 (25 de agosto).

Enrique Fi de Oliva: Sevilla, Tres Compañeros Alemanes, 1498 (20 de octubre).

Partinuplés: [Sevilla] [Dos Compañeros Alemanes: Juan Pegnitzer y Magno Herbst] [1499].

Enrique Fi de Oliva: Sevilla, Estanislao Polono, 1501 (13 de julio).

Nada sabemos, a ciencia cierta, de la edición príncipe de los primeros cuatro libros de *Amadís de Gaula*, según la refundición de Garci

mán, *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII, 1601-1650 (Catálogo y análisis de su producción)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992; María Carmen Álvarez Márquez, *El libro manuscrito en Sevilla (siglo XVI)*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2000; María Marsá, *La imprenta en los Siglos de Oro*, Madrid: Laberinto, 2001 y Julián Martín Abad, *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*, Madrid: Laberinto, 2003.

¹⁵ Procedentes seguramente de Venecia. La sociedad se mantiene hasta 1492; a partir de esta fecha, deja de aparecer el nombre de Pablo de Colonia, por lo que se hablará de los Tres compañeros alemanes. A partir de 1499, la sociedad quedará reducida los Dos compañeros alemanes (Juan Pegnitzer y Magno Herbst). Véase Martín Abad, *Los primeros tiempos*, op. cit., pp. 54-57.

¹⁶ Véase Julián Martín Abad e Isabel Moyano Andrés, *Estanislao Polono*, Alcalá de Henares: Universidad, 2002.

Rodríguez de Montalvo. Se ha defendido que se tratara de una edición sevillana, seguramente realizada por Meinardo Ungut y Estanislao Polono hacia 1496, a partir de unas notas manuscritas de Friedrich Ebert.¹⁷ Pero también se ha postulado la posibilidad de mirar hacia los talleres de impresión de Burgos y Valladolid, donde se imprimirán otros incunables caballerescos (*Oliveros de Castilla*, *Baladro del sabio Merlín* o *Tristán de Leonís*); centros editoriales mucho más vinculados a Medina del Campo, la ciudad de Garci Rodríguez de Montalvo. Lo mismo puede decirse de la *princeps* de las *Sergas de Esplandián*.

Sea como fuere, lo cierto es que sobre la sociedad que formaban Meinardo Ungut y Estanislao Polono en Sevilla se levantará la dinastía editorial de los Crombeger, cuya influencia en la edición caballeresca a lo largo de la centuria fue fundamental. Hacia finales de 1499 muere en Sevilla Ungut, dejando como herederos de sus bienes a su mujer, Comincia de Blanques, y a su hijo Tomás. En 1503, Jacobo Cromberger, que había comenzado a trabajar años antes en el taller de Ungut y Polono, se declara ya marido de Comincia y se encuentra al frente de su taller. Entre 1502 y 1504, Polono estará en Alcalá de Henares, pero durante estos años, saldrán ediciones con el nombre suyo junto al de Jacobo Cromberger en el colofón. A partir de 1504, Jacobo Cromberger trabajará en solitario, dando origen a una de las dinastías editoriales más florecientes de la primera mitad del siglo XVI, continuada por su hijo Juan (1525-1540), la viuda de este último, Brígida (1540-1546) y su nieto Jácome (1546-1553).

Junto a los Cromberger, imprimen textos caballerescos Juan Varela de Salamanca (10 ediciones, desde 1514 a 1536), Dominico de Robertis (9 ediciones, desde 1534 a 1549), Sebastián Trujillo (4 ediciones, de 1543 a 1549), Andrés de Burgos (3 ediciones, de 1545 a 1548), Antón Álvarez (1 edición en 1548) y Juan Vázquez de Ávila (1 edición en 1550). Talleres que establecen entre ellos unas curiosas relaciones, de sintonía

¹⁷ Véase Rafael Ramos, "Para la fecha del *Amadís de Gaula* ("esta sancta guerra que contra los infieles començada tienen")", *Boletín de la Real Academia Española*, 74 (1994), pp. 503-521.

o de competencia, que hemos de conocer y evaluar. Así, es posible que Antón Álvarez pudiera recibir materiales del impresor Andrés de Burgos, estableciéndose entre ellos una particular relación, como ha indicado Aurora Domínguez (*La imprenta en Sevilla*). Por su parte, Juan Varela de Salamanca comenzará su vida como impresor en Sevilla, al ser empleado en 1501 en algún taller de la época (seguramente en el de Pegnitzer, Herbst o de Polono). Trabajó como impresor en Granada (1504-1508), llamado por el arzobispo Hernando de Talavera, ya casado con Isabel Alfaro, hija del librero Nicolás Monardies; pero su obra editorial la desarrolló en Sevilla, entre 1509 y 1539, siendo uno de los impresores más importantes del momento. Como también sucediera con Jacobo y Juan Cromberger, Juan Varela de Salamanca diversificó sus actividades, siendo también librero, y dedicó parte de su tiempo a la carrera política, ocupando varios cargos públicos, como el de “Jurado” de la ciudad. Su hija Inés se casó con Jácome Cromberger, con lo que en sus manos se juntaron las dos imprentas más importantes de Sevilla de la primera mitad de la centuria. De las 78 ediciones de libros de caballerías que se imprimen en esta ciudad, 58 saldrán de los talleres de la familia de los Cromberger y de Juan Varela de Salamanca, casi un 75% del total. Y el (casi) monopolio en la edición caballeresca lo encontramos también en las ediciones de las historias caballerescas breves, como puede comprobarse en el Apéndice.

Después de una primera mitad del siglo XVI llena de esplendor, las impresiones caballerescas decaerán en Sevilla. Desde la última de 1553 salida de los talleres de Jácome Cromberger (*Palmertín de Olivia*), tan solo hay constancia de cuatro nuevas reediciones:

Amadís de Gaula (I-IV): Sevilla, Alonso de la Barrera, 1575 (28 de mayo)
(a costa de Francisco de Cisneros, mercader de libros).

Lepolemo: Sevilla, [Francisco Pérez], [después de 1582].

Amadís de Gaula (I-IV): Sevilla, Fernando Díaz (a costa de Alonso de Mata), 1586 (diciembre).

Leandro el Bel (*Lepolemo*, II): Sevilla, Francisco Pérez, s.a.

Momentos de esplendor, y momentos de silencio, que serán el espacio abierto para la difusión de los libros de caballerías en otros talleres, en otras geografías.

3. LA SUPREMACÍA DE LA FAMILIA CROMBERGER EN LA IMPRENTA SEVILLANA

El género editorial de los libros de caballerías comparte una serie de características externas que se mantendrá sin grandes modificaciones desde las ediciones caballerescas incunables hasta los *Espejos de príncipes y caballeros* impresos en Zaragoza en 1617 y 1623; características externas que se pueden concretar en las siguientes:¹⁸ un formato (el folio, tan sólo en talleres de Italia y de Flandes encontraremos impresos en octavo, más cercanos a las formas editoriales de sus traducciones); una portada, en que sobresale una estampa xilográfica, en que dominan los siguientes motivos iconográficos: [1] el caballero jinete, [2] bélico, [3] heráldico, y [4] otros motivos, como los de un príncipe portando los atributos de la realeza y escenas cortesanas. En escasas ocasiones en las portadas caballerescas, en vez de grandes estampas, se imprimen marcas tipográficas (*Espejo de príncipes y caballeros*, Zaragoza, Esteba de Nájera, 1555), grabados de serie numerosa (*Oliveros de Castilla*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1507, *Baldo*, Sevilla, Dominico de Robertis, 1542 y *Lisuarte de Grecia*, Sevilla, Dominico de Robertis, 1548), o figurillas (*Lisuarte de Grecia*, Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526). En cualquier caso, el motivo del caballero jinete es el más habitual en las portadas de los libros de caballerías, entre los que hemos llegado a individualizar hasta treinta y cuatro estampas diferentes (imagen 2).¹⁹

¹⁸ Para más detalles, puede consultarse nuestra monografía donde podrán verse numerosas reproducciones (Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, op. cit.).

¹⁹ De todas las posibles imágenes, rescatamos la de la portada del *Roselao de Grecia* de 1547, ya que es una de las pocas que no aparece reproducida en mi estudio: Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*..., op. cit.

Don Roselao de Grecia.



Tercera parte de espejo de cavalle
 rias: en el qual se cuénta los famosos hechos del infante
 don Roferin: y el fin q' ouo en los amores de la princesa
 Florimena. Dóde vereys el alto principio y hazañosos
 hechos en armas de dō Roselao de Grecia su hijo.

1547

Imagen 2. Portada del *Roselao de Grecia*
 (Toledo, Juan de Ayala, 1547).

La identificación de algunas imágenes con textos pertenecientes a un ciclo (como el de *Renaldos de Montalbán*, por ejemplo) dan idea, de nuevo, de la especialización de los centros editoriales y de los productos que sacan al mercado. Esta identificación del grabado con el contenido caballeresco llevó a algunos impresores —o editores— a intentar presentar con los ropajes propios del género editorial de los libros de caballerías



**El ferto libro del muy efforçado 7 grande rey amado
de ganla: en q se recuentá los grandes 7 hazañofos fe
choes del muy valiète 7 efforçado cauallero florifando
príncipe de cataría su sobriño fijo del rey don florenti.
En un priuilegio.**

Imagen 3. Portada del *Florifando*
(Salamanca, Juan de Porras, 1510).

textos que poco (o nada) tenían que ver con ellos, como algunas crónicas, reelaboraciones de relatos medievales —como el *Libro del caballero Zifar*, impreso por Jacobo Cromberger en 1512— o de textos de difícil adscripción genérica como el curioso (y más que interesante) *Triunfo de los nueve varones de la Fama*. También puede suceder lo contrario: libros de caballerías que se alejan de esta imagen para acercarse a la de las crónicas,

que suelen llevar en sus portadas un escudo nobiliario. No es casualidad que la mayoría de estas impresiones lo sean de libros que, de un modo o de otro, intentan superar el paradigma del *Amadís de Gaula*, como el *Florisando* de Páez de Ribera (sexta parte del ciclo de *Amadís de Gaula*), impreso en Salamanca por Juan de Porras en 1510 (imagen 3).

Al margen de este elemento iconográfico, no hay ningún otro en la descripción de un libro de caballerías que le sea particular: ni el tipo de letra, ni la distribución del texto en dos columnas, ni la disposición de capítulos o la posibilidad —aprovechada sólo en pocas ocasiones— de incluir estampas xilográficas junto al texto,²⁰ pero lo cierto es que ningún lector de la época tendría dudas en reconocer un libro de caballerías si se lo encontrara delante. Así, no las tienen el cura y el barbero —gran aficionados a su lectura, como el propio hidalgo Alonso Quijano—, cuando entran en el “apósito” donde se encuentra su biblioteca, ni tampoco cuando el barbero señala en una estantería otros que son más pequeños, ante lo que el cura afirma: “Estos no deben de ser de caballerías, sino de poesía”.

En la consolidación de un único modelo editorial ocupan un lugar fundamental las continuas reediciones caballerescas de la familia de los Cromberger en Sevilla, que, al llenar el mercado con sus productos comerciales y al hacerlo siguiendo un mismo modelo —copiado y seguido en Sevilla por Juan Varela de Salamanca y Dominico de Robertis, entre otros—, lo convirtieron en un estándar, en una marca editorial difícilmente superable. De las 78 ediciones caballerescas impresas en Sevilla, 49 corresponden a los Cromberger (Apéndice). Y además esta se consumará especialmente en la columna vertebral —tanto editorial

²⁰ Véase Juan Manuel Cacho Blecua, “La configuración iconográfica de la literatura caballeresca: el *Tristán de Leontís* y el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger)”, *Letras*, 50-51 (2004-2005), pp. 51-80, y José Manuel Lucía Megías, “Las xilografías caballerescas de la *Crónica del santo rey don Fernando tercero* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516)”, en José Manuel Lucía Megías y María Carmen Marín Pina, con la colaboración de Ana Carmen Bueno (eds.), *Amadís de Gaula quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 413-456.

como literaria— del género, la del ciclo de *Amadís de Gaula*, que se difundirá por todo el mundo conocido a partir de las continuas reediciones sevillanas. En la tabla 2 hemos organizado las decenas de reediciones amadisianas en tres columnas: las dos primeras dan cuenta de las ediciones sevillanas del ciclo, distinguiendo entre las salidas del taller de la familia Cromberger y del resto de los talleres activos del momento (Juan Varela de Salamanca y Dominico de Robertis), y la tercera dedicada al resto de los talleres hispánicos y extranjeros que han dado a conocer ediciones castellanas del ciclo. Aunque nuestro interés se centra en los impresos anteriores a 1553, se han ampliado los datos de las reediciones amadisianas hasta el final de la centuria, para así apreciar la decadencia editorial del género.

Al contar con estos datos organizados por talleres de impresión antes que por textos literarios, podemos apreciar algunos usos muy elocuentes sobre la estrecha relación entre la industria editorial (libro) y los textos que difunden, en ese diálogo que hemos dado en llamar “lectura editorial”.

3.1. Por un lado, en las prensas de los Cromberger se va a reeditar completo el ciclo de los *Amadises*, a excepción del libro VI, la continuación de Páez de Ribera, que será impresa por primera vez en 1510 en Salamanca, y reeditada tan solo una vez en el taller sevillano de Juan Varela de Salamanca en 1526, así como los últimos libros del ciclo: el *Silves de la Selva*, el libro XII (Sevilla, Dominico de Robertis, 1546) y el segundo libro de la cuarta parte de *Florisel de Niquea* (Salamanca, 1551). Pero en este acercarse a los libros amadisianos podemos comprobar una de las características más habituales en las prensas de los Cromberger: la ausencia casi total de primeras ediciones. Una industria editorial que se apropia de textos que ya han demostrado su éxito en otras latitudes (especialmente fuera de Sevilla) y que al ser impresas por los Cromberger consiguen acaparar casi todo el mercado. Así sucede con los cuatro primeros libros de *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo, el gran best-seller del género, que, después de las reediciones zaragozanas de Jorge Coci en 1508 y en 1521, se reeditará en siete ocasiones hasta 1552 en la Sevilla de los

Tabla 2. Ediciones del ciclo de *Amadís de Gaula*

<i>Año</i>	<i>Familia Cromberger</i>	<i>Otras ediciones sevillanas</i>	<i>Ediciones otras ciudades</i>
[1496]		[I-IV]: [Sevilla], [Ungut y Estanislao], [h. 1496]. [V]: [Sevilla], [h. 1496].	
1508			[I-IV]: Zaragoza, Jorge Coci, 1508 (30 de octubre).
1510	[V]: Sevilla, Jacobo Cromberger, 1510 (31 de julio).		[VI]: Salamanca, Juan de Porras, 1510 (15 de abril).
1511	[I-IV]: Sevilla, ¿Jacobo Cromberger?, 1511 (20 de marzo).		
1514		[VII]: Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1514 (22 de septiembre).	
1519			[I-IV]: [Roma], Antonio Martínez de Salamanca, 1519 (19 de abril).
1521			[I-IV]: Zaragoza, George Coci, 1521 (30 de julio). [V]: Toledo, Juan de Villaquirán, 1521 (8 de mayo).
1525	[VII]: Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1525 (9 de octubre).		[V]: [¿Roma?], Jacobo de Junta y Antonio Martínez de Salamanca, 1525 (1 de septiembre).
1526	[I-IV]: Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526 (20 de abril).	[V] Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1526 (10 de abril).	[V]: Burgos, a costa de Juan de Junta, 1526 (15 de mayo).

	[VIII]: Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526 (25 de septiembre).	[VI]: Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1526 (28 de octubre).	
1530			[IX]: Cuenca, Cristóbal Francés (a costa de Atanasio de Salcedo), 1530 (8 de enero).
1531	[I-IV]: Sevilla, Juan Cromberger, 1531 (22 de junio).		
1532			[X]: Valladolid, Nicolas Tierri, 1532 (10 de julio).
1533			[I-IV]: Venecia, Juan Antonio de Nicolini Sabio, 1533 (7 de septiembre).
1535	[I-IV]: Sevilla, Juan Cromberger, 1535 (22 de junio).		[IX]: Burgos, Juan de Junta, a costa de Juan de Spinosa, mercader de libros 1535 [XI/1]: Medina del Campo, ¿Pierres Tovans?, 1535.
1536	[X]: Sevilla, Juan Cromberger, 1536.		
1539	[I-IV]: Sevilla, Juan Cromberger, 1539 (8 de mayo).		[VI]: Toledo, Juan de Ayala, 1539 (15 de abril).
1542	[V]: Sevilla, Herederos de Juan Cromberger, 1542 (31 de marzo). [IX]: Sevilla, Herederos de Juan Cromberger, 1542 (27 de junio).		
1543		[VII]: Sevilla, Dominico de Robertis, 1543 (20 de diciembre).	

Tabla 2. *[concluye]*

<i>Año</i>	<i>Familia Cromberger</i>	<i>Otras ediciones sevillanas</i>	<i>Ediciones otras ciudades</i>
1545			[I-IV]: Medina del Campo, Juan de Villalquién y Pedro de Castro, 1545 (1 de diciembre).
1546	[XI/1]: Sevilla, Herederos de Juan Cromberger, 1546 (6 de marzo).	[XII]: Sevilla, Dominico de Robertis, 1546.	
1547	[I-IV]: Sevilla, Jacome Cromberger, 1547.		
1548	[X]: Sevilla, Jacome Cromberger, 1546 (25 de octubre).	[VII]: Sevilla, Dominico de Robertis, 1548 (19 de junio).	
1549	[IX]: Sevilla, Jacome Cromberger, 1549.	[XII]: Sevilla, Dominico de Robertis, 1549 (14 de junio).	
1550	[VII]: Sevilla, Jacome Cromberger, 1550 (19 de enero).		
1551	[XI/1]: Sevilla, Jacome Cromberger, 1551 (9 de mayo).		[I-IV]: Lovaina, Servazio Sasseno, a costa de la viuda de Arnold Birckman, 1551 (20 de octubre). [XI/2]: Salamanca, Andrés de Portonaris, 1551 (15 de diciembre).
1552	[I-IV]: Sevilla, Jacome Cromberger, 1552 (4 de octubre).		
1563			[I-IV]: Burgos, Pedro de Santillana, 1563 (9 de febrero).
1564			[VII]: Estella, Adrian de Anvers, 1564.

	[IX]: Medina del Campo, Francisco del Canto (a costa de Benito Boyer), 1564 (12 de abril).
1566	[X]: Lisboa, Marcos Borges, 1566 (20 de abril).
1568	[XI/2]: Zaragoza, Pierrez de la Floresta, 1568.
1575	[I-IV]: Salamanca, Pedro Lasso, a costa de Lucas de Junta/ A costa de Vicenzo de Portonaris, 1575.
1580	[I-IV]: Alcalá de Henares, Querino Gerardo (a costa de Juan Gutiérrez), 1580. [XI/1]: Évora, Herederos de Andrés de Burgos, s.a. [h. 1580?].
1584	[X]: Zaragoza, Domingo de Portonaris, 1584.
1586	[I-IV]: Sevilla, Fernando Díaz (a costa de Alonso de Mata), 1586 (diciembre).
1587	[V]: Burgos, Simón Aguayo, 1587. [V]: Zaragoza, Simón de Portonaris, a costa de Pedro de Hibarra y Antonio Hernández, 1587 [colofón: 1586]. [VII]: Zaragoza, Pedro Puig y Juan Escarilla (a costa de Antonio Hernández), 1587. [VII]: Lisboa, Alfonso Lopez, 1587 (finales de octubre).
1588	[V]: Alcalá de Henares, herederos de Juan Gracián, a costa de Juan de Sarriá, 1588.
1596	[IX]: Lisboa, Simón Lopez, 1596.

Cromberger. De este modo, todos los ejemplares de la gran obra caballeresca —a excepción de los impresos en Medina del Campo, Juan de Villalquarán y Pedro de Castro, 1545, y los editados fuera de la Península Ibérica (Roma, Venecia y Lovaina)— salieron de sus prensas. Y este mismo espíritu empresarial lo podemos comprobar en otras ediciones caballerescas de éxito, como el *Palmerín de Olivia*²¹ o el *Oliveros de Castilla*.²² De ahí, que en su conjunto, Sevilla, aunque es la ciudad editorial caballeresca por número de ediciones, no lo sea tanto a la hora de ofrecer nuevos títulos al mercado: tan solo un porcentaje del 15%, frente a ciudades como Salamanca, Valencia o Valladolid, con un porcentaje de un 70%, un 88% y un 82% respectivamente (véase tabla 1).

3.2. Esta primera característica del taller de los Cromberger, el apostar por ediciones que se habían publicado en otros centros y que, seguramente, habían demostrado su éxito, coloca en primer plano la única de las ediciones príncipes del ciclo de *Amadís de Gaula* que se terminó de imprimir en el taller de Juan y Jacobo Cromberger el 25 de septiembre de 1526: el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, que constituye el octavo libro del ciclo.

Garci Rodríguez de Montalvo dejó abierta la puerta de las continuaciones amadisianas al final de sus *Sergas*, que, como se sabe, es el colofón perfecto que el medinés escribió para dar fin a los cuatro libros de *Amadís de Gaula*, cuyas urdimbres narrativas se pierden en la Edad Media. Los caballeros encantados y el anuncio de nuevas aventuras, como ya se indica desde el título del capítulo 184 (“Cómo el autor recuenta en suma algunas cosas que sucedieron después que estos grandes emperadores y reyes fueron encantados”) marcan el punto de partida de sus dos mode-

²¹ Después de las dos primeras ediciones salmantinas (1511 y 1516), y de las dos venecianas (1526 y 1534), se reedita por primera vez en Sevilla, en las prensas de Juan Varela de Salamanca en 1525, para ser monopolio de edición de los Cromberger desde 1536 hasta 1553, en cuatro reediciones diferentes.

²² La *princeps* se data en 1499 en Burgos, y al margen de dos ediciones en Valladolid y en Valencia, sólo conocidas por referencias indirectas que debemos tomar con todo tipo de cautelas, en los siguientes años sólo se reeditará en el taller de los Cromberger: 1507, 1509, 1510 y 1535.

los de continuaciones, como muy bien ha estudiado Emilio José Sales Dasí:²³ por un lado, las “heterodoxas”, que comienza con la de Páez de Ribera, el *Florisando* (libro VI) (Salamanca, Juan de Porras, 1510), al que le sigue el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526), y las “ortodoxas”, que son las continuaciones de Feliciano de Silva, con su *Lisuarte de Grecia* (Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1514) y su *Amadís de Grecia* (Cuenca, 1530), ya citado, puentes para llegar a la saga de los Floriseles. En este caso, continuación textual y editorial no van a ir de la mano, ya que estos dos modelos se estarán escribiendo y difundiendo al mismo tiempo. El ciclo de *Amadís de Gaula* quedaría constituido de la siguiente manera desde el punto de vista textual (entre paréntesis el número de su difusión editorial):

	<i>Amadís de Gaula</i> (I-V)		
	<i>Sergas de Esplandián</i> (V)		
<i>Florisando</i> (VI)		<i>Lisuarte de Grecia</i> (VII)	
<i>Lisuarte de Grecia</i> (VIII)		<i>Amadís de Grecia</i> (IX)	
		<i>Florisel de Niquea</i> , I-II (X)	
		<i>Florisel de Niquea</i> , III (XI/1)	
	<i>Silves de la Selva</i> (XII)	<i>Florisel de Niquea</i> , IV (XI/2)	

²³ Sobre las continuaciones del *Amadís*, véase Emilio José Sales Dasí, “Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte* y el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*”, *Edad de Oro*, 21, 2002, 117-52.; Lucía Megías y Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos*, Madrid: Síntesis, 2008.

Al inicio de las ediciones se hace necesario justificar las vinculaciones textuales frente a las editoriales, el primer desfase entre los escritores y los editores (a los que les interesa vincularse sin duplicidades en el exitoso ciclo de los amadis); y así Juan Díaz en el prólogo del *Lisuarte de Grecia* de 1526 indica su vinculación con las continuaciones amadisianas que comenzaron con las *Sergas* y se ampliaron con el *Florisando*:

E aviendo ya más d'ella gustado lo interior que lo de fuera, vi la quinta parte, las *Sergas de Esplandián*, y la sexta de *Florisando*. Y remontando sus estilos y modos de escribir y proceder, en las asperezas de mi abilidad paresciome no solamente razón más soberrazón razonable como sobre oro dorar de nuevo, ser muy necessario venir en luz la séptima parte de la misma gran historia, de la cual los deseosos de semejantes escrituras no solamente ternían gran desseo mas aun d'ella avía no pequeña necesidad para cumplimiento de la otra.²⁴

Pero esta séptima parte sale a la luz con la indicación editorial de octava (como puede apreciarse en su portada —imagen 4—), tan sólo porque al estar escribiéndola tuvo noticia de que otro autor (Feliciano de Silva) ya había impreso una séptima parte:

Y porque en el discurso d'esta obra procediendo supe que de otro auctor era salida esta séptima parte a luz, porque mi trabajo no carezca del fin que su principio apetece, sea avida por octava parte aunque no legítimamente.

Y lo mismo, como es lógico, le sucederá a Feliciano de Silva, que había ideado su *Amadis de Grecia* como continuación de su séptima parte, pero que debe salir con el título de novena, para así poder adap-

²⁴ Cito por el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España de la primera edición: R/71, fols. 2r-2v.



Imagen 4. Portada del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (Sevilla, 1526): BNE: R/71.

tarse al ciclo amadisiano tal como editorialmente se va consolidando (imagen 5).

Y así en la primera edición del texto de Feliciano de Silva se justifica el número dado al *Amadís de Grecia* dentro del ciclo, aunque le correspondería el de octavo, siguiendo las aventuras ideadas por el propio Feliciano de Silva en su *Lisuarte de Grecia* (libro VII).

sétimo, y si lo vio no lo entendió ni supo continuar; porque el sétimo que es *Lisuarte de Grecia y Perión de Gaula* hecho por el mismo autor d'este libro, en el capítulo último dize [aver] nacido el Donzel de la Ardiente Espada, hijo de Lisuarte de Grecia y de la princesa Onoloria, el cual se llamó el Cavallero de la Ardiente Espada y después Amadís de Grecia, de quien es este presente libro. Assí que se continúa del sétimo este nono y se avía de llamar octavo, y porque no uiesse dos octavos se llamó él nono puesto que no depende del octavo sino del sétimo (como dicho es). Y fuera mejor que aquel octavo feneciera en las manos de su autor y fuera abortivo que no que saliera a luz a ser juzgado y a dañar lo en esta gran genealogía escrito, pues dañó assí poniendo confusión en la decendencia y [continuación] de las historias. Vale.²⁵

Hasta aquí los datos conocidos sobre la compleja historia de las continuaciones amadisianas, hasta que llegara a triunfar la propuesta literaria de Feliciano de Silva, ya que estas continuaciones ni gozaron de reediciones ni tampoco, en su mayoría, fueron recogidas en las traducciones europeas del ciclo.²⁶ Pero, ¿por qué se adentraron Jacobo y Juan Cromberger a dar a conocer la *princeps* de una continuación amadisiana dirigida por Juan Díaz, “al ilustrísimo señor el Señor don Jorge, hijo del invectísimo rey don Juan el segundo de Portugal”?

El primer aspecto que tenemos que tener en cuenta es que no siempre la fecha de edición se ha de corresponder con la de escritura. Ni mucho menos. El estudio sistemático de los archivos de protocolos van descubriendo las peticiones de licencias y privilegios de impresión de

²⁵ Cito por la edición de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé de Feliciano Silva, *Lisuarte de Grecia*, libro VII (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004).

²⁶ Stefano Neri, “Cuadro de la difusión europea del ciclo de Amadís de Gaula (siglos XVI y XVII), en José Manuel Lucía Megías, María Carmen Marín Pina, con la colaboración de Ana Carmen Bueno (eds.), *Amadís de Gaula quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 565-591.

obras que sólo años después encontrarán sus editores. Obras que, como bien propugna e impone la Pragmática de 1558, no pueden tocarse una vez han pasado a convertirse en “original de imprenta”, es decir, en copias en limpio presentadas al Consejo (“original de autor”), con la firma del escribano sancionando cada una de las páginas.²⁷ En este sentido, no olvidemos lo que dice Juan Díez en el prólogo de su *Lisuarte de Grecia*: por un lado, vincula su obra a la línea cristiana de las continuaciones, que comienza con las *Sergas* (h. 1496) y llega a su plenitud con el *Florisando* (1510), pero, mientras la está escribiendo, tiene noticia de que ha salido una séptima parte, que imprimirá Juan Varela de Salamanca en 1514 en Sevilla... pero la obra de Díez sólo verá la luz en 1526. Un año en que se ofrece en Sevilla nuevas reediciones de los libros anteriores del ciclo amadisiano, salidos de las prensas en el siguiente orden:

Lisuarte de Grecia (VII): Jacobo y Juan Cromberger, 1525 (9 de octubre)

Sergas de Esplandián (V): Juan Varela de Salamanca, 1526 (10 de abril)

Amadís de Gaula (I-IV): Jacobo y Juan Cromberger, 1526 (20 de abril)

Florisando (VI): Juan Varela de Salamanca, 1526 (28 de octubre)

En este contexto editorial, en que están disponibles en talleres sevillanos ejemplares de todos los textos amadisianos conocidos hasta el momento, tiene sentido “rescatar” un texto escrito una decena de años antes, que puede presentarse como continuación de lo escrito, aunque sea muy diferente en su contenido. Estrategia comercial como la que llevó a Jacobo Cromberger a presentar como un libro de caballerías el *Libro del caballero Zifar* en 1512.²⁸ Estrategia editorial fallida, ya que el

²⁷ Véase José Manuel Lucía Megías, “El texto dentro y fuera de la imprenta: cara y cruz de la edición”, en José Manuel Lucía Megías (coord.), *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006, pp. 293-341.

²⁸ Véase sobre esta estrategia editorial Juan Manuel Cacho Bleca, “El género del *Zifar* (Sevilla, Cromberger, 1512)”, *Thesaurus [Estudios sobre narrativa caballeresca española de los siglos XVI y XVII]*, 54 (1999), pp. 76-105. También puede consultarse en Jean Canavaggio, *La invención de la Novela*, Madrid: Casa de Velázquez, 1999, 85-105.

libro VIII no volverá a reeditarse nunca más... Y este dar a conocer un texto que se ofrece como alternativa a las continuaciones de Feliciano de Silva no impide que desde los talleres de los Cromberger sea desde donde más se reediten textos amadisianos del modelo "ortodoxo", que, como será lo habitual, tendrá primero que demostrar su éxito en *principes* impresas en otras ciudades:

Amadís de Grecia (libro IX): Cuenca, Cristóbal Francés, 1530

Florisel de Niquea I-II (libro X): Valladolid, Nicolás Tierri, 1532

Florisel de Niquea III (libro XI): Medina del Campo, 1535

Lo mismo le sucederá a su nieto, Jácome, cuando se dedique a dar a conocer un texto caballeresco original: el *Cirongilio de Tracia* de Bernardo Vargas, terminado de imprimir el 17 de diciembre de 1545. Es la única edición que se conoce. No hay duda: a los Cromberger siempre se les dieron mejor las reediciones caballerescas.

4. DOMINICO DE ROBERTIS: LA OTRA CARA DEL NEGOCIO EDITORIAL EN SEVILLA

Si la labor de Juan Varela de Salamanca puede entenderse como complemento de la realizada por los Cromberger, no sucederá lo mismo con el taller de Dominico de Robertis, el tercero de los impresores sevillanos que con más asiduidad se acercará al género de los libros de caballerías. Hacia 1533 comienza su labor editorial sevillana, que terminará en 1549 (el taller lo mantendrán activo sus herederos hasta 1553).²⁹ Durante estos años, serán muchos los libros de caballerías (así como las historias caballerescas breves) que saldrán de sus talleres, y algunos de ellos parece que lo hicieron con la intención de beneficiarse de las

²⁹ Véase Delgado Casado, *Diccionario de impresores*, *op. cit.*, pp. 587-589 y Domínguez Guzmán, *El libro sevillano*, *op. cit.*

ediciones caballerescas de los Cromberger o de Varela de Salamanca. Veamos unos ejemplos, en especial, las primeras ediciones que salieron de su taller. El *Tristán de Leonís* se imprimió por primera vez en 1501, en el taller vallisoletano de Juan de Burgos, reutilizando algunas de las xilografías interiores del *Baladro del sabio Merlín* (1498). A partir de esta fecha, se reeditará en cuatro ocasiones, tanto en el taller de los Cromberger como en el de Juan Varela de Salamanca:

Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511.

Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1520 (16 de junio).

Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1525 (24 de julio).

Sevilla, Juan Cromberger, 1528 (4 de noviembre).³⁰

En 1534 aparecerá una nueva reedición de la obra, la primera caballeresca que saldrá del taller de Dominico de Robertis. Obra que, como se indica en la portada (imagen 6), ofrece un texto enmendado de las aventuras de Tristán, al que se le ha añadido la historia de su hijo, Tristán el Joven.³¹ De este modo, junto a la reedición se ofrece algo más, un texto original caballeresco, que no gozará de mucho éxito si tenemos en cuenta que nunca llegará a reeditarse.

La segunda obra caballeresca que saldrá de las prensas de Dominico de Robertis (*Baldo*, 1542) parece también pensada en relación a las comberguianas, que se había hecho casi con la exclusividad de las reediciones del ciclo de *Renaldos de Montalbán*, uno de los más exitosos, sobre todo en sus tres primeros libros, de la primera mitad del siglo XVI. El tercer libro, la *Trapesonda*, debió imprimirse en Valencia, en 1513, aunque no conservemos de esta edición más que los datos de dos con-

³⁰ En algunas bibliografías se ha hablado incluso de una última reedición cromberguiana: Sevilla, Juan Cromberger, 1533 (4 de noviembre); pero seguramente se trate de un error en la lectura de los números romanos del colofón, por lo que no la tenemos en cuenta.

³¹ *Tristán de Leonís 1534*, ed. de María Luzdivina Cuesta Torre, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.



Imagen 6. Portada del *Tristán de Leonís*
(Sevilla, Dominico de Robertis, 1534).

tratos de edición.³² A partir de este momento, su difusión se realizará —como ya no puede extrañar— desde el taller de los Cromberger, en 1533, 1541, 1545 y 1548. Será en el contexto del éxito de esta obra caballe-

³² J. E. Serrano Morales, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en el reino de Valencia*, Valencia: 1898-1899, pp. 95-96, 207-208.

resca en Sevilla el que explique las reediciones que lleva a cabo Domenico de Robertis, así como la edición de la *princeps* de su continuación, como así lo habíamos visto anteriormente con el *Tristán de Leonís el Joven*. Y así, el 18 de noviembre de 1542 se termina de imprimir el *Baldo*, cuarto libro de la saga,³³ un año después de haberse publicado en el taller de los Cromberger una reedición de la tercera parte, y alrededor de esta continuación, Robertis publicará en los años siguientes el ciclo completo:

La Trapesonda (III): Sevilla, Dominico de Robertis, 1543 (25 de junio).

Reinaldos de Montalbán (I-II): Sevilla, Dominico de Robertis, 1545.

En las ediciones caballerescas de Dominico de Robertis apreciamos una característica que le diferencia del modo de actuar de los Cromberger: su estrategia se basará en dar a conocer nuevos textos caballerescos que le permitan aprovecharse del éxito de las reediciones cromberguianas. Así lo ha hecho con *Tristán* y con *Baldo* (que, no se olvide, no llegaron nunca a reeditarse), y así lo hará también con el ciclo de *Amadís de Gaula*, ya que de sus prensas en 1546 saldrá *Silves de la Selva* de Pedro de Luján, el libro XII de la saga, que, como se ha indicado anteriormente, seguirá las aventuras de la cuarta del *Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva, edición que gozará de un mayor éxito que las anteriores, pues se reeditará el 14 de junio de 1549, el último año en que Dominico de Robertis estuvo al frente de su taller de impresión. No es casual que en 1543 (20 de diciembre) y en 1548 (19 de junio) salga de sus talleres reediciones del *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva.

Valgan estos ejemplos para comprender la estrecha vinculación entre la aparición de nuevos textos caballerescos y las diferentes estrategias editoriales que los talleres ponen en juego para poder hacer de sus productos comerciales (el libro) un objeto de éxito. En las diferentes estra-

³³ Véase Folke Gernert, "El *Baldo* (1542): cuarta parte del ciclo *Reinaldos de Montalbán*", *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 335-347, y su edición *Baldo* (Sevilla, Dominico de Robertis, 1542), Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.

tegias que hemos analizado en la imprenta sevillana queda claro cómo a los diferentes editores no les interesa defender un determinado tipo de literatura (los modelos ortodoxos o heterodoxos en las primeras continuaciones del ciclo de *Amadís de Gaula*, por ejemplo) como la de intentar ofrecer productos que, en principio, puedan ser atractivos para el público, que colme sus expectativas. De este modo, la organización cíclica de los libros de caballerías se potenciará desde la propia industria, dado que así pueden insertarse y recuperarse textos que se apoyan en el éxito de los precedentes. Pero no siempre las estrategias comerciales obtuvieron los resultados esperados, como lo prueba que no se realizaran reediciones de las dos únicas *princeps* caballerescas impresas por los Cromberger: el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz y el *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas.

Apéndice. Ediciones sevillanas de libros de caballerías y de historias caballerescas breves

Año	Libros de caballerías	Historias caballerescas breves/otras obras	Otros impresores sevillanos
[h.1496]			<i>Amadís de Gaula</i> [Sevilla], [Ungut y Estanislao]. <i>Las sergas de Esplandián</i> [Sevilla].
1498			<i>Crónica popular del Cid</i> : Tres Compañeros Alemanes, (mayo). <i>Vespasiano</i> : Pedro Brun, (25 de agosto). <i>Enrique Fi de Oliva</i> : Tres Compañeros Alemanes, (20 de octubre).
1499			<i>Partinuplés</i> : [Sevilla] [Dos Compañeros Alemanes; Juan Pegnitzner y Magno Herbst] [1499].
1501			<i>Enrique Fi de Oliva</i> : Estanislao Polono, (13 de julio).
1507	<i>Oliveros de Castilla</i> , Jacobo Cromberger (4 de junio).		
1509	<i>Oliveros de Castilla</i> , [taller de los Cromberger].	<i>Fernán González</i> : Jacobo Cromberger.	<i>Crónica popular del Cid</i> : [s.i.], (8 de enero).
1510	<i>Las sergas de Esplandián</i> , Jacobo Cromberger, (31 de julio). <i>Oliveros de Castilla</i> , Jacobo Cromberger (20 de noviembre).	<i>Pierres de Provenza</i> : Jacobo Cromberger. <i>Historia de los siete sabios de Roma</i> : Jacobo Cromberger.	
1511	<i>Amadís de Gaula</i> , ¿Jacobo Cromberger? (20 de marzo). <i>Tristán de Leonís</i> , Jacobo Cromberger.		

1512	Guarino Mezquino, Jacobo Cromberger.	<i>La Poncella de Francia</i> : [s.i.].
1514		<i>Lisuarte de Grecia</i> (Amadis, VII): Juan Varela de Salamanca, (22 de septiembre).
1516	<i>Flores y Blancaflor</i> : Jacobo y Juan Cromberger. 1516-1532.	<i>Historia de la Donzella Teodor</i> : Juan Varela de Salamanca, 1516-1520.
1519	<i>Parrinuplés</i> : Jacobo Cromberger (2 de diciembre). <i>Pierres de Provenza</i> : Jacobo Cromberger (10 de diciembre).	<i>Tablante de Ricamonte</i> : [Sevilla] [¿Juan Varela de Salamanca?].
1520	<i>Pierres de Provenza</i> : Jacobo Cromberger (1 de marzo).	<i>Tristán de Leonís</i> : Juan Varela de Salamanca (16 de junio).
1521	<i>Carlomagno</i> : Jacobo Cromberger.	
1524		<i>Primaleón</i> : Juan Varela de Salamanca, (1 de octubre).
1525	<i>Lisuarte de Grecia</i> (VII) (Feliciano de Silva), Jacobo y Juan Cromberger (9 de octubre). <i>Renaldos de Montalbán</i> (I-II), Jacobo Cromberger.	<i>Palmerín de Olivia</i> : Juan Varela de Salamanca, (30 de mayo). <i>Tristán de Leonís</i> : Juan Varela de Salamanca, (24 de julio).
	<i>Carlomagno</i> : Jacobo Cromberger. <i>Enrique Fi de Oliva</i> : Juan Cromberger. <i>Fernán González</i> : Jacobo Cromberger. <i>Crónica popular del Cid</i> : Jacobo y Juan Cromberger (22 de noviembre).	
1526	<i>Amadis de Gaula</i> , Jacobo y Juan Cromberger (20 de abril). <i>Lisuarte de Grecia</i> (VIII) (Juan Díez), Jacobo y Juan Cromberger (25 de septiembre).	<i>Sergas de Esplandián</i> , Juan Varela de Salamanca, (10 de abril). <i>Florisando</i> , Juan Varela de Salamanca, (28 de octubre).
1527	<i>Clarián de Landanis</i> (parte II libro I), Jacobo y Juan Cromberger (15 de febrero).	<i>Guarino Mezquino</i> : Juan Varela de Salamanca.

Apéndice [continúa]

<i>Año</i>	<i>Libros de caballerías</i>	<i>Historias caballerescas breves/otras obras</i>	<i>Otros impresores sevillanos</i>
1528	<i>Tristán de Leonís</i> , Juan Cromberger (4 de noviembre).	<i>Canamor</i> : Jacobo Cromberger (18 de julio).	
1530		<i>Pierres de Provenza</i> : Juan Cromberger (24 de noviembre).	
1531	<i>Amadís de Gaula</i> , Juan Cromberger (22 de junio).	<i>Pierres de Provenza</i> : Juan Cromberger (24 de noviembre).	
1532		<i>Flores y Blancaflor</i> : [Sevilla], [Juan Cromberger] [¿1532?]. <i>Flores y Blancaflor</i> : [Sevilla], Juan Cromberger, [¿1532?]. <i>Historia de la reina Sebilla</i> : Juan Cromberger (29 de enero).	
1533	<i>Renaldos de Montalbán (III)</i> , Juan Cromberger (25 de mayo). <i>Tristán de Leonís</i> , Juan Cromberger (4 de noviembre). <i>Espejo de caballerías (II)</i> , Juan Cromberger.	<i>Pierres de Provenza</i> : Juan Cromberger.	
1534	<i>Lepolemo (I)</i> , Juan Cromberger. Carlomagno: Juan Cromberger	<i>Carlomagno</i> : Juan Cromberger. <i>Historia de los siete sabios de Roma</i> : Juan Cromberger.	<i>Tristán de Leonís el Joven</i> , Dominico de Robertis.
1535	<i>Amadís de Gaula</i> , Juan Cromberger (22 de junio).		<i>Demanda del Santo Grial</i> : [Juan Varela de Salamanca], (12 de octubre).

	<i>Clarián de Landanis (parte II libro II)</i> , Juan Cromberger.	
	<i>Oliveros de Castilla</i> , Juan Cromberger.	
1536	<i>Florisel de Niquea (X)</i> (Feliciano de Silva), Juan Cromberger. <i>Palmerín de Olivia (I)</i> , Juan Cromberger.	<i>Clarián de Landanis</i> (Libro III de la parte I): Juan Varela de Salamanca, (9 de junio).
1539	<i>Amadís de Gaula</i> , Juan Cromberger (8 de mayo).	
1540	<i>Palmerín de Olivia (I)</i> , Juan Cromberger (15 de septiembre). <i>Primaleón (II)</i> , Juan Cromberger (difunto).	
1541	<i>Renaldos de Montalbán (III)</i> , herederos de Juan Cromberger.	<i>Crónica popular del Cid</i> : Jácome Cromberger, (noviembre).
1542	<i>Las sergas de Esplandián</i> , herederos de Juan Cromberger (31 de marzo). <i>Amadís de Grecia (IX)</i> (Feliciano de Silva), herederos de Juan Cromberger (27 de junio). <i>Lepolemo (I)</i> , herederos de Juan Cromberger.	<i>Pierres de Provenza</i> : Dominico de Robertis. <i>Baldo</i> (Reinaldos, IV): Dominico de Robertis, (18 de noviembre). <i>Fernán González</i> : Dominico de Robertis. <i>Pierres de Provenza</i> : Dominico de Robertis.
1543		<i>Félix Magno (I-II)</i> : Sebastián Trujillo. <i>Félix Magno (III-IV)</i> : Sebastián Trujillo. <i>La Trapesonda</i> (Reinaldos, III): Dominico de Robertis (25 de junio). <i>Lisuarte de Grecia</i> (Amadís, VII): Dominico de Robertis (20 de diciembre). <i>Canamor</i> : Dominico de Robertis

Apéndice [concluye]

Año	Libros de caballerías	Historias caballerescas breves/otras obras	Otros impresores sevillanos
			<i>Historia de la Donzella Teodor</i> : Dominico de Robertis.
1545	<i>Renaldos de Montalbán (III)</i> , Juan Cromberger (15 de septiembre). <i>Cirongilio de Triacia</i> , Jácome Cromberger (17 de diciembre). <i>Espejo de caballerías (I)</i> , herederos de Juan Cromberger.		<i>Reinaldos de Montalbán (I-II)</i> : Dominico de Robertis. <i>Claribalte</i> : Andrés de Burgos, (10 de diciembre). <i>Enrique Fi de Oliva</i> : Dominico de Robertis, (13 de enero). <i>Fernán González</i> : Alonso de la Barrera.
1546	<i>Florisel de Niquea (XII/parte III)</i> (Feliciano de Silva), herederos de Juan Cromberger, 1546 (6 de marzo). <i>Florisel de Niquea (X)</i> (Feliciano de Silva), Jácome Cromberger (25 de octubre).		<i>Silves de la Selva</i> (Amadís, XII): Dominico de Robertis. <i>Canamor</i> : Dominico de Robertis. <i>Crónica popular del Cid</i> : Alonso de la Barrera. <i>Fernán González</i> : Sevilla, (24 de noviembre).
1547	<i>Amadís de Gaula</i> , Jácome Cromberger. <i>Palmerín de Olivia (I)</i> , Jácome Cromberger (28 de junio).		<i>Carlomagno</i> : Dominico de Robertis.
1548	<i>Renaldos de Montalbán (III)</i> , Jácome Cromberger (25 de abril).	<i>Florambel de Lucea (I)</i> : Antonio Álvarez, (7 de abril). <i>Lepolemo</i> : Dominico de Robertis, (4 de mayo).	<i>Florambel de Lucea (I)</i> : Antonio Álvarez, (7 de abril). <i>Lepolemo</i> : Dominico de Robertis, (4 de mayo). <i>Guarino Mezquino</i> : Andrés de Burgos, (10 de mayo).

		<i>Lisuarte de Grecia</i> (Amadís, VII): Dominico de Robertis, (19 de junio). <i>Partinuplés</i> : Dominico de Robertis. <i>Crónica popular del Cid</i> : Dominico de Robertis, (25 de octubre).
1549	<i>Amadís de Grecia</i> (IX) (Feliciano de Silva), Jácome Cromberger. <i>Espejo de caballerías</i> (II), Jácome Cromberger (27 de febrero). <i>Las sergas de Esplandián</i> , Jácome Cromberger (13 de diciembre).	<i>Florambel de Lucea</i> (II): Andrés de Burgos, 1548 [colofón: 1549] (26 de enero). <i>Félix Magno</i> (I-II): Sebastián Trujillo, 1549 (30 de abril). <i>Silves de la Selva</i> (Amadís, XII): Dominico de Robertis, 1549 (14 de junio). <i>Félix Magno</i> (III-IV): Sebastián Trujillo, 1549 [4 de julio].
1550	<i>Lisuarte de Grecia</i> (VII) (Feliciano de Silva), Jácome Cromberger (19 de enero). <i>Espejo de caballerías</i> (III), Jácome Cromberger (11 de marzo). <i>Renaldos de Montalbán</i> (III), Jácome Cromberger.	<i>Floramante de Colonia</i> (Clarián, II): Juan Vázquez de Ávila, (4 de julio). <i>Canamor</i> : Dominico de Robertis.
1551	<i>Rogel de Grecia</i> (XI/parte III) (Feliciano de Silva), Jácome Cromberger (9 de mayo). <i>Espejo de caballerías</i> (I), Jácome Cromberger.	
1552	<i>Amadís de Gaula</i> , Jácome Cromberger (4 de octubre).	
1553	<i>Palmerín de Olivia</i> (I), Jácome Cromberger (22 de julio).	

INTRODUCCIÓN A LOS GESTOS AFECTIVOS Y CORTESES EN EL *AMADÍS DE GAULA*¹

Juan Manuel Cacho Blecua

Universidad de Zaragoza

El 30 de octubre de 1508, en los talleres zaragozanos de Jorge Coci, veía la luz la primera edición conservada de los cuatro libros del *Amadís de Gaula*, de la que celebramos su quinto centenario. De la “historia fingida” se responsabiliza Garci Rodríguez de Montalvo, regidor de Medina del Campo (Valladolid), quien pudo terminarla conjuntamente con su continuación, *Las sergas de Esplandián*, entre 1492 y 1495 o 1497, aunque el proceso pudo ser bastante largo. Su labor consistió en corregir, transformar y ampliar un texto anterior, surgido quizás unos dos siglos antes, modernizando la lengua y el estilo de unos antiguos originales, modificando su *dispositio* y su trama y añadiendo nuevos materiales. Gracias a su trabajo se consiguió una feliz síntesis entre el *Amadís* primitivo medieval y su refundición, de extraordinarias consecuencias: los cuatro primeros libros suponen la culminación artística de la tradición artúrica española y se convirtieron en el principal paradigma y referente de los libros de caballerías posteriores, aunque no sea el único. Gracias a sus sucesivos cambios y adaptaciones a lo largo de varios siglos, la ficción gozó de un extraordinario éxito durante la Edad Media en la Península, y a partir del siglo XVI tuvo una acogida excepcional en toda Europa, como muy pocas creaciones españolas han obtenido.²

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto del Ministerio de Educación y Ciencia HUM2006-07858, que cuenta con fondos Feder.

² Juan Manuel Cacho Blecua, “Los cuatro libros de *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*: los textos de Garci Rodríguez de Montalvo”, *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 85-116.

A fines del siglo xv, en consonancia con corrientes literarias como la ficción sentimental o la lírica de cancioneros, Montalvo acentuó y actualizó el universo afectivo y cortesano de la obra por medio de una estudiada retórica verbal, pero también mediante unos conscientes resortes paraverbales que serán objeto de mi análisis. En mi aproximación, necesariamente selectiva, examinaré los besos, mecanismo cortesano que refleja las interrelaciones de los personajes, para después estudiar el control y la exteriorización de las emociones a través de las expresiones gestuales, que los personajes a veces ni siquiera llegan a dominar, pero que en otras ocasiones ocultan, subvierten e incluso emplean de forma fingida.

LOS GESTOS

Los cada vez más numerosos trabajos dedicados a la comunicación no verbal describen la complejidad de nuestros gestos, pero no podemos aplicar los resultados actuales a testimonios de épocas lejanas. Los gestos poseen su historia y su representación, por lo que resulta necesario incardinarlos en la obra y en el sistema social, cultural, semiótico y literario del que forman parte inseparable.³

En el *Amadís* matizan los perfiles de los personajes, aclaran sus relaciones personales, señalan jerarquías sociales, familiares y morales, muestran los sentimientos, la cortesía y el dominio del cuerpo, y potencian ciertos símbolos, acentuando, a veces, el valor estético e individual de la obra. Además, como indica Muchembled, "ils ne relèvent pourtant nullement du domaine anecdotique car ils s'inscrivent toujours dans la durée et dans l'épaisseur sociale: ils traduisent avec précision des comportements collectifs, des cultures, des états de civilisation et vont bien au-delà de la seule personnalité de celui que les met en

³ Juan Manuel Cacho Bleca, "El beso en el *Tirant lo Blanch*", en José Romera Castillo, Ana Freire López y Antonio Lorente Medina (coords.), *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid: UNED, 1993, t. I, pp. 39-40.

oeuvre".⁴ Su importancia durante la Edad Media ha sido señalada con reiteración, hasta el punto de que Le Goff calificó la época como la civilización del gesto.⁵ Primordialmente desempeñan la triple función de ser: a) mecanismos de comunicación, b) transmisores de sentimientos y c) signos de pertenencia a un medio sociocultural definido.⁶

Uno de sus mejores estudiosos, Jean-Claude Schmitt, subrayó con brillantez la asociación de un cuerpo y de un alma como el principio básico y antropomórfico de una concepción general sobre el orden social y el mundo fundada a partir de la dialéctica entre lo interior y lo exterior. En el cuerpo del hombre y el espectáculo de la sociedad, los gestos, a su medida, representan esta dialéctica o mejor la encarnan. Desvelan hacia fuera los secretos anímicos, ocultos en el interior de la persona. A su vez, cada individuo pertenece a un *ordo*, en una sociedad profundamente ritualizada. Mediante los gestos compartidos y reconocidos, se afirma la pertenencia a un grupo,⁷ proceso similar al que se produce también con la palabra.

EL BESAMANOS SEÑORIAL

Los gestos descritos en el *Amadís*, por lo general, se caracterizan por ser poco numerosos, relativamente frecuentes, remitir a códigos sociales y culturales y emplearse, de vez en cuando, con finalidades artísticas. En algunos casos difieren de los nuestros, si bien sus sentidos pueden desvelarse por su reiteración, por los contextos narrativos, en casos más

⁴ Roberto Muchembled, "Pour une histoire des gestes (xv^e-xviii^e siècle)", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 34 (1987), p. 87.

⁵ Jacques Le Goff, Jacques, *La civilización del Occidente Medieval*, Barcelona: Juventud, 1969, p. 483.

⁶ Maria Bogucka, "Le geste dans la vie religieuse, familiale, sociale, publique et politique de la noblesse polonaise aux xvi^e, xvii^e et xviii^e siècles", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 30 (1983), p. 3.

⁷ Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris: Gallimard, 1990, pp. 18-19.

especiales por las explicaciones del autor y siempre por sus referentes sociohistóricos, literarios e iconográficos. Algunos poseen un valor simbólico codificado, hasta el punto de que mediante su empleo se originan determinadas relaciones jurídicas o se producen determinados efectos en derecho,⁸ como sucede con el tradicional besamanos castellano, bien codificado en las *Partidas* alfonseñas:

Vasallo se puede fazer un ome de otro segund la antigua costumbre de España en esta manera: otorgándose por vasallo de aquel que lo recibe e besándole la mano por reconocimiento de señorío (Alfonso X, *Partidas*, IV, XXV, IV).⁹

Sin afán de exhaustividad, dicha práctica se refleja en la propuesta del enano de convertirse en vasallo del héroe (*Amadís*, I, XIX, 445),¹⁰ tras la derrota de los familiares de Briolanja, quienes le habían usurpado a traición el reino que le pertenecía: “Entonces fueron todos los de la tierra muy ledos a besar las manos de Briolanja, su señora” (*Amadís*, I, XLII, 641), después de la victoria del protagonista en la Cámara Defendida —“por señor le besaron las manos”— (*Amadís*, II, XLIV, 674), o en la entronización de Amadís y Oriana:

Pues los reyes nuevos Amadís y Oriana, quedando en sus reales sillas assentados, llegaron todos los altos hombres y procuradores de aque-

⁸ Luis G. de Valdeavellano, “Sobre simbología jurídica de la España medieval”, en *Homenaje a don José Esteban Uranga*, Pamplona: Aranzadi, 1971, p. 93. Silvia Lastra analiza los gestos representativos de los procedimientos jurídicos en el *Amadís* (“La gestualidad jurídico-medieval en el *Amadís de Gaula*”, en *El hispanismo al final del milenio. Actas del V Congreso de Hispanistas (Córdoba, Argentina 1998)*, Córdoba: Comunicarte, 1999, t. I, pp. 463-469).

⁹ Transcribo el texto regularizando los usos gráficos de *i / y*, *v / u*. Adecuo la puntuación, acentuación y separación de palabras a las normas actuales.

¹⁰ Todas las citas remiten a mi edición, Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 2 vols., Madrid: Cátedra, 1988-1991, con indicación de libro, capítulo y página. Acentúo de acuerdo con las normas vigentes ahora.

llos reinos a les besar las manos, dándoles aquella obediencia y vassallaje que leales vassallos a sus reyes dar suelen (*Sergas*, LXV, 405).¹¹

La ficción refleja las costumbres de su tiempo, pues en las frecuentes tomas de posesión señoriales del siglo xv la *osculatio manuum* seguía formando parte imprescindible del ritual.¹² En las ceremonias, el simbolismo de las manos cobraba unos valores polisémicos que apuntaban, por un lado, a la idea de fuerza, y, al mismo tiempo, a la de acercamiento y protección, como partes del cuerpo “destinadas a realizar numerosos gestos de ostentación de poder —en concreto, la mano derecha, receptora del beso vasallático de dependencia”.¹³

Por otra parte, del mismo modo que Alfonso X el Sabio concedió gran importancia a la retórica cortesana,¹⁴ y al control del cuerpo disciplinado y virtuoso, en especial el destinado a la caballería, también reguló ciertos comportamientos gestuales de los vasallos:

Al rey también ricos omes, como los otros de su señorío, son tenudos de besar la mano en aquellas sazones misimas que de suso diximos. E aún gela deven besar cada vez que va de un lugar a otro e le salen a rescibir; e cada que viniere de nuevo a su casa o se quiere della partir para ir a otra parte, e quando les diere algo o les prometiere de fazer bien e merced. E esto son tenudos de fazer al rey por dos razones: la primera, por el debito de la naturaleza que han con él; la otra, por el reconocimiento del señorío que á sobre ellos (Alfonso X, *Partidas*, IV, XXV, V).

¹¹ Remito a la edición de Sainz de la Maza, de la que indico capítulo y página. *Sergas de Esplandián*, Madrid: Castalia, 2003.

¹² De acuerdo con Isabel Beceiro (“El escrito, la palabra y el gesto en las tomas de posesión señoriales”, *Studia historica. Historia medieval*, 12 (1994), p. 72) la fidelidad vasallática “está encarnada por el besamanos y, en menor medida, por la imposición de manos”.

¹³ María Concepción Quintanilla Raso, “El orden señorial y su representación simbólica: ritualidad y ceremonia en Castilla a fines de la Edad Media”, *Anuario de Estudios Medievales*, 29 (1999), p. 858.

¹⁴ Francisco López Estrada, “Corte y literatura en las *Siete partidas*”, *Co-textos*, 21 (1991), pp. 9-46.

Por más que los lazos con el modelo originario se hayan debilitado, estos besos rituales-ceremoniales más cotidianos reiteran un mismo simbolismo exaltador de los poderes del rey, por el doble vínculo mencionado de naturaleza y señorío.¹⁵ En el ritual se recalca la primacía del monarca como señor de un espacio común y con el que los vasallos mantienen una relación genérica de “leal amor”, más otra posible y personal de vasallaje, a lo que debe añadirse su consideración de generoso otorgador de gracias, fuente de bienes a quien se debe agradecimiento.

El *Amadís* hereda esta casuística, no muy alejada de los usos actuales, en la que habría que incluir las peticiones, el perdón y ciertos desvíos. Por ejemplo, Madasima trata de agradecer a Lisuarte su libertad, una vez que su madre ha devuelto los castillos que la retenían como rehén con sus doncellas:

Madasima le quiso besar las manos, mas el Rey no quiso, como aquel que las nunca dio a dueña ni donzella sino quando les fazía alguna merced (*Amadís*, II, LXIV, 933).

El comportamiento de Lisuarte se aviene bien con la teórica función de la realeza como protectora de los débiles, que de la Iglesia pasaría a los reyes y posteriormente asumiría la caballería en un largo proceso,¹⁶ con una salvedad importante. Hasta el último momento la mujer ha estado apresada y su vida ha corrido peligro. Sólo se ha salva-

¹⁵ El de naturaleza deriva del amor común. Equivale a “un deudo o parentesco que se tiene, en primer lugar, por razón de nacimiento o por otras razones tan importantes casi para la vida” como la naturaleza “—esto es por casamiento, herencia, por ser liberado de muerte, deshonor o cautiverio, por ser hecho cristiano, por residencia de diez años [...]. Por tanto, todo aquello capaz de crear un hondo e imborrable arraigo y muy especialmente la larga y familiar descendencia [...] es base de un nexo de naturaleza” (José Antonio Maravall, “Del régimen feudal al régimen corporativo en el pensamiento de Alfonso X”, en *Estudios de historia del pensamiento español. Serie Primera. Edad Media*, 2ª ed. ampliada, Madrid: Cultura Hispánica, 1973, pp. 141).

¹⁶ Jean Flori, *L'idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*, Genève: Droz, 1983 y *L'essor de la chevalerie: x^e-xii^e siècles*, Genève: Droz, 1986.

do por el cumplimiento del pacto previo, la entrega de los castillos; en consecuencia, su liberación no puede achacarse a la concesión de ninguna merced, sino a un acto de justicia. La conducta gestualmente cortés de Lisuarte contrarresta, en parte, su poco piadosa actuación, que mantendrá después en su obstinación en no ceder las tierras de Madasima, en la actitud ambivalente con la que se perfila el personaje después de la intervención de los mezcladores Gandandel y Brocadán. El gesto de gratitud evitado resulta singular por desviarse de la norma y ser objeto del consiguiente comentario, reiterado en otro episodio posterior ante la presencia de una doncella enviada por Grasinda:

Y la donzella, siendo ya apeada de su palafrén, entró por la puerta, levándola de la mano Esplandián, y sus ermanos con ella; y como llegó al Rey, fincó los inojos y quísole besar las manos, mas él no las dio porque lo no acostumbra sino cuando fazía merced señalada alguna donzella (*Amadís*, III, LXXVIII, 1241).

Este nuevo contexto refleja más la actitud caballeresca del monarca ante la solicitud de que los representantes de Grasinda defiendan por las armas su superior hermosura sobre las doncellas de la Gran Bretaña, al tiempo que la segunda aparición del rasgo lo refrenda como característico del personaje, quien se comporta así de forma humilde y, sobre todo, cortés. Como suele ser habitual en el *Amadís*, los besamanos impedidos resultan más expresivos que los reseñados, al desautomatizar los comportamientos reiterados. En ambas ocasiones, el simbolismo gestual rescata algunas de las mejores cualidades del rey de la Gran Bretaña, precisamente, y no por casualidad, en circunstancias en las que su conducta no resultaba modélica.

En este mismo sentido, también se destaca la excepcionalidad del gesto cuando se debe ejecutar por persona interpuesta ante la imposibilidad de hacerlo el interesado. La expulsión de Amadís de la corte de Lisuarte tendrá como consecuencia su alejamiento, aunque no un destierro *strictu sensu* porque se ha ofrecido como vasallo a Brisena, no a

su marido. En las nuevas circunstancias de su partida de la Gran Bretaña, el héroe manifestará por medio de Gandales su deseo de permanecer al servicio de la reina:

—Señora, yo vine con mandado de Amadís al Rey, y mandome que, si veros pudiesse, que por él os besasse las manos como aquel a quien mucho pesa de ser apartado de vuestro servicio (*Amadís*, III, com., 957).

En este caso, el héroe no actúa obligado por un protocolo cortés inexcusable, sino voluntariamente en función de su compromiso previo verbal de “servir” a la reina, en oposición a su hermano Galaor, ligado a Lisuarte. El servicio mencionado incrementa el dramatismo de la situación por la ruptura de relaciones con el rey, en un momento en el que Oriana está a punto de dar a la luz. El simbolismo gestual remite a un situación originaria ideal, recordada por el beso aludido, en la que convivían armónicamente la caballería y la monarquía, en contraste con las circunstancias posteriores en las que Amadís ni siquiera puede besar personalmente las manos de la reina.

EL DESPLAZAMIENTO CORTESANO DEL BESAMANOS

Dado su simbolismo y empleo, el besamanos resultaba un mecanismo adecuado para las relaciones cortesanas públicas, e incluso podía dar pie para exhibir ciertos rasgos de ingenio y de cortesía, asociados por Montalvo con la auténtica nobleza. Así, Amadís le indica agudamente a Leonorina, de quien ha recibido un anillo, que “la mano que lo trae me havéis vos de dar que la bese como vuestro servidor, que el anillo no puede andar en otra donde quexoso de mí no fuesse” (*Amadís*, III, LXXIV, 1169).

Del simbolismo jurídico se ha pasado a unos gestos cortesés similares, reforzados en este caso por la presencia de un objeto connotativo como el anillo. Este desplazamiento del besamanos facilita su uso entre

personas carentes de relaciones de señorío, así como la ampliación de sus significados, convirtiéndose en señal de cortesía, honra, acatamiento, obediencia, humildad y respeto. Ahora bien, el gesto forma parte de un contexto más complejo que debe interpretarse teniendo en cuenta, entre otros factores, la causa que motiva el acto, ya sea una bienvenida, una despedida, un agradecimiento, etc., quién lleva la iniciativa, la categoría social o familiar de los participantes, sus edades, su relación, su posición espacial y sus movimientos. Reconstruyendo una "archiceremonia" teórica y estereotipada, la persona de inferior categoría actúa en primer lugar y se postra humildemente en tierra, "fincando los inojos"; en segundo lugar, intenta besar las manos del considerado superior, de acuerdo con la jerarquía social, moral o familiar, quien, en función de las diferencias de edad y sociales, de sus relaciones y de sus afectos acepta el gesto o lo rechaza; en este segundo caso, puede retirar su mano y recibir amistosamente al recién llegado de forma mucho más afectuosa. En definitiva, el besamanos forma parte de un ceremonial mucho más complejo en el que interactúan los participantes, quienes se comportan de acuerdo con sutiles mecanismos gestuales a través de los cuales manifiestan su respeto, honra y afectos. Aunque todas las ceremonias parecen similares, la múltiple combinatoria de sus variantes las singulariza a partir de simbolismos gestuales que a veces nos pasan desapercibidos. Limiándome a analizar un ejemplo de características espaciales, el emperador de Constantinopla recibe de la siguiente manera al hijo de Amadís:

Entonces llegó Esplandián, que la su gran fermosura avía puesto en espanto a todos los que lo miravan, y assí lo hizo al empera[d]or, y fincados los inojos en tierra, le quiso besar las manos; mas él no solamente no se las quiso dar, mas tomándole con las manos ambas la cabeça, abaxándose le besó en la faz y levantolo suso (*Sergas*, CXVII, 620-621).

Se produce un doble movimiento simultáneo, descendente y ascendente, en el primero de los cuales el joven se dirige y se sitúa en un

espacio inferior respecto al emperador, ante quien se postra de rodillas y al que intenta besar la mano, ambos gestos indicativos de respeto, acatamiento y humildad otorgados a la máxima autoridad terrena. Sin embargo, el emperador trata con deferencia al recién llegado: se baja, lo besa y lo levanta teniéndolo por la cabeza, gesto más afectivo que la variante de ayudarse con las manos para alzarlo. Ha tratado de ponerse a su misma altura, movimiento acorde con el beso en la faz, representativo de un trato de igual a igual, afectuoso y no estrictamente jerárquico. Ambos personajes han mostrado su cortesía, en especial el emperador, quien ha ensalzado a Esplandián, su futuro yerno y héroe de la novela, desde cuyo punto de vista se describe esta bienvenida.

El besamanos puede aplicarse en las llegadas, partidas, agradecimientos, peticiones, etc., por lo que se reitera con sistematicidad, incluso cuando los personajes están ausentes, indicio de la necesidad no sólo cortés de afirmar sus vínculos, en algunos casos a pesar de las circunstancias adversas. El gesto *in absentia* es transmitido bien por persona interpuesta, como ya hemos analizado y sucede por lo general en las embajadas, bien por el interesado a través de algún escrito, por ejemplo las cartas. En ellas la expresión “besar las manos” todavía no se ha impuesto, ni tampoco fijado como fórmula, al contrario de lo que sucederá más adelante (véanse los ejemplos del *Manual de escribientes* de Antonio de Torquemada). Oriana encabeza la solemne misiva enviada a sus padres con una significativa variante, tampoco muy usual:

yo la triste y desdichada Oriana, vuestra hija, con mucha humildad mando besar vuestros pies y manos (*Amadís*, IV, XCV, 1364).

Sea *in praesentia* o *in absentia*, la expresión empleada, como la ceremonia, ni mucho menos resulta mecánica por las combinatorias ofrecidas en la novela, reflejo de las relaciones entre los personajes. Además, con distintas variaciones el sintagma es cada vez más frecuente en el *Amadís*, como puede verse en la siguiente tabla:

Besar la mano	<i>Amadís</i> , I	<i>Amadís</i> , II	<i>Amadís</i> , III	<i>Amadís</i> , IV	<i>Sergas</i>
Ocurrencias	14	20	27	65	64
Porcentajes	6.66%	9.52%	22.38%	30.95%	30.47%
Extensión de los libros	19.40%	13.72%	16.40%	23.13%	27.32%

Aun teniendo en cuenta la desigual extensión de los libros, que he expresado en la última fila porcentualmente respecto al conjunto del *Amadís de Gaula* más *Las sergas de Esplandián*, se ve un crecimiento progresivo de “besar la mano”, acentuado en el libro III y bastante más intenso en el IV y en las *Sergas*, los cuales se atribuye el regidor de Medina del Campo. En conclusión, los besamanos son menos empleados en los estratos más primitivos de la obra, mientras que, por el contrario, se intensifica su uso en los más recientes.¹⁷ A esto hay que añadir una mayor complejidad de las ceremonias, especialmente perceptibles en las respuestas gestuales de las personas besadas, indicio de una creciente preocupación por las formas de cortesía, a través de las cuales Rodríguez de Montalvo logró ciertos hallazgos narrativos.

DE LOS BESOS CEREMONIALES A LOS AFECTIVOS

Con significados y funciones muy similares a los reseñados, señorío, respeto, acatamiento, honra y agradecimiento, se fueron incrementando las bases del empleo del besamanos, sobrepasando el estrecho mundo de la relación señorial; del mismo modo, los lugares besados no quedaron limitados a las manos, ampliándose al pie, a la falda y manga de la loriga,

¹⁷ El proceso es similar al estudiado por Nieves Baranda en los recibimientos, pues “si en el *Zifar* y en el *Guarino Mezquino* resaltaba la parquedad en la expresión de la cortesía, en el *Palmerín* sucede lo contrario” (“Gestos de la cortesía en tres libros de caballerías de principios del siglo XVI”, en *Traité de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Âge à nos jours*, Moulins: Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, p. 63). La evolución refleja tanto unos cambios sociales como unos usos literarios arraigados, ya fijados en el *Amadís*.

al rostro, a la faz, a los ojos y a la boca. La elección no se hacía de forma arbitraria, y dependía de la categoría social de los intervinientes, de sus relaciones, de las causas que habían propiciado la gestualidad y de la intensidad de los afectos, del mismo modo que podía venir condicionada por la situación espacial de los ejecutantes e incluso por su vestimenta.

En la carta de Oriana a sus progenitores, la princesa mandaba besar humildemente las manos y los pies, en correspondencia con su intensa preocupación y tristeza, al tiempo que recordaba la obligada obediencia a sus padres. De la misma manera, Amadís, desarmado, se arroja a los pies del ermitaño de la Peña Pobre y se los besa (II, XLVIII, 704), alterado por la carta enviada por Oriana. Significativamente, ambos personajes, perturbados emotivamente, traducen de este modo la intensidad de sus sentimientos, como sucede en otras ocasiones, sea por aflicción, afecto o agradecimiento. Así, cuando el emperador de Constantinopla concede a Frandalo la alferecía y el condado de Gigentor, éste “le besó el pie, aunque el Emperador no quiso, y Esplandián las manos, por essa merced que le fizo” (*Sergas*, CXVII, 623). En este caso también debe considerarse la diferente posición social de los intervinientes, de forma similar a la protagonizada por el maestro Elisabad, quien agradece al emperador de Constantinopla el auxilio solicitado por Amadís, indicándole que “por esso que me avéis dicho os beso las manos de parte de aquel cavallero, y por ser yo el que tal recaudo llevo le beso los pies” (*Amadís*, IV, XCIX, 1406-1407).¹⁸

El beso en los pies manifiesta una inferioridad aceptada y consciente para el ejecutante, en cuanto que debe perder la posición humana vertical arrojándose a ras de suelo, salvo que la otra persona esté en posición superior, sea en algún estrado o subido a un caballo. En sentido contrario, la ceremonia implica la concesión de uno de los mayores honores gestuales que pueden otorgarse. Dadas sus características, el gesto se usa en casos especiales explicables por la diferencia social de los

¹⁸ Posiblemente el “le beso” haya que interpretarlo como un cambio de tratamiento, en el que implícitamente podría entenderse un “vuesa merced”, frente al “vos” anterior.

intervinientes pero, sobre todo y más frecuentemente, por la intensidad emocional vivida. En esta clave última deben interpretarse los besos dados a Amadís en dos ocasiones diferentes, ante los que siente vergüenza. En la primera, Briolanja trata de agradecerle sus palabras de esperanza, por lo que “se le omilló tanto que los pies le quiso besar, mas él con mucha vergüença se tiró afuera” (*Amadís*, I, XLII, 634). En la segunda, la antigua criada de su madre, Darioleta le solicita perdón por haberlo echado al mar de recién nacido: “fincados los inojos, le quiso besar el pie, mas él la levantó y uvo vergüença de aquello” (*Amadís*, III, LXIX, 1063). No por casualidad en los dos casos reacciona ante la situación aflictiva de una mujer, al tiempo que da muestras de su humildad y cortesía. No obstante, Galaor reacciona de forma diferente ante una situación similar protagonizada por una desconocida, con la que podría sentirse unido por un vínculo de “naturaleza” al ser su difunto marido de Gaula:

—Señora, este cavallero dize que a su poder vengará la muerte de vuestro marido.

Ella se le cayó a los pies por gelos besar, y dixo:

—¡Ay, buen cavallero! Dios te dé el gualardón, qu'él no ha en esta tierra pariente ni amigo que dello se trabaje, que es de tierra estraña, pero cuando era bivo muchos se le mostravan (*Amadís*, I, XXIV, 492).

Los valores del gesto propiciaban la creación de clímax dramáticos, y en algún caso posibilitan su uso como eficaz herramienta narrativa, de la que sólo somos conscientes *a posteriori*. Por ejemplo, Lisuarte se había comprometido a devolver una corona y un manto mágicos dejados por unos enigmáticos personajes, pero los objetos desaparecen misteriosamente, por lo que el principal donante, caracterizado por sus canas, con sus lágrimas trata de apiadar a Lisuarte. Cuando logra su objetivo de que el rey vuelva a reiterar su compromiso de entregar lo que le pidan por las prendas perdidas, “el cavallero se le dexó caer a sus pies para gelos besar, mas el Rey lo alçó por la mano y dixo: —Agora pedid lo que os plazera” (*Amadís*, I, XXXIV, 558).

Se resalta la condición regia de Lisuarte en estos difíciles momentos: cumplirá con su palabra, vale decir se comportará de acuerdo con la conducta exigible a un buen rey, sin necesidad de ser conmovido mediante ninguna retórica gestual. Después, descubriremos el ardid: las lágrimas y el beso no obedecían a ninguna muestra de aflicción real sino que eran una estrategia embaucadora del personaje para conseguir la entrega de Oriana. Hábilmente, el autor le ha dado la vuelta a los valores teóricos de los gestos: deberían expresar la intimidad secreta de las personas; por el contrario, la gestualidad se utiliza de forma engañosa para hacer veraz ante sus interlocutores una fingida perturbación, ocultando en este caso la traición urdida por Arcaláus. A su dominio de la magia se le ha superpuesto este control de la gestualidad, posiblemente un sustrato muy posterior, humano y peligroso.

Los agradecimientos suelen desarrollarse en ambientes cortesanos, pero pueden ambientarse tras algún suceso bélico, yendo todavía armado el caballero, e incluso estando montado en su cabalgadura, lo que condiciona el gesto usado. Así, herido Amadís tras el combate con Galpano, dirigiéndose a una fortaleza cercana se encuentra con un caballero que, al enterarse de que el Doncel del Mar ha derrotado a su enemigo, “descendió del cavallo por le besar el pie. Y el Donzel lo desvió de la estribera, y el otro besole la falda del arnés” (*Amadís*, I, VI, 299). En una segunda ocasión, Durín parece besarle la falda del arnés y despedirse de Amadís, quien pretende retirarse del mundo tras la misiva de Oriana (*Amadís*, II, 694).

De la misma manera que algunas de las funciones primitivamente asignadas a la realeza se incorporaron a la ética caballeresca, algo similar sucede con la gestualidad: el agradecimiento se expresa mediante un despliegue diferente de besos, a través de los cuales los caballeros reciben el reconocimiento público (honra) por haber acabado eficazmente su misión. El empleo de una gestualidad codificada originariamente para los reyes recalca la transferencia y la primacía concedida a la caballería, cuyas funciones pueden ser concebidas como auténticas mercedes y gracias otorgadas a los desvalidos.

El empleo de estos gestos resulta escaso si lo comparamos con el más tradicional besamanos, aludido en 210 ocasiones:

<i>Besar</i>	<i>Amadís, I</i>	<i>Amadís, II</i>	<i>Amadís, III</i>	<i>Amadís, IV</i>	<i>Sergas</i>	<i>Total</i>
el pie	4	1	4	2	6	17
el rostro	1			1		2
la faz	2				9	11
los ojos				2		2
la boca		1	1			2

Su excepcionalidad cuantitativa los distingue dentro de todo el conjunto. Los cuatro últimos se caracterizan por ser los menos ceremoniosos, por guardar los intervinientes una mayor cercanía física y por estar ambas cabezas a la misma altura o al menos muy cercanas. Se concretan en la faz, el rostro, los ojos y la boca, o incluso en varias partes como los dados por la reina Brisena a su hija Oriana:

como su madre la vio, que era la cosa que más amava, fue a ella y tomóla entre sus braços, y cayeran ambas a tierra si no por cavalleros que las sostovieron; y començola a besar por los ojos y por el rostro (*Amadís, IV, CXXIII, 1605-1606*).

La intensidad de la emoción es correlativa al ímpetu del abrazo, del mismo modo que los besos se multiplican y extienden desde el rostro hasta los ojos, el lugar besado más entrañable. Como es lógico, se intercambian entre familiares o entre personas que desean exteriorizar sus afectos.

Finalmente, sólo en única ocasión se describe un beso en la boca, dado por Perión a su hasta entonces desconocido hijo Florestán:

—Señor, vedes allí el mejor cavallero que después de don Galaor yo sé, y sabed que don Florestán vuestro hijo es.

El Rey fue muy alegre, que lo nunca viera, y sabía su gran fama, y an-

duvo más que ante; pero llegado don Florestán, apeose del cavallo, y hincados los inojos quiso besar el pie al Rey, mas el Rey lo levantó y diole la mano, y besolo en la boca (*Amadís*, III, LXVIII, 1033).

La singularidad del recibimiento no coincide con la otorgada a Amadís tras su anagnórisis (I, X, 328), ni con la concedida a Galaor (III, LXV, 984-985), si bien en esta última no se especifica el lugar donde besa Perión a su descendiente. Como una misma situación se resuelve gestualmente de formas diferenciadas, el beso en la boca no puede considerarse como signo de una ritualidad específica relacionada con el linaje. Sea como fuere, se trata del beso más igualitario e íntimo, no necesariamente amoroso; sin embargo, sorprende su ausencia como manifestación afectiva de las parejas de enamorados, a diferencia de la variedad, intensidad y originalidad de los recreados en el *Tirant*. El autor justifica su omisión por su incapacidad para expresarlos, argumentando que debe haber una sintonía entre los sentimientos del escritor y los reflejados en su creación. De esta manera, la pasión amorosa se avendría bien con la de los años juveniles, lo que no parece ser su caso:

Mas ¿quién sería aquel que baste [a] recontar los amorosos abraços, los besos dulces, las lágrimas que boca con boca allí en uno fueron mezcladas? Por cierto, no otro sino aquel que seyendo sojuzgado de aquella misma pasión y en las semejantes llamas encendido, el corazón atormentado de aquellas amorosas llagas pudiesse dél sacar aquello que los que ya resfriados, perdida la verdura de la juventud, alcançar no pueden. Assí que a este tal me remitiendo, se dexará de lo contar por más estenso (*Amadís*, II, LVI, 794).

El estilo y el contenido del excuso es propio de Montalvo, quien, sin duda alguna, pretende dar un giro a las relaciones amorosas del héroe, como se percibe en las *Sergas*. La aludida inefabilidad no es más que un pretexto retórico con el que trata de justificar la ausencia de

descripciones erótico-amorosas, para el autor no convenientes, evitables y quizás torpes. Por decirlo con feliz expresión de Gómez-Montoro, las meras alusiones perifrásticas remiten a normas sociales y no a prácticas privadas.¹⁹

GESTO EQUIVOCADO Y CATEGORÍA SOCIAL

El simbolismo gestual adquiere unos sutiles matices, empleado en unas ceremonias cada vez más complejas. De acuerdo con los planteamientos implícitos en el *Amadís*, el control de algunos gestos sólo está al alcance de una minoría, avezada a unas normas para las que ha sido educada, y a través de las cuales demuestra su pertenencia a las más altas esferas de la sociedad. En este sentido, tan importantes son los gestos exhibidos como los omitidos, en algunas ocasiones por causa de equivocaciones a partir de las cuales el autor construye de forma inteligente algún interesante hilo narrativo conductor de la trama. Así, don Florestán se acerca a la tienda de la reina Sardamira, una de las mujeres más hermosas del mundo, para saber si tenían noticias de Amadís. La estancia estaba con las alas levantadas, lo que permitía ver a sus moradoras:

Y por mirar mejor a la reina, que tan bien y tan apuesta le semejava, llegose assí a cavallo por entre las cuerdas de la tienda por la mejor mirar, y estóvola catando una pieça. Y assí estando, llegó a él una donzella que le dixo:

—Señor cavallero, no estáis muy cortés a cavallo tan cerca de tan buena Reina y otras señoras de gran guisa que allí están [...].

¹⁹ “Apuntes festivos sobre la *Veneris Copula* y el realismo de la ficción caballeresca del *Amadís* al *Quijote*”, en José Manuel Lucía Megías, María Carmen Marín Pina, con la colaboración de Ana Carmen Bueno (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 276.

—Cierito, muy buena señora —dixo don Florestán—, vos dezís gran verdad, mas por fuerça mis ojos, desseando ver la muy fermosa reina, dieron causa que en tan gran yerro cayesse; y pidiendo perdón a la buena señora y a todas vosotras, faré la emienda que por ella me fuere mandada (*Amadís*, III, LXXVI, 1202).

De acuerdo con las normas cortesas, don Florestán ha cometido múltiples errores: no debía haberse acercado sin ser requerido, estaba obligado a descabalar y tenía que haber saludado convenientemente a la dama. Su conducta inapropiada trata de justificarse por la preocupación de no encontrar a su hermano, por el desconocimiento de la categoría social de la persona que estaba en el interior de la tienda, cuyo rango sobresalía de los demás por estar situada sobre un estrado, pero, especialmente, por la hermosura de la reina, quien ha cautivado sus ojos. En consecuencia, se ha comportado de forma incorrecta arrastrado por un impulso superior que no ha podido controlar, mecanismo indirecto que refleja su intensidad.

En los episodios posteriores el caballero tratará de reparar su falta, por lo que el autor despliega numerosas señales que muestran su auténtica condición a la reina Sardamira y a sus acompañantes. Se caracteriza por ser un excelente justador, cabalgante y cortesano, como tendrá ocasión de comprobar la misma doncella que le afea su conducta. Tras una posterior conversación, quedará encantada “de la buena palabra y gran mesura de don Florestán, y de cómo era fermoso y de buen donaire, y en todo le semejava hombre de alto lugar, assí como él era” (*Amadís*, III, LXXVII, 1218). El caballero, parecido físicamente a Amadís y a Galaor, posee y exhibe unas cualidades físicas (hermosura), verbales y de comportamiento (mesura, donaire, buena palabra) que a primera vista desvelan su “alta” ascendencia social. Los signos externos descubren una complexión física heredada y un elevado linaje, es decir, una naturaleza acorde con una preparación educativa que se trasluce en su conducta verbal y paraverbal. Dadas las características destacadas *a posteriori*, su descortés conducta sólo tiene una causa: la belleza de Sardamira, con la

que después se casará, que le ha hecho perder el control. Por ello, una vez delante de la mujer tratará de remediar su descortesía inicial:

Assí hablando llegaron donde la Reina era, que ya sabía su venida. Y don Florestán fue ante ella y quísole besar las manos, mas ella no quiso, y púsole su mano en la manga de la loriga en señal de buen recebimiento, y díxole:

—Don Florestán, mucho os agradezco vuestra venida y el afán que en mi servicio queréis tomar. Pues que assí havéis emendado el mal que a mis cavalleros fezistes, razón es que perdonado os sea (*Amadís*, III, LXXVII, 1219).

El caballero, ya informado de la condición de Sardamira, intenta mostrarle su respeto mediante el besamanos tradicional, cortés y respetuoso. Por su parte, la dama le responde con una honrosa acogida, cuya glosa explica la concepción semiótica de los gestos, interpretados como señales que el autor aclara por su excepcionalidad.²⁰ La reina Sardamira no abraza a Florestán, pero al tocar su loriga, que significativamente va a ser usada en su defensa, le concede un trato deferente en su condición de caballero, gesto que a su vez también refleja el carácter controlado y decoroso de la mujer, quien se comporta de acuerdo con su ascendencia social. La peculiaridad del movimiento resuelve de forma inteligente la situación y contribuye a perfilar la personalidad de Sardamira. Como ha señalado Huizinga, “no cabe insistir bastante en que aquel aparato de bellas y nobles formas de vida alberga un elemento litúrgico que ha elevado el valor de las mismas a una esfera cuasi religiosa. Sólo este elemento puede explicar la extraordinaria importancia que no sólo en la última Edad Media se ha concedido siempre a todas las cuestiones de jerarquía y de ceremonial”.²¹ Tras estos

²⁰ Sólo he encontrado un gesto parcialmente similar: “Y Amadís fue hincar los inojos ante ella por le besar las manos, mas ella lo abrazó y tomole por la manga de la loriga, que toda era tinta de sangre de los enemigos” (*Amadís*, III, LXXXI, 1292).

²¹ *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu du-*

problemas en apariencia formales subyace una ideología y una cultura, unas reglas de conducta cuyo conocimiento y cumplimiento revelan desde la categoría social hasta la condición moral del personaje, expresados a través de los gestos, portadores de unas señales que a veces nos pasan inadvertidas.

EL CONTROL DE LOS GESTOS

La gestualidad cortesana debe ser pública en cuanto manifestación de honra y acatamiento, mientras que, por el contrario, no resulta conveniente exteriorizar todas las emociones personales, en función de su naturaleza y del rango de las personas a las que afecta.²² Según he señalado, Lisuarte debe entregar a Oriana, situación en la que las mujeres de la corte

començaron a hazer el mayor duelo del mundo, mas el Rey las mandó acoger a sus cámaras, y mandó a todos los suyos que no llorassen, so

rante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos, trad. José Gaos, 7ª ed., Madrid: Revista de Occidente, 1967, p. 69.

²² De acuerdo con las teorías de Norbert Elías, existe una correlación entre la estructura social y la emotiva. Cuando crece la fuerza de un poder central, se modifica la configuración de las emociones y las pautas de los afectos. Aumenta de modo paulatino la contención y la consideración de unos individuos sobre otros (*El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 239). Como sintetiza Roger Chartier, "En Occidente, entre los siglos XII y XVIII, las sensibilidades y los comportamientos son modificados profundamente por dos hechos fundamentales: la monopolización estatal de la violencia que obliga a dominar las pulsiones y así pacifica el espacio social; el fortalecimiento de las relaciones interindividuales que implica necesariamente un control más severo de las emociones y de los afectos" ("Formación social y economía psíquica: la sociedad cortesana en el proceso de civilización", en *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona: Gedisa, 1992, p. 96). Es muy posible que las restricciones y disimulos emocionales recreados en el *Amadís* se deban primordialmente a Montalvo o que se hayan acentuado tras su intervención.

pena de perder su amor, diciendo: —Agora averná de mi hija lo que Dios tuviere por bien, mas la mi verdad no será a mi saber falsedad (*Amadís*, XXXIV, 560).

Su actitud cuenta con antecedentes bien conocidos si recordamos las palabras evangélicas “Filiae Ierusalem, nolite flere super me” (*Lucas*, XXIII, 28),²³ si bien no coinciden exactamente con la situación. Lisuarte trata de ocultar las manifestaciones externas de pesadumbre, propugnando una total entereza: el destino de su hija depende de la voluntad divina y sus vasallos no deben mostrarse “flacos” ni débiles. Él se ha comportado como un buen rey, anteponiendo el mantenimiento de su palabra a sus intereses como padre. Por el cumplimiento de sus decisiones, no debe expresarse en público el dolor, circunstancia ante la que no cabe más que el control de los sentimientos en el caso de los hombres o la reclusión de las damas en lugares privados. Ambos motivos, reiterados en la obra, reflejan dos maneras de concebir la expresión de los sentimientos en función del sexo. Según se deduce, las mujeres no controlan bien las emociones intensas y no pueden evitar su exteriorización, por lo que deberían hacerlo en la cámara íntima, apartadas de la esfera pública.

El autor recreará después otra escena similar cuando Lisuarte entregue a su primogénita a los romanos en contra de la voluntad de la princesa, de forma inversa a la situación anterior. Los paralelismos y diferencias vienen reforzados por la gestualidad de los personajes, en un claro *crescendo* narrativo. En la última ocasión se multiplican los signos de tristeza por las lágrimas, el dolor, la soledad e incluso la tristeza contagiosa de los presentes:

ovo tan gran pesar, que el corazón se le cubrió de una nube oscura, de manera que por una pieça no habló. Y entró en la cámara donde la

²³ Posiblemente estén detrás de las palabras de don Quijote: “—No lloréis, mis buenas señoras, que todas estas desdichas son anexas a los que profesan lo que yo profeso” (I, XLVII, 592).

Reina estaba, y cuando ella le vio entrar, cayó amortescida en un estrado sin ningún sentido. El Rey la levantó y la llegó a sí, teniéndola en sus brazos fasta que en acuerdo fue tornada. Y como ya en mejor disposición la viesse y más reposada, díxole: —Dueña, no conviene a vuestra discreción ni virtud mostrar tanta flaqueza por ninguna adversidad, cuanto más por esto en que tanta honra y provecho se recibe [...]. La Reina no le pudo responder ninguna cosa, sino assí como estava se dexó caer de rostro sobre una cama suspirando con gran cuita de su corazón. El Rey la dexó y se tomó a su palacio, donde no halló a quien hablar, si no fue al rey Arbán de Norgales y a don Grumedán, los cuales demostravan en sus gestos y semblantes la tristeza que en sus corazones tenían; y ahunque él era muy cuerdo y sofrido y mejor que otro hombre supiesse desimular todas las cosas, no pudo tanto consigo que bien no mostrasse en su gesto y fabla el dolor que en lo secreto tenía. Y luego pensó que sería bien de se apartar por las florestas con sus caçadores hasta dar lugar al tiempo que curasse aquello que por entonces mal remedio tenía (*Amadís*, XCIV, 1358-1359).

El ejemplo reúne algunas de las manifestaciones gestuales más estereotipadas del sufrimiento difícil de soportar, cuya intensidad puede medirse por el silencio de Lisuarte causado por la nube oscura del corazón. Como sucede en el ciclo *Lancelot-Graal* francés, el órgano vital resulta el centro de la vida corporal, afectiva, ética, intelectual y espiritual,²⁴ de modo que su oscurecimiento metafórico denota la pesadumbre del rey. Quedará reflejada externamente en el mutismo del monarca, análogo al posterior de Brisena, con la diferencia de que la mujer cae amortecida, sin sentido, uno de los mayores síntomas de dolor excesivo. La reina ha dado muestras indudables de su flaqueza, condición atribuida a las mujeres de acuerdo con el estereotipo recogido en el *Amadís* que se hace depender de una supuesta naturaleza, en los términos más tradicionales:

²⁴ Micheline de Combarieu du Gres, "«Un coeur gros comme ça» (Le coeur dans le *Lancelot-Graal*)", *Senefiance*, 30 [*Le "cuer" au Moyen Age (Realité et "Senefiance")*] (1991), p. 97.

ahunque todas las mugeres naturalmente seamos de flaca complexión y corazón, mucho bien parece en los antiguos enxemplos de aquellas que con sus fuertes ánimos quisieron pagar la deuda a sus antecesores mostrando en las cosas adversas la nobleza del linaje y sangre donde vienen (*Amadís*, IV, LXXII, 1309).

Por encima de la condición femenina de Brisena está la de mujer de alta ascendencia, reina de la Gran Bretaña; y como se argumenta en la obra, la nobleza de la sangre se muestra en la superación de las adversidades, en no dejarse vencer por las inclinaciones a las que tiende la complexión corporal. Al no poder controlar la situación, la reina queda suspirando, echada en la cama boca abajo, decúbito prono, triple gesto demostrativo de su aflicción, por el lugar elegido, por la posición y por los suspiros. La mujer no podrá contener su desbordamiento emotivo, pero su discreción y nobleza quedarán reflejadas en su retiro y relativa contención.

El comportamiento de Lisuarte también resulta paradigmático: no puede mitigar su tristeza con la compañía de sus vasallos más fieles, una solución recomendada para paliar la melancolía; como su pena se trasluce en sus palabras y gesto, decide retirarse a cazar, actividad placentera que atenuará el desánimo y hará menos penoso el paso del tiempo, la única solución para el problema planteado. Mediante esta acumulación de signos, el autor recrea la cara humana del personaje en su condición de padre, en contraste con su decisión de entregar a su hija para mantener la palabra dada. Frente a la actitud categórica de prohibir el lloro de la situación primera, ahora él mismo tampoco logra impedir la afloración de sus sentimientos, indicio de su perturbación, por lo que procura ocultarse y no ser visto. Los reyes en su condición de tales no pueden exteriorizar ninguna debilidad (lágrimas, suspiros, etc.), que teóricamente deben evitar en función del bien general del reino. El conflicto planteado así refleja la intensidad emotiva de la situación vivida por los soberanos de la Gran Bretaña, quienes se ven abocados a la soledad de la cámara o de la floresta, indicio de su perturbación interior.

En otros casos, en función de las circunstancias más que del personaje, el rey logra sobreponerse. Tras la finalización de la guerra colectiva que ocupa buena parte del cuarto libro, Lisuarte se siente triste, cansado, viejo y enojado de ver tantas muertes entre cristianos causadas por motivos terrenales, habiendo preferido la honra del mundo al reparo de su alma, por lo que

consolábase y desimulava como hombre de gran discreción, porque ninguno sintiesse que su pensamiento estava en ál sino en se tener por señor y mayor de todos, y que con mucha honra lo avía ganado.

Pues con esta alegría fingida y con gesto muy pagado llegó donde la Reina estava con sus dueñas y donzellas muy ricamente vestidas, levando por la mano al donzel Esplandián (*Amadís*, IV, CXIX, 1568).

La discreción del monarca y su inquietud por los asuntos de honra le llevan a una alegría fingida en la expresión, y se comporta de acuerdo con la imagen externa que debería proyectar el rey en cuanto modelo de conducta para todos, sin revelar sus preocupaciones más íntimas. En definitiva, en función del sexo y rango social los personajes deben controlar el lenguaje de su cuerpo, mediante el que demuestran su nobleza y su discreción, es decir, la preparación adecuada para desempeñar las funciones que le están asignadas.

No obstante, la intensidad del dolor puede generar situaciones antitéticas; por un lado, llega a ahogar la palabra pero también posibilita su desbordamiento, bien es cierto que encauzado a través de códigos retóricos, como sucede en el *planctus* tras la muerte de algún personaje. Así, la reina Sardamira después del fallecimiento de Salustanquidio

salió con el gran pesar de todo su sentido, y olvidando el miedo y gran temor que hasta allí tuviera, desseando más la muerte que la vida, con mucha pasión y gran alteración torciendo sus manos una con otra, llorando muy fuertemente, se dexó caer en el suelo diziendo estas palabras: —¡O Príncipe generoso de muy alto linaje, luz, espejo de todo

el imperio romano, qué dolor y pesar será la tu muerte a muchos [...])! (*Amadís*, IV, LXXXII, 1306).

El cauce retórico del lamento, que se intensifica en la literatura del siglo xv, se enmarca entre gestos angustiados de desesperación representados por las manos torcidas y entrecruzadas, descritos sólo excepcionalmente en el *Amadís*. De acuerdo con la tradición iconográfica y con el contexto, estos movimientos angustiados expresan una situación dramática, sentida con un intenso dolor y considerada como irremediable.²⁵

Ahora bien, el autor no siempre encauza el dolor a través de estos mecanismos retóricos ni todos los personajes pueden protagonizarlos, pues en circunstancias extremas y excepcionales algunos subalternos, por ejemplo Ardián y Gandalín, se manifiestan en público dramáticamente. El primero despliega sus principales resortes gestuales al marcar el entonces Caballero de la Verde Espada en busca del Endriago y quedar todos llorando:

Mas las cosas de llantos y amarguras que Ardián su enano fazía, esto no se podría dezir, qu'él messava sus cabellos y fería con sus palmas en el rostro, y dava con la cabeça a las paredes, llamándose cativo porque su fuerte ventura lo traxera a servir a tal hombre, que mil vezes él llegava al punto de la muerte mirando las estrañas cosas que le vía acometer, y en el cabo aquella donde el Emperador de Constantinopla con todo su gran señorío no osava ni podía poner remedio (*Amadís*, III, LXXIII, 1139-1140).

La gestualidad del enano traduce de forma expresiva su dolor. Mientras que los demás acompañantes lo manifiestan a través de las lágrimas, Ardián llora de manera menos discreta y mesurada: se tira de

²⁵ François Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris: Le Léopard d'Or, 1982, p. 198.

los cabellos, se golpea el rostro con las manos y la cabeza contra las paredes.²⁶ Cada uno de los actos, que bien podríamos calificar como autolesiones, es progresivamente más doloroso, y todos los ejecuta de forma voluntaria. Desde el plano gestual, mesarse los cabellos y herirse con las palmas son acciones que no abundan en el *Amadís* y casi siempre las protagonizan mujeres afectadas por un dolor muy intenso. Entre los varones, sólo Gandalín se mesa los cabellos, precisamente en este mismo episodio, mientras que al enano le corresponde el discutible honor de dar con su cabeza contra la pared. La clave de estos comportamientos radica en la intensidad de sus emociones, en su flaqueza y en la condición social inferior de ambos, pues se trata del escudero Gandalín, hijo del caballero Gandales, o de un vasallo como Ardián. En la acomodación de los gestos a la condición social y sexual de las personas, algunos hombres de rango inferior expresan sus sentimientos de modo desmesurado, manifestando su impotencia y acomodando su gestualidad a su desconsuelo.

Desde un punto de vista complementario, Moshe Barasch²⁷ ha estudiado los gestos de desesperación en el arte medieval y renacentista, entre otros el mesarse y golpearse el rostro. De manera más sistemática, aparecen codificados a fines del siglo XIII en el arte, fundamentalmente en torno a dos grandes ciclos: en el de los condenados en el Juicio Final y en el de la Resurrección. Los gestos habituales de los pecadores cambian de código para representar también el dolor de los santos en la Crucifixión, representándose así sus emociones. Detrás de esta aparatosa gesticulación subyacen las ceremonias que acompañan los duelos reales, los "planctos", a pesar de las numerosas regulaciones que limitaban algunos comportamientos más en la teoría que en la realidad. La

²⁶ Como recuerda José A. Pascual, Nebrija traducía el *lamentor* latino como "llorar con bozes", mientras que *plango* lo hacía equivalente de "llorar con golpes" ("Del silencioso llorar de los ojos", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1 (1984), p. 803).

²⁷ Moshe Barasch, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York: New York University Press, 1976.

muerte de Fernando III, bien contextualizada por Filgueira Valverde²⁸ y Montoya,²⁹ la describe Alfonso X de la siguiente manera:

¿Qui podrie dezir nin contar la marauilla de los grandes llantos que por este sancto et noble et bienauenturado rey don Fernando fueron fechos por Seuilla, o el su finamiento fue e do su sancto cuerpo yaze, et por todos sus reynos de Castiella et de Leon? ¿Et quien uio tanta duenna de alta guisa et tanta donzella andar descabennadas et rascadas, ronpiendo las fazes et tornandolas en sangre et en la carne biua? ¿Quien vio tanto infante, tanto rico omne, tanto infançon, tanto cauallero, tanto omne de prestar andando baladrando, dando bozes, mesando sus cabellos et ronpiendo las fruentes et faziendo en sy fuertes cruezas? Las marauillas de los llantos que las gentes de la çipdat fazien, no es omne que lo podiese contar (*Primera Crónica General*, II, 773b).

Los gestos descontrolados del enano son los habituales por los muertos,³⁰ de modo que el autor encauza la lectura del episodio en clave retóricamente emotiva, mediante la que también resalta la peligrasidad de la batalla. La acumulación de procedimientos destaca la importancia de tales pasajes, por medio de los cuales se trata de conmover a los receptores, condolidos por lo que descriptivamente se les está contando a manera de cuadro escénico visualizado, dramatizado y expresivo, procedimiento habitual en la obra como muy bien ha destacado Lillian von der Walde Moheno en este mismo volumen.

²⁸ "El planto en la historia y en la literatura gallega", en *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, Valencia: Bello, 1977, p. 16.

²⁹ "Elogios fúnebres y plantos en la *Estoria de España*. Plantó por el rey don Alfonso «IX de Castilla», el Noble", *Estudios románicos*, 12 (2000), p. 227.

³⁰ Aunque en los poemas funerales del siglo xv se excluyen los "gestos violentos", no faltan detalles de este tipo en la literatura de la época, desde el *Laberinto de Fortuna* hasta *La Celestina*. Véase Antonio Ramajo Caño, "Tópicos funerarios en el discurso de Melibea (Acto XX) y en el planto de Pleberio (con una nota ciceroniana)", *Voz y Letra: Revista de Literatura*, 11-2 (2000), pp. 23-24.

EL AMOR: GESTOS OCULTADOS, CONVENIDOS Y FINGIDOS

En el *Amadís*, heredero de la tradición artúrica cortés, los jóvenes caballeros se muestran dispuestos a servir a sus damas transfiriendo al amor los códigos vasalláticos, si bien ambos miembros de la pareja suelen estar solteros, condición que no evita la condición secreta de sus relaciones. En esta tesitura, los enamorados se ven obligados a ocultar en público sus relaciones por lo que se ven abocados a resolver situaciones contradictorias; por un lado, necesitan comunicarse la alegría de sus noticias y encuentros, pero, necesariamente, deben reprimir sus emociones. De este modo se llega a describir sus deseos, acompañados a veces de una frustrante inactividad:

Mabilia llamó Agrajes, su hermano, y sentole cabe sí y cabe Olinda, su amiga, que muy leda y alegre estava en saber que por su amor había sido so el arco encantado de los amadores, que bien gelo dio allí a entender con el amoroso recibimiento que le fizo, mostrándole muy buen talante. Mas Agrajes, que más que a sí la amava, gradescíagelo con mucha humildad, no le pudiendo besar las manos porque el secreto de sus amores manifesto no fuesse (*Amadís*, II, LIII, 751).

La alegría interna de la dama se traduce en actitudes y gestos de carácter muy genérico, “amoroso recibimiento” y “buen talante”, prueba de su mesura, en correspondencia con la de Agrajes, quien evita el besamanos de agradecimiento para no ser descubierto. El autor recrea una escena amorosa cuya condición secundaria se refleja en la discreta gestualidad y la contención de los personajes, condición que no se aviene bien con la acostumbrada precipitación y agresividad del primo de Amadís.

Sin embargo, otros enamorados resuelven de manera más hábil las posibles situaciones conflictivas generadas por el secreto de sus amores: acuerdan el empleo de unos gestos preexistentes aparentemente inocuos para los demás, que adquieren unos sentidos convenidos, inteli-

gibles sólo para ellos. Todavía en la actualidad perdura la expresión “arrojar el guante” con el significado de ‘desafiar’, sintagma que recoge el gesto de echar un guante (‘lúa’ en el *Amadís*) en señal de gaje, vale decir, de “prenda o señal de aceptar o estar aceptado el desafío entre dos”. De acuerdo con Silvia Lastra, podríamos considerar la prenda como *objeto ritualizado, cuasi totémico*.³¹ Contamos con múltiples testimonios medievales del gesto, desde teóricos hasta narrativos. Diego de Varela en el *Tratado de las armas* señala la existencia de una forma de “trance o gaje de batalla en la mayor parte del mundo tenida”, [...] “la qual es que si un cavallero o gentil onbre dize a otro: «Fulano, vos dexistes que yo fize o dixe tal cosa, si en ello vos afirmáis, yo vos combatiré el contrario e vos do para ello mi gaje», el qual debe ser guante, o capelo o otra cosa semejante”.³²

La costumbre se plasma en los textos ficticios de las más diversas literaturas, sin que falte en la tradición hispana como se refleja en la llamada *Crónica sarracina*, “E lançó luego su guante en el suelo, e Favi-la lo tomó, e afirmaron su batalla dende a diez días”,³³ o en el mismo *Amadís*, “Y tendiendo las lúas en señal de gajes, las dio al Rey, y Landín la falda del arnés, así que a consentimiento de ambos quedó la batalla treinta días después que la de los reyes passasse” (II, LIV, 766).

A partir de estos presupuestos, adquiere cabal sentido la acción de Oriana de conceder permiso al obediente Amadís para ayudar a una doncella, dejando “caer las luvas de la mano en señal que lo otorgava, que así lo tenían entre ambos concertado” (*Amadís*, I, XXXIII, 547-548). Si arrojar el guante es símbolo de aceptación del desafío, los enamorados han acordado que sea señal de aprobación para el inicio de cualquier empresa, de manera que se concilia el secreto de los amores con la debida obediencia del enamorado.

³¹ Lastra, “La gestualidad”, *op. cit.*

³² Diego de Varela, *Tratado de las armas*, ed. de Mario Penna, en *Prosistas castellanos del siglo XV*, Madrid: Atlas, 1959, p. 128.

³³ Pedro de Corral, *Crónica del rey don Rodrigo (Crónica sarracina)*, ed. de James Donald Fogelquist, Madrid: Castalia, 2001, t. II, p. 146.

En otros casos se valen del gesto discreto, perceptible por los interesados pero oculto para los demás, como en este precioso e inolvidable detalle de Oriana, sin duda producto de un estimable narrador, atento a reflejar el mundo emotivo de los personajes:

Cuando Amadís se vio ante su señora, el corazón le saltava de una y otra parte, guiando los ojos a que mirassen la cosa del mundo que él más amava; y llegose a ella con mucha humildad, y ella lo salvó; y tendiendo las manos por entre las puntas del manto, tomole las suyas dél, y apretógelas ya cuanto en señal de le abraçar (*Amadís*, I, XXX, 525).

Los gestos se ocultan, se disimulan e incluso en un grado todavía más sofisticado se fingen para ocultar la intimidad secreta, como sucedía con la sonrisa de Lisuarte, quien trataba de encubrir su tristeza más profunda. Todavía puede darse un paso más adelante: la escenificación de una situación ficticia, convenida entre varias personas, con el objetivo de proporcionar una información diferente de la real, para así posibilitar encuentros amorosos que no susciten ninguna sospecha. Se trataría de una variante narrativa de un esquema próximo a la “verdad disimulada” bien estudiada por Martín Romero,³⁴ mediante la que se escenifica una estratagema urdida previamente. Así, para facilitar el encuentro entre el entonces Beltenebros y Oriana, acuerdan que la discreta Mabilia ruegue a Durín que vaya a recoger unas joyas supuestamente olvidadas

y que él mostrase en ello mal continente, como que mucho le pesava, porque no sospechassen de su ida alguna cosa. Y assí se fizo, que quando gelo rogaron mostró dello pesar, y dixo sañudamente a Mabilia:

³⁴ José Julio Martín Romero, “La «verdad disimulada» y el «juramento ambiguo» en la literatura caballerescas”, en José Manuel Lucía Megías, María Carmen Marín Pina, con la colaboración de Ana Carmen Bueno (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecuá*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 503-523.

—Dígovos, señora, que por ser vuestras iré yo allá, que si de la reina o de Oriana fuesen, no lo faría, que mucho afán he levado de trabajo en este camino (*Amadís*, II, LIV, 773).

No podemos hacer coincidir este ardid del engaño con todo el lastre cultural negativo que acarrea la mentira en la civilización judeo-cristiana, especialmente intenso durante la Edad Media; podríamos aproximarlo al arte del disimulo, en cierto modo artístico, mediante el cual los personajes se convierten en actores que escenifican un guión previamente convenido, dramatizando un simulacro interesado.³⁵ Es práctica preferentemente femenina, aunque no exclusiva, que debemos interpretar a partir de la vulnerabilidad de la mujer en materia de honra, como Rodríguez de Montalvo explica modernamente. En las *Sergas*, Esplandián recibe una carta airada de Leonorina que le hace perder el color y le deja desfallecido, hasta el punto de que es incapaz de sostener los brazos y llega a poner las manos en las rodillas, en un gesto raro, nada habitual, y demostrativo de la alteración e impotencia del personaje.³⁶ Su doncella Carmela lee las cartas, se ríe de la airada respuesta de Leonorina y la interpreta correctamente:

La diferencia que es entre el amor de vosotros y nosotras es muy grande; que los hombres, por la mayor parte, aquello que sus corações

³⁵ Laspalas señala cómo en la sociedad y en la cultura renacentista se desarrolló ya una nueva actitud frente a la verdad y a las apariencias. En el desarrollo del *Amadís* pueden detectarse cambios en su enfoque ("El problema de la insinceridad en cuatro tratados de cortesía del Renacimiento", en Rocío García Bourrellier y Jesús María Usunáriz (eds.), *Aportaciones a la historia social del lenguaje: España siglos XIV-XVIII*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 27-55).

³⁶ De acuerdo con Garnier, "la main appuyée sur sa hanche, sa cuisse ou son genou est une position qui s'accompagne d'une tension du bras. [...] Cette attitude est surtout celle des rois, des papes, des évêques et des juges. Elle manifeste une fermeté dans la volonté, une détermination dans l'exercice de son pouvoir personnel" (*Le langage*, op. cit., p. 385). En nuestro caso significa todo lo contrario porque Esplandián tiene sus brazos caídos, sin tensión, muestra de su impotencia.

sienten y tienen, sin otra encubierta, sin otra maña y cautela, en el gesto y en sus hablas lo demuestran, y aun muchas vezes mucho más. Lo que nosotras no hazemos; que aunque la voluntad, siguiendo las fatigas que el corazón, siente y passa alguna cosa, querría el semblante lo que la palabra muestra de negarlo. Y esto no lo digo que por engaño se haga, mas por aquella gran diversidad que las costumbres del mundo pusieron entre las honras de los unos y de los otros; que aquella gloria que los hombres alcançavan en poner sus pensamientos en amar las personas de más alto estado siendo a todos manifesto, aquello se torna en desonra y escuridad de las mugeres, si dellas fuesse publicado. E por esta causa, con causa muy justa nos conviene negar lo que desseamos. Aunque por mí no se devría tomar, ni esta razón caber podría, que si alguna alegría mi corazón siente no es sino querer que fuesse publicado por todo el mundo aquel amor irreparable que yo, mi señor, vos tengo (*Sergas*, LXXXVI, 482-83).

No podemos extrapolar estas palabras de su contexto, pero proporcionan claves importantes para interpretar algunos comportamientos femeninos.³⁷ Los importantes asuntos de honra, como por otro lado comprueban los antropólogos en las sociedades tradicionales, adquieren mayor o menor importancia en función del sexo y de la extracción social del afectado. Un personaje subalterno como Carmela puede proclamar a los cuatro vientos su sumisión a Esplandián, servicial y amorosa, mientras que la hija del emperador de Constantinopla tiene que disimular su interés, fingiendo saña contra el caballero. Por su parte, Oriana ha ido todavía más lejos, construyendo una escena fingida para alejar todas las

³⁷ Como señala Ana Bueno, “la doncella apela a la *honra* como responsable de la actitud de Leonorina y justifica su conducta sin celos; Carmela no es la dama, señora o *donna* del castillo, y su forma de amar, según su instinto natural, a pesar de la intención de Esplandián de sublimarla, ignora el *secretum amoris* y se declara con desenvoltura enamorada del caballero” (“Carmela, la de las *Sergas*”, en José Manuel Lucía Megías, María Carmen Marín Pina, con la colaboración de Ana Carmen Bueno (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 107).

sospechas. En manos de Montalvo, la codificación gestual y verbal se delimita con mayor precisión en función de la ascendencia y sexo de los personajes. "A cada clase, forma de vida, edad y sexo corresponde un código honroso definido y delimitado, rígido y exigente, especialmente para la mujer porque ella y sólo ella puede conocer y dar testimonio de la legítima sucesión del linaje de su marido, algo decisivo y determinante en una sociedad en la que cuenta la ideología de la casa".³⁸

LOS GESTOS DESCONTROLADOS DEL CABALLERO: LAS LÁGRIMAS AMOROSAS

Desde una perspectiva teórica, según puede deducirse de las notas dispersas en la novela y del contexto histórico-literario, Montalvo propugna el control de los gestos, análogo al del cuerpo y al de la palabra, de modo que el individuo tenga pleno dominio de sí mismo. La gestualidad, como proyección de la intimidad de la persona, queda subordinada a la voluntad y a la razón (juicio). Como señaló van Beysterveldt, en los estratos más arcaicos de la obra prevalece el "ardimiento", un impulso ciego, irracional. Posteriormente, se produce un cambio de actitud en el paso de los libros III, IV y V. "Desde ahora en adelante el ímpetu guerrero (ardimiento, ira, saña, osadía) del caballero es valorizado negativamente si no queda sojuzgado a la razón" (*Amadís*, 51). El ideal caballeresco remozado por Montalvo conjuga armoniosamente el esfuerzo y la discreción, concepto que

experimentó una larga evolución semántica desde los textos básicos de la patrística hasta la teología bajomedieval. Durante la polémica sobre el contenido del arquetipo del caballero que tuvo lugar durante el siglo xv algunos tratadistas precursores como Alfonso de Palencia

³⁸ Carmelo Lisón Tolosana, "Los cambiantes gestos y flexibles discursos del honor", *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, 74 (1997), p. 333.

propusieron que la discreción asumiese un papel destacado en el universo moral de la caballería, si bien ni el modelo de caballero letrado gozó de una adhesión mayoritaria por parte de la nobleza ni la noción de discreción iba más allá de una virtud moral identificada con una mezcla de discernimiento ético, cordura y educación letrada.³⁹

En el *Amadís* la virtud, propia de la madurez, permite prever las resoluciones de los problemas y, sobre todo, seguir la razón. Unida al comedimiento y al sosiego, se relaciona con la cortesía y la crianza, voces cada vez más usadas en la obra, mientras que, por el contrario, el “ardimiento” queda relegado a un segundo plano, como se percibe en la siguiente tabla:

	<i>Palabras / porcentaje de uso</i>					
	<i>Libro I</i>	<i>Libro II</i>	<i>Libro III</i>	<i>Libro IV</i>	<i>Libro V</i>	<i>Total</i>
Ardimento	18 / 48.6%	6 / 16.21%	5 / 13.51%	5 / 13.5%	3 / 8.1%	37
Discreción	12 / 13.3%	17 / 18.88%	16 / 17.7%	46 / 51.1%	43 / 47.7%	90
Comedimiento	1 / 20.0%	0 / 0%	0 / 0%	4 / 80.0%	0 / 0%	5
Sosiego			1 / 11.11%	6 / 66.6%	2 / 22.22%	9
Crianza	6 / 16.2%	3 / 8.10%	6 / 16.21%	11 / 29.7%	11 / 29.7%	37
Cortesía	13 / 14.4%	3 / 3.33%	14 / 15.5%	43 / 47.7%	17 / 18.5%	90
Extensión de los libros	19.40%	13.72%	16.40%	23.13%	27.32%	

En la capacidad de controlar los gestos influyen diferentes aspectos que configuran la personalidad del individuo, como el linaje o la educación (crianza), el sexo y la complexión humoral; también intervienen las circunstancias externas, pues las adversas son más difíciles de soportar, del mismo modo que los lugares apartados, como las florestas o las cámaras íntimas, propician la exteriorización de los sentimientos, que se realiza de una u otra forma en función del acompañamiento o de la soledad del personaje.

³⁹ Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, “La discreción del cortesano”, *Edad de Oro*, 18 (1999), pp. 29-30.

Las inequívocas manifestaciones femeninas amorosas, muy similares a las ya analizadas de dolor intenso, se expresan mediante lloros, suspiros, pérdida de la palabra, y sobre todo desmayos, una retórica gestual desarrollada con preferencia en ámbitos privados. Según afirma Amadís, las mujeres “nascieron para obedescer con flacos ánimos y las más fuertes armas suyas sean lágrimas y suspiros” (*Amadís*, III, LXXX, 1282). Pero ¿qué sucede con los caballeros enamorados? De acuerdo con la lógica subyacente, los fuertes ánimos varoniles deberían rechazar estos signos de dolor como inadecuados. No obstante, sin analizar todos los detalles del problema, que merecería un artículo monográfico, como bien sabía y rechazaba don Quijote, Amadís es un poco llorón: asumía una larguísima tradición literaria de héroes de idéntica condición, presentes desde la antigüedad greco-romana y muy abundantes en la tradición medieval, especialmente en la épica, en la ficción cortesana, en la sentimental y en la literatura cancioneril, si bien no todos los personajes lloran por las mismas causas.⁴⁰ En su condición de enamorado, Amadís se caracteriza por su persistente insomnio, su ensimismamiento y sus continuos llantos, resortes utilizados para generar aventuras, plantear algún conflicto y proyectar al protagonista sobre un modélico amante perfecto. Los problemas surgen cuando sus lágrimas dejan algunas huellas perceptibles o se hacen visibles ante los demás, por lo que pueden ser malinterpretadas, como sucede en ámbitos cortesanos. Así, los desconocidos padres de Amadís se preocupan por ver

los ojos bermejos y las fazes mojadas de lágrimas, assí que bien parescía que durmiera poco de noche, y sin falta assí era, que membrándose de su amiga considerando la gran cuita que por ella le venía sin tener ninguna esperança de remedio, otra cosa no esperava sino la muerte (*Amadís*, I, VIII, 312).

⁴⁰ Véase Beszard, “Les larmes dans l’épopée, particulièrement dans l’épopée française jusqu’à la fin du XII^e siècle (Étude de littérature comparée)”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 27 (1903), pp. 385-413, 513-549 y 641-674.

Un episodio muy similar se reitera en la corte de Constantinopla, motivado por el recuerdo de la amada, a quien el entonces Cavallero de la Verde Espada no espera ver durante mucho tiempo, de modo que

tanto fue encendido en esta membrança, que como fuera de sentido le vinieron las lágrimas a los ojos, así que todos le vieron llorar, que por su gran bondad todos en él paravan mientes. Mas él, tornando en sí, aviendo gran vergüença, alimpió los ojos y fizo buen semblante. Mas el Emperador, que más cerca estava, que assí lo vio llorar, atendió si vería alguna cosa que lo oviesse causado; mas no veyendo en él más señales dello, uvo gran desseo de saber cómo un cavallero tan esforçado, tan discreto, ante él y ante la Emperatriz y tantas otras gentes, avía mostrado tanta flaqueza, que ahun a una muger en tal lugar seyendo alegre, como lo él era, le fuera a mal tenido (*Amadís*, III, LXXIV, 1163).

Esta pérdida de control se manifiesta en varios actos físicos que ni siquiera puede dominar en público, aunque se esfuerce para ello, por lo que siente vergüenza ante su comportamiento, indicio de que no era el más adecuado por el lugar, por las personas, por las acciones y por la actitud de tristeza, sin que la posterior modificación de su semblante constituya ningún remedio oportuno. En el ámbito público y cortesano esta muestra de pesadumbre y de ensimismamiento ya no es sólo un acto de debilidad, poca discreción y descontrol, sino de profunda descortesía. Para evitar estos problemas, el caballero tiende a la soledad melancólica en la que puede explayarse sin ser reconvenido ni molestado, y cuyo colofón literario se alcanza en el episodio de la Peña Pobre. Ahora bien, tampoco debemos olvidar la condición espiritual del don de las lágrimas durante la Edad Media,⁴¹ por lo que resultaban fáciles algunas transferencias religiosas, y no sólo en la penitencia de amores, aspecto en el que no puedo detenerme. La fuerza de amor resulta irre-

⁴¹ Véase Piroska Nagy, *Le don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (I^{er}-XIII^e siècle)*, Paris: Albin Michel, 2000.

sistible, y mediante estos gestos incontrolados el protagonista nos está demostrando su condición de enamorado perfecto. Pero además, a veces, la intensidad de su sentimiento le hace perder los sentidos, el habla, hasta el punto de "llorar y cuidar tan fieramente, que no parece aver en él sentido alguno, y sospira con tan gran ansia como si el corazón en el cuerpo se le quebrasse" (*Amadís*, III, LXXIV, 1163).

El corazón, que tantos esfuerzos ha debido soportar en la guerra, se ve incapaz de soportar la irresistible fuerza del amor, una auténtica enfermedad, señalada por Gandalín:

Señora, yo le veo muchas vezes llorar, y con tan gran angustia de su corazón, que me maravillo cómo la vida puede sostener. Y esto creo yo que según su gran esfuerço, que todas las cosas bravas y temerosas en poco tiene, que de otra parte no le puede venir sino de algún demasiado y ahincado amor que de alguna mujer tenga, porque ésta es una tal dolencia, que al remedio della no basta esfuerço ni discreción alguna (*Amadís*, III, LXXII, 1124).

Las dos cualidades que adornan al héroe, esfuerzo y discreción, resultan insuficientes para remediar su dolencia. El héroe queda enaltecido incluso espiritualmente por su condición de enamorado lloroso, al mismo tiempo que en su misma virtud abriga su mayor defecto, su debilidad. En esta tesitura, no resulta extraño que en la obra descienda el número de ocurrencias de la voz "lágrimas", empleada en 122 ocasiones: 36 en el libro primero, 33 en el segundo, 28 en el tercero y 25 en el cuarto.

CONCLUSIÓN

Como es bien sabido, el *Amadís* se difundió como manual de cortesía en Francia, al mismo tiempo que también contribuyó a la exaltación de la emotividad, recreada por Montalvo, no lo olvidemos, en el

cénit de la llamada ficción sentimental. Cortesía y afectividad se expresan mediante gestos y palabras, codificados y reiterados en la mayoría de las ocasiones, pero también, a veces, especiales en su singularidad, prueba de que fueron utilizados de forma consciente y con pretensiones artísticas.

Desde una perspectiva gestual, el modelo prototípico corresponde al personaje discreto cuya cortesía le permite aplicar en cada situación las normas más adecuadas, como se comprueba en los besamanos originariamente señoriales de los encuentros, despedidas, agradecimientos y peticiones. Del mismo modo que los caballeros asumieron la ética regia, algunos gestos rituales, en un principio asociados a la realeza, fueron transferidos a los caballeros. A su vez, los movimientos de la gestualidad cortesana suelen reiterarse, pero se combinan y adaptan a las circunstancias y personajes; unido a los diferentes tipos de besos y causas que los motivan, propicia la creación de una compleja casuística, singularizada muchas veces en función de las relaciones interpersonales, y empleada de vez en cuando con intencionalidad artística. Esta mayor complejidad de las normas sociales requiere una preparación, unas vivencias y una educación en consonancia con el grupo social al que se pertenece. La gestualidad adquiere así un carácter de clase, define a los personajes y nos muestra sus interrelaciones; al mismo tiempo, el autor indirectamente también describe modelos de conducta susceptibles de ser imitados por los lectores, convirtiéndose la ficción en vehículo de enseñanza, de modo que tanto los caballeros “mancebos como los más ancianos hallen en ellos lo que a cada uno conviene” (*Amadis*, I, pról., 225).

Ahora bien, los gestos además de alcanzar un valor social, público, por su propia naturaleza pueden revelar los secretos de las personas, quienes suelen procurar preservarlos por relacionarse con sus amores o por reflejar estados anímicos negativos, inadecuados para ser mostrados en público. En este sentido, algunos personajes los controlan y evitan demostrar sus debilidades, los emplean para engañar a sus adversarios o los simulan para preservar su honra, especialmente delicada en el caso de las mujeres.

Dada la naturaleza comunicativa y social de la gestualidad, se propone como paradigma el ser humano que tiene un dominio absoluto sobre sí mismo, incluso en las circunstancias más adversas, encauza los impulsos adecuadamente y supedita sus perturbaciones anímicas a la discreción y, de su mano, a la razón, modelo que en su última reformulación podemos atribuir a Rodríguez de Montalvo. No obstante, no todas las personas poseen idénticas capacidades de control ni la misma proyección pública, en función de su condición social, sexual, naturaleza y educación. Los personajes más débiles, en especial las mujeres y los de inferior categoría, son más proclives a dejarse arrastrar por sus emociones, que difícilmente controlan. Por su parte, ni la discreción ni el esfuerzo de los teóricamente más fuertes, los caballeros, son suficientes para impedir la exteriorización de sus sentimientos amorosos, prueba de su intensidad. Finalmente, conforme avanza la novela y se deja percibir con más claridad la mano de Montalvo, el caballero lloroso deja paso a otro mucho más cortesano, con gestos más matizados, más lúdico pero sobre todo más retórico y hablador. Los gestos contenidos y la palabra se exhiben como signos de identidad de una clase social, diferenciada no sólo por la fortaleza demostrada en la guerra, sino también por otras virtudes cortesanas.

REPRESENTACIÓN RETÓRICA DE LA EMOCIÓN (CAPÍTULO XX, *AMADÍS DE GAULA*)

Lillian von der Walde Moheno

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Es técnica frecuente en *Amadís de Gaula* la presentación de pasajes teatralizados, esto es, que otorgan al receptor la sensación de que escucha y observa a los personajes que se desenvuelven en un ambiente determinado. Para causar esta impresión de sucesos que se representan frente a nosotros, mediante *hypotyposis*¹ se aplican recursos como la determinación “escenográfica”, con marcas de espacio y objetos, la especificación de desplazamientos y otros movimientos “escénicos”, la descripción del físico, los gestos y la indumentaria de los personajes, más el oportuno empleo del discurso directo.² Todo esto constituye, en el grueso de la *narratio*, una suerte de *ornatus* de indiscutible efectividad si bien lo interpreta un hábil orador, pues a la vez que implica *delectare*, posibilita la impactante transmisión de contenidos sin requerimiento alguno de exégesis explicativas; además provoca, si es el caso, el *movere* del receptor.

Para ejemplificar algunos de estos expedientes de dramatización que se proveen en el discurso, me aboco al especialmente intenso capítulo XX en el que Oriana se entera de la muerte de su amado. Es de notar que quienes han seguido la trama, conocen la verdad de los acontecimientos, lo que quizá condiciona la construcción artística del pasaje.³ Y es que si

¹ *Hypotyposis (enargeia)*: “se resaltan [los] detalles característicos [del objeto de la comunicación] para concentrar en él la imaginación del oyente [...] y su capacidad para representarse mentalmente lo que se dice, para traducir las palabras en imágenes” (Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid: Cátedra, 1991, p. 273).

² De hecho, *sermocinatio* (véase Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1984. II, §§ 820-825).

³ Me concentraré en el segmento que va del interés de Oriana por conocer la

no hay mayor novedad argumentativa o avance en la acción, la atención debe captarse exclusivamente mediante la forma y el tratamiento temático; en el capítulo, ambos conforman una especie *pathetica*, pues apelan al sentimiento⁴ y, por lo mismo, se hallan en función del *movere* —lo que en la lectura pública obliga a intensas modificaciones y modulaciones de la voz (*pronuntiatio*), así como a variados matices gestuales (*actio*).⁵

La voz narrativa —en la que recaen todas las especificaciones de gesto y movimiento que dan la idea de espectáculo observado— se asocia subliminalmente con la del lector o intérprete del discurso. Pa-reciera, pues, que a éste le debemos lo que “observamos” en el texto, como la determinación del espacio ficticio, esto es, el que el receptor construye en su imaginación. Sobre dicho espacio en el que se desarrolla la acción, hay que recordar que es la “cámara” de Oriana, situada en la “casa de la Reina”. Como se sabe, “el espacio es un dato de lectura inmediato del texto”,⁶ pues los sitios remiten a significados culturales.⁷ Se trata, entonces, de un ámbito principalmente femenino, ya que en

razón del llanto en palacio hasta el inicio del día siguiente (García Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Bleca, 2 vols., Madrid: Cátedra, 1988-1991, t. I, pp. 449-453). En las citas siguientes sólo apuntaré, en texto, páginas entre paréntesis.

⁴ Dice Cicerón que el discurso patético “mueve e impulsa [a los jueces] o a que odien o que amen o que sientan inquina o que lo quieran salvar; o a que sientan miedo o esperanza, o deseo o rechazo o alegría o tristeza o compasión, o a que deseen castigarlo, o a que sean llevados a sentimientos tales, si es que algunos son cercanos a tales pasiones del alma” (*Sobre el orador*, Madrid: Gredos, 2002, II, 44, 185).

⁵ *Pronuntiatio* y *actio* no son estrictamente sinónimas, ya que como lo subraya Quintiliano, “parece que el primer nombre le toma de la voz y el segundo del ademán” (*Institución oratoria*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, XI, 3, I, 532). Por ende, para fines prácticos me apegó a esta distinción, implícita —dicho sea de paso— en toda preceptiva, y considero parte de la *pronuntiatio* a toda estrategia que emplea el *sonus* para expresar supuestos estados de ánimo, y de la *actio* a las que tienen que ver con el *gestus* (la gestualidad), el *motus* (movimiento) y *vultus* (apariencia, fisonomía).

⁶ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra-Universidad de Murcia, 1989, p. 109.

⁷ Ubersfeld, *Semiótica*, p. 112, y el interesante tratamiento de Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 1982, pp. 270-282.

el Medioevo las mujeres habitan en la parte superior del castillo (sólo abajo de la capilla), y además privado;⁸ es un lugar propio para la expresión íntima, y que de alguna manera ofrece protección. No es necesario indicar la concordancia entre espacialidad y sucesos: el llanto femenino que Oriana escucha, la manifestación incontrolable de su ser dominado por la pasión y el auxilio de amigas-cómplices. En lo que respecta a la lectura, cabe puntualizar que el orador —muy posiblemente del sexo masculino— tiene que reproducir la sensación de un espacio de mujeres, con sus voces y sus actitudes extremas en virtud del contenido del segmento.

La primera concreción espacial de la acción se formula de la siguiente manera:

... Y las nuevas sonaron a todas partes fasta llegar a casa de la Reina; y las dueñas que oyeron ser Amadís muerto, començaron de llorar, que de todas era muy amado y querido. Oriana, que en su cámara seía, embió a la Donzella de Denamarcha que supiesse qué cosa era aquel llanto que se fazía. La donzella salió, y como lo supo, bolvió firiendo con sus palmas en el rostro y llorando muy fieramente catava a Oriana, y dixo-le: (449-450).

Nótese la *enargeia* que, en cuanto exposición detallada de algo como si ocurriese frente a nuestros ojos, posibilita la dramatización. Se focaliza a Oriana en su espacio, que es el escenario del pasaje que se ofrece a la vista de la imaginación del receptor; en éste, se escuchan los ruidos exteriores casi como si estuviesen tras un paño de un lugar de escenificación del que se sale o se entra a escena; hay movimientos y gestualidad. Por tanto, esta figura retórica, tan explotada en todo el segmento que estudio, es asimismo recurso básico para dar viveza e intensidad a las acciones, así como para en buena medida componer su sentido.

⁸ Véase Robert Fossier, *Gente de la Edad Media*, México: Taurus, 2008, pp. 120-121.

Desde luego, el trasmisor oral del texto debe cuidar la cualidad de la voz, su carácter “flexible” y en “proporción” —como dice Quintiliano— con las circunstancias que lee o el afecto del personaje que trate (XI, 3, 5, 544). Se espera, como signos indiciales,⁹ una voz nerviosa cuando suenan las noticias de la muerte de Amadís, y con pesar al expresar el llanto de las mujeres. Más pausada, pero inquieta y con expresiones del rostro que indiquen extrañeza y preocupación (a manera del gesto *turbidus*)¹⁰ en la *narratio* sobre la demanda de Oriana, para finalmente impactar con una voz quebrada y desesperada, más agitación de cabeza, en el breve trozo que refiere a la doncella que llora y hiere su faz.

En el “escenario” que vemos con la imaginación (la cámara de Oriana), los pocos objetos —aludidos también por la voz narrativa— cobran un valor utilitario no exento, obviamente, de significado; y, en algunas ocasiones, uno también simbólico. Los hay para dar apoyo y verosimilitud a la acción, como el estrado en el que queda amortecida Oriana, que quizá conlleve ligera inclinación corporal del orador; otros, igualmente referenciales,¹¹ con una función semántica precisa: la puerta que Mabilia ordena se cierre “porque ninguno así no la viesse [a Oriana]” (450), que obliga al empleo de un tono de voz firme e imperatorio, aunque agitado, más posible movimiento de cabeza y/o visual. Con probable valor simbólico se encuentra el lecho en el que la protagonista es tendida, pues con apoyo del contexto discursivo se asocia con enfermedad y muerte, y esto debe marcarse con tono dolorido y, de nueva cuenta, con la sugerida leve inclinación corporal. “Aparecen” también objetos implicados en el desarrollo de la acción, aunque no se refieren; así, la posible jarra o vaso (o ambos), según lo determine el re-

⁹ La *actio* y la *pronuntiatio* de la lectura pública son necesariamente expresiones indiciales, pues se trata de técnicas retóricas propias para un género narrativo; si el texto fuese expresamente dramático, las técnicas tendrían que ser otras: miméticas.

¹⁰ Según denominación de Hugo de San Víctor (véase Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid: Castalia, 1998, p. 317).

¹¹ Ubersfeld, *Semiótica*, *op. cit.*, p. 139.

ceptor, que sirve(n) para —en lectura nerviosa— echar agua fría al rostro y “pechos” de Oriana (451 y 452), y que colabora(n) en esa sutil marca erótica (los pechos) de la muy parcial *effictio*. Dicho sea de paso, otro breve e incompleto retrato que encierra cierta carga sensual, además de alienante¹² y patética, puede ser la descripción del cuerpo yacente con “aquellos sus muy fermosos cabellos [...] muy rebueltos y tendidos por la tierra” (451), que debe actuarse mediante la vista fija, y pronunciarse en tono grave y entristecido. Y es que se trata de una deseable belleza casi muerta por el dolor y la *desesperatio*. A decir de Fossier, “el cabello femenino era el símbolo de la sexualidad; suelto, apelaba al erotismo”, de allí la necesidad de llevarlo atado o cubierto con una toca para mantenerlo “a salvo de las miradas concupiscentes de los hombres y de la curiosidad obscena de los extraños”.¹³ No en balde, pues, los cabellos de Oriana se califican como “fermosos”; pero, además, éstos se hallan “rebueltos” y expandidos, lo que resulta en imagen alienante. Y es que la cabellera alborotada marca el estado mental, el cual puede definirse como sufrimiento y desesperación —incluso, locura.¹⁴

La hipotiposis incluye, asimismo, la puntualización de los desplazamientos de los personajes, casi como si los mirásemos en un escenario; mediante éstos se construye, de manera importante, la agitación que “observamos” *por vía aural* en la primera parte del segmento. Pero nada de esto se alcanza en plenitud si no hay un manejo apropiado de la voz por parte del orador. Hablé ya de la entrada y salida al que será espacio de la acción de la Donzella de Denamarcha, quien vuelve llorosa y dirige su mirada a Oriana. Aquí, irónicamente, se requiere una lectura lenta y pausada, pues debe indicar un desplazamiento similar de la Donzella hacia la enamorada. En virtud de la gestualidad expresada en el texto, el diálogo y lo que se hace suponer que Oriana presien-

¹² Considero la “alienación” en el sentido de “shock psíquico”. Remito al tratamiento extenso de Lausberg (*Elementos de retórica*, §§ 84-90).

¹³ *Gente de la Edad Media*, op. cit., p. 86.

¹⁴ José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2000, p. 309.

te, ésta cae “en tierra amortecida” (450); todo esto exige un incremento en la velocidad de la lectura, precisamente para señalar la aceleración *implícita* del movimiento “escénico” de esta parte del pasaje. Y es que la Donzella deja de llorar y sobrentendemos que velozmente va al lugar donde se halla Mabilia, dentro del mismo espacio a la vista de la imaginación del receptor del discurso. Ésta, que vuelve el rostro hacia Oriana, ordena cerrar la puerta con voz que debe ser, como dije, agitada e imprecatoria, y así sugerir otro apresurado desplazamiento por parte de la Donzella de Denamarcha; a su vez, Mabilia se llega a donde está Oriana y la toma “entre sus brazos y hízole echar agua fría por el rostro” (450-541), que requiere la mencionada lectura nerviosa. El enunciado implica otros recorridos espaciales de la Donzella: por el agua y hacia las mujeres. Así es como el estilo literario —*narratio* prosística pero que contiene, explícitas o insinuadas, marcas quinéticas—, con apoyo de aceleración y matices en la *pronuntiatio*, coadyuvan a convertir una situación en algo visual pleno de significado: el trastorno vivido por la muerte de Amadís y la impresión que causó en Oriana, a quien se protege y ayuda.

Lo que sigue del pasaje es más estático, por lo que se requiere una lectura pausada pero que notoriamente subraye, mediante inflexiones de tono, el escaso movimiento, ya que éste cumple funciones importantes. Por un lado, ilustra las consecuencias de los estados anímicos; por ende, adquiere gran fuerza dramática. Tal, el desmayo de Oriana, quien queda con los cabellos “tendidos por la tierra” y las manos en el corazón; o el reponerse de Mabilia, quien logra levantarse y conducir a Oriana a su lecho con el auxilio de la Donzella de Denamarcha. Por otro lado, el movimiento otorga versatilidad a la escena: si bien se focaliza al personaje eje, da lugar a la intervención de los personajes coadyuvantes. Finalmente, funciona como mecanismo para renovar la atención, pues colabora a dividir en partes el largo discurso de Oriana, que es el que domina el pasaje.

Ahora bien, si hay algo que destaca mucho en esta “*narratio* de representación” que analizo, es la gestualidad. En el Medioevo los movi-

mientos corporales son ciertamente significantes y se hallan muy codificados; se les entiende como un modo visible de revelar el ser interior, de ahí que en la literatura se use la gesticulación como un mecanismo de caracterización, puesto que por sí misma muestra el alma de un personaje. Los afectos, pues, son observables en el cuerpo, así como el autocontrol; no en balde la recomendación del “autodominio corporal y emotivo”¹⁵ o que se diga que con “una adecuada disciplina y pedagogía gestuales el hombre endereza su espíritu”¹⁶ (palabras en relación con san Bernardo). En síntesis, se trata de una gestualidad evidente, pero controlada; esto es, que demuestra la medida de un ser regido por la razón y por la fe en Dios, que tiene templanza y fortaleza interior.

Para el dolor por la pérdida de un ser querido, no obstante, se requieren manifestaciones corporales muy ostensibles del sufrimiento, pues éstas hablan tanto del propio yo como el del fallecido; y en el pasaje ello se ve reflejado en una gestualidad que, siglos después, John Bulwer nombra como “*impatientiam prodo*”: la Donzella de Denamarca llora, como vimos, “muy fieramente” “firiendo con sus palmas en el rostro”.¹⁷ Sin embargo, la gestualidad del orador debe ser otra; basta el indicio, que puede darse mediante la sola *pronuntiatio*: una de exasperación. Igual cuando se lee que Mabilia hace “muy gran duelo mesando sus cabellos” (450), que no requiere que el propio orador lo muestre físicamente, pues ello tal vez implicaría un desvío de la atención debida al contenido hacia la persona que enuncia el discurso, con lo que se estaría ante un vicio en la *actio*.

¹⁵ Miguel Vicente Pedraz, “La representación del cuerpo en la corte imaginada de Alfonso X, el Sabio: apariencia corporal y legitimación de la excelencia en la Segunda Partida”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 89 (2003), p. 24.

¹⁶ Genima Gorga López, “La semántica del gesto en el *Libro de Alexandre*”, en Carmen Parrilla y Mercedes Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, A Coruña: Universidade da Coruña-Toxosoutos, 2005, t. II, p. 437.

¹⁷ *Gestus* XLVIII: “To apply the hand passionately unto the head or breast is a sign of anguish, sorrow, grief, impatency, and lamentation” (*Pathomyotomia*, 1649 *apud* Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español, op. cit.*, p. 372).

Como documenta Cacho Blecua (450 n8) con base en Figueira Valverde, todos los gestos mencionados en este fragmento del pasaje son convencionales en la Edad Media; también lo son los “colores vocales”¹⁸ que los acompañan, pero cabe indicar que hay una suerte de matización en el capítulo: el rey Lisuarte llora con “muy esquivo llanto” (449), que quizá implica el grito adolorido,¹⁹ mientras que las mujeres presentan mayor expresividad gestual (se autoflagelan). Tal vez esta diferenciación repose aquí en el tópico medieval que apunta la mayor flaqueza femenina frente a los dictados de esa potencia del alma que es la “voluntad”, de la cual surgen los afectos. Sin embargo, cuando así se requiere, priva “razón”, lo que implica marcada variación en la pronunciación, en lo que respecta a las categorías aristotélicas de tono, armonía y ritmo (*Retórica*, III, 1403b, 25-35). Ante el desfallecimiento de Oriana, la Donzella deja de llorar y va en busca de Mabilia (450); por consiguiente, debe haber un cambio casi brusco en el tono y ritmo de la voz, que indiquen que anima a Mabilia a auxiliar a la triste enamorada tras el segundo desmayo (se acerca a lo que es la expresión de “la fuerza” en Cicerón; *Sobre el orador*, III, 58, 219). Casi como reconvencción o regaño debe leerse “Por Dios, señora, no fallezca a tal hora vuestra discreción, y acorred a lo que remedio tiene” (451). Mabilia, por su parte, vence en varias oportunidades la desesperación, y ello obliga a la transición de una voz exasperada a otra firme y pausada hasta llegar a la sermonística, como si fuese de amonestación. Y es que Mabilia ordena prudentemente qué debe hacerse y ayuda a Oriana, incluso mediante un discurso racional que pretende ser suasorio y que acompaña, según también se marca en el texto, con un gesto *ad hoc*: “con semblante sañudo” (452), que es suerte de didascalia que quizá sugiera representación gestual, en lo que concierne al rostro, por parte del orador.

Es a Oriana a quien se la presenta bajo el dominio pasional. Digamos, con base en Cicerón, que los afectos o “*sentimientos* son los cam-

¹⁸ Cicerón, *Sobre el orador*, op. cit., 57, 216.

¹⁹ “Esquivo” es, de acuerdo con lo que anota Cacho Blecua en su edición, “dañoso”, “horrible” (cap. XX, nota 4).

bios temporales en la mente o en el cuerpo producidos por algún motivo, como la alegría, el deseo, el temor, la pena, la enfermedad, la debilidad y otros";²⁰ mientras que las pasiones, para hacer una distinción, son los inmoderados movimientos del ánimo que descubren a un ser sin autocontrol, o dicho en términos médicos, "que producen un juicio erróneo de la facultad estimativa haciendo que la razón se someta a los engaños de las facultades sensibles".²¹ La enamorada Oriana, quien deposita el sentido de su vida en relación con el amado, no puede recibir la noticia de la muerte de Amadís sino como una sacudida interior. Su gestualidad muestra un ser azotado por la confluencia del amor, el dolor y la *desesperatio*, que son pasiones que la subyugan. De hecho, sus gestos "dramáticos" constituyen un recurso artístico más para evidenciar su estado anímico, y obligan a una mayor actuación del orador; otro recurso artístico, *u. gr.*, lo es el empleo del discurso directo, que dicho lector del texto debe interpretar con voz muy baja y quebrada, pues hay insuficiencia de espíritu vital en el cuerpo de la mujer — según explico abajo en nota.

Oriana, al escuchar que "muerto es" su amado, cae "en tierra amortecida"²² por causa del corazón, que es el sitio de las pasiones, aunque ya en el XVII el racionalista Descartes lo niegue rotundamente: están en el cerebro, pero el corazón las siente pues se produce en éste un cambio.²³ En su segundo "amortecimiento", igualmente debido a insu-

²⁰ Cicerón, *La invención retórica*, Madrid: Gredos, 1997, I, 25, 36.

²¹ Arnaldi de Villanova, *Tractatus de Amore Heroico*, apud José Luis Canet, "La Celestina y el mundo intelectual de su época", en Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.), *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia: Universitat de València, 1997, p. 53.

²² Modo patético de expresar el desvanecimiento, pues queda en el estrado (450).

²³ René Descartes, *The Passions of the Soul*, en *The Philosophical Writings of Descartes*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985, ap. 353, p. 340; ap. 363, p. 345. Obsérvese lo que la tristeza provoca: "It seems that a great sadness which comes upon us unexpectedly ought to grip the orifices of the heart so rightly as to extinguish the fire; yet we do not observe this to happen, or if it happens it does so very rarely. The reason for this, I believe, is that there can hardly ever be insufficient blood in the heart to maintain the heat there when its orifices are almost closed" (ap. 419, p. 371).

ciencia de espíritu vital que el corazón proporciona²⁴ y que, por lo mismo, sugiere una gran palidez en el cuerpo, se la representa con las manos puestas sobre el corazón, que es imagen que en virtud de las palabras previas que el personaje expresa, también refiere el deseo de unir su alma con la del amado. El corazón, entonces, es a la vez emblema de las pasiones, causa de sus efectos y símbolo del alma,²⁵ hecho que el receptor coetáneo descodifica a la perfección. El lector del texto, su ejecutante público, puede él mismo llevar al menos una mano al pecho para apoyar, por indicio, esta imagen tan cargada de significado. En lo que respecta a las manos cabe recordar que no sólo en la *actio* retórica tienen una importancia gestual predominante; la cultura de la Edad Media también se la otorga.²⁶ Con la *manus* se jura, se rinde reverencia, se sellan pactos que comprometen. En este orden de ideas, las manos de Oriana en su corazón indirectamente exponen la indisolubilidad de su ser con las pasiones; un alma entregada a éstas por vía de las manos, que desde su mismo sitio (el corazón) y por propia voluntad la extraen de la vida. De hecho, también, mediante sus manos ella otorga su alma. La voluntaria muerte, pues no sólo es deseo de Oriana sino demostración de que no es regida por razón, asimismo se expresa con otra dra-

²⁴ El aire aspirado y calentado en el ventrículo izquierdo del corazón produce el espíritu vital, que las arterias distribuyen por todo el cuerpo, como lo explica, por ejemplo, Bartolomé el Inglés: “Mas la virtud viuiente q<ue> da vida ha su mouimie<n>-to en el cuerpo por las arterias, q<ue> son vnas pequeñas o estrechas venas de<n>-tro las quales se mueue<n> los espíritos que viene<n> del coraçon, do<n>-de esta virtud principalmente ha su silla” (Bartholomaeus Glanville [Bartholomaeus Anglicus], *Libor de proprietatibus rerum* (*Propiedades de las cosas*), trad. fray Vicente de Burgos, Toluca: Enrique Meyer, 1494 (Toulouse Enrique Meyer 1494-09-18, y Madrid Nacional I-1884), f. 26v; véase también f. 28v. Sobre el tema véase Doris Bieńko de Peralta, “El corazón desentrañado: la experiencia mística de Gertrudis de Helfta”, en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.), *Temas, motivos y contextos medievales*, México: El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 237-248.

²⁵ Para muchos pensadores tal era el lugar alina (véase, a este respecto, Bieńko de Peralta, “El corazón desentrañado”, *op. cit.*).

²⁶ Gorga López, “La semántica del gesto”, *op. cit.*, p. 439.

matizada manifestación del exiguo espíritu vital que nutren sus arterias, y que debe interpretarse con respiración entrecortada y con ligero movimiento de brazos que irónicamente subraya algo terrible: los estertores de la muerte. Y es que en el texto se lee: “sospiró [...] y meneava los braços a una y a otra parte como qu’el alma se le arrancase” (451). Finalmente, conviene mencionar otro gesto patético que se puntualiza y que posibilita desviación indicial de la vista por parte del lector-actor del texto, pues en el pasaje se asienta que “tenía los ojos metidos en la finiestra” (452). Amadís explica el porqué de las pasiones de Oriana, y lo que él significa ahora para ella se concreta mediante el uso de la imagen de la vista a una ventana, a la que inmediatamente se vivifica con estas palabras que, se acota, son dichas “con boz muy flaca” (452) —lo que obviamente refuerza la apreciación de una “escena” que se “observa” y se “escucha”. El enunciado funciona también como acotación al orador para la aplicación de un tono bajo, moribundo, que denote esfuerzo en la pronunciación, pero que a la vez marque un estado desesperado:

—¡Ay, finiestra, qué cuita es a mí aquella hermosa habla que en ti fue hecha; yo sé bien que no durarás tanto que en ti otros dos hablen tan verdadera y desengañada habla! (452)

Como se aprecia, se trata de un *apostrophe*, que es recurso literario que sobresale en el segmento que estudio. Y es que, como sabemos, frecuentemente esta figura sirve para indicar la desesperación, además de que dota de gran dramatismo al discurso directo e incita el *pathos* de la recepción.²⁷ El citado debe pronunciarse de manera muy diferente a este otro, también desesperado, pero cuyo afecto que representa no implica a un ser que literalmente fallece: “¡Ay, Dios señor!, no te plega de yo más bivar [...]” (451). Este apóstrofe de Mabilia debe ser en tono exaltado, y continuar con voz entrecortada para indicar aflicción. Faltan los que la protagonista dirige a su amado muerto, y que pueden dividirse,

²⁷ Lausberg, *Manual de retórica literaria*, op. cit., II, §§ 762-765).

grosso modo, en dos partes: a) laude, mediante *notatio*, a Amadís,²⁸ en la que se incluyen las consecuencias de su pérdida, y b) exposición del propio estado y deseo de muerte. Esta diferenciación debe hacerse también con el *sonus*: de admiración en la primera parte, con voz —aunque exigua— un tanto plena, para quebrarse en la segunda parte.

Mediante *expolitio* y *commoratio* (*Retórica a Herenio*, iv, 42, 54 y 45, 58, respectivamente) en discurso directo, por tanto, se muestra a un personaje aferrado a unos mismos pensamientos. Desde luego, la construcción de estos discursos es profundamente emocional, lo que estilísticamente se logra con doloridos “ayes” y exclamaciones; también, con intercalaciones explicativas de fuerte impacto, que hay que subrayar con *pronuntiatio* patética, como la siguiente:

despidiéndose de mí [el corazón] se va para el vuestro, *que aunque en la tierra fría es su morada* [del corazón de Amadís], *donde desfechos y consumidos serán*;²⁹ aquel gran encendimiento de amor que seyendo en esta vida apartados, con tanta afición sostenían, muy mayor en la otra seyendo juntos, [...], sosternán. (452)

Asimismo, se hace uso de la *amplificatio* mediante disposiciones bimembres intensificadoras; por ejemplo, en el primer *apostrophe* encontramos “¡Ay, flor y espejo de toda cavallería, qué tan grave y estraña es a mí la vuestra muerte [...], en perder aquel su gran caudillo y capitán”; y con *incrementum*: “no solamente yo padeçeré, mas todo el mundo”; “assí en las armas como en todas las otras virtudes (451). Y en el segundo:

²⁸ La *notatio* (*Retórica a Herenio*, Madrid: Gredos, 1997, iv, 50, 63-64) “consiste en describir el carácter de una persona por los rasgos definidos que, como marcas distintivas, son sus atributos” (cito con base en James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría retórica desde san Agustín hasta el Renacimiento*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 379). De los tres aspectos que puede abarcar un elogio, se subrayan los que tienen que ver con las cualidades morales (*Retórica a Herenio*, III, 6, 10-11).

²⁹ Es mío el punto y coma, además del énfasis.

[...] cuántos perdieron *acorro y defendimiento* [...], y qué *cuita y dolor a todos ellos será*, más *a mí mucho mayor y más amargosa*, [...]; que assí como en vos era todo *mi gozo y mi alegría*, assí vos faltando es tornado al revés de *graves y incomportables tormentos*. (452)

Caso para mencionar es la duplicación, a manera de epímone, de “consuelo” en el primer *apostrophe*, que es término que aparentemente no debiera tener lugar en el contexto; pero se le incorpora y se le destaca mediante *repetitio* para causar un efecto patético: el consuelo radica en la propia muerte para unirse al amado. Así es la parte de referencia:

mas si algún *consuelo* al mi triste coraçón *consuelo* da, no es sino que no pudiendo él sufrir tan cruel herida, despidiéndose de mí se va para el vuestro. (451)

Esta idea, tan asociada con la gestualidad del segundo amortecimiento, se explicitó antes en diálogo con las acompañantes:

—¡Ay, amigas!, por Dios no estorvéis la mi muerte si mi descanso desseáis, y no me hagáis tan desleal que sola una hora biva sin aquel que no con mi muerte, mas con mi gana, él no pudiera bevir ni tan sola una hora. (451)

Igualmente, se indica después —también en diálogo con Mabilia: “[...] que quien bevir no dessea, ningún peligro temer puede, ahunque le viniessen” (453). Todo esto resulta en intencional redundancia, expuesta en términos dramáticos en virtud del empleo de la *sermocinatio* más las marcas gestuales y de pronunciación: Oriana desea morir.

Y ya que hice mención del diálogo, sobra decir que es recurso estructural que apoya la impresión dramática; éste además se asiste, según ya he comentado, con marcas previas y/o posteriores de actuación. En esta suerte de “teatralización” del segmento, que asimismo le otorga ese carácter de “escena” que se observa y escucha, el diálogo cumple

otras funciones "prácticas", como la variedad en el desarrollo de esta parte de la trama, así como dotarla de cierta específica tensión. Y es que las intervenciones verbales de los que he llamado "personajes coadyuvantes", implican intentos de auxilio a la protagonista; pero sus resultados siempre son de gran pobreza, pues como lo he repetido, Oriana pretende la muerte. Esto, como se sabe, es tópico en una amante cortés; de ahí que el patetismo sea asunto, principalmente, de construcción artística.

Finalmente, para cerrar este artículo, quisiera recordar que en las construcciones literarias cultas del Medioevo la asociación *inventio*, *dispositio* y *elocutio* asimismo incluye la *actio* y la *pronuntiatio*. Esto posibilita, con un tratamiento dramático como el analizado, la recepción de un espectáculo total; casi como si viésemos una puesta en escena, y sólo hay, enfrente, un orador. Mérito es de Garci Rodríguez de Montalvo conservar, si así es el caso, narraciones con técnicas retóricas como las aquí expuestas.

DE ÍNSULAS EN EL 500 ANIVERSARIO DE LA PUBLICACIÓN DEL *AMADÍS DE GAULA*

Mariapia Lamberti

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Es un tópico recurrente en la literatura universal el atribuir a las tierras rodeadas por el mar un halo fantástico. Tierras inalcanzables sino para pocos privilegiados, se consideran teatro y sede de acontecimientos o seres descomunales. Baste recordar las islas que visita el viajero más famoso de la literatura de todos los tiempos: Ulises, prisionero de Circe en la isla Eea, tentado por un amor puro y juvenil en la isla de los Feacios, que por suerte huye de la muerte en la isla de los antropófagos Lestrigones y por astucia en la mucho más famosa del jayán monóculo Polifemo, la vasta y hermosa Sicilia; pero que en su corazón sigue añorando tercamente Itaca, su isla natal aunque poco extensa y “petrosa”, como la define Foscolo. Y de Ulises podemos recordar otro viaje hacia una isla inalcanzable, que lo es por decreto divino: la isla del Paraíso Terrenal, que, en su último atrevido viaje a través del “*mondo senza gente*”, logra sólo vislumbrar antes de hundirse, como le relata a Virgilio en presencia de Dante en el canto XXVI del Infierno. Porque Pedro Lombardo había propuesto en el siglo XII que el Paraíso reservado a Adán se encontrara en una ínsula enclavada en el hemisferio de las aguas, en las antípodas del mundo habitado; y Dante retoma esta hipótesis para construir su geografía del hemisferio opuesto a Jerusalén, con un Paraíso Terrenal encumbrado sobre una montaña alta hasta el cielo de la Luna, en cuyas laderas se ubica temporalmente, desde el momento de la Redención hasta el Juicio Final, el reino de la purificación.

Pero es seguramente a partir de las novelas de caballerías, y principalmente desde la más famosa de ellas, el *Amadís de Gaula*, que las islas

se multiplican en la literatura, caballeresca o no, como teatro de las aventuras más extrañas y fantásticas.

Me propongo examinar algunas, y considerar lo que deben o en qué se diferencian de las islas misteriosas que visita el héroe Amadís.

ÍNSULAS¹ FIRMES O MOVEDIZAS. AMADÍS DE GAULA

La ínsola (como allí se lee) más famosa de la archi-novela de caballerías que cumple medio milenio, se denomina “firme” porque una sutil línea de tierra la une a la tierra del continente. De hecho, el mito de las islas movedizas, navegando en el inmenso mar, desde las rocas vagantes de Ulises siguió recurriendo la fantasía popular hasta la circunnavegación de la tierra. Amadís se gana el señorío de esa isla, que llega a conocer por medio de una doncella en apuros que revela ser hija del gobernador de la isla misma, demostrando que es el amante perfecto. Deberá de defender su posesión en varias ocasiones; pero la firmeza geográfica de la isla se transferirá a la dimensión de su vida, porque siempre será puerto y nido, descanso final con la amada Oriana del incansable héroe. Y otras islas puntúan su ajetreado destino de caballero valiente y cortés: la isla del Lago hirviente, Mongaza, donde tiene que librar a los presos, y rendirla en poder del rey (I, xli); la isla donde defiende a Galaor (II, lxv); y todas las que serán teatro de sus aventuras. De este panorama insular paradigmático derivarán otras célebres islas-ínsolas-ínsulas.

¹ En el *Amadís de Gaula* se encuentra la grafía *ínsola*; en el *Quijote*, *ínsula*. Usamos esta grafía, más acorde con la palabra latina, a menos que sea preciso usar la otra por fidelidad al texto.

EL *ORLANDO FURIOSO*. LA ISLA DE ALCINA

La primera "ínsula" célebre de la literatura italiana es la que esconde los encantamientos de la pérfida maga Alcina, hermana de la no menos pérfida Morgana. Como es sabido, la materia caballeresca en Italia fusiona los dos grandes ciclos épicos franceses, el carolingio y el bretón (matizados por cierto con todos los ecos y paráfrasis del ciclo clásico), en un mundo plenamente fantástico, pues la presencia del feudalismo —presupuesto básico del mundo caballeresco— en el territorio italiano fue esporádica y secundaria, y el verdadero héroe épico de aquella sociedad medieval se reconoce más bien en el astuto comerciante de Boccaccio, que se transformará en el Príncipe machiavelliano, que con su "virtud", o sea fortaleza de carácter y habilidad, logra doblegar a sus fines la "fortuna", o sea las circunstancias casuales que nada ya tienen de divino o providencial en su acontecer; héroes que, por cierto, desdennan el uso de las armas y las remiten, ¡ay!, en manos de profesionales de baja ralea.

Ariosto en su obra maestra, el *Orlando furioso* (1516/1532) retoma el amplio caudal caballeresco para entretenimiento de una sociedad que no cree porque nunca ha creído en la caballería feudal, y la entiende sólo como terreno de lo fantástico; allí, tiene lugar destacado el *Amadís*, del que Ariosto deriva la variedad y sucesión incansable de las empresas y aventuras, aunque fraccionándolas en multitud de personajes, y trenzándola con un inigualable juego de interrupciones y de suspenso; y también el modelo del amante y caballero perfecto que encarna en su Ruggero.

Pero he aquí que es precisamente Ruggero que llega a la ínsula desconocida, sin nombre y tan lejana y perdida más allá de las columnas de Hércules, que sólo a caballo del Hipogrifo Ruggero puede llegar a ella, donde, a pesar de los avisos que recibe de su primo Astolfo, transformado en planta como los suicidas del Infierno dantesco, por la nueva Circe que es Alcina, sucumbe a los falsos encantos de esta última, traicionando aunque momentáneamente, la fidelidad adamantina a su

Bradamente, cosa que Amadís no hubiera hecho ni a costa de su vida (pues para darle el relevo tiene al menos adamantino Galaor). Ariosto se explaya con todo detalle y con sus enumeraciones tan características, en la descripción del paisaje de la isla, que un monte y una bahía dividen en dos partes, una dedicada al Mal y otra al Bien; y en los detalles de la belleza delicada y gentil (aunque ilusoria, fruto de artes mágicas) de la seductora Alcina. Dice del mar de aquella isla:

Veloci vi correvano i delfini,
vi venía a bocca aperta il grosso tonno;
i capodogli coi vécchi marini
vengon turbati dal lor pigro sonno;
mulì, salpe, salmoni e coracini
nuotano a schiere in piú fretta che ponno;
pistrìci, fisiteri, orchi e balene
escon del mar con mostruose schiene.

*[Se presentan veloces los delfines;
acuden boquiabiertos los atunes;
llegan los cachalotes y las morsas,
sacudidos del sueño perezosos;
trillas, salpas, salmones y corvinas
a toda prisa nadan en bandadas;
orcas, ballenas y marinos lobos
salen del mar con sus monstruosos lomos.]*

(Ariosto, *Orlando Furioso*, VI, 36)²

Y así describe la falsa doncella, en realidad vieja horrible cargada de años y de arrugas:

² Las citas del *Orlando furioso* se toman de la edición de Dino Provenzal (Milano: Rizzoli, 1955). Se indicará solamente el pasaje. La espléndida traducción está tomada de la edición en español de José María Micó (Madrid: Espasa Calpe, 2005).

Bianca neve è il bel collo, e 'l petto latte;
 Il collo è tondo, il petto colmo e largo:
 due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
 vengono e van come onda al primo margo,
 quando piacevole aura il mar combatte.
 Non potrà l'altre parti veder Argo:
 ben si puó giudicar che corrisponde
 a quel ch'appar di fuor quel che s'asconde.

[*El cuello torneado es blanca nieve,
 y el seno firme y elevado, nieve:
 son dos tiernas manzanas marfileñas
 que van y vienen como el oleaje
 al ritmo de la brisa. Ni siquiera
 Argos podría ver las otras partes,
 pero es seguro que se corresponde
 lo que se enseña con lo que se esconde.*]

(VII, 14)

Pero la maga buena Melissa le lleva el anillo mágico por parte de Bradamante, y el héroe recapacita, retoma sus armas y libera a todos los esclavos de la pérfida Alcina, como es tradición. Contrariamente a Oriana que se encela a muerte por una sospecha, Bradamante, como buena mujer italiana, perdona, por fugaz y sin consecuencias, el desliz de su amado; y piensa sólo en su salud y en su futuro enlace. No faltan doncellas que pidan socorro al héroe, ni jayanes que combatir: en este caso, el ser descomunal que Ruggero tiene que vencer es mujer, una ogresa que cuida el puente que separa-enlaza el *yin* y el *yang* de la isla.

La estela y los tópicos presentes en el *Amadís* se reflejan en otras obras italianas, principalmente en un *Amadigi* (1560) de Bernardo Tasso, larguísimo poema (!100 cantos!) en octavas, sobre el modelo de Ariosto, en el que el padre de Torquato, eminente petrarquista, relata las aventuras del caballero de Gaula entremezcladas con las de otros

personajes, porque ya la obra ariostesca ha creado un gusto en el público cortesano al que se destinan estas producciones literarias; aunque la intención inicial era la de reproducir fielmente el modelo español, en endecasílabos blancos, la versión moderna de los hexámetros. Tasso replegó finalmente sobre una dinámica que consideraba más exitosa; su *Amadigi* fue leído con fruición hasta el siglo XIX, y completamente olvidado y nunca más editado en el ingrato siglo XX.

BARATARIA, LA ÍNSULA MÁS FAMOSA DEL ORBE

Pero la más famosa de la islas presentes en los libros de caballerías es “the only island on the earth surrounded by land instead of sea”, como se le describe en *The Dictionary of Imaginary Places*.³ Las menciones de las islas no faltan en los relatos del ingenioso Caballero (1605/1615), ya que son el hábitat natural de los gigantes y seres descomunales que se propone combatir.⁴ Pero la isla de la que hablamos es la que desde el cap. VII de la primera parte Don Quijote promete a Sancho en gobierno, seguramente recordando que desde su primera llegada a la Ínsula Firme Amadís tiene trato con la hija del “gobernador” Isanjo, que allí está por cuenta de Apolidón; y finalmente, adueñado ya de la isla, la deja en señorío provisional, y, después de su muerte, definitivo, a Gandalín, su hermano de leche y escudero. Don Quijote piensa ganarse una isla

³ Alberto Manguel y Gianni Guadalupi, *The Dictionary of Imaginary Places*, New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1999. sv.

⁴ “Yo, señora, soy el gigante Caraculianbro, señor de la isla Malindrania” se imagina Don Quijote que el vencido gigante diga a su señora Dulcinea cuando según las reglas del mundo caballeresco se presente a ella para rendirle homenaje (Cervantes, *Quijote*, I, 1, 43). Sobran comentarios sobre el nombre del ser monstruoso como le sale espontáneo a Quijote. Y así dice Micomicón en su relato (Cervantes, *Quijote*, I, 1, 350): “... un descomunal gigante, señor de una grande isla, que casi alinda con nuestro reino, llamado Pandafile de la Fosca Vista”. Se cita de la edición del *Quijote* a cargo de Francisco Rico (Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo del Libro-Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2004). Se indicará en lo sucesivo sólo el capítulo y la página.

“en quítame allá esas pajas”, y encomendarla a Sancho. Además, si Amadís logra el señorío de la Ínsola Firme por leal amor, ¿cuál amor más leal que el Caballero de la Triste Figura? Desde este momento, siempre será el escudero que saque a colación la ínsula, una vez como sueño lejano, otras como promesa jamás cumplida por parte de su señor, por momentos renunciado a ella (como cuando la quiere trocar por la receta del bálsamo de Fierabrás en I, x, 115) o maldiciéndola (“aquella negra y malhadada ínsula” la define en I, xx, 210, cansado de esperarla).

En los episodios de la segunda parte también se alternan los momentos de ilusión en Sancho, y los reclamos a su amo por la promesa incumplida. Y hay una anticipación de lo que será su momento de gloria, y de la *virtus* que le permitirá el buen gobierno, la sensatez que da la experiencia: “la isla que yo no gobernase con los años que tengo no la gobernaré con los años de Matusalén. El daño está en que la dicha ínsula se entretiene, no sé dónde, y no en faltarme a mí el caletre para gobernarla” (II, III, 651). Y el uso del término común *isla* en lugar del arcaísmo caballeresco, nos anticipa la transposición a lo real que Cervantes planea con el episodio de Barataria.

Será sólo en II, xli que Sancho verá satisfecho su anhelo, y el señor que le concederá el gobierno de una ínsula será en engañoso Duque; ínsula más firme que la de Amadís, ligada al continente sólo por un delgado brazo de tierra; porque, como dice el Duque a Sancho, “Raíces tiene tan hondas, echadas en los abismos de la tierra, que no la arrancarán ni mudarán de donde está a tirones” (II, xli, 957). Tan firme que está rodeada de tierras y no de aguas; al punto que no faltó quien tratara de localizarla en el mapa de España.⁵

⁵ Luis Astrana Marín en un artículo (“La ínsula Barataria y las relaciones de Cervantes con Zaragoza”, *Zaragoza*, 3 (1956), pp. 125-142) publicado por la Diputación Provincial de Zaragoza examina la forma elusiva con que Cervantes menciona los lugares que hacen de trasfondo a su novela. Pero con respecto a Barataria intenta el autor una ubicación precisa y detallada, haciéndola coincidir con Alcalá de Ebro. Más interesante que esta identificación que nada agrega a la inmortal novela, es el hecho de que existan lugares en la América colonizada que llevan el nombre de la ejem-

Su amo y señor no será entonces quien le dará el gobierno de la anhelada ínsula, sino algo más importante: los instrumentos del buen gobierno.

Desde este momento Sancho toma el relevo de su amo en el protagonismo de la novela. Gobernador y no señor, sí; pero nuevo Amadís que, acogido jubilosamente por los habitantes de su ínsula ("Amadís y sus compañeros [...] llegaron a la Ínsola Firme, donde con mucho placer y alegría recibidos fueron de todos los moradores della, porque assí como con gran tristeza aquel su nuevo señor habían perdido, assí en lo haver cobrado con doblado plazer sus ánimos fueron." I, LXIII, 914) deberá de enfrentar combates, encantamientos y sinsabores para "liberar" la tierra que le fue entregada. Hay malos encantamientos, como en la isla de Alcina, pero en el mundo concreto y des-encantado que nos presenta Cervantes, los encantamientos y los encantadores no responden a los parámetros de la magia, negra o blanca, sino a los de la ambición o de la perversidad. El encantamiento que envuelve a Sancho, por una vez héroe y protagonista, es la falsedad de la broma despiadada y ofensiva de los Duques. Pero sale Sancho de ello airoso y triunfante, como todo héroe que se respete.

Barataria se llama la ínsula; y a pesar de que el término "barata" del que puede derivar, se mencione dos veces en el episodio, como sinónimo de la propina que el jugador que gana deja a los asistentes al juego, y que el propio narrador nos sugiera que así se llame porque el gobierno a Sancho se le entregara por "barato" o engaño, quien tiene familiaridad con la *Comedia* dantesca no puede no relacionar el nombre con la *baratteria*, la forma de malgobierno en la que el político vende o trueca (*baratta*) favores y privilegio por dinero. "Desnudo nací, desnudo me

plar ínsula: Barataria se llama una ciudad en Trinidad y Tobago, Barataria es el nombre en Louisiana de una ciudad, una bahía y un parque histórico ecológico. También Barataria fue el nombre de un "reino republicano" de origen español en la *opéra comique* de W. S. Gilbert y Arthur Sullivan *The Gondoliers, or the King of Barataria*, estrenada con gran éxito el 7 de diciembre de 1889 en el Teatro Savoy de Londres (CD *The Gondoliers (The King of Barataria)*, D'Oyly Carte Opera, 1991 Sony SzK-58895).

hallo: ni pierdo ni gano”, dirá Sancho al momento de dejar el cargo (II, LIII, 1065) del que no ha sacado ni para comer a su gusto. Pero las batallas que tiene que enfrentar, en esa transposición a lo real de las novelas de caballerías que es el *Quijote*, son batallas jurídicas: las armas se acoplan o se alternan con las letras, como nos ha enseñado el sabio loco en su célebre discurso, y lo remata el Duque: “Vos, Sancho, iréis vestido parte de letrado y parte de capitán, porque en la ínsula que os doy tanto son menester las armas como las letras, y las letras como las armas” (II, XLII, 968). El iletrado Sancho será combatiente de las letras. La batalla de armas que enfrentará es fingida y siniestra, pero en los casos jurídicos que se le presentan, que recuerdan de cerca los apólogos bíblicos de Salomón o la estructura de acertijos de los cuentos árabes, Sancho aplica los principios que deberían de regir la impartición de justicia: la legalidad, el sentido común y la misericordia. Resuelve con sutil espíritu jurídico y astucia el caso del préstamo de las monedas, de la mujer que se dice forzada, del sastre, la tela y las caperuzas; frente al acertijo insoluble del puente de la verdad y la mentira (la “pregunta [...] algo intrincada y dificultosa” que debería haberle sido puesta al inicio de su mandato [II, XLV, 992], y lo es al final [II, LI, 1045], como un “broche de oro” de su buen gobierno y su prudencia de gobernante) se apela al perdón de la vida, “pues siempre es alabado más el hacer bien que mal”. Y el sentido común le hace reconocer como ‘chiquillada’ la aventura nocturna de los dos hermanos que salen de noche disfrazados —insensatamente y sin explicación— ella de hombre y él de mujer para conocer mundo; la justicia le dicta el alejamiento del que asalta al jugador que le ha negado “la barata”, y más aún el cierre de los garitos de juego.

LA CITTÀ DEL SOLE

Hablando de ínsulas políticas, no podemos dejar de mencionar aquí las dos ínsulas más famosas que hospedan no descomunales gigantes u ogros perversos, sino ejemplos soñados de buen gobierno. La primera

(1516), contemporánea a Barataria, no está en ningún lugar, y por eso se llama con un término que sólo existe en inglés, lengua de su autor Thomas More: *nowhere*, que se puede traducir en el griego facticio de los humanistas, como Utopía. Pero la ínsula que sucede a Utopía es con poco anterior a Barataria: es la Città del Sole que nos lega Tommaso Campanella, se ubica en tierra exótica y lejana, pero concreta: Taprobana, o sea Ceylán, pues su autor cree en la posibilidad de realizar su experimento social, y le interesa que no se confunda lo que escribe con las ínsulas fabulosas de las fábulas caballerescas. La visita un almirante genovés, y relata lo que ha visto y entendido de esa sociedad 'perfecta' a un Gran Maestre de los Hospitalarios. Escrita originalmente en italiano en 1602 y remodelada en 1611, fue publicada en latín en 1623, y en su primera versión italiana sólo en 1904.⁶ Su perfección (escalofriante) no reside en la benevolencia de un gobernador, sino en la estructura de su gobierno y en la educación de la población, que prevé una justicia distributiva intachable; y la preeminencia de la virtud y de los virtuosos, que por esta misma virtud alcanzan el poder, no hacen de él mal uso. La Ciudad del Sol pretende representar el mundo como tendría que ser, como la isla de los antípodas de Dante, que sólo acoge almas destinadas indefectiblemente a despojarse de los vicios, y se reparte en siete niveles como los siete círculos de muros de la Ciudad campanelliana: pero ¿quién quisiera ahogarse en un mundo así?

CURVALDIA Y TORRISMONDO. ITALO CALVINO

Pero Barataria no es la única ínsula rodeada por la tierra en sus cuatro lados. En las historias verídicas del caballero más perfecto, después de Amadís y Don Quijote, que haya montado corcel y empuñado espada, tan perfecto que no puede existir, y de hecho no existe, Agilulfo Emo

⁶ Actualmente hay numerosas ediciones, menciono dos recientes: Tommaso Campanella, *La città del sole*, ed. de M. Baldini, Roma: Newton Compton, 2002 y en traducción, *La ciudad del sol*, ed. de Emilio García Estébanez, Madrid: Akal, 2006.

Bertrandino dei Guildiverni e degli Altri di Corbentraz e Sura, Cavaliere di Selimpia Citeriore e Fez; en sus historias verídicas se narra cómo su compañero de armas Torrismondo llega a un lugar asolado por las prevaricaciones de los Caballeros del Santo Grial. Torrismondo sabe ser hijo de la Orden del Grial, o sea de sus acólitos todos juntos, y anhela ser admitido por ellos en su venerable y casta Orden; pero pronto debe darse cuenta que bajo su aspecto ensimismado, bajo el pretexto de la fusión mística con el Todo, o sea el Grial, esos caballeros contemplativos vestidos de blanco y oro que, sin excepción, han preñado quién sabe cómo a su mamá, esconden la más despiadada crueldad hacia los que no paguen el tributo “di forme di ricotta, di ceste di carote, di sacchi d’orzo e agnellini di latte”⁷ (306). Torrismondo, desencantado (o sea decepcionado y desmitificado), ayuda a los infelices villanos habitantes de Curlandia a librarse de aquella plaga: “Noi [non] sapevamo nulla, neanche di essere persone umane, prima di questa battaglia”⁸ (397), le dicen agradecidos. Y Torrismondo parte para completar su destino y alcanzar el amor. Agilulfo entra finalmente en la dimensión de la inexistencia que siempre lo ha caracterizado, y Torrismondo concluye su sueño de amor con la inquietante Sofronia, y es nombrado conde de Curlandia por el Emperador Carlomagno (siempre hay que recordar que las novelas de caballerías italianas se estructuran sobre el modelo del ciclo bretón, pero se remiten al ciclo carolingio). Llega Torrismondo feliz a Curlandia, recordando el agradecimiento de los

⁷ “de formas de queso, canastos de zanahorias, costales de cebada y corderillos de leche”. Citamos de la edición de *Il Cavaliere inesistente, I nostri antenati* (Milano: Garzanti, 1985). Las traducciones son mías, y se indicarán sólo las páginas. *Il Cavaliere inesistente* (1959) es el tercero de los tres relatos “inverosímiles” como los define el autor y que se desarrollan “en épocas remotas y en países imaginarios” (traducimos de la nota del autor a la trilogía, que se publicó en 1960). El primero fue *Il Visconte dimezzato* (1951) y el segundo *Il Barone rampante* (1956-57). Los tres relatos se publicaron inicialmente de forma independiente por Einaudi, la casa editorial de Turín a la que estuvo ligado Calvino fielmente durante toda su vida salvo pocas excepciones.

⁸ “Nosotros no sabíamos nada, ni siquiera que éramos personas humanas, antes de esta batalla”.

campesinos después de su liberación: "Non capite? Ora avete un conte! Vi difenderò ancora contro le angherie dei Cavalieri del Gral!"⁹ (407)

Pero Calvino ha aprendido bien la lección de Cervantes. La fantasía sólo tiene un sentido si se remite a la realidad, si se transforma en un *exemplum*:

Vedete, [contestan los habitantes de Curvaldia a Torrismondo] noi per tanto tempo si è sempre obbedito... Ma adesso abbiamo visto che si può viver bene senza né cavalieri né conti... [...] cerchiamo da noi di far rispettare le nostre leggi, di difendere i nostri confini [...]. Voi siete un giovane generoso e non dimentichiamo quel che avete fatto per noi... A star qui vi si vorrebbe... ma alla pari... [...]. Se vi fermate qui alla pari con noi e non fate prepotenze, forse diventerete lo stesso il primo fra noi...¹⁰ (407)

Y Torrismondo y su amada Sofronia se quedan democráticamente como ciudadanos a la par en Curvaldia.

De la mística de la autoridad feudal, a la justicia impartida desde arriba pero según las reglas divinas y humanas, a la autogestión de la democracia: cambian las circunstancias y las ideologías, pero la herencia del *Amadis de Gaula* perdura después de medio milenio. Feliz cumpleaños, Amadís.

⁹ "¿No comprenden? ¡Ahora tienen un conde! ¡Los seguiré defendiendo contra las prevaricaciones de los Caballeros del Grial!"

¹⁰ "Mire usted, nosotros, durante tanto tiempo, siempre obedeciendo... Pero ahora hemos visto que se puede vivir bien sin caballeros ni condes... [...] tratamos por nuestra cuenta hacer que se respeten nuestras leyes, defender nuestros confines... [...]. Usted es joven y generoso, y no olvidamos lo que ha hecho para nosotros... Quedarse aquí, bueno, sí lo quisiéramos... pero a la par. Si usted se queda aquí a la par con nosotros y no se porta prepotente, puede ser que de todos modos se vuelva el primero entre nosotros..."

EL AUXILIO A ORIANA DESHEREDADA,
LA MÁS RELEVANTE DE TODAS LAS AVENTURAS
EN EL *AMADÍS DE GAULA*
PARA RODRÍGUEZ DE MONTALVO

Lucila Lobato Osorio

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Estudios Superiores-Acatlán

El Libro IV del *Amadís de Gaula*, que hasta ahora sabemos recibió un mayor trabajo de reelaboración por parte del refundidor Garci Rodríguez de Montalvo, presenta la batalla entre Amadís contra el rey Lisuarte como la principal aventura bélica de los personajes. Ésta se origina con el conflicto entre Oriana y su padre que se despliega desde el Libro III, cuando acepta casarla con el Patín, emperador de Roma, lo que conlleva su desheredamiento del reino de la Gran Bretaña. Dicha relación entre los episodios hace suponer que el conflicto de Oriana también requirió un aporte directo de Rodríguez de Montalvo. Además del amplio desarrollo y la extensión que ocupa, puede percibirse la relevancia que este enfrentamiento tiene para el medinés en las modificaciones y reiteraciones que hace de algunos tópicos del género caballeresco y, en especial de aspectos en torno a la figura del caballero, como son el deber de ayudar a las doncellas en apuros, la definición de afrenta y el anhelo de la honra y la fama; y, sin duda, en el nuevo matiz que da a Oriana, para presentarla como doncella desheredada.

A continuación, propongo un breve estudio de estos aspectos, que confirman y explican que el auxilio a Oriana en su desheredamiento es presentado por el autor como la más importante de todas las aventuras en la obra y el remate exitoso de la labor caballeresca de Amadís.

Casi a la mitad del Libro III, luego de narrar la destemplada salida de Amadís de la corte del rey Lisuarte y las secuelas de esa enemistad, así como el nacimiento de Esplandián, mientras se muestra al de Gaula realizando diversas aventuras en tierras lejanas, en el capítulo LXXIII

se intercalan las acciones que propician la afrenta a Oriana. El narrador recapitula las andanzas por Gran Bretaña del Patín, recién nombrado Emperador de Roma, y de sus intenciones maritales:

Y no se olvidando aquella pasión en que Oriana su corazón puesto avía, creyendo con el mayor estado en que puesto era más ligeramente la cobrar, acordó de la demandar otra vez al rey Lisuarte en casamiento. (1128, LXXII)¹

Esta alusión y todas las posibilidades narrativas que desencadenará la propuesta de matrimonio a Oriana, es introducida justo antes de la peligrosa batalla del Cavallero de la Verde Spada contra el demoníaco Endriago. Y ya desde esta disposición se nota la importancia que cobrará dicha aventura, pues recordemos que el enfrentamiento contra esta bestia, para quienes lo acompañan, es el más importante de sus hechos de armas hasta el momento, según resalta el narrador: “Todas las otras grandes cosas que dél oyeran y vieran que en armas fecho havía en comparación desta en nada lo estimavan” (1138, LXXIII). Precisamente antes de la gran hazaña de Amadís, que sin duda es de orden religioso por las características malignas otorgadas al monstruo,² el autor está planeando una de mayor trascendencia pues integrará los otros dos intere-

¹ Todas las citas del *Amadís de Gaula* están tomadas de la edición de Juan Manuel Cacho Blecua (2 vols., Madrid: Cátedra, 1988-1991). En números arábigos específico la página, mientras que en romanos el número del capítulo.

² Para Juan Bautista Avallé-Arce, ésta es: “una aventura la emprende por Dios, no por su dama, la del Endriago. De pronto nos hallamos ante una caballería a lo divino, una caballería cristiana, que dan al episodio una impronta característica de la ideología de Montalvo” (*Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 417). Sin embargo, Juan Manuel Cacho Blecua, considera que este enfrentamiento también tiene que ver con el amor, en el sentido de que la bestia es fruto de un incesto: “Con este personaje, encarnación del pecado, se han subvertido todos los amores comentados y la lucha de Amadís contra el monstruo será la oposición a una forma determinada de amar, antitética a la suya” (*Amadís: heroísmo mítico-cortesano*, Madrid-Zaragoza: Cupsa-Prensas Universitarias de Zaragoza, 1979, p. 37).

ses, además del religioso, que determinan las acciones y perfilan los rasgos del caballero literario medieval: el amoroso y el caballeresco.³

Y es que el matrimonio de Oriana con el Emperador de Roma implica varias transgresiones, por lo que es considerado una afrenta para ella: en primera instancia, porque es contra la voluntad de Oriana,⁴ lo cual estaría directamente ligado a los intereses amorosos del caballero protagonista:

Pero a esta sazón era Oriana tan cuitada y con tan gran angustia, que el entendimiento y la palabra le faltava, cuidando que su padre contra toda su voluntad la entregaría a los romanos, por donde a ella y a su amigó Amadís la muerte les sobreviernía. (1201, LXXVI)

Sin embargo, la afrenta no permanece en el plano íntimo de los personajes, pues también es planteada como un conflicto político porque dicho casamiento implicaría desheredarla, ya que como primogé-

³ Recordemos que en la literatura, el caballero está diseñado en torno a tres aspectos, que reúnen buena parte de sus características y representan una actitud frente a las acciones narrativas que el autor impone a lo largo del argumento del relato: las armas y la aventura, la cortesía y el amor, y por último, la religión y la sociedad. Pascual de Gayangos distinguió estas tres actitudes caballerescas como variantes temáticas en los textos, y así los dividió en su catálogo razonado de *Libros de caballerías* según el elemento que predomina: "ya sea el caballeresco, ya el amoroso-sentimental, y ya por fin, el moral-religioso" ("Estudio preliminar", *Libros de caballerías*, Madrid: Rivadeneira, 1857, p. LVI).

⁴ En este hecho el refundidor parece olvidar, no sólo los aspectos legales del consentimiento de las partes para contraer matrimonio, como lo ordena Alfonso X, en *Las Siete partidas* (Partida IV, Título II) y que Justina Ruiz de Conde resume así: "Es el consentimiento de los contrayentes y no el de los padres el que crea el vínculo matrimonial" (*El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid: Aguilar, 1948, p. 17); sino también los aspectos argumentales de la obra, pues en Libro II, ante la primera solicitud de casamiento por parte del Patín, el rey Lisuarte le respondió: "hemos prometido a nuestra hija la no casar en contra de su voluntad" (696, XLVII). Promesa que, en la segunda petición, en el episodio que analizamos, no vuelve a ser mencionada. Tales omisiones delinean el propósito de Montalvo de intensificar la gravedad del conflicto.

nita es la heredera del reino y, según los argumentos que se ofrecen en voz de Galaor, se le quitaría ese derecho natural para dejarla bajo la tutela forzada de otro:

Siendo ella vuestra sucessora heredera destos reinos después de vuestros días, no le podéis fazer mayor mal que quitárselos y ponerla en sujeción de hombre extraño donde mano ni poder terná. Y puesto caso que alcance aquello que es el cabo de semejantes señoras, que son los fijos, y éstos vea casados, luego será puesta en mayor sujeción y pobreza que ante, viendo mandar otra emperatriz. (1225, LXXVII)

Los vasallos del reino consideran que el matrimonio no sólo es un desheredamiento sino un acto contra Dios, según le responden al rey en las cortes que convocó para consultarles al respecto:

Y todos le dezían que no lo hiziesse, que era cosa en que mucho contra Dios erraría quitando su hija aquel señorío en que eredera avía de ser y ponerla en sujeción de hombre extraño de condición liviana y muy mudable. [...] Pero el Rey, pesándole deste tal consejo, siempre en su propósito firme estava. (1236, LXXVIII)

La entrega de Oriana al Emperador de Roma cobra complejidad desde varios aspectos, a los que en múltiples ocasiones el narrador y varios personajes añaden, la importancia de Gran Bretaña: "tan honrada y señalada en el mundo", y la alta alcurnia de la Princesa. Ante tal afrenta, Amadís está impulsado por su amor para defenderla, pero también sus obligaciones caballerescas lo impelen a reaccionar:

Cuando esto oyó el Cavallero Griego, estremesciósele el corazón, y estuvo una pieza desmayado. Mas quando Dragonís vino a contar las cosas que Oriana fazía de amargura y llantos, y cómo se avía embiado a quejar a todos los altos hombres de la Gran Bretaña, sosegósele el corazón y esforçóse, pensando que, pues a ella pesava, que los roma-

nos no serían tantos ni tan fuertes, que él no se la tomasse por la mar o por la tierra; y que aquello haría él por la más pobre donzella del mundo, pues ¿qué devía fazer por la que solo un momento, perdiendo la esperança della, él no podría bivar? (1234, LXXVIII)

El narrador, entonces, señala que Amadís toma parte en el conflicto por las consecuencias políticas de la afrenta y, a partir de esta premisa insiste en aclarar que lo mueve su compromiso como caballero de socorrer a las doncellas en peligro, incluso por encima de su amor a Oriana. Esto se refleja en lo planteado, bajo los mismos términos,⁵ en dos momentos distintos por Galaor y Florestán, al asegurar que defenderían de una injusticia a la doncella más pobre del mundo. En voz de Florestán:

Porque él os tiene por una de las mejores infantas del mundo, y si él agora supiesse esta fuerça y agravio que tanto contra vuestra voluntad se os haze, creed, mi señora, que con todas sus fuerças y amigos pornía al remedio della; y no digo por vos que tan alta señora sois, mas por la más pobre mujer de todo el mundo lo faría. (1228, LXXVII)

Así, los caballeros y especialmente el protagonista, deben defender a Oriana, porque es una doncella y ha sido afrentada, como lo harían con cualquier otra doncella, incluso la más pobre.

Pero parecen no bastar los argumentos de los caballeros que se proponen socorrerla; el autor aún añade ciertos rasgos —como el temor, la indefensión, el sometimiento a su padre y la constante petición de ayuda— al personaje de Oriana para presentarla justificadamente

⁵ Juan Manuel Cacho Blecua, en su edición del *Amadís de Gaula*, dice que “Tanto Galaor como Florestán esgrimen unos argumentos similares en relación con Oriana y utilizan unas palabras semejantes. En esta ocasión, se acomodan al contexto caballeresco, de modo que la resolución del problema deberá constituir para Amadís su primordial objetivo, pues se trata de una injusticia cometida sobre una mujer, dejando a un lado que se trata de su enamorada” (1228, LXXVII, nota 30).

como una doncella no sólo afrentada, sino también en peligro y aun asustada. Esto se puede comprobar a través de tres recursos utilizados por el narrador: primero, la propia voz de la doncella; más adelante, el duelo y sus expresiones de dolor y las de sus acompañantes y, por último, la opinión de otras doncellas con respecto a su situación.

Desde el inicio del conflicto, a través de la voz de Oriana se conoce su indefensión, cuando se queja con Florestán de la ausencia del linaje de Gaula de su reino. Y aunque en esta ocasión no se refiere directamente a ella, esboza lo desesperado de su situación:

Si agora os fallárades juntos, como solía, alguna desventurada, que agora su mal entiende en ser desheredada y llegada fasta el punto de su muerte, pudiera tener esperança de algún remedio. Y si allí fuéssedes, razonariádes por ella y seriádes en su defensa como siempre lo hizistes, que nunca desamparastes a los cuitados que os ovieron menester. Mas tal fue la ventura desta que digo que no le falleçe sino la muerte. (1220, LXXVII)

Con la manera de presentar el discurso de Oriana, hablando de su problema en tercera persona, el autor no le quita todavía el aura cortés y poderosa que hasta ahora trata de mantener para la princesa, pero simultáneamente le permite mostrar su angustia no sólo al saberse desheredada mediante el casamiento con el Emperador de Roma, sino por la poca esperanza que le queda al verse sin la ayuda de sus caballeros. Con este disimulo, Oriana además se incluye entre los "cuitados", ese grupo de personajes indefensos a los que los caballeros tienen como obligación proteger.

Sin embargo, el autor cuida de no transformar del todo los rasgos de Oriana, salvo para que se le considere una doncella quejosa ante los caballeros por una injusticia, y cuando habla ya de manera abierta a Florestán, la voz del narrador en discurso indirecto resume las quejas de la doncella y sólo la última petición, es en voz de Oriana:

Que a todos los grandes de aquellos reinos se quería quejarse, y a todos los cavalleros andantes, que oviessen della duelo y gran piedad, y rogassen a su padre que de tal propósito fuesse.

—Y vos, mi buen señor y amigo don Florestán —dixo ella—, assí gelo rogad y consejad que lo faga faziéndole entender el gran pecado en que está por esta gran cruera y tuerto que me quiere fazer. (1228, LXXVII)

Pero ante su padre, Oriana se muestra ya sin ningún tipo de privilegio y se declara por completo temerosa y a punto de la muerte; también se presenta sumisa, pues está ante una autoridad superior a quien le propone incluso dejarle todo lo que le corresponde para que no la envíe con los romanos:

Ella se dexó caer en tierra por le besar los pies. Y él se tiró fuera y levantóla suso. Ella dixo:

—Y porque desta ida yo no espero sino la muerte, o que ella me venga, o que yo mesma me la dé, assí que por ninguna guisa se puede complir vuestro querer, de lo que a vos se sigue gran pecado en dos maneras: la una, ser yo a vuestro cargo desobediente, y la otra, morir a vuestra causa. Y porque esto sea escusado y Dios sea de nosotros servido, yo quiero ponerme en orden y allí bivar, dexá[n]oos libre para que de vuestros reinos y señoríos dispongáis a vuestra voluntad. (1266-1267, LXXX)

Desde luego, este cambio en la actitud de Oriana se debe a un interés por intensificar el dramatismo de la escena, como también ocurre en la utilización del llanto y otras expresiones físicas de duelo que hacen tanto Oriana como sus doncellas, cuando llegan a la villa su padre donde la entregará a los romanos:

Cuando Oriana los vio, comenzó a llorar fuertemente, y fizose deçen-dir de las andas, y todas sus doncellas con ella; y como la veían fazer

aquel llanto tan dolorido, lloravan ellas y mesavan sus cabellos y besávanle las manos y los vestidos como si muerta ante sí la tuviessen, así que a todos ponían gran dolor. El rey, que assí las vio, pesóle mucho. (1265, LXXX)

Estas muestras de dolor buscan conmover al lector en el episodio más álgido de todo el conflicto que es la entrega de Oriana. Ya el narrador la ha presentado quejándose y tan afectada que no tiene fuerzas para caminar a causa del llanto. Aquí, la doncella es presentada del todo indefensa y sometida a los deseos del rey, especialmente cuando se despide de su madre:

Y la fija con muchas lágrimas, con mucha humildad, hincados los inojos, le demandava misericordia, diziendo que, pues ella señalada en el mundo fuesse para consejar las mugeres tristes, para buscar remedio a las atribuladas, que cuál más que ella, ni tanto, en todo el mundo fallarse podría. (1267, LXXX)

El narrador, por su parte, justifica el derrumbe emocional de Oriana —tan necesario para impresionar al espectador— asegurando que las angustias y los dolores “ninguno, por grande y por discreto que sea, los puede fuir” (1268, LXXX).

Por último, el autor utiliza a otras doncellas, representadas por la doncella de Grasinda, para equiparar la afrenta que sufre Oriana, con la de cualquier otra mujer en desamparo. Luego de presenciar los combates entre don Grumedán y los romanos, reclama al rey Lisuarte su actitud contra su hija, que deja expuestas a todos los peligros y sin esperanza de auxilio al resto de las doncellas:

—Entre las vuestras maneras tovistes siempre en la memoria el fecho de las donzellas, faziéndoles mercedes y compliéndoles de derecho, seyendo muy cruel contra aquellos que tuerto les fazían. Y agora perdida aquella grande esperanza que en vos tenían, tiénense todas por

desamparadas de vos, veyendo lo que contra vuestra fija Oriana fazéis queriéndola tan sin causa ni razón deseredar de aquello de que Dios heredera la fizo. (1278, LXXX)⁶

La amplitud de formas y de espacio dedicado para mostrar estos nuevos rasgos en Oriana, —que a lo largo de la obra no había presentado a pesar de haber sufrido otros conflictos, como por ejemplo, cuando es raptada por Arcaláus— denotan el interés del autor en su caracterización como doncella en peligro. Pero el esmero no busca enriquecer al personaje en sí mismo, pues tales rasgos ni son permanentes, ni la alejan de su diseño general, como amada del caballero. La importancia de mostrar a Oriana como una doncella en peligro radica en ayudar a justificar las acciones bélicas de Amadís de Gaula y sus amigos. Forma parte del propósito del refundidor de darle a la reacción bélica de Amadís un tono más caballeresco que amoroso.

Pero, además, debemos tomar en cuenta que, siguiendo a Luzdivina Cuesta Torre, este episodio podría hacer referencia a un acontecimiento histórico, el matrimonio de Isabel y Fernando y la guerra sucesoria a la muerte de Enrique IV:

El paralelismo entre Isabel y Oriana, aunque convenientemente disimulado, no podía pasar desapercibido por los lectores del *Amadís de Montalvo*, que había vivido los hechos. Llama la atención, incluso, la semejanza entre las expresiones y quejas de Oriana y sus partidarios y

⁶ En esta intervención se hace evidente que también se presenta un cambio en las características del rey Lisuarte, que ya se venía gestando desde el Libro II. Según ha observado Juan Manuel Cacho Blecua, Lisuarte ha cometido una serie de transgresiones impropias de su naturaleza: “Ha desheredado a su hija, legítima sucesora suya, para casarla con el emperador romano, y ha pecado de soberbia y codicia, al intentar emparentar con uno de los mayores representantes del poder humano en la tierra. Su actitud implica un comportamiento casi tiránico. Su acción se realiza en contra de los deseos de su hija y en contra de sus «naturales»” (*Amadís: Heroísmo, op. cit.*, p. 298). Y concluye que “del antiguo monarca justiciero en el Libro I y parte del II, se ha pasado a un rey personalista y caprichoso” (*Ibid.*, p. 299).

las empleadas en los documentos y crónicas de la época de Isabel. ("La realidad histórica en la ficción de los libros de caballerías".⁷

En los prólogos del *Amadís* y más evidentemente en varios capítulos de las *Sergas de Esplandián*, Montalvo muestra siempre su apoyo a las acciones políticas de los Reyes Católicos.⁸ Por lo que tampoco sería extraño que el refundidor modificara algunos diálogos y con ellos algunas características de Oriana para hacerla más identificable con la reina Isabel.

Hay que considerar que ésta no es una actitud única de Rodríguez de Montalvo. En los primeros años del reinado isabelino se escribieron algunas obras con el propósito, no sólo de consolar a la monarca, sino de darle algunos consejos, debido la complicada guerra de sucesión castellana.⁹ Entre estas obras podemos contar la historia caballeresca

⁷ "La realidad histórica en la ficción de los libros de caballerías", en Eva Belén Carro Carvajal, Laura Prieto Moro, María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (De "Amadís" al "Quijote"). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2000, p. 106.

⁸ La influencia de la ideología de los Reyes Católicos en Montalvo y los posibles intereses del refundidor han sido analizados entre otros por: José Amezcua ("La oposición de Montalvo al mundo del *Amadís de Gaula*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 21 (1972), pp. 320-337), Anthony van Beysterveldt ("La transformación de la misión del caballero andante en el *Esplandián* y sus repercusiones en la concepción del amor cortés", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 97 (1981), pp. 352-369), Eloy R. González y Jennifer T. Roberts ("Montalvo's Recantation, Revisited", *Bulletin of Hispanic Studies*, 55 (1978), pp. 203-210), Rafael Ramos ("Para la fecha del *Amadís de Gaula* ("esta sancta guerra que contra los infieles comenzada tienen"), *Boletín de la Real Academia Española*, 74 (1994), pp. 503-521), Emilio J. Sales Dasí ("«Garcí Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo»", *Revista de Filología Española*, 79 (1999), pp. 123-158), Harry Sieber ("The Romance of Chivalry in Spain: from Montalvo to Cervantes", en Kevin Brownlee y Marina Scordilis (eds.), *Romance Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, Hanover: University Press of New England, 1985, pp. 203-219).

⁹ Sobre estas obras con el propósito de consolar y exaltar a Isabel, la edición de *La Ponce de Francia. La historia castellana de Juana de Arco*, realizada por Victoria Campo y Víctor Infantes (Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1997).

de *La Poncella de Francia*, cuyo anónimo autor parte de la caracterización de la pastora devenida caballero para identificarla con los esfuerzos de Isabel, y también desde el proemio advierte su intención de apoyar y exaltar a la flamante reina castellana, mediante el ejemplo de la humilde francesa.

Montalvo, más allá de sus intereses políticos y personales, se unió a esta tendencia en su refundición al *Amadís de Gaula*; y quizá ésta sea una de las razones por las que narrativamente dedica más extensión y pormenores al desheredamiento de Oriana. Ya que no puede ser del todo casual, el vasto desenvolvimiento con que el autor presenta todos los detalles de la solicitud del matrimonio, entre las que están las quejas de Oriana y la opinión de los personajes en torno a esto. Estos cambios revelan que Montalvo busca aumentar exponencialmente la relevancia de esta aventura, pues ninguna anterior le ha requerido tal prolijidad.

Así, una vez caracterizada Oriana como una doncella en apuros, Amadís, que como caballero está comprometido a ayudar a los indefensos y a aquellos que han sido lastimados, agredidos o tratados injustamente, debe acudir sin tardanza en su ayuda.

Es necesario detenerse a observar que aunque el refundidor lo intensifique en este episodio, desde la configuración genérica del caballero medieval se ha depositado en este personaje la fuerza de las armas y su deber es emplearla para mantener la justicia:¹⁰ Amadís, como los caballeros literarios que lo precedieron, debe buscar que exista una armonía en todas las relaciones del estrato noble. De tal forma que su obligación es prestar auxilio a quienes lo necesitan para resolver con-

¹⁰ Según asegura Ramón Llull: "Por los caballeros debe ser mantenida la justicia, pues así como los jueces tienen por oficio juzgar, así los caballeros tienen oficio de mantener la justicia" (*Libro de la orden de caballería*, Madrid: Alianza, 2000, p. 37). Si bien Llull y Alfonso X hablan sobre los caballeros concretos y a ellos tratan de dictar pautas de conducta a través de los tratados caballerescos, muchas de estas normas fueron también transferidas al caballero literario por los compositores, por eso es que tomo la licencia de incluirlos en el análisis textual de sus deberes; además, sin duda, hubo una intensa retroalimentación entre la literatura y los tratados caballerescos quizá más que la influencia de éstos últimos sobre los caballeros extraliterarios.

fictos de orden político, económico o judicial, mediante el uso de la fuerza. El rey Alfonso X, lo recuerda en el Título XXI, de la *Partida Segunda*:

E guardaban aún, que el caballero, o dueña que viesen cuidado en pobreza, o por tuerto que hubiese recibido, de que no pudiese haber derecho, que pugnasen con todo su poder en ayudarlos como salieran de aquella cuita. E por esta razón lidiaban, muchas veces por defender el derecho de estos tales. (296)

A lo largo de la obra, Amadís ha sido presentado como un caballero dedicado a proteger a las doncellas, como le dice en el Libro I, a la dueña del castillo donde se encuentra Briolanja: “de grado fuera yo vuestro, assí como soy de todas las dueñas y donzellas que mi ser han menester” (465, XXI). Desde luego, en esta aventura del desheredamiento de Oriana, el autor refuerza al máximo este deber, mediante su afirmación constante en las reuniones de los caballeros. Esto se observa en el discurso de Amadís, cuando se reúne con sus amigos en la Ínsola Firme para planear el rescate de la princesa. En su voz, Amadís les recuerda la importancia de cumplir con este deber caballeresco:

—Porque assí como éstas nascieron para obedescer con flacos ánimos y las más fuertes armas suyas sean lágrimas y sospiros, así de los fuertes coraçones estremadamente entre las otras cosas las suyas deven tomar, amparándolas, defendiéndolas de aquellos que con poca virtud las maltratan y deshonran, como los griegos [y] los romanos en los antiguos tiempos lo hizieron, pasando las mares, destruyendo las tierras, venciendo batallas, matando reyes y de los sus reinos los echando, solamente por satisfazer las fuerças e injurias a ellas fechas, por donde tanta fama y gloria dellos en sus istorias han quedado, y quedará en quanto el mundo durare. Pues lo que en nuestros tiempos pasa, ¿quién mejor que vosotros, mis buenos señores, lo sabe?, que soís testigos por quien muchas afrentas y peligros por esta causa cada día passan. (1283, LXXX)

Esta cita nos permite observar algunos detalles que caracterizan la labor del refundidor y que empiezan a destacarse a partir de este episodio: primero, la influencia directa del registro propio del autor, que se incrusta, sin ningún reparo, en el discurso del personaje; luego, la justificación que a la luz del género no parecería necesaria, del deber de ayudar a las doncellas. Y su exposición es consistente con el estilo de Montalvo, que parte de tres premisas para ayudar a las doncellas: su debilidad, el ejemplo dejado por los antiguos y la propia labor de los caballeros, sus coetáneos.

Después, una vez rescatada Oriana de las naves de los romanos,¹¹ ya en el Libro IV, se vuelve a reiterar este deber en voz de don Cuadrante, al sugerir sus siguientes acciones y sobre lo que enviarán a decir al rey Lisuarte, destacando que sus actos han sido una defensa caballeresca y no personal:

—Solamente por mí será dicho lo que al presente remediarse deve, lo cual es que pues vuestra voluntad en lo pasado no ha sido proseguir pasión ni enemistad, sino solamente por servir a Dios y guardar lo que como cavalleros tenéis jurado, que es quitar fuerças, especialmente de las dueñas y donzellas que fuerça ni reparo tienen sino de Dios y vuestro, que sea esto por vuestros mensajeros manifestado al rey Lisuarte, y de vuestra parte será requerido aya conocimiento de su yerro passado y ponga en justicia y razón con esta infanta su fija. (1324, LXXXV)

Además de destacar el auxilio como parte del oficio caballeresco, el autor aprovecha otro rasgo de la configuración del caballero para llamar la atención sobre el alcance de este episodio: la fama y la honra.

¹¹ Aunque no es este el lugar para hablar al respecto, la batalla marítima para rescatar a Oriana también es una innovación respecto al género caballeresco medieval y también es factible analizarla a la luz de la importancia que tiene todo el asunto para Rodríguez de Montalvo. Para la batalla, véase Luzdivina Cuesta Torre, "La guerra en el *Amadís de Montalvo*", en José Enrique Martínez Fernández (ed.), *Trilcedumbre. Homenaje al profesor Francisco Martínez García*. León: Universidad de León, 1999, 113-132.

No hay que olvidar que el principal incentivo para que el caballero literario medieval utilice las armas y demuestre su eficacia es el reconocimiento y que su nombre gane fama. Emilio Sales Dasí describe de esta manera el empeño del caballero por conseguirla:

La totalidad de los guerreros caballerescos pugnan por alcanzar una recompensa que se concibe a la vez como deseo y deber. La suya es la búsqueda de la fama, objetivo tan difícil de lograr como de mantener. Eso sí, el afán por apropiarse de un renombre distintivo no tiene el mismo significado. El valor de la fama se transforma al mismo tiempo que se diversifican los caminos que sigue el héroe para alcanzar este galardón o, lo que es lo mismo, según los estilos caballerescos propuestos por cada escritor.¹²

Cuanto mejor realice sus obligaciones caballerescas y muestre su eficacia guerrera, el caballero será reconocido y admirado por los otros miembros de su comunidad, lo cual le otorga fama. De tal manera que la honra, —el conjunto de méritos que ha acumulado y que le hace tener una buena reputación— junto con la fama —la notoriedad y aceptación que obtiene por sus méritos en la orden caballerescas—¹³ hacen que sea considerado el mejor caballero del mundo. La honra es una distinción que se gana con dificultad pero que se pierde en un ligero descuido. Por ello, los autores de *romans* caballerescos, aunque sea en distintos porcentajes, presentan a los protagonistas con la invariable preocupación de mantener y acrecentar la honra, y la fama que de ella emerge.¹⁴

¹² *La aventura caballerescas: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 32.

¹³ Es necesario matizar, como lo hace María Rosa Lida de Malkiel, en que la fama no es sólo renombre que corre por extensas tierras en vida del valiente o la hermosa sino, al modo antiguo, es testimonio duradero del mérito (*La idea de fama en la Edad Media castellana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 262).

¹⁴ En su extenso análisis sobre la fama, Lida de Malkiel dice que “la novela de caballerías es por excelencia campo propicio a la expresión del amor a la fama; tácita

Rodríguez de Montalvo echa mano de este afán caballeresco para dar una mayor dimensión al auxilio de Oriana, partiendo de su altura social y del reino tan importante que le pretenden quitar casándola con el Patín. Estos dos factores, al tiempo que incrementan la gravedad de la afrenta, lo hacen también de la fama y de la honra que ganarían los caballeros que participen en su enmienda. Esto se demuestra con las palabras de ánimo que Amadís dice a sus compañeros:

Mas por ser por vosotros socorrida y remediada esta tan alta Princesa y de tanta bondad, que no recebiesse el mayor desaguisado y tuerto que ha grandes tiempos que persona de tan gran guisa recibió; por causa de lo cual, demás de aver mucho acrescentado en vuestras famas, avéis fecho gran servicio a Dios usando de aquello para que nascistes, que es socorrer a los corridos, quitando los agravios y fuerças que le son fechas. (1322-1323, LXXXV)

El paralelo entre la afrenta y el beneficio que traería a los caballeros resolverla, también es evidente en la respuesta que dan de los compañeros de Amadís, cuando recién llega a la Ínsola Firme, en discurso indirecto del narrador:

Dixeron que el socorro de Oriana se devía fazer y que no se tardasse; que si era verdad que por muchas cosas livianas sus vidas venturavan, con más voluntad lo devían fazer en esta tan señalada que perpetua honra en este mundo les daría. (1284, LXXX)

El refundidor justifica que los caballeros participen en el auxilio a Oriana desde dos perspectivas: la primera porque se trata de una obligación de todo caballero; la segunda porque su magnitud implica ganar inestimable fama y honra. A pesar de que esto es lo que ha hecho Ama-

o expresamente el cuantioso y prolijo género podría documentar con abundancia el afán de gloria a que el caballero aspira para sí y para su dama" (*Ibid.*, p. 259).

dís en toda la obra y que es lo que hacen todos los caballeros medievales, Montalvo insiste en reafirmarlo en varias ocasiones:

No esperavan sino ganar mucha honra, comoquiera que las cosas prósperas o adversas les viniessen, y que ellos harían en esta demanda, si en rotura parasse, cosas de grandes hazañas, donde para siempre loados fuesen y en el mundo dellos quedasse perpetua memoria. (1311, LXXXIII)

La insistencia, que desde el punto de vista genérico es innecesaria, indica el deseo de Montalvo de dar importancia al episodio. Baste como última prueba, la exaltación, en voz de Grasinda, a Amadís y sus amigos por tomar parte en la ayuda a Oriana:

Como Grasinda vio el concierto, abraçando a Amadís le dixo: —¡Ay Amadís, mi señor! Agora paresce bien el vuestro gran valor y de los vuestros amigos y parientes en fazer el mejor acorro que nunca cavalleros fizieron, que no solamente a tan buena señora, mas a todas las dueñas y donzellas del mundo se faze; porque los buenos cavalleros de otras tierras tomando enxemplo en esto con mayor cuidado y osadía se pornán en lo que con razón por ellas deven fazer; y los desmesurados y sin virtud, aviendo temor de ser tan duramente constreñidos, refrenarse han de les fazer tuertos y agravios. (1284, LXXX)

En esta intervención se agrega el factor ejemplar de la hazaña del de Gaula, pues sus acciones servirán como advertencia a otros que quieran lastimar a otras doncellas.

Según lo que hemos visto hasta ahora, varios son los factores que permiten ver la gran importancia que para el refundidor del *Amadís de Gaula* tiene la afrenta a Oriana, en el episodio del intento de su padre de casarla con el emperador de Roma. La amplitud del desarrollo del conflicto, muy superior a la otorgada a otras aventuras es apenas un indicio; mientras que la caracterización de Oriana como doncella en peligro, más que como amada del protagonista, podría indicar un re-

flejo de la realidad extraliteraria por su identificación con la reina Isabel, aunque textualmente muestra el interés de presentar esta aventura como un deber caballeresco más que amoroso. Y, por último, la insistencia en la obtención de fama y honra a través del auxilio a Oriana manifiesta que para Rodríguez de Montalvo este es el conflicto más sobresaliente en el remate de la carrera caballeresca de Amadís.

Los cambios y permanencias en los tópicos y características de los personajes, realizados por el refundidor permiten observar que, dentro de los límites que implica un género como el caballeresco, siempre hay posibilidad de ajustes que hacen a la obra única e irrepetible. Tanto, que después de 500 años continuamos hablando de Amadís de Gaula y sus libros.

AMADÍS: ROMANCES Y CABALLEROS

Aurelio González

El Colegio de México

En 1508, en la casa de Jorge Coci, en Zaragoza, aparece la primera edición que conocemos de una de las novelas de caballerías más famosas: *Amadís de Gaula* la cual tendría múltiples continuaciones y se convertiría en paradigma de la andante caballería y en un libro a todas luces fascinante para unos y peligroso para otros por las ficciones que contiene. *Amadís* se inserta en la materia artúrica “una de las tradiciones más fecundas de toda la Europa medieval [...] uno de los pilares básicos de la ficción europea”.¹ A pesar que como es bien sabido hay una tradición anterior a Rodríguez de Montalvo, es la versión de éste y la potencia divulgadora de las prensas de tipos móviles la que le da un éxito pocas veces visto en todo el ámbito europeo. En poco tiempo el libro no sólo fue paradigma del comportamiento caballeresco sino también guerrero, cortesano y amatorio. A lo largo de los siglos XVI y XVII es indudable que su prestigio y el conocimiento de sus personajes, episodios y expresiones y reconocimiento por parte del público son muy grandes. De la novela, solamente en el siglo XVI, se conocen 19 ediciones en castellano, amén de las reimpresiones y las traducciones al francés, italiano, inglés, alemán y holandés.

Durante el siglo XVI la materia amadisiana y en su estela todo el mundo caballeresco de libros y novelas se extendió por otros géneros, e incluso en la vida real. Así, las relaciones nos han conservado la representación de un episodio del *Amadís de Gaula* llevada a cabo en Burgos

¹ Juan Manuel Cacho Blecua, “Introducción”, en Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1987, t. I, p. 19.

en 1570 con motivo del paso hacia Segovia de la reina Ana de Austria para casarse con Felipe II.² Este no fue un episodio aislado.

Por otra parte, en las fiestas cortesanas era constante la presencia del espíritu caballeresco y todas las actividades tradicionalmente relacionadas con esa forma de entender la vida. En muchos casos, cuando estas fiestas eran complejas y tenían un argumento, es “cuando se inspiran en episodios más o menos extensos de los libros de caballerías, particularmente en el *Amadís*”.³ Pero la expansión por el ámbito cultural de aquella época de *Amadís* y el mundo caballeresco va encontrar terreno muy fértil en dos de los géneros más populares de la época: el teatro y el Romancero.

Pocos años después de aparecida la novela de Rodríguez de Montalvo, hacia 1533, Gil Vicente representa en la corte de Évora, ante el rey de Portugal Juan III, su tragicomedia *Amadís de Gaula* que tiene una estrecha relación con el libro homónimo, aunque se concentra en el episodio de los amores y celos de Oriana y Amadís (finales del libro primero y capítulos iniciales del segundo). Una vez abierto el camino, lo caballeresco se introdujo con facilidad en la tragicomedia y así otra obra de Gil Vicente donde está presente la materia caballeresca es la *Tragicomedia de don Duardos*, en este caso derivada del *Primaleón* (publicado en 1512) perteneciente al ciclo de los *Palmerines*. Prueba del reconocimiento que tuvieron ambas obras es que fueron recogidas en la *Copilaçam* de sus obras en 1562. En estas obras, Gil Vicente “partiendo de la misma materia narrativa consigue escribir obras diferentes con base al tono. *Amadís* y don Duardos presentan un tono serio y estilísticamente elegante, con una caracterización de los personajes que no se alejan del modelo caballeresco”.⁴

Otros descendientes amadisianos como el *Amadís de Grecia* (1530) de Feliciano de Silva también tuvieron descendencia en el teatro, a

² Véase Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993, pp. 191-196.

³ Miguel Ángel Pérez Priego, “La materia caballeresca en los orígenes del teatro español”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *La comedia de caballerías*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, p. 22.

⁴ María Luisa Tobar, “Lo caballeresco en el teatro de Gil Vicente”, en Felipe B.

veces incluso de forma directa como *La gran torre del orbe* de Pedro Rosete Niño.⁵

Los grandes nombres del teatro del Siglo de Oro también se dejaron arrastrar por el atractivo de la materia caballeresca, Lope, aunque no se inspiró en ningún libro español, sí tomó en varias de sus comedias tempranas como fuente de inspiración los grandes poemas caballerescos italianos y Calderón escribió comedias que tienen el referente caballeresco hispánicos, franceses e italianos como *La puente de Mantible* (antes de 1630, derivada parece ser de *La historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia*, originalmente escrita en francés y cuya traducción, publicada en Sevilla en 1525, tuvo un gran éxito editorial), *Argenis y Poliarco*, *Auristela y Lisidante*, *El jardín de Falerina* (con personajes tomados de los textos caballerescos italianos), *El castillo de Lindabridis* (sobre el caballero del Febo) y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, la última de todas las comedias del autor, montada en 1680.⁶ El tema además de ser muy apreciado en la corte le interesó a Calderón, así, por ejemplo “*El castillo de Lindabridis* —fiesta montada en palacio para Carnestolendas, probablemente en 1661— permite constatar la permanencia en el teatro calderoniano del tema caballeresco, que es ya una fuente de inspiración desde su primera etapa y que durará hasta el final de la carrera dramática del autor”.⁷

El Romancero, el gran vínculo comunicativo literario de la cultura hispánica, en cuanto era apreciado y transmitido en todos los estratos

Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *La comedia de caballerías*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, p. 57.

⁵ Claudia Demattè en su *Repertorio bibliográfico del teatro cavalleresco spagnolo del s. XVII* recoge 31 obras de este tipo y seis provienen del noveno libro amadisiano (“*La gran torre del orbe* de Pedro Rosete Niño, ejemplo de la comedia de caballerías del s. XVII”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *La comedia de caballerías*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, p. 139).

⁶ Para mayores datos puede verse Ángel Valbuena Briones, “Los libros de caballerías en el teatro de Calderón”, en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Quinto Coloquio Anglógermano* (Oxford 1978), Wiesbaden: F. Steiner Verlag, 1982, pp. 1-8.

⁷ Susana Hernández Araico, “Las inverosimilitudes imaginativas de Calderón y su función dramática teatral: *El castillo de Lindabridis*”, *Teatro de Palabras*, 1 (2007), p. 67.

sociales, no fue ajeno al éxito del *Amadís* y en su corpus encontramos varios romances del caballero Amadís, todos ellos en fuentes posteriores a la edición de 1508. Podemos decir que los romances y las novelas de caballerías tienen una vida paralela y contemporánea en el gusto de los lectores y escuchas de todo el ámbito hispánico recién expandido a finales del siglo xv. En relación con el *Amadís* y los romances caballerescos no hay que olvidar que algunos de los pliegos sueltos más antiguos conteniendo romances que han llegado hasta nuestros días fueron hechos en la imprenta del mencionado Jorge Coci, impresor alemán afincado en Zaragoza desde 1500 hasta cerca de 1546. Uno de los más antiguos contiene “el *Romance de los doce pares de Francia por muy gentil estilo fecho*”⁸ sobre Baldovinos y Roldán, después publica los romances del *Conde Dirlos* y del *Conde Alarcos*. Otras imprentas de ese primer momento de la difusión impresa del Romancero (y de los libros de caballerías) como la de Jacobo Cromberger en Sevilla o la de Fadrique Alemán en Burgos y Carles Amorós en Barcelona, también publican pliegos sueltos con romances caballerescos y carolingios como los de *Don Gaiferos*.

Desde el siglo xv, el que conocemos como “Romancero tradicional” medieval, hasta ese momento básicamente de transmisión oral, captó el interés y despertó una valoración positiva de los cultivadores y consumidores letrados de poesía cantada y cancioneril y empezó a ser imitado por ellos. Así se integró, como un auténtico “género” poético-musical, en la literatura que componían los poetas y músicos de aquella época tanto en la corte como fuera de ella. A partir de ese momento fue que empezaron a aparecer, imitando a los “romances viejos” de tipo juglaresco o tradicional, los romances trovadorescos, los romances eruditos o cronísticos y posteriormente el que conocemos como “Romancero nuevo”, representativos, cada uno de ellos, de los gustos de los autores literarios de finales del siglo xv y comienzos del siglo xvi, de mediados del siglo xvi, y finalmente del último cuarto del siglo xvi y comienzos del siglo xvii.

⁸ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, Madrid: Espasa-Calpe, 1968, t. II, p. 66.

Durante todo el siglo xvi el gusto de la comunidad hispánica por el Romancero es evidente, tanto por la proliferación de ediciones de pliegos sueltos, cancioneros y romanceros —señal de que existía un numeroso público que estaba interesado y los compraba—, como por la presencia en el habla coloquial cotidiana de versos romancísticos que se convierten en tópicos casi con valor paremiológico.

Los romances se recogen en la primera etapa de la vida del Romancero en una amplia gama de publicaciones, son especialmente importantes los famosos *Cancioneros de romances* publicados en torno a 1550 por Martín Nucio en Amberes, que contenía alrededor de 150 romances de los cuales 43 son carolingios o novelescos, y la *Silva de romances* publicada en Zaragoza en 1550. Este tipo de colecciones se prolongará hasta las *Rosas de romances*, publicadas por el editor y recolector Joan Timoneda en Valencia en 1573, o la *Silva de varios romances* (Barcelona, 1581), quien también publica un buen número de romances caballerescos. Otro tipo de publicaciones también muy importantes como fuentes del Romancero de la época son los pliegos sueltos, éstos dirigidos a un tipo de público mucho más amplio, pero con un menor poder económico.⁹

Posteriormente aparece lo que se ha llamado el "Romancero Nuevo" recogido en publicaciones que va desde 1589 (las famosas *Flores*) hasta la primera mitad del siglo xvii. Estos textos también se encuentran en pliegos sueltos, o mezclados con textos viejos en publicaciones romancísticas como las de Lorenzo de Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España* (Sevilla, 1584) o Lucas Rodríguez, *Romancero historiado* (Alcalá, 1582), y en una gran recopilación: el *Romancero general* (Madrid, 1600). En ellos la materia caballeresca es muy frecuente.

⁹ En este sentido Menéndez Pidal refiere el costo de estos pliegos según la información que da un bibliófilo de la época, Fernando Colón, quien adquiere el 23 de noviembre de 1523 varios pliegos sueltos en las ferias de Medina del Campo a tres blancas cada uno y por esa cantidad se podían comprar (según Juan del Encina en el *Auto de las grandes lluvias*) 60 castañas ya medio pasadas. Véase Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, op. cit., t. II, 69.

La tradición caballeresca permea estos dos momentos del Romancero, primero con los romances de la materia de Francia, las historias de Carlomagno y su Pares que dan lugar a largos romances juglarescos como el *Conde Dirlos* o el *Marqués de Mantua*, u otros más breves y tradicionales entre los que se cuentan los referidos a Roncesvalles, a don Roldán y a doña Alda, a Gaiferos, al conde Claros de Montalbán o a Belerma y Durandarte (magnífica recreación hispánica que hizo caballero a la espada del paladín). Las crónicas bretonas dieron un fruto caballeresco menor pues son muy escasos los romances de Lanzarote y de Tristán. Desde luego el tema se trató novelescamente con gran riqueza al margen de los ciclos tradicionales y así fue que el Romancero se pobló de caballeros como Grifos Lombardo o el conde de Narbona.

Posteriormente, es muy rica la tradición romancesca derivada de los poemas italianos, en especial de la explosión ariostesca. Así llegan al Romancero Angélica y Medoro, Rugero, Rodamonte y Mandricardo, Zerbino, Bradamante y el loco Roldán y se convierten en una parte viva de la literatura española. Chevalier en su magno trabajo sobre Ariosto y el Romancero reunió "un centenar de composiciones inspiradas de modo más o menos directo en el *Orlando furioso* y cuatro derivadas del Orlando enamorado. Entre ellas figuran 88 romances¹⁰ compuestos aproximadamente entre 1540 y 1650.

Al margen del mundo ariostesco y entroncando directamente con novelas de caballerías en el Romancero viejo y en el nuevo se recogen varios romances sobre caballeros andantes, por ejemplo: de Floriseo, de los amores de don Duardos y Flérída o del caballero del Febo. Las hazañas de algunos de estos caballeros, incluso fueron referidas nuevamente con tono burlesco. En los pliegos sueltos son muchísimos los que incluyen romances de caballeros, se podría decir que fue uno de los grandes temas del género el cual está esperando aún un estudio amplio y detallado. Los romances derivados de los ciclos de novelas de

¹⁰ Maxime Chevalier, *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1968, p. 15.

caballerías es muy posible que además de una función propagandística,¹¹ fueran el campo de recreación aprovechando la boga y la prenotoriedad del tema entre los receptores. Desde luego también era una forma de atraer a los lectores al ofrecer algunos de los pasajes más atractivos en una forma métrica conocida por todos.¹² Aquí nos limitaremos a unos cuantos presentes en las grandes colecciones.

Antes de hablar de los romances directamente derivados del *Amadís*, revisemos algunos de estos romances surgidos a la sombra del impacto de la novela de Garci Rodríguez y la fuerza del gusto por las novelas de caballerías.

En primer lugar, en las publicaciones antiguas que recogen textos romancísticos tenemos el largo romance de *Floriseo y la reina de Bohemia*, "nuevamente hecho por Andrés Ortiz", publicado originalmente en un pliego suelto. De Andrés Ortiz nos dice Agustín Durán en el siglo XIX: "Su autor debió haberla escrito imitando los libros caballerescos, cuya lectura se había extendido desde los últimos años del siglo XV. El poeta hizo lo mismo que el que amplificó el de *La infantina* [...] Igual rudeza de estilo, iguales faltas en la versificación y en el lenguaje, igual negación de arte existe en este y aquel".¹³

El romance cuenta un episodio de las acciones de Floriseo, caballero andante protagonista de la narración caballeresca llamada *Floriseo del desierto* escrita por Fernando Bernal y publicada en Valencia por Diego de Gumiel en 1516. En el libro se cuentan las aventuras del caballero Floriseo en las que conquista el amor de la reina de Bohemia, lucha contra sus enemigos, viaja hasta la India, y regresa triunfal para hacerse con el reinado de Bohemia. Existe una continuación de esta obra, en la que se narran las andanzas de Reimundo de Grecia, hijo de

¹¹ Nieves Baranda, "Historia caballeresca y trama romanceril: la *Historia del rey Canamor* y el *Romance del infante Turján*", *Studi Ispanici*, III (1985), p. 22.

¹² María Cruz García de Enterría, "Libros de caballerías y Romancero", *Journal of Hispanic Philology*, 10 (1986), p. 107.

¹³ Agustín Durán, *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid: Atlas, 1945, t. I, p. 156.

Floriseo, publicada en 1524. Esta obra llama la atención por no seguir el modelo del *Amadís* que tan pronto se impuso como referencia en el género.¹⁴ El tratamiento de esta novela del mundo guerrero y sentimental tiene características particulares que la hacen una obra atractiva, tal como pudo haberlo sido para Andrés Ortiz, autor del romance.

El romance, además de ser bastante antiguo, tuvo que tener buena acogida en su tiempo pues se conserva en cuatro pliegos, uno de ellos publicado por Jacobo Cromberger en Sevilla hacia 1516-1520 y que fue uno de los pliegos que compró el ya mencionado bibliófilo Colón en las ferias de Medina del Campo en 1523.¹⁵ El romance es bastante largo y curiosamente combina versos absolutamente tradicionales con otros muy alejados del estilo impuesto por la transmisión oral. Ejemplo de este tipo de versos tradicionales es el principio del romance:

Quien hubiese tal ventura en haberse de casar
como la hubo Floriseo cuando se fue a desposar
que con su grande alegría no podía reposar.¹⁶

Algunos de estos versos aparecen en romances como *Arnaldos o Conde Claros*. Otros versos tradicionales de tipo formulístico como “cartas le fueron venidas qu’ era dolor d’escuchar”, “ya se parte Floriseo, ya se parte, ya se va”, “Ay, triste de mi, cuitada”. Incluso tópicos que se expresan de una manera formulística como el del canto mágico:

El estándolo mirando del barco vieron saltar
una doncella hermosa que cantando iba un cantar

¹⁴ En este sentido véase el artículo de Guijarro Ceballos, “El *Floriseo* de Fernando Bernal (1516) y su continuación el Reimundo de Grecia (1524)”, *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 205-223.

¹⁵ Antonio Rodríguez Moñino, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos del siglo XVI*, ed. corr. y act. por Arthur L. Askins y Víctor Infantes, Madrid: Castalia-Editora Regional de Extremadura, 1997, pp. 392-394).

¹⁶ Cito por la edición de Durán *Romancero general*, op. cit., t. I, 156, sin conservar el verso corto y los usos ortográficos del siglo XIX.

Las aves que iban volando al suelo hacía bajar,
los peces qu'están nadando todos juntos hace estar.

Sin embargo, también hay versos y giros lamentables, completamente alejados del lenguaje y léxico tradicionales. El mismo final se aleja de lo que es el estilo tradicional, pues se trata de una despedida habitual en el teatro áureo y similar a las que hoy encontramos en otro género baladístico como el corrido:

Así acaba este romance dando fin a mí hablar,
y yo os ruego, mis lectores que me queráis perdonar.

Otro romance caballeresco, también de autor, es el de *Don Duardos y Flérida* debido a Gil Vicente y con el cual termina la tragicomedia del mismo título. *La tragicomedia de Don Duardos* parte de los libros de caballerías *Palmerín y Primaleón* y su valor principal y belleza deriva del elemento lírico y de su tema más que de sus valores dramáticos.

Gil Vicente "utiliza el romance al final de la obra para resumir de forma narrativa toda la trama de la misma. El halo de misterio y leyenda que posee el protagonista se ve corroborado por el romance. Flérida, por su parte, superará los prejuicios que le impone el honor y escapará con su galán, algo que se justifica por el filtro de amor que ingiere".¹⁷ El texto aparece en el *Cancionero de romances* de Martín Nucio de 1550 y tiene pasajes poéticos muy logrados que recuerdan bastante el estilo tradicional como los versos iniciales:

En el mes era de Abril, de Mayo antes vn día,
quando los lirios y rosas muestran mas su alegría
en la noche mas serena qu'el cielo fazer podría
(*Cancionero de romances* (Anvers 1550), 302-303)

¹⁷ Manuel Calderón Calderón, "La transición del romance de Flérida y don Duardos", *Incipit*, II (1991), pp. 107-125.

O esta descripción:

Ternéis trecientas doncellas de alta genealogía,
de plata son los palacios para vuesa señoría,
de esmeraldas y jacintos, de oro fino de Turquía,
con letreros esmaltados que cuentan la vida mía;
cuentan los vivos dolores que me distes aquel día
cuando con Primaleón fuertemente combatía:
señora, vos me matastes, que yo a él no lo temía.

El romance se conserva glosado por Antonio López en un pliego gótico del siglo XVI y aparece también en otros pliegos derivados de la comedia.¹⁸

Entre los romances derivados de los libros de caballerías recogidos en las grandes colecciones del Romancero viejo y sus secuelas también se conserva un grupo compuesto y publicado por Lucas Rodríguez en su *Romancero historiado* (cuya edición más antigua conocida es de 1581), reunidos en un apartado bajo el título "Historia de las grandes aventuras del cauallero del Phebo, en treze Romances muy graciosos".¹⁹ Los romances recrean las historias amorosas del protagonista de la primera parte del *Espejo de Príncipes y Caballeros*²⁰ de Diego Ortúñez de Calahorra, impresa por primera vez en Zaragoza (1555) y reimpresa en esa ciudad (1562, 1579 y 1617), después en Alcalá de Henares (1580) y más tarde en Medina del Campo (1583). En ella se relatan las hazañas del Caballero del Febo, hijo del emperador Trebacio de Grecia y su esposa

¹⁸ Rodríguez Moñino, *Nuevo diccionario*, op. cit., núm. 273.

¹⁹ Lucas Rodríguez, *Romancero historiado* (Alcalá, 1582), ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967, pp. 168-188.

²⁰ Existe también *El caballero del Febo el troyano*, libro de caballerías obra de Esteban Corbera, publicado en Barcelona en 1576, con el título de *Dechado y remate de grandes hazañas donde se cuentan los inmortales hechos del Caballero del Febo el troyano, y de su hermano don Hispalán de la Venganza, hijos del grande Emperador Floribacio*. Esta obra, que lleva un larguísimo prólogo y contiene 53 capítulos, incorpora muchos pasajes del *Espejo*.

Briana de Hungría, así como de su hermano gemelo Rosicler, y los amores de aquel con Lindabrides, princesa del Catay, y con Claridiana, emperatriz de Trapisonda, con la que finalmente se casa. Los romances se alejan del estilo más tradicional y para Rodríguez Moñino "Paciencia, y no poca, es necesaria para echarse entre ojos y cerebro los trece romances 'muy graciosos' ".²¹ Por su parte Durán califica a Rodríguez de "hinchado, pero infatigable poeta".²² Efectivamente, los textos nos muestran un estilo bastante rebuscado y falto de vitalidad. Baste como ejemplo el inicio del *Quinto romance del Phebo*:

Ya queria el dorado Phebo
 su gran carro adereçar
 y sus feroces cauallos
 con una vara domar,
 para que temblando del
 obedezcan su mandar
 y le traygan por el cielo
 sin un momento parar.
 (Rodríguez, *Romancero historiado*, 174-175)

o este del *Décimo romance*:

Hallauase el alto Apolo
 muy molido y fatigado
 de aquella larga carrera
 que por el mundo auie dado,
 sus cauallos espumantes
 estauan ya tan cansados
 que no pudieran mas dar
 (Rodríguez, *Romancero historiado*, 183)

²¹ Lucas Rodríguez, *Romancero historiado*, op. cit., p. 16.

²² Durán, *Romancero general*, op. cit., p. 186.

Sin embargo, hay que destacar la presencia tardía en el Romancero de textos caballerescos en un momento en que también la literatura de caballerías daba muestras de agotamiento. En este sentido estos romances corresponden al otoño caballeresco²³ y “El ciclo de *El espejo de príncipes y caballeros*, con sus cinco partes, promovió la pervivencia de los libros de caballerías hasta principios del xvii y su influencia no sólo retroalimentó a otras obras del género caballeresco, sino que se dejó sentir en la posterior producción literaria. Así, por mencionar algunos ejemplos, *El castillo de Lindabridis*, comedia de Calderón de la Barca, revela la influencia de *El cavallero del Febo*; y de manera similar ocurre con algunos romances del *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez”.²⁴ Todo este conjunto de romances, como ha dicho Marín Pina:

[...] con una retórica en principio bien distinta a la de los libros de caballerías (la *abbreviatio* frente a la *amplificatio*), pero con un lenguaje, motivos y estructuras caballerescas deudoras del género, constituyen un nuevo modo de lectura y de difusión de los libros de caballerías y ejemplifican bastante bien la estrecha y variada relación existente entre ambos géneros.²⁵

Veamos ahora la presencia en esas primeras colecciones de los romances de Amadís derivados de la novela, difundidos en pliegos sueltos,²⁶ que fue el inicio y modelo del auge caballeresco en muchísimos

²³ Véase Jesús Cáteda Teresa, *El otoño caballeresco, a propósito de “El cavallero del Febo”*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2004.

²⁴ Axayácatl Campos García Rojas, “El ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* [1555-1580-1587]”, *Edad de Oro*, 21 (2002), p. 428.

²⁵ María Carmen Marín Pina, “Romancero y libros de caballerías más allá de la Edad Media”, en José Manuel Lucía Mejías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, t. III, p. 982.

²⁶ Véase García de Enterría, “Pliegos y romances de *Amadís*”, en Enrique Rodríguez Cepeda (ed.), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, Madrid: Porrúa, 1990, t. I, 121-135.

ámbitos. En primer lugar tenemos el romance que empieza “En la selva está Amadís” que alude a la penitencia que hizo Amadís de Gaula en la Peña Pobre a donde fue por los injustos celos de Oriana. El romance se incluyó en el *Cancionero de romances* tanto en la edición sin año como en la de 1550 (*Cancionero de romances*, 310-311). Posteriormente la *Rosa de amores*, publicada en Valencia en 1573 por Timoneda, recoge una versión diferente.²⁷ El romance tiene un estilo y lenguaje que recuerda al de los romances más viejos aunque es completamente descriptivo y sin actualización dramática. El romance empieza así (sigo la versión de la *Rosa de amores*):

En la selua esta Amadis
el leal enamorado:
tal vida estaua haziendo
que era lastima mirarlo:
cilicio lleua vestido,
a sus carnes apretado:
con disciplinas destruye
su cuerpo muy delicado

y termina con la expresión tópica de la condición de Amadís como el gran enamorado:

Con estas graues passiones
amortecido ha quedado
el mas leal amador
que en el mundo fue hallado.

Este romance también se publicó con una glosa en un pliego suelto de letra gótica del siglo XVI, junto con otra glosa: “La mi gran pena forte”.

²⁷ Joan Timoneda, *Rosas de romances* (Valencia, 1573), ed. de Antonio Rodríguez Moñino y Daniel Devoto, Valencia: Castalia, 1963, f. lxxvii.

En la tradición de principios del siglo xvi tenemos otro romance sobre Amadís que empieza “Después que el esforzado” el cual se publicó en un pliego suelto junto con una atribución a Pedro Riaño del romance del Conde Alarcos y la infanta Solisa. El mismo romance de Amadís se incluye en otro pliego con un romance sobre Reinaldo de Montalbán y unas coplas de Juan del Encina. Este romance también lo incluyó Nucio en su *Cancionero de romances*.

Es claro que los romances que circulaban impresos en pliegos sueltos también se transmitían oralmente, esto es se integran en una doble tradición, misma que puede encontrarse aún en nuestros días. Las diferencias y pequeñas variantes que encontramos en las versiones no puede descartarse que se deban a transmisión oral, siempre que el estilo y temática correspondan a una estética colectiva, y a que la comunidad reconozca los valores como pertinentes.

El romance que empieza “Después que el muy esforçado Amadís que fue de Gaula” también es descriptivo y su lenguaje y recursos tienen correspondencias con aquellos que se emplean en los romances tradicionales. “Esta composición relata un episodio muy conocido dentro de la larga historia del *Amadís*: su destierro en la Peña Pobre y posterior reconciliación con Oriana; pero cabe destacar la mención que se hace de la doncella Mabilia, que en principio es un personaje secundario. Esto nos muestra que ya no se trata de menciones superficiales, sino de un conocimiento amplio de la materia que se trata”.²⁸

En pliegos sueltos se recogen otros dos romances de tema amadiano: el que empieza “En un hermoso vergel de flores” atribuido a Alonso de Salaya en un pliego del siglo xvi que se publica junto con otro romance sobre *La reina troyana* y dos de *Gaiferos*, y el que empieza “Amadís el muy famoso hijo del buen rey de Gaula”. De este último se ha conservado un pliego que lo incluye con glosa. En el pliego se encuentran otras glosas: “La viva color robada” (sobre “Caminaba el

²⁸ Laura Gallego, “La difusión oral del *Amadís de Gaula*”, *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 2 (1999). <<http://parnaseo.uv.es/Tirant/tirant2.htm>>. [18 de marzo de 2008].

caballero"); "Triste está la gentil dama", romance y glosa, "En el tiempo en que me vi más alegre y placentero" y glosa al mote "Ni quiero ni quiera Dios". Otro pliego con este último romance probablemente fue impreso en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea hacia 1515-1517. Completan el pliego un romance sobre el rey Malsín, otro de Gaíferos y otro sobre la muerte de Pedro Carbajal, un romance de Núñez ("Por un camino muy solo") y otro más sobre la toma de Bugia.

El primer verso de este romance, que también nos narra un episodio amoroso, parece un calco de la tantas veces mencionada composición de Pero Ferruz que da noticias de Amadís ya en el siglo XIV:

Amadis el muy fermoso
las lluvias y las ventiscas [...]

En este sentido se podría pensar que "Si tienen relación, probablemente el romance sea anterior; pero el hecho de que se parezca tanto a un epíteto épico hace pensar que había más composiciones de este tipo, o que era un elemento usual de los poemas".²⁹ No hay que descartar una tradición oral de la materia amadisiana que se vería potenciada por la imprenta a principios del siglo XVI. Lo que nos muestran claramente estos romances, tanto los derivados del *Amadís* como los otros de tema caballeresco es que este mundo de caballeros andantes, tal vez visto ya con una actitud nostálgica de un mundo rebasado configuró un imaginario cultural colectivo de caballeros que no estuvo ausente de las grandes formas de cultura popular y tradicional como el Romancero, pero tampoco de esas otras que convocaban a la sociedad renacentista y barroca hispánica como el teatro. De este imaginario cultural no han salido los caballeros y ahí siguen hasta nuestros días y en eso tiene mucho que ver Amadís por la potencia con que se insertó en la cultura no sólo hispánica sino también europea.

²⁹ *Idem.*

AMADÍS DE CORDEL:
ADECUACIÓN ESTÉTICA Y CAMBIO DE SOPORTE

Rodrigo Bazán Bonfil

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Para Ina

*abraçado el corazón sin memoria tener de sí ni de otra cosa
pudiesse alcançar aquello que los ya resfriados no pueden*

En un estudio hoy ya clásico, de cuya consulta no puede excusarse quien trabajo tenga con el Romancero, no ha mucho tiempo María Cruz García de Enterría aseguraba que, durante el siglo xvi, en el ámbito narrativo, la influencia del libro sobre el pliego suelto es casi exclusiva y difícilmente puede proponerse una de sentido contrario. Pero que, asimismo, ésta

adquirirá matices especiales, ya que el nivel cultural de los lectores a quienes iban destinadas las novelas impresas en pliegos de cordel obligaba a hacer una selección y unos resúmenes —de que se veían libres, con más facilidad, las obras de poesía que nos han llegado en los pliegos poéticos— pues no todas las aventuras y andanzas del *Amadís de Gaula*, por ejemplo, podían ser gustadas y, sobre todo, comprendidas por el pueblo que las quería leer también en ediciones de cordel; la selección se imponía y creaba así una “zona intermedia, al margen de la cultura y la incultura, de tipo folklórico y tradicionalista”.¹

¹ María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid: Taurus, 1973, p. 23.

Así pues, más allá de los resquemores suscitados por la última frase (que la autora, por su parte, se reduce a citar²) y pasando por alto la discusión a la que el concepto de “pueblo” invita, me parece que las preguntas importantes son por qué no toda andanza de Amadís de Gaula podía ser gustada y comprendida por la gente; cómo es que esta adecuación estética—consistente, al menos, en la “selección y resumen” que García de Enterría propone—garantizó la comprensión y disfrute que el público lograra mediante estas ediciones; y finalmente, pero no menos importante, quiénes leían o escuchaban—consumían o se apropiaban culturalmente, para decirlo con claridad—las narraciones impresas en los pliegos de cordel.

La misma autora ofrece una respuesta inicial que resulta importante en tanto propone el “concepto de vulgo [como] algo que parece elaborado a partir de una experiencia literaria o en función de un fenómeno de sociología literaria, como es el del público”;³ e inmediatamente señala cómo

ahora interesa fijarnos en que, realmente, el *vulgo* eran todos. [...] Los pliegos sueltos en el siglo XVII los leen todos, con protestas sinceras—más o menos—sobre su ínfima calidad estética y moral, o sin protestar de nada, dejándose llevar de esa condición “acrítica” que es característica del pueblo cuando es lector y que le mueve a leer por simple simpatía hacia el tema o el autor, buscando superficial y únicamente las sensaciones, aunque éstas puedan ser también *sensaciones* que podríamos llamar culturales o de contenido. Pues aunque el curioso fenómeno de ver a importantes señores leyendo con absoluta seriedad “comics” o tebeos se crea que es actual, más bien me inclino a pensar [...] que la cosa viene de más lejos [...] de esta época [...] en que no se ha creado] una literatura para masas, en el sentido actual de la expresión, pero sí una literatura para el vulgo.⁴

² Véase Segundo Serrano Poncela, “El mito, la caballería andante y las novelas populares”, *Papeles de Son Armadans*, XVIII (1960), p. 141.

³ García de Enterría, *op. cit.*, p. 132.

⁴ *Ibid.*, p. 137. Sobre la mencionada condición “acrítica”, véase Antonio Gramsci, *Cultura i Literatura*, Barcelona: Edicions 62, 1966, p. 155.

Literatura vulgar será entonces el *Amadís de Cordel*, aún cuando la narración que se glosa no lo sea. Y la suya una transformación más profunda que el mero trasvase de un libro en un pliego, que la mera transcripción y el consecuente abaratamiento del acceso al texto, pues su propio cambio de soporte inscribe las nuevas versiones de *Amadís de Gaula* en un circuito cultural ajeno al que le correspondía como novela y ello implica, necesariamente, la puesta en juego de otra serie de valores estéticos —o cuando menos un nuevo juicio por parte del público sobre cuáles son o puedan ser éstos—, incluso cuando no sea conciente de ello ni llegue a enunciarlo con términos tan rimbombantes como este de los “valores estéticos”.

EL CORPUS

Conocemos seis romances con asunto amadisiano y cinco de ellos provienen de pliegos sueltos. El otro —que inicia con *En la selva está Amadís, / el leal enamorado; / tal vida estaba haciendo*— pasó directamente al *Cancionero de romances* (Amberes, 1550), pero es también parte de mi revisión en un intento porque ésta sea lo más completa posible. Veamos, entonces, los pliegos.

María Cruz García de Enterría (la única, al parecer, que se ocupó hasta ahora del asunto) no duda “en calificar de juglaresco” el estilo de estos romances pues, en su opinión, dejan más que “clara la actividad individual” de una serie de poetas que echaron mano del “lenguaje formulístico, la asonancia [y] el anonimato”, pero no lograron “que la tradicionalidad [actuara] sobre ellos”.⁵ En mi opinión habría que invertir los términos y proponer que, justamente, fue así porque su estilo impidió que los romances en cuestión se adecuaran a los mecanismos de transmisión oral que permiten a un texto hacerse parte de una tradición. Como, paradójicamente, sí ocurrió con romances posteriores

⁵ García de Enterría, “Pliegos y romances de *Amadís*”, *op. cit.*, p. 126.

de asunto mucho menos elevado entre los que, para no ir más lejos, recuerdo *El Alarbe de Marsella*: narración vulgar ajena a la época que nos ocupa sobre un hijo desobediente que por castigo divino es convertido en un monstruo.⁶

El problema está entonces en la cercanía que los transmisores tengan respecto a los textos, pues si bien es cierto que muchos de los romances vulgares hoy tradicionalizados se repiten de manera más o menos lexicalizada, muchos otros han logrado una vida tradicional digna de tomarse en cuenta.⁷

Los de Amadís son en cambio textos que nacen para ser transmitidos por escrito y nunca abandona este ámbito. Llegan, pues, a nosotros sin generar las muchas versiones que de un mismo romance tradicional o tradicionalizado es posible recoger en el trabajo de campo —o en los libros hechos por quienes sí realizan estas labores— y un primer elemento para explicarlo está, creo, en la prontitud con que empieza a glosarse el *Amadís de Gaula* en pliegos de cordel. Pues si el de Montalvo es publicado en Zaragoza el año de 1508 —dos años después de que el mismo Jorge Coci imprimiera “el pliego suelto con romances más antiguo del que tenemos noticia” que contenía “el *Romance del palmero* (*La aparición*) y *Los doce pares de Francia* (*Baldovinos y Roldán*)”—,⁸ Norton⁹ fecha el pliego de Cambridge hacia 1515¹⁰ y el más tardío (*En un hermoso vergel / de flores todo cercado*) que Durán agrega en el suplemento del *Romancero general*, quizá fue publicado durante 1560.

⁶ Flor Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense, 1999, p. 122.

⁷ El libro de Salazar da amplia cuenta de este fenómeno y si el primer ejemplo resulta extremo, en favor del argumento vale la pena considerar, asimismo, la presencia de tres versiones para cada uno de los siguientes romances: *La fraticida por amor* (107-108), *La infanticida* (113-116), *El robo del Sacramento* (396-399), *La mala hija que amamanta al Diablo* (420-422).

⁸ Aurelio González, “El romance: transmisión oral y transmisión escrita”, *Acta Poética*, 26 (2005), pp. 230-231.

⁹ García de Enterriá, “Pliegos y romances de *Amadís*”, *op. cit.*, p. 128.

¹⁰ Asimismo, y por el tipo de material que Fadrique de Basilea prefería (romances

En lo que al libro toca, seguirá una larga y sana vida al margen de sus resúmenes en pliegos. Sabemos por ejemplo que en 1521 San Ignacio leía novelas de caballería; que en 1524 Vives las atacó en su *Instrucción de la mujer cristiana*; que entre 1530 y 1535 las leyó Santa Teresa aunque lo lamentara después; que el 4 de abril de 1531 un decreto prohíbe el paso de *Amadís* a América; y que las traducciones al francés, italiano, alemán e inglés corresponden a 1541, 1546, 1569 y 1590,¹¹ pero no debe perderse de vista que entre la primera y 1552 vio catorce ediciones,¹² mientras en los siguientes treinta y cinco años (hasta 1586) sólo habrán de agregarse seis más.¹³

Así pues, el auge en pliegos y reimpressiones abarca sobre todo la primera mitad del siglo XVI y puede suponerse que esta enorme presencia de ejemplares impresos pudo contribuir a la no-tradicionalización del texto, por el “respeto” que el público suele mostrar ante los soportes fijos y la “lejanía” que para los receptores suponen tanto la materia amadisiana como el tratamiento que recibe en pliegos tan tempranos. De este modo, y a pesar de dejar una impronta que inclina al público por esta clase de *fábulas* —pues a la fecha las historias de amores difíciles nos gustan a todos—, la de *Amadís* no logra incorporarse a la cadena de transformación constante del Romancero porque se narra con una estética ajena al gusto colectivo.

Sin embargo, creo que por lo mismo debe reconsiderarse el aserto de Aurelio González sobre cuán posible es

que la presencia escrita de estos textos tuviera influencia en la configuración del gusto por los romances en determinados círculos, aunque

carolingios y novelescos) podría aventurarse que este primer *Amadís de Cordel* haya sido impreso por él en Burgos; véase Aurelio González, “El romance: transmisión oral”, *op. cit.*, p. 231.

¹¹ Arturo Souto, “Orígenes hipotéticos del *Amadís*”, en Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, México: Porrúa, 1969, pp. xxvii-xxix.

¹² García de Enterría, “Pliegos y romances de *Amadís*”, *op. cit.*, p. 128.

¹³ Jesús Rodríguez Velasco, “Esta edición”, en Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1997, t. 1, p. xxvi.

posiblemente no en aquellos en los cuales la transmisión oral es [o era] natural.¹⁴

Suponiendo, en cambio, que para quienes gustaban del Romancero y pertenecían a los círculos que él excluye en su hipótesis (aquellos donde la transmisión oral es o era cotidiana) la presencia escrita de estos textos tuvo, al contrario, influencia en la configuración de su gusto por determinado tipo de romances aunque las historias con que ahora lo ejemplificamos puntualmente no lograran hacerse parte de su caudal mismo.

La idea, desde mi perspectiva, además se sustenta en la coincidencia entre González Pérez y García de Enterría cuando dicen respectivamente que, en términos generales, “en los pliegos sueltos se encuentra una proporción mayor de romances de tema novelesco o caballeresco que de temas históricos y épicos, al contrario de lo que sucede en los cancioneros”¹⁵ y que, por lo que a nuestro asunto corresponde, “la selección realizada [...] entre] tanto material ‘romanceable’ como ofrece el *Amadís de Gaula* apoyas las tesis que defienden, en el Romancero, el predominio de lo novelesco sobre lo épico”.¹⁶ Los otros argumentos que sustentan mi trabajo resultarán, igualmente, menos editoriales y más estéticos, pero requieren una breve introducción historiográfica para su cabal comprensión.

SOBRE EL MÉTODO DE TRABAJO

Mientras Agustín Durán dispone los romances que ofrece del *Amadís* en un orden que parece alfabético sin serlo,¹⁷ María Cruz García de Enterría aborda los materiales en orden cronológico, yendo del pliego de Cambridge a lo que para ella es el último testimonio: *En un hermoso verjel* ... publicado hacia 1560. El primer problema se presenta, en-

¹⁴ “El romance: transmisión oral”, *op. cit.*, p. 234.

¹⁵ *Ibid.*, p. 231.

¹⁶ García de Enterría, “Pliegos y romances de *Amadís*”, *op. cit.*, p. 134.

¹⁷ Durán: *En la selva está Amadís / el leal enamorado; / tal vida estaba haciendo*

tonces, ante la falta de datos sobre el romance *En la selva está Amadís, / el leal enamorado: / de lágrimas de sus ojos*, pues como ninguno de los autores lo fecha, el orden en que se coloque afectará necesariamente la explicación diacrónica que aquí pretendo ofrecer.¹⁸ Hay, sin embargo, razones para asumir que ha mediado entre *Amadís el muy famoso* (ca. 1515) y *Después que el muy esforzado / Amadís, que fue de Gaula* (ca. 1517); y si no fuera porque se trata de una erudición “a la violeta”, podría imaginarse como escrito hacia 1516.

La otra opción es asumir, con mucha más seriedad, estos tres romances como un grupo germinal —anuncio de la materia a que se atenderán los resúmenes anunciados por García de Enterría— y contrastarlo con el que forman las dos versiones de *En la selva está Amadís ... tal vida estaba haciendo*, de 1550 y 1573, y *En un hermoso verjel ...* (1560). Las razones para hacerlo se expondrán inmediatamente, pero antes debe plantearse un segundo problema.

Éste deriva del cotejo entre las versiones que Durán ofrece como provenientes de las *Rosas* de Timoneda (Valencia, 1573) y el *Cancionero de romances* de Amberes, que lo antecede veintitrés años, pues lo que podríamos llamar “Durán 335 bis”¹⁹ presenta diferencias importantes que pueden explicarse suponiendo una versión documentada por el primero en un pliego perdido, o bien entenderse como “de Timoneda” en el sentido de ser una decisión propia.

La segunda idea puede apoyarse, entonces, en el preámbulo del *Cancionero de romances* de 1550, donde Martín Nucio decía haberse tomado el trabajo de juntar todos los romances que habían venido en

(1, 185); 336: *En la selva está Amadís, / el leal enamorado: / de lágrimas de sus ojos* (1, 185); 337: *Después que el muy esforzado / Amadís, que fue de Gaula* (1, 185-186); 1890: *En un hermoso verjel, / de flores todo cercado* (11, 665-666).

¹⁸ La diferencia final entre Durán y García de Enterría se reduce al hecho de que ésta incluye *Amadís el muy famoso* como primera muestra; e ignora *En la selva está Amadís / el leal enamorado; / tal vida estaba haciendo* por haberse incorporado directamente al *Cancionero de romances*. Véase García de Enterría, “Pliegos y romances”, *op. cit.*, pp. 129-130.

¹⁹ Texto que se establece a partir de la nota a pie hecha por Durán en t. I, p. 185.

su noticia, y que si alguna falta tuvieran, ésta se debía imputar a la “corrupción” de los ejemplares que usaba o a la “flaqueza de la memoria de algunos que [se] los dictaron que no se podían acordar dellos perfectamente”. Hizo, pues, “toda diligencia porque hubiese las menos faltas posibles enmendando y añadiendo algunos que estaban imperfectos”²⁰ y con base en ello es que se propone la participación directa de Timoneda en la nueva redacción.²¹ Las versiones se diferencian como sigue

Durán 335: <i>Cancionero de romances</i> , 1550	Durán 335 bis: <i>Rosas de romances</i> , 1573
15 la barba trae crecida, d'este mundo se ha apartado: las rodillas tiene en tierra, y en su corazón echado, con gran humildad os pide	<i>con humildad y paciencia</i>
20 perdón si había errado. Al alto Dios poderoso por testigo ha publicado, y acordádosele había del amor suyo pasado,	20 <i>a su señora ha invocado: diciendo está: — ¡Oriana! si en alguna cosa he errado suplicote que perdone, pues me ves tan humillado. —</i>
25 que así le derribó de su sentido y estado. Con estas grandes pasiones amortecido ha quedado el más leal amador	25 Con estas graves pasiones amortecido ha quedado el más leal amador que en el mundo fue hallado
30 que en el mundo fue hallado	

²⁰ Martín Nucio, *Cancionero de romances* (Anvers 1550), ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967, p. 109.

²¹ El hecho de que los editores del siglo XVI fijen “su texto desde el momento en que sus versiones están modificadas por su gusto personal”, dice Aurelio González, supone un distanciamiento respecto a lo que recogen directamente, tanto como a lo que seleccionan de cartapacios manuscritos. “Estas versiones publicadas adquieren [así] un prestigio mayor y distinto (el que da la letra impresa) y tienen un vehículo de difusión diferente (pliegos sueltos y cancioneros) que hará más difícil el proceso de variación por parte del posible receptor, pero que a su vez, por el prestigio mencionado pueden incidir en privilegiar ciertas variantes”. Aurelio González, “El romance: transmisión oral”, *op. cit.*, pp. 229-230.

DE LO QUE DICEN LOS TEXTOS Y ALGUNA INTERPRETACIÓN POSIBLE

Ésta, la parte final del trabajo que aquí ofrezco, quiere ser una explicación sobre los cambios estéticos que posiblemente expliquen el orden de aparición de los romances amadisianos. Y asimismo, sobre lo que su presencia supone para el estudio del Romancero en su conjunto toda vez que, desde mi perspectiva, la separación de sus corpus no ha sido en realidad un acierto sino, más bien, la pérdida de oportunidades para comprenderlo cabalmente:

El propósito general es, pues, mostrar que sin enunciarse como designio programático pero lejos de ser un fenómeno aleatorio, la conjunción entre ciertos motivos y tratamientos conlleva una decisión y una propuesta narrativas que, en tanto tradición, *vincula materiales del Romancero que hasta ahora no fueron estudiados como el todo —temático, poético y estético— que forman* porque las perspectivas previas no permitían su identificación en conjunto. Los resultados de la investigación deberán conducir, entonces, a replantearse la necesidad de atender una serie de fenómenos periféricamente estudiados, revalorando las ventajas de apelar a criterios poco explotados en la integración de los *corpora* como una forma general de ensanchar el campo de investigación del Romancero.²²

Así pues —guiado entonces por la distancia que cada versión guarda respecto al libro, y/o la cercanía que alcanzan con el Romancero tradicional—, arriesgo un nuevo orden para el corpus e inicio con Durán 336 (*En la selva está Amadís, ... de lágrimas de sus ojos*) pues, tengo que confesarlo, me fue imposible hacerme con una copia del pliego de Cambridge.

García de Enterría lo describe como un romance de cincuenta versos glosado en veinticinco estrofas. Durán lo transcribe, en cambio,

²² Rodrigo Bazán Bonfil, *Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales al "suceso" en pliegos de cordel*, tesis doctoral, México: El Colegio de México, 2003, "Introducción", p. viii.

en sólo cuarenta y ocho a los que agrega una nota según la cual "Aquí comienza una glosa del romance de Amadís [que] está entresacado de unas coplas [...] donde queda cortado y sin concluir".²³ Se trata, en cualquier caso, de una sola escena que reproduce el monólogo del protagonista en el capítulo XLVI del segundo Libro e inicia con una descripción que, si a oídos de *escuchas* letrados como aquellos que esto *lean* puede remitir al *Poema de Mío Çid*, para sus receptores iniciales habrá sido un indicio sobre el asunto a tratar, una fórmula que si bien puede documentarse en textos de muy diferente cuño —o para decirlo bien: *precisamente* porque se encuentra en muchos otros:

Lavaba la blanca niña,
lavaba y espan día,
con lágrimas la lavaba,
y con sospiros la 'span día.
Por ahí pasa un caballero,
un copo d' agua le demandó:
de lágrimas de sus ojos
siete cantaricas l' hinchó.²⁴

Sentóse el conde a la mesa
no cenaba ni podía,
con sus hijos al costado,
que muy mucho los quería.
Echóse sobre los hombros
hizo como que dormía
de lágrimas de sus ojos
toda la mesa cubría.²⁵

²³ Durán, *Romancero general*, op. cit., t. I, p. 185.

²⁴ Susana Weich-Shahak, "La ocasionalidad en el Romancero judeo-español", *Revista de Folklore*, 90 (1988), p. 195.

²⁵ Eugenio de Ochoa, *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballerescos, moriscos y otros*, París: Baudry, 1838, p. 28.

Usado aquí como *incipit* sintetiza el romance a la perfección y mucho nos dice en favor del esfuerzo de quien lo haya compuesto por acercar su sentido al mayor número de personas posible:

En la selva está Amadís,
el leal enamorado:
de lágrimas de sus ojos
el campo tiene regado
por una carta sañosa
que Oriana le ha enviado.
Palabras que está diciendo,
son de dolor y cuidado.²⁶

Un romance de lamento, entonces, de pena condensada durante el destierro en la Peña Pobre de la que, asimismo, no se hace mención porque es un dato que sobra para la comprensión de la escena cuando, desde la perspectiva de una estética colectiva, “la selva” tiene en sí misma capacidad para emblematizar lo no-civilizado, lo “fuera del mundo” si por tal entendemos la compañía de otros hombres o la presencia de la mujer amada. En este caso de Oriana quien, a pesar de lo que sostiene García de Enterría, queda en último lugar entre las quejas e invocaciones que hace el caballero.²⁷

¿Incomprensión del autor hacia las reglas de *cortezia* según las cuales un amador leal tiene siempre en mientes a su Señora de Amor? No lo creo. Más bien se trata, y aquí hay un punto de contraste importante entre las técnicas narrativas de una novela y las que caracterizan a los romances, de una doble triada²⁸ en que Oriana ocupará el último pues-

²⁶ Durán, *Romancero general*, *op. cit.*, p. 336.

²⁷ La autora afirma, en cambio, que Amadís “repite las invocaciones [...] en el mismo orden con que aparecen en la novela”; pero esto sería quejarse en ausencia a Oriana, Perión de Gaula, don Grandales, Mabilia y la doncella de Dinamarca. García de Enterría, “Pliegos y romances de *Amadís*”, *op. cit.*, p. 130.

²⁸ Mientras la triada de base está formada por Perión + don Grandales + Mabilia

to porque, justamente, se trata del elemento más importante y los anteriores (Perión de Gaula, don Grandales, Mabilia y la doncella de Dinamarca) sirven para contrastar la carga emocional con que Amadís la recuerda e invoca:

—¡Oh mi padre Perión!
 ¡Oh mi padre, rey honrado,
 que muero sin tú sabello,
 por lo cual vo más penado!
 [...]
 ¡Oh buen viejo Don Gandales,
 amigo mío muy honrado,
 vos me sacastes del arca
 de la mar, do iba encerrado,
 siendo yo chica criatura
 de aquesa noche criado!
 [...]
 ¡Oh Mabilia, mi cohermana,
 ya de mí no habéis cuidado!
 ¡Doncella de Denamarca,
 mi servir has olvidado!
 ¡Oh mi señora Oriana,
 que muero por tu mandado!
 Mas si d'ello eres servida,
 no me llamo desdichado,
 antes me llamo dichoso

y la doncella de Dinamarca, con lo que Oriana quedaría excluida de la enumeración o supondría un cuarto elemento, la segunda parte se forna con Mabilia + la doncella de Dinamarca + Oriana. De modo que, en realidad —y sino fuera porque emplear estos términos entorpece el análisis—, el conjunto debería entenderse como una *meta-triada* que puede representarse del siguiente modo: (1: Perión & don Grandales) + (2: Mabilia & la doncella de Dinamarca) + (3: Oriana). Ver al respecto Rodrigo Bazán Bonfil, “*De tres en tres llena la gallina el buche*”: notas sobre la función estilística de la Triada en el Romancero”, *Altertexto*, 8 (septiembre-diciembre 2006), pp. 85-104.

y en la muerte afortunado.
 A lo menos donde fuere,
 aunque vaya condenado
 lo uno en no ver tu forma,
 ni tu genio deseado,
 e ver tu lindo semblante
 contra mí en furor tornado.²⁹

Por lo demás, el texto del romance sigue tan de cerca el de Montalván que a veces sugiere una paráfrasis directa compuesta a vista de la novela; la que a su vez, hace deseable una reconstrucción exegética verso por verso que no puedo emprender por la brevedad del estudio que pretendo, pero que valdría mucho si la hiciera un lector especializado en el libro. Basten así, por ahora y como ejemplo, el contraste de recursos y la cercanía de sentidos que se establecen entre la novela y el pliego leyendo cómo es que Amadís invoca a Mabilia y a su Oriana.

Así, para ilustrar cabalmente cómo el Romancero y quienes de él echan mano privilegian las acciones y los dichos sobre las razones de que son movidos debe ponderarse —nuevamente y sin perder de vista que su perspectiva sobre la *lectura* popular deriva de lo establecido por Gramsci— la distinción de García de Enterría entre “sensaciones buscadas superficialmente” por un pueblo-lector acrítico y las que ella considera “*sensaciones culturales o de contenido*”. Las muchas consideraciones que hace el protagonista en la novela se ven reducidas, entonces, a argumentos puntuales y declaraciones tajantes que sin embargo; o mejor, *justamente* por ser *inmediatos*, tienen mayor efecto estético sobre estos receptores que su alambicado razonar original. Dicen los textos:

²⁹ Durán, *Romancero*, op. cit., p. 336.

Amadís de Gaula, Libro II, capítulo XLVI,
ed. cit.: a Mabilia, pp. 388-389.

¡O, Mabilia, mi cormana y señora, y vos,
buena donzella de Denamarcha! ¿Dónde
tardó tanto

la vuestra ayuda y socorro que así me de-
xastes matar? Cierito, mis buenas amigas,
no me tardara yo aviendo menester mi
ayuda en vos socorrer. Agora veo yo bien,
pues me vos desamparastes, que todo el
mundo es contra mí y todos son tracta-
dores en la mi muerte.

Amadís de Gaula, Libro II, capítulo XLVI,
ed. cit.: a Oriana, pp. 387-388.

¡O, mi señora Oriana! Vos me aveys llega-
do a la muerte por el defendimiento que
me fazéys, que yo no tengo de passar vues-
tro mandado; pues guardándole no guar-
do la vida, esta muerte recibo sinrazón,
de que mucho dolor tengo, no por la rece-
bir, pues con ella vuestra voluntad se sa-
tisfaze, que no podría yo en tanto la vida
tener que por la menor cosa que a vuestro
plazer tocasse no fuesse mill veces por la
muerte trocada. Y si esta saña vuestra con
razón se romara, meresciéndolo llevara la
pena yo y vos, mi señora, el descanso en
aver asecutado vuestra yra justamente, y
esto vos fiziera bívar tan leda vida que mi
alma, do quiera que vaya, de vuestro pla-
zer en sí sentiría gran descanso [...]

*En la selva está Amadís, / el leal enamora-
do: / de lágrimas de sus ojos...*

¡Oh Mabilia, mi cohermana,
ya de mí no habéis cuidado!

¡Doncella de Denamarca,

30 mi servir has olvidado!

*En la selva está Amadís, / el leal enamora-
do: / de lágrimas de sus ojos...*

¡Oh mi señora Oriana,
que muero por tu mandado!

Mas si d'ello eres servida,
no me llamo desdichado,

35 antes me llamo dichoso
y en la muerte afortunado.

A lo menos donde fuere,
aunque vaya condenado
lo uno en no ver tu forma,

40 ni tu genio deseado,
e ver tu lindo semblante
contra mí en furor tornado.

El segundo romance de la serie —Durán 337: *Después que el muy esforzado / Amadís, que fue de Gaula*— consta de treinta y dos versos, fue publicado en tres pliegos del siglo XVI y uno de 1608, impreso en Salamanca por Antonia Ramírez y, aunque ocupa un espacio menor

junto al *Romance del Conde Alarcos*, no está ahí simplemente para completar la plana, sino para redondear el tono caballeresco del cuadernillo, pues aunque el primero no derive de libros de caballería se puede entender como fruto del mismo ambiente creado por éstos.³⁰

El asunto a tratar esta vez es el reencuentro de Amadís y Oriana en Miraflores —capítulo LVI de la novela— y ello deja sugerir, me parece, la existencia de un público que pudo haberlo pedido tras conocer el destierro y sufrimiento del héroe o, en otro caso, la presencia de editores con tan buena perspectiva comercial sobre el naciente negocio del pliego suelto como para ofrecerle a sus clientes una solución a tan amorosos dolores.

Si bien la factura de los versos está algo menos lograda que en el romance anterior y pronto se echan de ver desajustes métricos y la rima “fácil” que quizá se buscaba al elegir una asonancia (á-a; que además se regulariza sólo tras el cuarto verso):

Después que el muy esforzado
Amadís, que fue de Gaula,
por mandado de su señora
la hermosa Oriana,
partió de la peña Pobre,
do la doncella le hallara,
vínose a Miraflores
adonde Oriana estaba
puesta en muy grande cuita
por aquel que tanto amaba

(Durán 337)

El *incipit* nuevamente cumplirá una función primordial para el desarrollo narrativo: *Después que...* es una fórmula frecuente, pero lo mismo en éste que en los otros casos con que he podido documentar mi

³⁰ García de Enterría, “Pliegos y romances de *Amadís*”, *op. cit.*, p. 131.

trabajo, supone un conocimiento previo por parte del receptor; y por lo mismo, define el texto a que da inicio como un romance con asunto prenotado tanto en este romance de Amadís, como en los siguientes sobre la muerte del Rey Don Sancho y la penitencia de Rodrigo:

Después que Vellido Dolfos, aquel traidor afamado,
derribó con cruda muerte al valiente rey don Sancho

Después que el rey don Rodrigo a España perdido había,
íbase desesperado por donde más le placía³¹

Se apela entonces a la memoria de los receptores y el autor —que ofrece aún menos información que quien haya redactado *En la selva está Amadís* [...] *de lágrimas de sus ojos*..., donde en último caso los nombres se acompañaban de construcciones adnominales para aclarar la identidad del personaje: “¡Oh *mi padre* Perión! [...] ¡Oh buen viejo Don Gandales, *! amigo mío* muy honrado, [...] ¡Oh Mabilia, *mi cohermana*” (Durán 336, vv. 9, 17-18 y 27)—, sencillamente deriva la situación hacia un feliz reencuentro sin que entre ambos medie realmente narración alguna:

Después que el muy esforzado
Amadís, que fue de Gaula, [...]
vínose a Miraflores
adonde Oriana estaba [...]
Cuando se vieron los dos,
los dos que tanto se amaban,
no hay quien contar pudiese
la gloria de que gozaban.

(Durán 337)

³¹ Véase Bazán Bonfil, *op. cit.*, (“3.7.2. Penitencia: una violenta reconciliación con Dios”, pp. 265-279; especialmente 270 y ss.) por lo que hace a la caracterización accional del personaje y su prenotoriedad en función de los *incipit*.

Los primeros catorce versos cumplen, entonces, una función que no puede entenderse como meramente introductoria por la prenotación con que marca el texto; es decir, porque a pesar de connotar el asunto, quien no tuviera la menor idea de quiénes fueron Amadís y Oriana podría seguir sin saberlo. Y sin embargo, ésta misma debe considerarse menor, pues aquello que un receptor recuerde y en función de lo cual aplauda el romance habrá de encontrarse en los siguientes dieciocho. Verdadera creación del autor a partir del capítulo LVI, donde lo primero que se hace es apelar a un recurso retórico, presente ya en el texto de Montalvo,³² que consiste en marcar un asunto como imposible de decir para, acto seguido, enunciarlo.

Suerte de invocación a lo inefable que, si por una parte es *captatio benevolentia*, por la otra obliga nuevamente al receptor a completar las imágenes que *si percibe*, con todo lo que en su opinión las acerque a ese estado supuestamente inexpressable que se ha generado en el texto mediante un símil cuyo segundo elemento es una “descripción” metafórica de los amantes. Imagen poética por demás sugerente, entonces, que como tal introduce un sentido analógico imposible de resolver semánticamente sino en lo que cada receptor considere que sea un “dulzor a ojos del amante” que *es como* el “sojuzgamiento amoroso”:

³² Quien, sin embargo y como corresponde a su condición de autor culto, tras plantear la paradoja finge responderla elaborándola al punto en que le permita justificar el silencio que guarda: “y con ayuda de los escuderos y ellas dándole las manos, subió suso donde estavan y tomó a su señora entre sus braços. *¿Mas quién sería aquel que baste recontar los amorosos abraços, los besos dulces, las lágrimas que boca con boca allí en uno fueron mezcladas?* Por cierto, no otro sino aquel que, seyendo sojuzgado de aquella misma pasión y en las semejantes llamas encendido el corazón, atormentado de aquellas amorosas llagas, pudiesse dél sacar aquello que los que ya resfriados, perdida la verdura de la juventud, alcançar no pueden; *assí que, a este tal me remitiendo, se dexará de lo contar por más estenso*. Pues estando abraçados sin memoria tener de sí ni de otra cosa, Mabilia, como si de algún pesado sueño los despertasse, tomándolos consigo los llevó al castillo. Allí fue Beltenebros aposentado en la cámara de Oriana” (Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1988-1991, t. 1, p. 476).

transportados del dulzor
que su vista les causaba,
como aquellos que el amor,
por igual los sojuzgaba

(Durán 337)

E historia de amor, ésta del romance, construida para un público menos místico que el de San Juan de la Cruz; lo que orilla al narrador a contar el modo en que tanto Amadís como Oriana debieron emerger de su rapto

en cabo de un gran rato
cada uno en sí tornaba,
y con muy grande alegría
el uno al otro hablaba
contado las graves penas
que el ausencia les causaba;
mas si congojas pasaron
en placer se les tornara.

(Durán 337)

Cierro así el grupo de romances cercano a la publicación de Montalvo y habré de tener cuidado para explicar las transformaciones del segundo, pues aunque mis testimonios tienen fechas puntuales de 1550, 1560 y 1573, la cronología aquí propuesta es un ejercicio especulativo que, si bien se pretende fundamentado, se derrumbará con justicia cuando hallamos localizado más pliegos, sean compuestos o impresos, durante los treinta años que median entre uno y el otro bloque.

Las diferencias de tratamiento para la materia amadisiana entre ambos grupos me hacen desear, sin embargo, la aparición de esos pliegos; pues si los vistos aquí se "reducen" a presentar el sufrimiento de ausencia y la reconciliación amorosa, en los restantes se abordan más ampliamente otras aventuras del caballero, mezclándolas incluso. Ha de suponerse entonces una onda expansiva en el gusto de la gente por estas historias, y

anhelarse el día en que tengamos pruebas fehacientes (más abundantes y más diversos pliegos) de que no estamos frente a un simple salto temático dado a voluntad de los impresores o autores, sino ante un cambio que debe considerarse diacrónico pese a lo breve del período que estudio en función del cual *Amadís de Gaula* se fue haciendo materia cada vez más “romanceable” en tanto los compradores se acostumbraban a su presencia en los pliegos. Reviso, pues, someramente las dos versiones de *En la selva está Amadís ... tal vida estaba haciendo* (*Cancionero...* de Amberes, 1550 y *Rosas* de Timoneda, 1573 respectivamente) para luego centrarme en, y poder finalmente cerrar con, *En un hermoso vergel, / de flores todo cercado*.

En tanto versiones que propongo decantadas de *En la selva está Amadís ... de lágrimas de sus ojos* —y del mismo modo que supongo éste como parte del primer grupo pues carece de fecha probable, es el más extenso y sigue el libro tan a pie juntillas como para interesarse por Perión o don Grandales; a fin de cuentas personajes secundarios ante lo que el protagonista sufre en su destierro— ambos romances retratan el aspecto del héroe y el abandono de sí al que su pena lo lleva. Hay que notar entonces que donde el primero hacía hablar al personaje, éstos harán descripciones en tercera persona y cómo, por paradójico que resulte, éstas resultan bastante más “líricas” (en el sentido de ser “expresión de un sentimiento individual”) que el lamento ofrecido en el otro como discurso directo. La preferencia por una u otra forma de narrar supone, me parece, un cambio importante, y sugiere cómo en estos pliegos sueltos se fue asentando un uso cada vez más complejo de los recursos métricos y dramáticos que articulan su contenido narrativo. Uso que en este *corpus* alcanza su punto máximo en el último ejemplo, pero que ya en éstos muestra a qué pudo llamar García de Enterría el estilo “juglaresco” del romance amadisiano y en qué medida este mismo lo acerca más al Romancero Nuevo de lo que defiende su posible pertenencia (cronológica y convencional en cualquier caso) a las colecciones del Viejo.³³

³³ La dificultad para colocar bajo una u otra etiqueta los romances de los que me ocupó radica en que los criterios para definir los *corpus* del Romancero suelen traslaparse ofreciendo, como en este caso, más coincidencias potenciales que rasgos distin-

Así pues, Amadís es retratado de modo que su imagen cause dolor en quien se la represente mentalmente, y para ello no se duda en echar mano de elementos tan ajenos a la fábula original como cilicios y disciplinas con qué dibujar un varón más amante cortés que guerrero:

Cilicio trae vestido
a sus carnes apretado;
con disciplinas destruye
su cuerpo más delicado.
(Durán 335 y 335 bis)

En cuya imagen, además, se refuncionaliza un elemento de auto-suficiencia épica, como la barba que al Çid nunca nadie le tocara, convirtiéndolo en clara muestra del abandono de sí y del mundo al que Amadís ha llegado, consecuencia del dolor de amor por el que deja atrás su ser civilizado para agonizar en la selva. Dicen ambos romances:

De ayunos y de abstinencias
andaba debilitado;
la barba trae crecida,
d'este mundo se ha apartado
(Durán 335 y 335 bis)

Finalmente, y antes de abordar los versos en que las versiones se separan, en ambas se documentan conjugaciones “eruditas” —ajenas

tivos si se considera que, mientras *convencionalmente* se entiende por Romancero Viejo aquel cuyos materiales fueron *recogidos* antes de 1560; compuestos *en estilo* tradicional o *juglaresco*; con *temas* históricos, épicos, clásicos, fronterizos, *caballerescos*, novelescos y líricos; de *transmisión oral*, y fijación y difusión escrita posteriores, su “contraste” con las definiciones del Nuevo depende de los siguientes caracteres: *cultivado entre* 1570 y 1670; *en estilo* tradicional, erudito, *artístico*, vulgar, de germanía o burlesco; con *temas idénticos* (aunque desaparecen los fronterizos y surgen los de cautivos, moriscos, pastoriles, rústicos y religiosos); de *transmisión escrita predominante*.

cuando menos al uso cotidiano del lenguaje por ser presentes indicativos cuyos objetos directos e indirectos se adosan al verbo mediante pronombres sufijos— que entendidos así parecen confirmar lo culto de las plumas a que puedan atribuirse, pues ciertamente tendrían que ser repetidas *verbatim* —esto es, lexicalizadas— para mantener el ritmo y el metro en función de los cuales se introducen:

Al alto Dios poderoso
por testigo ha publicado,
y *acordádosele* había
del amor suyo pasado
(Durán 335)

diciendo está: —¡Oriana!
si en alguna cosa he errado
suplicote que perdones,
pues me ves tan humillado. —
(Durán 335 *bis*)

Luego, porque los versos que diferencian una versión de la otra se han transcrito al inicio de este texto, simplemente retomo sus contenidos para subrayar que si en 1550 la versión del *Cancionero de romances* hace de la invocación un asunto entre Amadís y Dios, pero deja suelto un cabo que no permite saber a quién se dirige realmente:

con gran humildad *os* pide
perdón si había errado.
Al alto Dios poderoso
por testigo ha publicado
(Durán 335)

Timoneda, o el autor del pliego que suponemos como su fuente, resuelven la ambigüedad y al dejar claro que la invocación es a Oriana

igual que el perdón solicitado es el suyo, dan un giro al tratamiento de la escena que de ser "a lo divino", deviene en claro desmayo de un amor y ausencia "a lo cortés" para un texto que, por cierto y como último dato curioso, es dos versos más breve que la versión de 1550; asimismo posible medianera entre ésta y

En la selva está Amadís ...
de lágrimas de sus ojos.
con humildad y paciencia
a su señora ha invocado:
diciendo está: —¡Oriana!
si en alguna cosa he errado
suplícote que perdones,
pues me ves tan humillado —
Con estas graves pasiones
amortecido ha quedado
el más leal amador
que en el mundo fue hallado.

(Durán 335 *bis*)

Al famoso Alonso de Salaya, que lo era al menos entre los versificadores de pliegos en el siglo XVI, se atribuye finalmente *En un hermoso vergel*. Romance en que —agrega García de Enterría— queda perfectamente condensado el ambiente luminoso de los capítulos LVI y LVII del Libro II, gracias a un tono de ligeros toques trovadorescos, como versificado por un poeta perteneciente, en gran parte, a una escuela tardíamente cancioneril a pesar de lo cual (o precisamente por ello) llama la atención que Salaya utilizara versos "trovadorescos semipopulares";³⁴ es decir formulísticos, como podrían ser los siguientes:

³⁴ García de Enterría, "Pliegos y romances de *Amadís*", *op. cit.*, pp. 132-133.

Sálense de Miraflores, ese castillo nombrado
 Caballero en un caballo, de todas armas armado
 Muerto queda Lindoraque, muerto y tendido en el prado

(Durán 1890, vv. 21-22, 41-42, 61-62)

Rasgo cuan tradicional se quiera a pesar del cual no comparto la última idea. En primer lugar porque la proporción que guardan los seis ejemplos con los noventa y cinco versos donde fueron localizados me parecen baja, y en segundo, pero de mucha más importancia, porque asumir un “toque trovadoresco” como razón bastante para sorprenderse ante su mezcla con un tono dado por recursos algo más tradicionales es pedir a los pliegos de tránsito entre el Romancero Viejo y los que puedan convertirse en el Nuevo una coherencia estética interna que únicamente lograran con el tiempo. Ignorando, en cambio, que en este ejemplo tenemos ya otra serie de rasgos que se mantendrán conforme el tiempo avance y habrán de alcanzar altas cimas en el Romancero Vulgar, sin ir más lejos porque su *incipit* se repite ahí de forma algo menos sintética y en más de un caso:

Durán 1890, vv. 1-6

En un hermoso vergel,
 de flores todo cercado,
 estaba Amadís de Gaula
 el leal enamorado,
 con la muy hermosa Oriana
 entre las flores sentado

Rosaura la de Trujillo, vv. 1-4

Sobre una alfombra de flores,
 cerca de hermosas plantas,
 adonde las avecillas tienen
 sus pintadas alas
 y con sus trinos alegres, al
 Rey del cielo dan gracias,
 en aqueste prado ameno, en
 este edén de fragancias,

Cintabelde, vv. 4-12

Entre las mil granjerías que
 Sierramorena guarda,
 del glacial frío del Norte, con
 sus cimas encrespadas
 hay una, donde las flores lin-
 das ostentan galanas,
 las bellezas de sus hojas, y el
 caudal de su fragancia,
 ofreciendo de perfumes tanta
 riqueza á las auras,
 que embriagadoras resultan
 por donde quiera que pasan.
 Esa mansión deliciosa, El Jar-
 dinito se llama,
 propiedad hasta el presente de
 vistuosísima dama,
 para quien infausta suerte solo
 acumula desgracias.

Pero también, y no de menor importancia, porque entre los que García de Enterría considera “trovadorescos semipopulares” hay un par de versos consagrados

—Pláceme, dijo, señor: / cúmplase vuestro mandado. —
(Durán 1890, vv. 19-20)

que se relacionan con éste, lo mismo con romances tan famosos como *La Jura de Santa Gadea*

—Pláceme— dijo el buen Cid —pláceme— dijo —de grado,
por ser la primera cosa, que mandas en tu reinado.
Tú me destierras por uno, yo me destierro por cuatro.—

que con algunos otros menos conocidos como el “Romances [*sic*] que dizen de la reyna Elena”, el que “cuenta el desafío que hizo Montesinos a Oliveros en las sales de París”, o el de Galiarda y Florencios que rezan

—Pláceme—, dijo la reina, —por hacer vuestro mandado.—
 (“Glosa del romance de don Tristán”)
—Pláceme, dijo Reinaldo, pláceme de muy buen grado,
decírselo he de boca, aunque esté muy ocupado.
(“Desafío que hizo Montesinos a Oliveros”)

—Pláceme— dijo, —señora, pláceme— dijo —de grado;
que en llevaros yo, señora, yo soy el que en ello gano
(“Galiarda y Florencios”)

No puede ignorarse entonces la madurez novelesca del pliego —ni lo que supone como semilla futura—, puesto que si bien habrá de narrarse cómo “Amadís y Oriana hacen la prueba de la espada y el tocado encantados, que sólo podía acabarse por los más bellos y fieles amantes”, los treinta primeros versos únicamente conducen la narración al punto en que

Amadís tomó la espada,
de la vaina la ha sacado;
el tocado de las flores
Oriana le ha tomado:
sobre sus lindos cabellos
florecido se ha mostrado.

A pesar de lo cual, acto seguido y bastante al margen de lo que se nos dice en el libro, primero “topan” con Lindoraque,³⁵ que con el encantador “Archalaus”; quien esta vez no tendrá culpa alguna en la muerte de su sobrino, visto cómo embiste a un Amadís que, por otra parte, ya no requiere de que se caiga en la lanza pues lo atraviesa en el primer envíte:

Oriana, desde que lo vido,
la color se le ha mudado:
Amadís, no con temor
la su lanza había tomado.
Ya llegaba Lindoraque,
soberbio, destinado:
de fuertes hojas de acero
el gran jayán es armado.
Arremeten con las lanzas,
los escudos han falsado.
Amadís a Lindoraque
en tierra lo ha derribado
de un solo golpe de lanza
qu'en el corazón le ha dado.

Mientras García de Enterría sostiene que “el contenido de los romances de Amadís es temáticamente bastante uniforme [y demuestra]

³⁵ “Salen juntos de la corte, / en el camino han topado / el gran jayán Lindoraque: / mal les había salteado” (Durán 1890, vv. 37-40).

las preferencias de los lectores por determinados episodios”,³⁶ a mí me parece que no lo es. Creo, entonces, que a la luz de lo dicho hasta ahora hemos de pensar que sí, que la materia en torno a la que se construyen los romances es una, pero que la separación entre los cercanos a 1516 y los de 1560 muestra cómo se había decantado el gusto del público hacia aspectos específicos de la novela; pues las invocaciones largas que siguen a pie juntillas el libro desaparecen, y son substituidas por la lucha con jayanes aún cuando éstas no se dan en el orden que en la novela guardaban, por ejemplo.

Quizá debo suscribir entonces, y en honor al *tono* con que este texto empezaba, cómo llama la atención el número de artículos en que el *Amadís* se aborda en función del *Quijote* y subrayar como más significativo el bajo número de ocasiones en que se establece la relación de ambos textos con el Romancero...

Quiero creer que quizá este trabajo ayude a subsanar el hueco abierto por semejante entendimiento y que dejará, asimismo, plantear cómo el Romancero pudo ser el puente entre la literatura que representa el de Gaula y la que significará el de La Mancha. Para ello finalmente recurro entonces, otra vez y porque en estos lances sigue siendo imprescindible, a Menéndez Pidal y su *Miscelánea histórico-literaria*, donde dice que la primera intención de Cervantes fue concebir “el *Quijote* como locura causada por el Romancero”³⁷ y a tal fin compuso los seis o siete primeros capítulos; a la vista de lo hasta aquí estudiado, no cabe duda que pudo ser de este modo.

³⁶ “Pliegos y romances de *Amadís*”, pp. 128-129.

³⁷ Antonio Sánchez Portero, *La identidad de Avellaneda. El autor del otro Quijote*, Calatayud: s/e, 2006. p. 7.

EL MOTIVO DEL CABALLERO SEDUCTOR
EN *AMADÍS DE GAULAY LISUARTE DE GRECIA*,
DE FELICIANO DE SILVA

Elami Ortiz-Hernán Pupareli

De don Galaor, hermano de Amadís de Gaula,
se murmura que fue más que demasiadamente rijoso,
y de su hermano, que fue llorón.
(*Quijote*, II, 565)

Para Lluvia y Julio

El siglo XVI español es una época donde tiene gran predicamento el fenómeno de la literatura cíclica.¹ Modelos para llevar a cabo esa labor no le faltaban a Montalvo. La reescritura de textos anteriores, sometidos a sucesivos cambios de orientación estilística e ideológica constituía, desde sus orígenes, la pauta generadora de la materia artúrica europea; ésta, difundida en Castilla a través de los ciclos prosísticos franceses del siglo XIII, brindaba, además, al lector una lección sobre el destino apocalíptico de la caballería mundana tras la pérdida del sentido espiritual de la existencia simbolizado por el Grial.² Sobre ese modelo³ de caballero mundano, terreno y carnal me referiré a continuación.

¹ Emilio José Sales Dasí, "Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte* y el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*", *Edad de Oro*, 21 (2002), p. 117.

² Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. de Carlos Sainz de la Maza, Madrid: Castalia, 2003, p. 15.

³ Véase Juan Manuel Cacho Bleuca, "Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez", en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (De "Amadís" al "Quijote")*. *Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMIR), 2002, pp. 27-53.

En el *Amadís de Gaula* y en algunos libros de caballerías posteriores, el caballero individualiza sus acciones hacia la ansiada recompensa de la dama, ya no lucha por un ideal en solitario sino por mantener el equilibrio de un reino frente a otros caballeros. Se trata de una búsqueda de la unidad de sentido entre interioridad y mundo exterior. El *Amadís* es, en ese sentido, el producto de una época histórica; desde esa misma perspectiva el concepto de temporalidad es indispensable para entender la novela, sus posibilidades, matices y marco de acción intelectual en su momento histórico;⁴ es parte de los portavoces de la alta feudalidad que asociaba sus intereses estamentales y políticos a una forma suntuosa de vida y a un creciente refinamiento cultural a través del fenómeno del amor cortés. El *Amadís* primitivo distaba mucho de las normas caballerescas sancionadas mucho después por Montalvo, reglas que expresó muy bien en su refundición y en las *Sergas* que se pueden leer como una censura de la caballería artúrica frente a los valores predominantes de la caballería cristiana.⁵

Las aventuras que se narran en las obras de Feliciano de Silva no sólo hacen gala de la desmesura imaginativa de su autor, duplicando o triplicando en una misma novela lances análogos, sino que, a partir de *Amadís de Grecia* se renuevan por la inserción de personajes, motivos y argumentos de origen pastoril, y de otros de procedencia celestinesca. Todas las obras de Silva presentan caballeros desaforados no en hechos de armas o en amores por una dama, sino en infidelidades y otras proezas, que son muy bien representados desde la tercera parte del *Florisel de Niquea*. Feliciano de Silva no sólo prosigue el ciclo amadisiano, sino que lo renueva, le inserta frescura a través de elementos y motivos que aparecerán más tarde en la *Diana* o en el *Lazarillo*.⁶ Así, por un lado

⁴ Eloy Roberto González, "Tipología literaria de los personajes en el *Amadís de Gaula*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39-2 (1991), p. 825.

⁵ Juan Bautista Avalle Arce, "*Amadís de Gaula-Tirant lo Blanc: Tirant lo Blanc-Amadís de Gaula*", en *Actes del Symposium Tirant lo Blanc*, Barcelona: Quaderns Cremà, 1993, p. 9.

⁶ Javier Martín Lalandá, *Florisel de Niquea (Parte III). Guía de lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999, p. 7.

establece un estrecho vínculo de dependencia con Montalvo y por otro ensaya, con buen éxito, nuevas propuestas narrativas.⁷

Las mujeres del *Amadís* tienen una función socialmente jerarquizada en el desarrollo de la acción y esa función les da los rasgos característicos de su personalidad. El texto como el paradigma del desarrollo del amor cortés en los libros de caballerías hispánicos, unifica por medio de lances amorosos y cortesanos las distintas concepciones de la mujer y el hombre que recorrieron parte de la época medieval. El *Amadís* es una obra donde las acciones de cada personaje son su forma más importante de existir.⁸ Pero es claro que Montalvo crea toda una ética y moraliza a través de los personajes femeninos que cometen adulterio,⁹ mientras perdona a otros matando convenientemente al marido cornudo. En lo que se refiere a Galaor, el caballero seductor por antonomasia del texto, Montalvo se exploya libremente en su caracterización, por lo que se puede hacer una tipología de su condición. Tanto en *Amadís de Gaula*, como en *Lisuarte de Grecia*, hallamos caballeros seductores, hombres cuya andadura y continuo peregrinar de un lado al otro les “impide” ser fieles a una sola dama. Pero como en todo texto de caballerías que se respete hay que matizar, ya que el motivo del caballero seductor se trata en dos niveles que, aunque distintos, se complementan entre sí.¹⁰ El

⁷ Sales Dasí, “Las continuaciones”, *op. cit.*, p. 117.

⁸ Eloy González, “Tipología literaria”, *op. cit.*, p. 827.

⁹ Otro nivel de este mismo motivo es la dueña acusada falsamente de adúltera. Buruca, reina de Saba, en el *Amadís de Grecia*, es acusada por su marido, Magadén, de tener relaciones con el Caballero de la Ardiente Espada; como él huyó, Magadén decide quemar a Buruca. Los caballeros del reino solicitan al rey que alguien defienda el derecho de buruca en batalla. La empresa la toma Amadís de Gaula, quien hace que muera el traidor y mal consejero Maudén en la hoguera que estaba destinada a la reina de Saba. Véase Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno y Carmen Las Puertas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, pp. 165-172.

¹⁰ Ana Carmen Bueno Serrano, “Aproximación al estudio de los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)”, en Juan Manuel Cacho Bleuca (coord.), Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés y Karla Xiomara Luna Mariscal (eds.), *De la literatura caballeresca al “Quijote”*, Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 99, 108.

primero es el del caballero que, desde su condición de soltero, decide estar con cuanta dama se encuentre en el camino y, evidentemente, haga caso a su cortejo. Este nivel tiene un matiz que es el del caballero galante. Galaor debe ser galante y cortés en ocasiones para salvarse, y en otras se le pone esa etiqueta, dando una caracterización individual y otra social al caballero. El segundo es el del caballero adúltero, que no necesariamente, o no siempre, es seductor.

En las obras caballerescas de Feliciano de Silva hallamos ciertos motivos que se salen del paradigma marcado por Montalvo en el *Amadís*.¹¹ Mientras éste pondera el amor sobre la hazaña o lo religioso, Silva mezcla esos viejos elementos e inserta nuevos modelos que encantaron a los lectores y que supo explotar tan magistralmente. Sales Dasí señala que el gusto de Feliciano por los lances caballerescos le viene, en buena medida, por la buena situación económica de Ciudad Rodrigo, donde torneos, juegos y corridas de toros mantuvieron vivo e incentivaron el espíritu caballeresco de Silva.¹²

Lisuarte de Grecia reseña claramente lo seductor que es Perión. A pesar de que dice corresponder inicialmente a la Duquesa de Austria movido por un sentimiento de generosa piedad, el relato no deja lugar a dudas y durante cierto tiempo el caballero disfruta carnalmente con ella, abandonándola cuando considera que su relación con Gricileria puede estar en peligro. Algo que no pasará, pues para eso está Alquifa la activa doncella que desempeña tanto el papel de camarera, confesora de amores y medianera. Los caballeros le confían sus secretos y ella suple la distancia que les separa de sus damas o su timidez, mediante una constante iniciativa.¹³

¹¹ Véase Sidney P. Cravens, "Amadís de Gaula reivindicado por Feliciano de Silva", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48-1 (2000), pp. 51-69, y José Emilio Sales Dasí, "Feliciano de Silva y la tradición amadisiana en el *Lisuarte de Grecia*", *Incipit*, 17 (1997), pp. 175-217.

¹² Sales Dasí, "Las continuaciones", *op. cit.*, p. 8; María Carmen Marín Pina, "Nuevos datos sobre Francisco Vázquez y Feliciano de Silva, autores de libros de caballerías", *Journal of Hispanic Philology*, 15 (1999), pp. 117-130.

¹³ Esta característica no es privativa de Alquifa o de Minerva en *Cristián de España*, es común en los libros de caballerías hispánicos. En *Valerian de Hungría* in-

EL CABALLERO SEDUCTOR

El paradigma de este nivel lo hallo en la caracterización de Galaor. El hermano de Amadís es el ejemplo de Montalvo para ejemplificar lo que no debe hacer un caballero cuyo vínculo vasallático con su dama esté por encima de todo, incluso de la hazaña guerrera. El hermano de Amadís, de acuerdo con la clasificación de Eloy Roberto González¹⁴ es un personaje enlace, pero, al mismo tiempo, es relator y conductor, pues igual actúa como el conductor del héroe a la nueva aventura después de haber presenciado y luchado en la anterior, que como el enlace en aventuras venideras junto a Florestán. De una forma o de otra Galaor está ahí para enaltecer la fama y la valentía de su hermano protagonista. Se puede decir que su caracterización social se encuentra entre algunos rasgos de Florestán y otros de Amadís. Florestán no es un “leal amador” como se ve en la prueba del Arco de los leales amadores del libro II; en esto se parece a Galaor y en que al final ambos se casan.¹⁵ En lo referente a su relación con Amadís el binomio arquetípico Amadís-Galaor que alude al mito gemelar, se rompe con la aparición de Florestán. Este binomio corre paralelo: ambos hermanos se pierden después de nacer; sus infancias transcurren lejos de sus padres y son adoptados; ambos desean ser armados caballeros y reciben armas de Urganda. Montalvo tiene una clara intención de compararlos; se plantea un intenso parecido en muchas ocasiones, pero al mismo tiempo de acuerdo con los rasgos del mito de los gemelos se reitera su carácter antinómico. Su pérdida es opuesta: uno fue tirado al río por voluntad de su madre, el otro fue raptado por un gigante.¹⁶ El heroísmo de

cluso está en el enano Dromisto que “sorpende por su sensatez y buen juicio. Es consejero amoroso y confidente de los protagonistas”. Véase Jesús Duce, “Consejos y castigos en el *Valerian de Hungría*”, *Memorabilia*, 10 (2007). Para el motivo en Silva, véase Sales Dasí, “Las continuaciones”, *op. cit.*, pp. 132-133.

¹⁴ “Tipología literaria”, *op. cit.*, pp. 829-830.

¹⁵ Victoria Cirlot, “La aparición de Florestán: Un episodio en el *Amadís de Montalvo*”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca: Biblioteca Española del siglo xv, 1994, p. 260.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 258-259.

Amadís nunca lo desvía de la ruta que conduce a la buena caballería; Amadís responde al ideal de lo que debe ser y hacer un caballero, lleva al extremo las virtudes que todos admiran ya sea en amores, en hazañas o en moral cristiana.¹⁷ Galaor falla de vez en cuando, humanamente, como todos, en lo guerrero pero definitivamente es la contraparte de su hermano Amadís en lo amoroso. Cuanto más fiel y leal es Amadís más despreocupado de la vida en pareja se muestra Galaor y encima no tiene ninguna pena por ello, es un caballero mujeriego por propia decisión, hasta que Montalvo lo hace "entrar en razón" y lo casa con Briolanja. Los personajes nunca dejan de concebirse como seres de una ficción cuya función está al servicio de un propósito ideológico, la defensa de la monarquía cristiana, y en consecuencia la española. Pues finalmente, el amor de Galaor por Briolanja lo convierte en un amante casto. En ese sentido, el personaje evoluciona, se trata de realizaciones, de potencialidades.¹⁸

Galaor resulta interesante pues infringe uno de los más importantes códigos de comportamiento: la cortesía; pero se debe matizar su participación por dos motivos. El primero es que el caballero elige con quien sostener encuentros amorosos, en ocasiones sin buscarlo, otras para salvarse en las que demuestra su ingenio y retórica,¹⁹ por ello lo denomino seductor por convicción. Cuando salva a Aldeva y Brandueña (*Amadís*, I, 497) ellas se le entregan como recompensa. Siendo el caso de Aldeva el más significativo pues a la iniciación caballeresca corresponde la sexual:

—Señor, veis aquí mi señora, y agora soy quita de la promessa; sabed que ha nombre Aldeva, y es hija del Rey de Serolís y hala criado aquí la mujer del Duque de Bristoya, que es hermana de su madre.
Y saliéndose fuera Galaor folgó con la doncella aquella noche a su placer, y sin que más aquí vos sea recontado, porque en los autos seme-

¹⁷ González, "Tipología literaria", *op. cit.*, p. 841.

¹⁸ *Ibid.*, p. 840.

¹⁹ Véase Juan Manuel Cacho Bleuca, *Amadís: heroísmo mítico-cortesano*, Madrid-Zaragoza: Cupsa-Prensas Universitarias de Zaragoza, 1979, pp. 155-157.

jantes, que a buena conciencia ni a virtud no son conformes, con razón deve hombre por ellos ligeramente pasar, teniéndolos en aquel pequeño grado que merecen ser tenidos (*Amadís*, I, 355).²⁰

En el caso de la doncella anónima es el héroe vencedor de una difícil prueba (I, 396-397). Otras veces la adversidad puede transformarse gracias a la capacidad de seducción del hermano de Amadís.²¹ El segundo es que nunca se expresa en términos vulgares o violentos, por el contrario dentro de su condición de mujeriego, Galaor se muestra siempre educado como cuando libera a Branducta que ha sido secuestrada, ella le cura las heridas y le ayuda a una óptima recuperación pasando la noche juntos. Es significativo que la primera aventura de Galaor, una vez reconocido por su hermano, corresponda a la venganza de alguien de Gaula. Así, Galaor no sólo se ha insertado al clan familiar sino que se vincula con todo su reino. El rescate de estas doncellas en apuros y su erótica recompensa llevan consigo sentimientos familiares que enaltecen a los hermanos de Gaula. Similar motivo hallo en el episodio con Julianda y Solisa, donde las damas no sólo ayudan mucho en la convalecencia de Galaor y Cildadán sino que procrean hijos con ellos:

Urganda mandó a dos sobrinas suyas muy hermosas doncellas, que los sirviesen y visitasen y acabasen de sanar. La una dellas Julianda se llamava, la otra Solisa; en la cual visitación dio causa a que dellos fuesen preñadas de dos hijos: el de don Galaor, Talanque llamado, el del rey Cildadán, Maneli el Mesurado. (II, 839)

²⁰ Todas las citas están tomadas de la edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1988-1991. En adelante solamente cito entre paréntesis el volumen y la página.

²¹ Martha Haro, "La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*", en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia: Universitat de València, 1998, p. 188.

Esa parte del texto se iguala con los motivos que encuentro en otros textos en los cuales el amor idílico y pasional hace que el arquetipo se detenga y los personajes están insertos en una especie de paraíso carnal. Ambos héroes están heridos y ellas los llevan a un espacio lleno de maravillas y aparentemente, de peligros. Las doncellas médicas resultan ser sobrinas de Urganda y su atracción por los héroes resulta irresistible. El episodio también sirve a Montalvo para destacar las cualidades de la mujer-maga, y es desde ese sentido que actúan Julianda y Solisa, como atraentes y seductoras de los hombres. Lo que me lleva a concluir que la ética de Montalvo no era tan cerrada como para no reseñar, con mucho humor por cierto,²² la azarosa vida de un personaje como Galaor. Creo más bien que el autor del *Amadís* moraliza desde otras perspectivas. Lo que no se perdona en el texto es el acto del fuerte contra el débil, el querer forzar a una doncella a mantener relaciones con quien no desea, como en el capítulo sexto del libro I donde una doncella es apresada por cuatro peones que la conducen a un castillo en el que: “fue escarnida de un traidor, y sobre todo hízome jurar que non habré otro amigo en tanto que él viva” (293) y el adulterio, ejemplificado en los capítulos cuarto y séptimo, en donde la dama adúltera es quemada viva. Así, Galaor funciona como personaje enlace al ser la contraparte de la fidelidad y de la penitencia amorosa de su hermano, aunque sin perder nunca la prudencia y la ética que define a todo caballero.²³ Rasgos que, en ocasiones lo hacen perder ya que se muestra muy ingenuo, como lo que le sucede con Dinarda:

²² Véase Marie Cort Daniels, *The Function of Humor in the Spanish Romances of Chivalry*, New York & London: Garland, 1992, pp. 3-5.

²³ Véase la comparación que hace Cacho Blecua en su edición del *Amadís de Gaula* (97 y 148) entre la primera aventura de Amadís y la de Galaor. Además es relevante para la hazaña que los lazos entre ambos hermanos se estrechan más al ser uno caballero de Brisena y el otro de Lisuarte. Es la única oposición establecida paralela a su infancia y educación; la infancia de Galaor supone un núcleo independiente.

Dinarda dixo:

Si yo os mostré amor, fue con sobrado miedo que tenía, pero sabiendo vos ser yo fija de Ardán Canileo, y vos hermano de Amadís, ¿cómo se podía fazer que os amasse, especialmente en me querer llevar a Gaula en poder de mis enemigos? Iros, don Galaor, y si algo por vos fize, no me lo agradezcáis, ni se os acuerde de mí sino como de enemiga. Agora quedad —dixo Galaor— con la mala ventura que Dios os dé, que tal raíz como Arcalaús no podía salir si tal pinpollo. (III, 1073)

La moralización de Montalvo no está en la boda final con Briolanza, sino en caracterizar a Galaor como un caballero incapaz de pasar las pruebas amorosas del texto, porque él mismo no cree en éstas. El rotundo fracaso en la Prueba de la Cámara Defendida resulta cómico:

Y don Florestán dixo:

—Señor hermano, ¿qué queréis hazer?

—Ninguna cosa —dixo él—, que nunca huve voluntad de acometer las cosas de encantamentos.

—Pues folgaos —dixo don Florestán—, que yo ver quiero lo que hazer podré.

Estonces, encomendándose a Dios, y poniendo su escudo delante y la spada en la mano, fue adelante [...] pasó el padrón de cobre y llegó hasta el de mármol y allí cayó y no pudo ir más adelante. Don Galaor, que así lo vio, ovó dél mucho pesar, y dixo:

—Comoquiera que mi voluntad desta preuva apartada estoviesse, no dexaré de tomar mi parte del peligro, y mandando a los escuderos y al enano que dél no se partiesen y le echasen del agua fría por el rostro, tomó sus armas, y acomendándose a Dios, fuese contra la puerta de la cámara, y luego le hirieron de todas partes de muy duros y grandes golpes, y con gran cuita llegó al padrón de mármol y abraçóse con él y detúvose un poco, mas cuando un passo dio adelante, fue tan cargado de golpes que, no lo pudiendo sufrir, cayó en tierra así como don Florestán. (II, 671-672)

No es casualidad que fracasos similares tengan Briolanja en la misma ordalía amorosa que su tardío enamorado²⁴ (II, 63), Aldeva en la del tocado de las flores (II, 57) y Galvanes en la de la Verde Espada (II, 62). Lo que hace Montalvo es elegir a los protagonistas como primordiales en pasar y salir airosos de todas las pruebas amorosas y guerreras del texto; además, esa es su forma de moralizar, una prueba como la de la Cámara defendida no la pueden pasar dos personajes como Briolanja, la principal causa de la ira de Oriana y la penitencia de Amadís; ni Galaor el eterno mujeriego. Tanto la Cámara defendida como el Arco de los leales amadores son conocidos de todos los personajes del *Amadís*. Caballeros y doncellas vienen continuamente desde tierras muy lejanas para hacer esas ordalías amorosas en esas aventuras. Así se perpetúa la memoria de Apolidón y Grimanesa, cuya historia se cuenta y se repite en todas partes.²⁵ Silva usó la fórmula de Montalvo y la volvió elemento recurrente en sus obras. De cualquier forma, Galaor siempre es caracterizado como un caballero valiente y tenaz. Su participación en lances guerreros es buena, siendo un leal vasallo de Lisuarte y es un caballero justo, como cuando restituye sus posesiones al gigante Gandalac (I, 12) a pesar de ser el culpable de su rapto al nacer y de alejarlo de la corte y de sus padres; cuando interviene por Oriana para que su padre no la desherede.²⁶

²⁴ Según señala Cacho Blecua: "El hecho de que Briolanja contrajera matrimonio con Galaor en el cuarto libro tampoco era razonamiento de gran fuerza probatoria. La reina de Sobradisa pasa el Arco de los leales amadores y sus únicos amores descritos en la novela son los tenidos con Amadís. Estas contradicciones muestran que el libro primero es el menos refundido dentro de las primitivas versiones de la novela." (Rodríguez de Montalvo, *Amadís*, "Introducción", p. 197).

²⁵ James Donald, Fogelquist, *El Amadís y el género de la historia fingida*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982, p. 58.

²⁶ Durante la guerra con Lisuarte, Galaor desaparecerá de la narración. Se queda en Gaula, enfermo. Según señala Cacho Blecua, no hay ningún caso de enfermedad en toda la novela. El caso de Galaor podría suponer un mayor acercamiento del autor a lo cotidiano, pero la enfermedad, convenientemente, se le presenta cuando tiene que elegir entre estar del lado de su hermano o de su rey. Véase (Rodríguez de Montalvo, *Amadís*, 303).

—Dios me guarde de os enojar; pues que todavía vos plaze probar mi simpleza, quiérollo hazer. Y digo que en lo que dezís que casaréis vuestra fija muy honradamente y con gran señorío, esto me parece muy al contrario, porque, siendo ella vuestra sucesora heredera destos reinos después de vuestros días, no le podéis fazer mayor mal que quitárselos y ponerla en sujeción de hombre extraño donde mando ni poder terná. (III, 1225).

O cuando pide a Lisuarte la ínsula de Mongaça para Madasima y Galvanes: “—Señor, mesura y merced, que mester es; y si yo’s serví, miémbreseos a esta ora” (III, 1023) (III, 67); y defiende a Melicia y al género femenino (III, 985). En el *Amadís* la sensualidad suele centrarse en la belleza del cuerpo femenino:

Se pasan por alto las referencias a la relación sexual: “el cual amor rompiendo aquellas fuertes ataduras de su honesta y sancta vida gela fizo perder, quedando de allí en adelante dueña” (I, 240). El acto amoroso siempre se plantea o bien como algo esporádico con una función concreta, que puede ser la iniciación sexual del caballero (como es el caso de Galaor con Aldeva), o la justificación de un nuevo personaje para dotarlo de un origen prestigioso (Norandel, fruto del amor de juventud de Lisuarte con Celinda), o bien actuando como marca caracterizadora de un personaje, que en ocasiones le ayuda a salir airoso de algún peligro.²⁷

Los episodios en los que aparece Galaor conquistando y acostándose con mujeres están llenos de pasión y erotismo, aunque no hay una visión unívoca en lo que al deseo femenino y masculino se refiere, la descripción física del hermano de Amadís y la etiqueta que le pone Brisena y el narrador son ejemplos de la caracterización social del personaje. El final amoroso de Galaor no puede ser más lejano a su prime-

²⁷ Haro, “La mujer”, *op. cit.*, p. 197.

ra caracterización donjuanesca, su hermano le tiene "guardada" a Briolanja, sin que se haya dado el más mínimo encuentro amoroso entre ellos (IV, 1579, 1587-1588). Lo único que salva a Briolanja de caer en el más absoluto olvido del lector es la predilección de Montalvo por ella; la caracterización de su belleza se reitera en el *Amadís*, aunque en las bodas generales del texto ambos enamorados se desdibujan y tienen su continuidad en las *Sergas*:²⁸

Los Reyes se tornaron a juntar como de ante, y concertaron la bodas para el cuarto día y que durassen las fiestas quinze días, en cabo de los cuales todas las cosas despechadas fuesen para se tornar a sus tierras. (IV, 1618)

El caballero seductor es un motivo que se da en otros textos de caballerías, pero creo que es en el *Amadís de Gaula* y en *Lisuarte de Grecia* donde los autores dan rienda suelta a la imaginación y vuelven muy realistas y verosímiles episodios que otros escritores a lo largo del género caballeresco desdibujan o moralizan.

EL CABALLERO ADÚLTERO

En los dos casos que encuentro en el *Amadís* las que cometen adulterio son las dueñas, pues los caballeros son solteros y se enamoran de ambas mujeres. La misma relación que hallo entre Lisuarte y Celinda con quien procrea a Norandel; (III, 66) y Perión con la hija del conde de Selandia de la cual nace Florestán (I, 42). La segunda característica del adulterio en el texto es la crueldad. Montalvo no escatima en violencia y se muestra sumamente sangriento tanto en la muerte del amante (I, 279), las heridas del marido (I, 280) y la condena de la dueña adúltera:

²⁸ Sobre los episodios de Briolanja, véase Cacho Blecua, *Amadís: Heroísmo, op. cit.*, pp. 320, 353-368.

El rey [Languines], se santiguó muchas vezes de oír tal traición de mujer, [...] dixo al caballero de las andas:

—Tan alevosa como lo es vuestra mujer non deve bivar.

—Señor, —dixo él—, vos fazed lo que devéis, mas yo nunca consentiré matar la cosa del mundo que más amo.

Y despedido del Rey, se fizo llevar en sus andas.

El Rey dixo a la dueña:

—Por Dios, más leal vos era aquel caballero que vos a él, mas yo faré que compréis vuestra deslealtad. Y mandóla quemar. (I, 300-301).

Y en la muerte del duque de Bristoya (I, 601-602). La solución de la única relación extramatrimonial del texto se ha dejado para el final del texto, cuando a mi modo de ver es innecesario pues el duque de Bristoya muere en el combate del libro I dejando libre a Brandalisa para que realice su amor junto a Guilán, aunque nuevamente Montalvo moraliza a través del personaje pues no pasa la prueba de la Verde Espada. En el caso de Lisuarte éste vence a Antifón y libera a Celinda; así, el joven caballero se iguala a Galaor en la caracterización de la dama como recompensa. Montalvo recrea en Galaor, Lisuarte y Perión al caballero adúltero y mujeriego en su juventud que al madurar se hace monógamo. De esa manera el ritual iniciático se erotiza.

Igual que Galaor, el caballero que se enamora de una dueña casada en el texto, es vasallo de Lisuarte y lucha contra Amadís. En este caso, la dama viuda gana en todo pues obtiene el ducado de Bristoya, concedido por el rey a petición de Amadís, y el matrimonio con Guilán. Así, mientras el primer amor adúltero del texto acaba en tragedia para todos, el amor se consolida finalmente entre Guilán y Brandalisa.

El adulterio en *Lisuarte de Grecia* no se da dentro del matrimonio.²⁹ Lisuarte y Perión ejemplifican los tópicos del amor cortés en un amor a

²⁹ Se sobreentiende que el matrimonio es por palabras de futuro, como en casi todos los libros de caballerías castellanos. El *Lisuarte* de Díaz se publicó en 1526. En su Prólogo, Díaz señala que durante la redacción-“traducción” de su historia supo de la existencia del *Lisuarte* de Silva, editado en 1514. A pesar de que Díaz numera el suyo

primera vista con Onoloria y Gridieria. Pero mientras las típicas confusiones sentimentales llevan a Onoloria a dudar de la fidelidad de su amado, quien prefiere la soledad o la muerte³⁰ antes que rebatir las falsas acusaciones de la dama reviviendo el espíritu penitente de Beltenebros o Felixmar-te de Hircania; Perión igual que su tío Galaor no puede impedir la atracción sensual hacia la duquesa de Austria sin dudar en satisfacer su deseo y pasando por alto las obligaciones que impone la lealtad amorosa:

[...] que vuestra hermosura mis entrañas ha penetrado y rasgó mi corazón. Y diziendo esto, echándole los brazos al pescueço, añudándole las manos atrás, le llegó su rostro con el suyo. El caballero que assí se vido no pudo tanta lealtad a su señora que más piedad no oviesse de la duquesa, y besándola en la boca, tomándola entre sus brazos, la llevó sobre un lecho que en la cámara estaba, donde haziendo dueña aquella que fasta allí donzella era, con gran solaz passaron gran parte de la noche [...] Y con aquel vicio que avéis oído pasaron quinze días, teniendo el de la Espera cada noche a la duquesa a su voluntad. (Silva, *Lisuarte de Grecia*, 143)

El amor se plantea de acuerdo con los tópicos literarios al uso, aunque se advierte una cierta pluralidad en la manera de enfocar el sentimiento, la variedad que plantea Silva en ocasiones llega al cuestionamiento y la crítica del amor cortés.³¹ Silva se burla de aquellos personajes que

como octavo libro del ciclo, su argumento es similar al de *Florisando*, pasando por alto lo escrito por Silva. El único estudio sobre la obra de Díaz se muestra crítico: [...] como que no era artista, ni tenia fantasia, així feu la sua obra, feixuga, pesada, sense gust [...]. Véase Sales Dasí ("Las continuaciones", *op. cit.*, pp. 125-126). Para la opinión de Silva sobre el libro de Díaz, véase Daniel Eisenberg (*Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1982, p. 81).

³⁰ Se hace llamar el Cavallero Solitario y no quiebra en ningún momento su dependencia de Onoloria, quien mal interpreta los sentimientos de Lisuarte a Gradafilea. Lisuarte defiende, aún durante su penitencia a todo el género femenino. Véase Sales Dasí ("Las continuaciones", *op. cit.*, pp. 134-135).

³¹ Según Eisenberg: "We see in his chivalric works, and particularly in *Amadís de*

se encasillan en modelos y conductas ritualizadas lo que, a su juicio, les impide la satisfacción del deseo carnal y su libre elección. La existencia de diversos triángulos amorosos en sus obras contribuye a crear una tensión narrativa y es que le gusta forzar las situaciones sentimentales. Al encarar este motivo Silva plantea sus novelas como ilusión o quimera para el más puro entretenimiento, contrariamente a Montalvo o al anónimo autor del *Arderique*, que suelen extraer lecciones morales o ideológicas de los caballeros mujeriegos o adúlteros:

Por que, señor Arderique, pues yo sé que vós sois el mejor y más esforçado caballero del mundo, yo quiero que vós seáis señor d'este castillo y de mí. Ca nunca jamás he avido marido.

Como Arderique oyó las palabras que la doncella con tanto amor y voluntad le dezía, secretas llamas de huego encendieron sus entrañas, de manera que todas las cosas del mundo fueron olvidadas. Y con gran deseo esperaba estar ya con ella abraçado en la cama. (*Arderique*, 96-97)

Así, y a diferencia de Arderique que enseguida siente remordimiento y culpa, Perión sólo se percata de su falta después de bastante tiempo, igualándose en este sentido a Galaor. Ambos caballeros se muestran libres para elegir con quien estar y no dudan en llevarlo a cabo en cuanto sienten el impulso sexual. Cuando en el *Lisuarte* finalmente los protagonistas llegan a Trapisonda y se reúnen con sus amadas, el discurso se dirige hacia un nuevo clímax. Solucionado el malentendido que provocó la postración amorosa de Lisuarte, este caballero y su tío alcanzan la recompensa a todas sus cuitas sentimentales. El matrimonio secreto de ambos con Onoloria y Gricileria presagia el típico final feliz, pero Silva le aprendió a Montalvo los giros en la acción novelesca y Lisuarte y Perión son apresados por una doncella anónima. Silva fu-

Grecia, a desire to create a literarily sophisticated composition and to cause 'admiration' in the reader" (*Romances of Chivalry*, op. cit., pp. 80-81).

turiza y las damas han quedado embarazadas. El hijo de Lisuarte, Amadís de Grecia cae en manos de corsarios y así se crea el panorama para nuevas aventuras.³² Además, en el caso de Perión, igual que en el de Galaor, nunca se nos dice que pasó con sus hijos ilegítimos, aunque Montalvo inserta a Talenque en un episodio de las *Sergas*.

En lo que se refiere al humor, se ha tendido a creer que Silva es el gran introductor de éste en los libros de caballerías, o al menos, su mejor exponente. Según Consolación Baranda:

Los tiempos en que escribe Feliciano de Silva son otros: además de presentar gran variedad de casos, reflejo del gusto renacentista por lo múltiple, el autor lo hace desde una perspectiva optimista y desenfadada [cosa que Montalvo no logra, o no del todo pues juzga y moraliza]. Prueba de ello es el desenlace feliz y la multitud de escenas cuyo propósito es provocar la risa de los receptores en la *Segunda Celestina*. Tiene mayor interés el papel del humor como rasgo importante en la caracterización de los personajes. Todos ellos, desde los protagonistas a los ruñanes, aprovechan cualquier ocasión para reírse, hacer bromas, demostrar ingenio y, en definitiva, pasarlo bien.³³

Desde esa perspectiva el idilio paradisiaco que se plantea entre Perión y la duquesa de Austria responde a estos rasgos humorísticos, en contraposición a Lisuarte que pena por su amada. Así, Silva plantea en su texto ambos modelos de caballero, que son los paradigmas del *Amadís de Gaula*: el cortés-penitente, ejemplificado en Lisuarte; y el seduc-

³² Según Eisenberg: "In the works of Silva love is just as present, but it is of a different sort, less idealized and more sensual. Amadís de Grecia is by no means the same faithful lover as is his great-grandfather, Amadís de Gaula. His grandson, Rogel de Grecia, is even more licentious. In the romance which bears Rogel's name, he says to his companion near the beginning: 'Dexad en mal punto essas sandez y lealcades de amor, y tratad pendencia de amores con una de la infantas, y démonos a plazer, en cuanto podamos'" (*Romances of Chivalry*, *op. cit.*, p. 83).

³³ "Introducción", en Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, ed. de Consolación Baranda, Madrid: Cátedra, 1988, p. 79.

tor-despreocupado ejemplificado en Perión.³⁴ Éste sigue los pasos de Galaor pero establece un enlace de unión con caballeros posteriores ajenos a cualquier regla amorosa que condicione la satisfacción de sus impulsos, como Rogel de Grecia. Ese ambiente de mayor libertad sexual se va haciendo más patente en otros textos.³⁵ Silva aprovecha todos los efectos que contribuyan a la diversión del lector, caracteriza personajes llenos de heroísmo pero que también se apasionan por la burla y la risa. Es casi seguro que Silva leyó los cinco libros de *Amadís* y es claro que se apropió y usó los motivos y mecanismos narrativos que más se identificaron con sus presupuestos creativos. Aunque tuvo que transcurrir más de una década hasta la impresión del *Amadís de Grecia*, el final abierto del *Lisuarte* responde a un claro designio del autor de continuar con la saga amadisiana.³⁶ Ciclos de lectura y estructuras narrativas que incluyen personajes mujeriegos y coquetos en contraposición a esa otra idea de autores como Páez de Ribera que dice en *Florisando*: “Otrosí la habla de la mujer da causa al adulterio” ya que es en las sociedades con una conciencia de linaje donde se acentúa la importancia de la pareja; y es desde esa perspectiva que las obras de Silva son el primer paso hacia una nueva atmósfera amorosa en la que las fronteras entre los sexos son mínimas³⁷ y tanto doncellas como caballeros buscan y se entregan al placer. La poca moralización que, finalmente, plantean Montalvo y Silva en los dos textos analizados acerca de los caballeros seductores y adúlteros, nos permite reflexionar sobre el papel de la mujer y el hombre en los libros de caballerías y en la realidad, pues si el hombre insistía tanto en el control que pretendía ejercer sobre su mujer se debía, en buena medida a que temía que se le escapara.

³⁴ Esta temática llega a su clímax en *Amadís de Grecia* donde el motivo de la dama bizarra se invierte. Amadís se viste como mujer y se hace llamar Nereida, así entra en la cámara de Niquea y tienen su primer encuentro carnal. El padre de la dama se enamora de Nereida e intenta seducirla, creando grandes conflictos en Amadís (Silva, *Amadís de Grecia*, op. cit., pp. 443-452).

³⁵ Sales Dasí, “Las continuaciones”, op. cit., p. 137.

³⁶ Sales Dasí, “Introducción”, pp. xiv, xxi.

³⁷ Sales Dasí, “Las continuaciones”, op. cit., p. 137.

“DESPUÉS QUE POR MUERTA DE TODOS ERA JUZGADA”:
MUERTE APARENTE Y ANHELO DE INMORTALIDAD
EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS HISPÁNICOS

Axayácatl Campos García Rojas
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Año 2007: memento mori

Al final de *Las sergas de Esplandián*, el hada Urganda expresa, no obstante su naturaleza feérica, un sentimiento absolutamente humano: el temor y la resistencia a la muerte. No precisamente la de ella, sino la que inevitablemente algún día llegará a sus amados caballeros y amigos. Gracias a su saber, Urganda toma conciencia de que Amadís, Esplandián, Leonorina y todos sus compañeros, parientes y amigos, alcanzarán el final de su vida terrenal:

[...] Urganda [...] supo por sus artes cómo la muerte se allegava a todos los más principales de aquellos reyes que ella tanto amava, y aviendo piedad que preciosas carnes como dellos y dellas la tierra las gozase y consumiesse, acordó de poner en ello el remedio que oiréis [...]. [Les dijo]: Y con ayuda de aquel más poderoso Señor, y después mía, assí como su sierva, por muy grandes y largos tiempos fuera de toda la natural orden quedaréis; y no sin esperança de tornar al mundo en aquella perfición y fermosura, en aquella floreciente y fresca edad que la avéis tenido cuando más en vosotros esclareció [...]. E saliendo fuera se fue a la huerta y subió en la cumbre de la alta torre, llevando consigo un libro, el cual fue de la gran sabia Medea, y otro de la Donzella Encantadora, y otro de la infanta Melía, y otro de los suyos; y [...] leyendo por esos libros, reboviéndose a todas las cuatro partes del mundo contra los cielos, faziéndose tan embravecida que parecía salir de los

sus ojos llamas de fuego, haciendo signos con sus dedos, diciendo muy terribles y espantables palabras, atrayendo tan grandes tronidos y relámpagos que parecía que los cielos se hundiessen, temblando toda la insola, [...] arrancó de la tierra aquel gran alcázar, [...] poniéndolo alto en el aire, en que fue fecha una muy grande abertura en la tierra, y por ella lo hizo sumir fasta el abismo; donde todos aquellos grandes príncipes quedaron encantados sin les acompañar ninguno de los sus sentidos [...]. Que después de muy largos tiempos passados, la hada Morgaina le hizo saber en cómo ella tenía al rey Artur de Bretaña, [...] encantado, certificádola que avía de salir y volver a reinar en el su reino de la Gran Bretaña, y que en aquel mismo tiempo saldrán aquel emperador y aquellos grandes reyes que con él estaban a restituir, juntos con él, lo que los reyes christianos hoviessen de la Christiandad perdido.¹

El enorme poder de Urganda, sin embargo, no la exime de sentir e imaginar ese dolor, esa pena, ese duelo venidero... y, como si fuera un ser humano, anhela evitarlo. Ella, gracias a sus artes mágicas, tiene la capacidad de “engañar a la muerte” y, con la venia de Dios, crear un espacio, un sueño o un encantamiento que permitan, aunque sea de forma sobrenatural lograr una aparente inmortalidad para sus seres queridos. Amadís y los suyos, por el momento, no mueren ni envejecen, sino que permanecen en una vida suspendida.²

En los libros de caballerías hispánicos del siglo XVI, este anhelo de inmortalidad y su logro momentáneo, constituyen, de cierto modo, un rechazo de la voluntad divina, que promete la vida eterna después de morir. Y sólo a personajes como hadas, magos y sabios es lícito transgre-

¹ Garcí Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. de Carlos Sainz de la Maza, Madrid: Castalia, 2003, p. 821. En adelante solamente indico entre paréntesis el nombre de la obra y la página de referencia.

² El episodio de *Las sergas de Esplandián* evidentemente remite a la materia de Bretaña y al encantamiento en que el hada Morgana conserva a su hermano el rey Arturo en similar estado de *muerte aparente*. Véase Thomas Malory, *La muerte de Arturo*, 2 vols., ed. de Luis Alberto de Cuenca, trad. de Francisco Torres Oliver, Madrid: Siruela, 1999, t. I, p. 497.

dir la norma. Para los personajes humanos y mortales, no queda más que el común sentimiento de anhelar la inmortalidad o resignarse y aceptar a la vida después de la muerte. Los magos parecen tener, pues, la función de disminuir, en diversas circunstancias, la ansiedad de los personajes; y en lo referente al contacto con la muerte, ayudan a aliviar ese desolador y aterrizante sentimiento; lo postergan, lo suspenden... Con ello, alimentan una ilusión de inmortalidad en los personajes y en el público de estas obras. Los autores de los libros de caballerías conocían y sentían perfectamente esta antigua y natural preocupación; ofrecieron a sus lectores el motivo de la *muerte aparente* y el anhelo de inmortalidad, como parte de los sucesos y las aventuras de sus héroes. Constituyó éste un recurso argumental que imprimió suspenso, anhelo, imaginación, sorpresa y maravilla a sus obras. El motivo, como expone y señala María Luzdivina Cuesta Torre, ha estado presente en la literatura desde tiempos remotos y "[tiene] honda raigambre mítica, relacionado en el fondo con la idea de la resurrección".³ Stith Thompson, por su parte, ya lo había registrado como uno de los motivos folclóricos.⁴

La muerte y los muertos, han sido una materia que desde antiguo está presente en las manifestaciones culturales y, concretamente, en la literatura medieval y renacentista.⁵ En los libros de caballerías castella-

³ "La muerte aparente: Un episodio del *Libro de Apolonio*", *Livius*, 13 (1999), p. 10. Cuesta Torre ("La muerte aparente", 10) ofrece una breve pero ilustradora revisión de las obras europeas donde está presente el motivo, sobre todo en cuanto a materia artúrica, la obra de Chrétien de Troyes y la de María de Francia se refiere. Asimismo, su aportación fundamental en este trabajo es el estudio de la *muerte aparente* en el *Libro de Apolonio*.

⁴ Motivo N694: "Apparently dead woman revives as she is being prepared for burial" (Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, 6 vols., Copenhagen: Rosenkilde and Bagger; Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958).

⁵ La muerte en la Edad Media ha sido punto central de muchos estudios críticos y desde muy diversas perspectivas, tanto históricas, sociales, antropológicas, religiosas, etc. Algunas obras significativas que sirven para profundizar en el tema son los trabajos de Danièle Alexandre-Bidon, *La mort au Moyen Âge: XIII-XVIIe siècle*, Paris: Ha-

nos, muchos son los personajes que se mueren, con razón y por muy diversas razones: es legendaria la amorosa muerte de Tristán e Iseo; y es tremendo, aunque comprensible, el suicidio de Dardán, el soberbio, en el *Amadís de Gaula* (13: 357-375). En *El Cavallero del Febo*, el emperador Trebacio asesina al príncipe Theoduardo para, así, poder conquistar a la bella princesa Briana (Ortúñez de Calahorra, *Cavallero del Febo*, I, v: 49). Por otro lado, no pocos jayanes mueren bajo las armas de algún caballero y lo mismo ocurre a numerosos paladines en combates, torneos y enfrentamientos. No obstante, también contamos con la entrañable y ya natural muerte de ancianos reyes...⁶

La concepción de la muerte, desde la Antigüedad y a lo largo de la Edad Media, cobró diversas perspectivas que permiten comprender cabalmente el interés, ya renacentista, por el motivo de la *muerte aparente*. Michel Lauwers, apunta que:

Al periodo de la Alta Edad Media, en que la muerte era un hecho familiar, esperado y reconocido, vivido con serenidad, en público, considerada como una especie de largo letargo, sucedería, progresivamente, a partir de los siglos XII y XIII, una visión más dramática del óbito. Desde esa época, la muerte sería concebida como el momento de la separación instantánea del alma y del cuerpo, seguida del juicio inmediato y particular de cada difunto.⁷

En este sentido, la muerte y su concepción comienzan a transformarse a partir del surgimiento de la idea de *individuo* y “la conciencia

chette, 1998; Philipp Ariès, *El hombre ante la muerte*, Madrid: Taurus, 1999; y Herman Braet & Werner Verbeke (eds.), *Death in the Middle Ages*, Lovaina: Leuven University Press, 1983.

⁶ Por ejemplo: El Emperador de Constantinopla, padre de Polinarda en el *Palmerín de Olivia* (362) y en el segundo libro del *Tristán de Leonís* de 1534 (642) el rey Mares muere arrepentido de sus pecados y del mal que causó a su sobrino Tristán y a la hermosa Iseo.

⁷ Michel Lauwers, “Muerte / Muertos”, en Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (eds.), *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Madrid: Akal, 2003, p. 577.

de muerte individual".⁸ De esto se desprende, pues, la costumbre y práctica —ya presentes desde la Antigüedad, pero intensificada entonces— de evocar, honrar y preservar la memoria a los muertos; "tejer lazos entre este mundo y el más allá" (p. 578). Por otra parte y como consecuencia, hacia el siglo xv se acentuó la idea de la caducidad de la vida y las preocupaciones que conlleva este sentimiento: por un lado el tópico de *ubi sunt?* y, por otro, "la pavorosa consideración de la corrupción de cuanto había sido un día belleza humana".⁹ Así pues, junto al sentimiento de melancolía por lo que estuvo y ya no está, surge el horror ante la muerte y la corrupción del cadáver:

[...] El motivo se propaga de la literatura eclesiástica a la literatura popular. Hasta bien entrado el siglo xvi vese representado con abominable popularidad en los sepulcros el cadáver desnudo, corrupto o arrugado, con las manos y los pies retorcidos y la boca entreabierta, con los gusanos pululantes en las entrañas. El pensamiento gusta de detenerse una y otra vez en esta espantosa visión.¹⁰

Si bien se buscaba subrayar un sentimiento de rechazo por los bienes terrenales y aspirar, así, a la vida espiritual más allá de la muerte, no dejaba también de representarse dolor, duelo y espanto por aquella pérdida. Finalmente y después de todo, la concepción de *individuo* también fue poderosa y presente y, desde ahí, es fácil entender esa sensación de desánimo y decepción que sobrevino a los hombres de aquel tiempo... su deseo de aferrarse a cuanto implica la vida terrenal y corporal.¹¹ Considero que es precisamente gracias a ese cúmulo de emociones y concepciones manifiestas al final de

⁸ *Ibid.*, p. 576.

⁹ Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos xiv y xv en Francia y los Países Bajos*, Madrid: Alianza, 2001, p. 184; Jacques Le Goff, "Algunas observaciones sobre el cuerpo e ideología en el Occidente medieval", *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona: Altaya, 1999, pp. 40-43.

¹⁰ Huizinga, *op. cit.*, pp. 186-187.

¹¹ *Ibid.*, p. 187.

la Edad Media y su continuación en el siglo XVI, que resurge el motivo de la *muerte aparente* arraigado en un anhelo de inmortalidad y belleza. Es evidente y significativo que en el ejemplo de *Las Sergas de Esplandián*, Urganda no sólo preserva la vida de aquellos caballeros, sino que los conserva en su “perfección y fermosura, en aquella floreciente y fresca edad” (*Sergas*, 821).

No obstante, en algunos libros de caballerías del Renacimiento hispánico, los autores hacen uso del motivo de la *muerte aparente* como poderoso recurso narrativo. Presentan, así, personajes que mueren y regresan a la vida gracias a un milagro o que permanecen en un estado incierto entre la vida y la muerte, debido al efecto de un encantamiento. Para el estudio de este asunto, aquí presento la siguiente propuesta de categorización del motivo y sus variantes:

1. Muerte y resucitación.
2. Muerte aparente incierta (nivel narrativo).
3. Muerte aparente con vida de encantamiento.
4. Muerte aparente suspendida y encantamiento.

MUERTE Y RESUCITACIÓN

Esta variante del motivo constituye ciertamente una muerte efectiva. En realidad, el personaje es un difunto y no hay apariencia de lo contrario. Lo interesante radica en el efecto que la fe y devoción cristianas tienen en el suceso y, a través de ellas, ocurre un milagro anhelado: sobreviene la resucitación.

En el *Arderique*,¹² por ejemplo, la doncella Leonor, hija del duque de Normandía, cae enferma al sospechar que su amado Arderique la ha olvidado por otra mujer y desarrolla un imparable mal que le quita todo el ánimo y toda gana; deja de comer y beber y poco a poco se consume hasta que le sobreviene la muerte:

¹² *Arderique* (Valencia, Juan Viñao, 1517), ed. de Dorothy Molloy Carpenter, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000. En adelante solamente indico entre paréntesis el nombre de la obra y la página de referencia.

Mas Leonor, sabiendo entre estas nuevas contar de la grande hermosura y gentileza de Beliseo, pensó en sí que Arderique l'avía olvidada y dexada por amores de Beliseo, [...]. De manera que se le puso esto en el pensamiento que perdió el comer, y cayó en tan gran imaginación, [...] que le uviera de costar la vida. [...] Y con esta tristeza que tenía tan grande, se entró en su cámara y, llorando, comenzó de hazer muy gran llanto [...]. Y así estuvo por espacio de tres días que no quiso comer ni beber, sino llorar. [...] Tan gran dolor la triste Leonor tenía que, fatigada del gran trabajo y llanto que hecho avía, y del poco comer y menos dormir, cayó en una terrible y mortal enfermedad, y le fue forçado de acostarse en cama." (*Arderique*, 48, 49)

Y tornóla [su criada Goztança] abraçar y a besar otra vez [a Leonor], de tan grande amor que los dientes de Leonor se cubrieron de sangre, y con esta dolor tan grande, dio el espíritu a Dios. En viendo los que dentro la cámara estaban a Leonor estar en tal punto que ya era muerta, empeçaron a hazer tan grandes llantos por toda la corte que era lástima de ver. (*Arderique*, 51)

La muerte de Leonor es definitiva, o al menos eso aparenta, y se vincula estrechamente con la tradición del *amor hereos* y la muerte por amor. Efectivamente podríamos aducir aquí posibles daños físicos a su salud como consecuencia de la falta de comida, agua y sueño; la joven estaba en un desolador estado de tristeza, dolor, desánimo y no extraña su lamentable final.¹³ Sin embargo, lo únicamente cierto en el texto es que literariamente Leonor muere y así la perciben los demás personajes: "traspasada" (*Arderique*, 51).¹⁴ Y esta condición desencadena los

¹³ Aunque es posible signo de alguna enfermedad fisiológica la sangre que le sale de la boca justo antes de morir...

¹⁴ "Traspasar. Pasar de una parte a otra, como traspasar a uno con la lanza [...]. 5. El traspaso significa, o el gran desmayo o el trance y agonía de la muerte" (Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid: Castalia, 1995, sv.

acontecimientos subsecuentes: Su devastado padre, ante la experiencia de ver a su hija muerta, se acoge a la piedad divina y hace uso del enorme poder de la oración. No sólo habla directamente a Dios, sino que también dirige a él su súplica a través de un intermediario: Sant Paulicio, aquel santo a quien también, en su tiempo, invocara para pedir que Dios les concediera, a él y su esposa, tener descendencia y fue así que nació la bella Leonor.¹⁵ Ahora, el buen padre de la joven nuevamente acude a su santo patrón:

—¡O muy soberano y eterno Dios, criador, gobernador y redentor de toda natura humana! Yo, indigno y muy gran pecador, suplico a la vuestra divina clemencia, quiera aver piedad de mí, y me queráis restituir a la vida aquella hija, que con tantas lágrimas por mí a vuestra magestad ha sido pedida y, aunque pecador, alcanzada, porque es el mayor bien que en este mundo yo espero aver, O Señor, y por vuestra santa y infinita misericordia hos plega de me oír. ¡O glorioso y bienaventurado señor Sant Paulicio! A vos reclamé de buen corazón que fuédes medianero con Nuestro Señor Dios, que me diese esta hija,

¹⁵ Pocas referencias y más o menos obscuras se tienen sobre 'Sant Paulicio'. Dorothy Molloy Carpenter señala que: "Algunos detalles de la historia de San Paulicio, tal como están descritos por el autor de *Arderique*, recuerdan la vida de San Pablo de Tebas, conocido como el 'primer hermitaño' que murió hacia 345. En el caso de éste, dos leones, según la leyenda, cavaron la tierra para que se le pudiera dar sepultura. En *Arderique*, dos leones desentierren el cadáver de San Paulicio. El nombre 'Paulicio' es poco corriente. Aunque es cierto que antiguamente existiera una secta herética llamada 'los paulicianos', que se fundó en el siglo XVII, no tiene nada que ver con nuestra historia" (*Arderique*, "Introducción", XXIII-XXIV, Farmer, *The Oxford Dictionary*, 317 *apud* Molloy Carpenter, "Introducción"). Un elemento significativo de la presencia de este Sant Paulicio en *Arderique* y al margen de los indicios fehacientes de su existencia hagiográfica, radica en que la narración cuenta que el cuerpo del santo fue hallado incorrupto en su sepulcro y la cara "tenía tan fresca y colorada como si fuera hombre vivo. E parecía la ropa que vestía que nunca oviere estado debaxo tierra [...]" (*Arderique*, 12). El cadáver incorrupto es una característica frecuente en la hagiografía medieval, lo que directamente vincula a San Paulicio con el motivo de la *muerte aparente* y el milagro que opera sobre Leonor.

del cual plugo a su magestad que, por medio vuestro, alcançé lo que desseava; por que vos ruego, glorioso santo, por vuestra benignidad, vós me alcançéis gracia de Nuestro Señor Dios, que por su merced y piedad, me quiera resucitar esta hija mía. Y yo, glorioso santo, vos prometo, si tal gracia de Nuestro Señor me recabáis, así como será sana, dela enviar al vuestro monasterio y allí que sirva un año. Y cada día hos faré dezir misa al vuestro santo altar. ¡O glorioso santo! Ruég'os me queráis recabar y alcançar esta gracia con Nuestro Señor Dios, que yo pueda cobrar mi hija y heredera, por paz y tranquilidad de mi señorio. (*Arderique*, 53-54)

El sentido e intención de la oración que hace el Duque se inserta en la tradición clásica y medieval de hacer peticiones a los santos. Incluso en cuanto a la muerte y su concepción se refiere, los santos resultaban medianeros excelentes para ayudar y facilitar ese tránsito a la vida eterna. Por lo tanto, se hace evidente la fe en ellos y el poder de la oración; firme esperanza y creencia en la posibilidad de que ocurra el milagro.¹⁶ Y ocurre:

E, acabando el duque su oración y petición, por voluntad de Nuestro Señor Dios y por intercesión de aquel glorioso santo, San Paulicio, su hija, que ya avía dos horas o más que era tenuta por muerta, lançó un gran suspiro y abrió los ojos y meneó los braços. Viendo los que al derredor de la cama estaban que la hija del duque era tornada de muerte a vida, fueron muy alegres, y cesaron todos de llorar, y embiaron un cavallero a la cámara del duque por hazerle saber como su hija era tornada viva." (*Arderique*, 54)

En este episodio, el motivo de la *muerte aparente* tiene carácter didáctico. Por un lado, la muerte de Leonor ocurre como una consecuencia de la concepción del amor cortés y su tradición (el sufrimiento

¹⁶ Lauwers, "Muerte/Muertos, *op. cit.*, p. 579.

por amor, la enfermedad del amor, la muerte por amor...), y por otro, es una manifestación del poder de Dios, de los Santos y de la misma oración cristiana. El proceder del Duque, la expresión de sus emociones y su enorme fe son ejemplares. El autor parece invitar a los lectores a seguir el modelo del Duque y continuar confiando en que incluso las más grandes adversidades, como la muerte, pueden llegar a resolverse o evitarse con la fe y la oración.¹⁷ No sin que implique, una vez ocurrido el milagro, que haya que dar gracias con peregrinaciones, ofrendas y más oración:

Y yo, glorioso santo, vos prometo, si tal gracia de Nuestro Señor me recabáis, así como será sana, dela enviar al vuestro monasterio y allí que sirva un año. Y cada día hos faré dezir misa al vuestro santo altar.
(*Arderique*, 54)

La *muerte aparente* de Leonor, también funciona como una prueba del amor de Arderique, quien también cae enfermo ante el fallecimiento de su amada, pero se recupera cuando ella vuelve a la vida... La historia continúa pero ya con la certeza de sus recíprocos sentimientos. En el *Arderique* no sólo hay maravillas, hay milagros...¹⁸

¹⁷ Al estudiar la figura del mago como antagonista del caballero y en relación al papel del santo en *Arderique* y otras narraciones caballerescas, María Luzdivina Cuesta Torre señala que: "Quiénes asocian magia y adoración satánica substituyen la figura del sabio protector por la del santo o religioso, como sucede con San Paulicio [...]" ("Don Quijote y otros caballeros andantes perseguidos por malos encantadores (El mago como antagonista del héroe caballeresco)", en Juan Manuel Cacho Blecua (coord.), Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esreban Erlés y Karla Xiomara Luna Mariscal (eds.), *De la literatura caballeresca al "Quijote"*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, p. 150).

¹⁸ La resucitación de Leonor y la intervención del santo, recuerdan la historia de San Lázaro, quien había caído en una enfermedad que lo conduce aparentemente a la muerte y Jesús lo resucita (San Juan 11). Al respecto, Santiago de la Vorágine, cuenta que al recibir Jesús el aviso del estado de salud de Lázaro, hizo este comentario: "Esta enfermedad no es muerte; es algo permitido providencialmente para que se manifieste la gloria de Dios y para que el Hijo de Dios sea glorificado. Más tarde, dijo

MUERTE APARENTE INCIERTA (NIVEL NARRATIVO)

En esta variante del motivo, la *muerte aparente* está rodeada por un hálito de duda. Gracias al proceso narrativo del autor, un personaje determinado muere o se acerca a las condiciones mortales y, sin embargo, todo se resuelve en el ámbito de los acontecimientos argumentales. De hecho, se trata de un recurso que el autor emplea para generar suspenso y, así, subrayar las virtudes y las acciones del personaje. En *El Cavallero del Febo*, se narra la historia del rey Sacridoro, quien al ver que su amigo Rosicler es arrastrado por un monstruo marino a las profundidades de un estanque, entra en desesperación creyéndolo muerto... El dolor lo conduce, entonces, a arrojarle a aquellas aguas:

[...] Y assí, con esta rabia y mortal angustia [el rey Sacridoro] se va para la fuente, y poniéndose de pies junto a ella, mirava la profundidad del agua, y tres vezes hizo muestra de lançarse dentro, y tantas se tornava a fuera. Y al fin, [...] dixo estas palabras: —O buen Cavallero de Cupido, pues que mis tristes hados no permitieron que en vida pudiesse gozar de tu amistad, seguirá mi muerte ahora la tuya, y posseerá los huessos de entrambos una mesma sepultura. Diciendo esto, se dexó caer de pies en la fuente assí armado como estava, y con el peso de las armas luego fue sumido en la profundidad de la agua, de manera que no fue visto más. (*Cavallero del Febo*, II: XIX, 165-70)¹⁹

En el texto, como lectores, desconocemos lo que sucederá y solamente percibimos una acción que parece conducir al rey a los límites de la vida con la muerte. Desde una sencilla descripción de los hechos,

a sus discípulos: —Nuestro amigo Lázaro duerme; voy a despertarlo. [...] Jesús se dirigió al lugar donde el difunto había sido enterrado y, a pesar de que llevaba ya cuatro días en el sepulcro, lo resucitó" (Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, Madrid: Alianza, 1982, p. 975).

¹⁹ Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y cavalleros [El cavallero del Febo]*, 6 vols., ed. de Daniel Eisenberg, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

conocemos que el personaje ha deseado suicidarse y tenemos la duda de su bienestar. Sin embargo, el autor rápidamente clarifica el engaño y, desde el nivel narrativo, transforma esa *muerte aparente* y dudosa en una aventura que ocurre en un espacio de maravilla y encantamiento:

Este espantable y hazañoso hecho pone el sabio Artemidoro deste rey, diziendo que fue tan grande la amistad que tuvo con Rosicler que no quiso vivir, teniendo por cierto que él era ya muerto. El sabio Lirgandeo dize que el rey Sacridoro tenía alguna noticia desta maravillosa fuente, y que tuvo alguna esperança de hallar vivo al Cavallero de Cupido. Como quiera que ello fuesse, fue un hecho digno de memoria, y la mayor esperencia de amistad que jamás fue vista. (*Cavallero del Febo*, II: XIX, 174-75)

En realidad y gracias al uso del *motivo ecdótico* y su variante de las *crónicas contrapuestas*,²⁰ siempre nos queda la duda de cuál fue la realidad de los hechos y lo que realmente condujo al rey Sacridoro a esa determinación aparentemente suicida: ¿Quiso darse muerte y por fortuna falló en su intento? o ¿efectivamente sabía de antemano lo que encontraría en aquel estanque? ¿por qué duda al momento de arrojar-se a las aguas? ¿teme morir pues, aunque había tenido alguna noticia de aquel encantamiento, tampoco tiene certeza absoluta? Lo cierto es que por el lapso de un capítulo al siguiente e inmediato, el narrador coloca al rey Sacridoro en un estado de *muerte aparente* que se resuelve satisfactoriamente unas cuantas líneas más adelante. Definitivamente, Ortúñez de Calahorra busca destacar y exaltar el intenso sentimiento de amistad que hubo entre estos dos caballeros y cómo su lealtad era tan fuerte que les permitía llegar al mutuo sacrificio. Esto disculpa

²⁰ Axayácatl Campos García Rojas, "«Galtenor cuenta..., pero Lirgandeo dize...»: El motivo ecdótico en los libros de caballerías hispánicos", en José Manuel LUCÍA ME-
GÍAS, María Carmen MARÍN PINA, con la colaboración de Ana Carmen BUENO (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 117-132.

la intención suicida y pone de manifiesto una relación caballeresca ejemplar.²¹

MUERTE APARENTE CON VIDA DE ENCANTAMIENTO

En seguida del episodio del rey Sacridoro, también en *El Caballero del Febo*, conocemos la historia y encantamiento del sabio Artidón, quien amó apasionadamente a la princesa Artidea y, al ser rechazado por ella, decide que entonces nadie tendrá la dicha de amarla: La encanta en una cueva, donde ella permanece sentada en un trono a la espera de ser rescatada, y él se suicida clavándose un cuchillo en el pecho y abriéndoselo para dejar expuesto su corazón. Arrodillado frente a su amada, forma parte del encantamiento y así permanece como una estatua dispuesto a responder a lo que se le pregunte:

Esta es la cueva del sabio Artidón, que fue muerto por amores de Artidea, hija del rey Liberio y única heredera deste reino. La qual, en pago de su crueldad, estará aquí dando verdaderas respuestas de todo lo que le fuere preguntado, hasta que venga cavallero de tanta bondad que, venciendo las temerosas guardas de la entrada, pueda ponerla en libertad. Y entonces será libre la entrada a todos los que quisieren saber algo del sabio. (*Cavallero del Febo*, II: v, 42-43)

El Sabio, a través de su poder, logra mantenerse en una *muerte aparente* que le permite estar junto a su amada, al menos mientras el encantamiento perdure. Si bien Artidón está efectivamente muerto, e incluso su pecho lo pone de manifiesto, se encuentra en un estado letárgico producido por la magia: Ni muerto, ni vivo. Está muerto y aparente-

²¹ Véase Axayácatl Campos García Rojas, "El suicidio en los libros de caballerías castellanos", en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pp. 387-415.

mente con vida. Esta condición indefnida entre ambos estados y mundos, le permite ser una suerte de oráculo que responde a las preguntas que se le hagan y dar sabias respuestas.²² En este sentido, Artidón y su condición estarían estrechamente vinculados con el conocimiento que otorga el contacto con el Más Allá o con un Otro Mundo. Recordemos que arquetípicamente, los héroes que viajan al mundo de los muertos o a algún espacio sobrenatural y escatológico, lo hacen con la intención de obtener cierta información, para alcanzar un determinado conocimiento o les sea revelado algún saber.²³ El motivo de la *muerte aparente*, en el caso de Artidón, constituye un recurso narrativo que permite

²² Para ampliar el estudio de los vínculos del episodio del sabio Artidón con los oráculos y los episodios de la Cueva de Montesinos y el de la Cabeza encantada en *El Quijote*, véase Carlos Alvar, "De autómatas y otras maravillas", en Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos y Esther Gutiérrez (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, 2004, pp. 29-54; Axayácatl Campos García Rojas, "La aventura de la cabeza parlante en el *Quijote*: autómatas y oráculos en los libros de caballerías", en Margarita Peña Muñoz (ed.), *Jornada Cervantina-Alarconiana (11 de septiembre de 2006)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México [en prensa]; Joseph R. Jones, "Historical Materials for the Study of the *cabeza encantada* Episode in *Don Quijote* II, 62", *Hispanic Review*, 47 (1979), pp. 87-103 y Rocio Olivares Zorrilla, "Mito y avatares de la cabeza parlante", en Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003, pp. 65-75.

²³ Recuérdese al antiguo héroe de Mesopotamia, Gilgamesh, quien durante su viaje espiritual pasa por un paraíso terrenal y cruza las aguas de la muerte: "Gilgamesh's physical feats transcend those of other warriors, while his spiritual search takes him on a journey beyond the known world, whence he returns without the object of his quest, but with wisdom instead" (Penelope Lively & Rosalind Kerven, *The Mythical Quest: In Search of Adventure, Romance and Enlightenment*, London: The British Library, 1996, p. 3; Arthur Cotterell, *Enciclopedia ilustrada de mitos y leyendas*, Madrid: Debate, 1990, pp. 93-94). Por su parte, Odiseo visita el Hades para consultar a Tiresias sobre qué ha de hacer para volver a Ítaca (Ángel María Garibay K., *Mitología griega: Dioses y héroes*, México: Porrúa, 1986, p. 178, Homero, *Odisea*, LX-X) y Orfeo visita igualmente el mismo espacio ultraterreno para intentar recuperar a su amada Euridice (Garibay K., *op. cit.*, p. 187, Ovidio, *Metamorfosis*, x). Mucho más tarde, William Shakespeare presenta al rey Claudio de Dinamarca comunicándose desde el Más allá con su hijo Hamlet para revelarle la verdad de su asesinato y su petición de venganza (Shakespeare, *Hamlet*, I, 5, 26-30).

al autor establecer una nueva aventura para los caballeros protagonistas y suministrar maravilla al episodio. La muerte, aquí, es también un estado mágico del que es liberada la doncella Artidea, pero el sabio, artífice del encantamiento, permanece en esas condiciones inciertas e indefinidas donde está muerto, pero como un vivo interactúa con quienes lo visitan.

MUERTE APARENTE SUSPENDIDA Y ENCANTAMIENTO

En la segunda parte del *Espejo de príncipes y caballeros*, ocurre la triste y lamentable muerte del tártaro Zoílo, quien ya desde la primera parte del ciclo, había destacado como uno de los más valerosos y ejemplares caballeros. Sus aventuras lo llevan a enfrentar al gigante Brufaldoro, quien lo hiere de tal modo que sin remedio muere en los brazos de la infanta Tigliafa, que lo amaba entrañablemente (Sierra, *Segunda*, 175). Tras el terrible suceso, la doncella promete permanecer junto al sepulcro de su amado Zoílo haciendo penitencia para siempre:

[El golpe de la espada enemiga de Brufaldoro] hizo pedaços los caxcos de la cabeça del infeliz tártaro [Zoílo], dando con él en el duro suelo gran caída. [...] La triste infanta [Tigliafa], assí como en tierra vido a su dulce amado, con recelo de lo que era començó a llorar [...]; de presto le quita el yelmo de la abierta cabeça, limpiándole la sangre con un blanco paño del ya mortal rostro [...]. (*Espejo de príncipes. Segunda*, 174)²⁴

¡Adiós, mi bien, adiós, que me despido! Acabada esta razón, inclinó el cuello sobre el rostro de la infanta: Cuando la desconsolada señora conoció que ya el alma avía rendido con la postrera lucha, dando des-

²⁴ Pedro de la Sierra, *Espejo de príncipes y caballeros (segunda parte)*, ed. de José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.

canso al terrestre cuerpo, junta su boca con la del difunto. (*Espejo de príncipes. Segunda*, 176)

Como lectores, no lo sabemos, pero como en *Las sergas de Esplandián*, aquí también un mago actúa para “engañar a la muerte”. Nuevamente es lícito a un personaje de naturaleza mágica evitar o postergar ese desenlace nada conveniente para la caballería. El sabio Lirgandeo hace un encantamiento y construye un sepulcro maravilloso donde es colocado el cuerpo del difunto caballero, en espera de que alguien deshaga el hechizo. En esa arquitectura maravillosa,²⁵ habita la infanta Tigliafa lamentando su triste destino y el de su amado:

[Alfebo] comenzó a mirar los palacios, que todos estaban labrados de una piedra negra [...]. Conociendo el potente emperador [Alfebo] ser aquélla la casa que la infanta de Tigliafa avía hecho, [...] Y hallando la puerta abierta, se entra dentro hasta dar en un hermoso patio, en medio del cual estaba hecho un cadahalso [...]. Todo el túmulo estaba cubierto de paños negros; encima d’este túmulo estaba un cavallero, todo armado [salvo] sola la cabeça, la cual mostraba tener rota por muchas partes. El emperador, procurándolo conocer, vio ser el tártaro Zoílo. No pudo dexar de hazer sentimiento en ver a su amigo así muerto. Estado en esto, vio abrir una puerta a la una parte del patio, por la cual salió la desdichada infanta de Tigliafa, toda cubierta de negro, cubierto el rostro con un velo negro. (*Espejo de príncipes. Segunda*, 231-232)

Y [la infanta de Tigliafa] dando un entrañable suspiro, se levantó aceleradamente, entrándose en la cámara donde avía salido. Y con grande ira cerró la puerta, haciendo dentro de la cámara grandes lamentaciones. El emperador Alfebo llegó a ver si podría abrir la puerta, pero

²⁵ Sobre este tema puede verse el trabajo de Stefano Neri, *Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

hallola muy bien cerrada, como quien tenía fortaleza hecha por el sabio Lirgandeo. Y assí mismo había traído el monstruo para su guarda, para que de nadie enojada fuesse. (*Espejo de príncipes. Segunda*, 267)

El motivo de la *muerte aparente* constituye aquí una muerte suspendida. Si bien el personaje fallece efectivamente, ocurre una intermediación mágica-divina que lo deja en un estado de muerte postergada. Y esa situación dependerá de una segunda intervención, ya de índole caballeresco, para que el muerto resucite: Se espera, y el encantamiento lo señala, que algún caballero llegue hasta ahí y resuelva la aventura. Hecho que deberá esperar hasta la tercera parte del ciclo.

La vida y muerte de Zoílo, en el ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros*, es un asunto que atañe y preocupa a los principales magos de la historia. Ya no es sólo la referencia que se hace a Lirgandeo como artífice de aquella *muerte aparente*, sino que en la *Tercera parte* conocemos que el malvado Selagio, rival de los magos amigos de los griegos, pretende evitar que el muerto Zoílo sea desencantado y reviva. Sin embargo, ante esta enemistad entre magos y para la tranquilidad cristiana del siglo XVI, se impone la voluntad de Dios, quien se conduce del duelo de Tigliafa:

Cada día salía dos veces de su aposento la hermosísima dama, y lamentava sobre el cuerpo de su amante. Llegando aquel llanto a oídos del summo hazedor, el cual se condolió d'ella, embiando por allí aquel fortíssimo príncipe de la gran Bretaña Rosabel. (*Espejo de príncipes. Tercera*, fol. 140ra, II: 13)²⁶

De este modo, el sepulcro encantado y la *muerte aparente* del tártaro Zoílo, representan para el nuevo caballero Rosabel una prueba de su lealtad como enamorado. El padrón de la entrada reza así:

²⁶ Marcos Martínez, *Espejo de príncipes y caballeros (tercera parte)*, ed. de Axayácatl Campos García Rojas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos [en prensa].

Este es el purgatorio del tártaro Zoilo, cuya entrada a nadie se concede, sino al más de veras amante, para que su firmeza aproveche: pero con esto, ánimo, que este y el ser enamorado, han de sacar de la pena que padece el desapiadado tártaro, aunque en su fin mostró ser, no el que solía. (*Espejo de príncipes. Tercera*, fol. 140ra, II: 13)

La aventura llega a su fin gracias a Rosabel, quien tras vencer a diferentes “guardas” lleva a cabo el desencantamiento y sobreviene, con ello, la resucitación de Zoílo.²⁷ Su *muerte aparente*, entonces, respondía a la piedad y conmiseración de Dios y de los magos con la dolorida infanta Tigliafa y a la intención de que aquella irreparable pérdida para la caballería no fuera definitiva:

No avía bien hecho esto, cuando con los mayores relámpagos y truenos, se comenzó el cielo a oscurecer, durando aquella temerosa tempestad algún tanto, con cuyo fin todo el castillo desapareció, no quedando rastro d'él [...]. Él se halló con su escudero y amigo desarmado, en medio del campo. Armóse muy apriessa, porque oyeron nuevos llantos, y era que la pobre dama [Tigliafa] llorava sobre su amante, no por verle muerto, sino por tenerle herido. Luego se le acordó de cómo avía estado encantada, y que la avía librado un caballero [...].

Fueron [luego] [...] con mucha priessa a él [a Zoílo], y quitándole las armas, con el fresco aire tornó en sí de aquel desmayo, que en los

²⁷ Al momento del desencantamiento, ocurre un *cataclismo cósmico* que es anuncio del fin de aquella condición mágica. Lo mismo ocurriría al momento de instalarse el hechizo. Para profundizar en el estudio de este otro motivo en los libros de caballerías hispánicos. Véase Axayácatl Campos García Rojas, “Y la tierra tembló, y las rocas se partieron»: el *cataclismo cósmico* en la narrativa caballeresca hispánica”, en Lillian von der Walde, María José Rodilla, Alma Mejía, Gustavo Illades, Alejandro Higashi, Serafín González (eds.), *Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables: Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVII)*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2007, pp. 93-106.

braços de su dama le tomó, entendiendo ella, que fue la última boqueada. Abrió los ojos y viéndose en manos de la que avía aborrescido, y queriéndola tanto agora, la dixo, aunque muy flaco. (*Espejo de príncipes. Tercera*, fol. 143v, II: 13)

Caso similar es el de la doncella-guerrera Rosamundi, quien en esta misma tercera parte de *Espejo de príncipes y caballeros* enfrenta en singular batalla a un temible centauro. La valerosa doncella logra matar al monstruo con su espada, pero en ese mismo momento, éste la sujeta entre sus brazos con tal fuerza que la estruja y asfixia; ambos caen al suelo desfallecidos y sin vida. Ocurre, entonces, un cataclismo cósmico que anuncia el advenimiento de la magia:

[...] Guardándose d'él, [Rosamundi] se entró debaxo de sus braços, metiendo delante la espada, que hasta la empuñadura la lançó, haziéndole perder el golpe, pero no el cogerla entre los braços, apretándola con la ravia de la muerte, tanto, que ambos cayeron en el suelo tales como muertos, cubriéndose todo el cielo de una espessa nube, y mil truenos, que parecía hundirse el mundo, hasta que passado aquello, apareció en medio del patio una hermosísima mesa, cuya cubierta tenía unas columnas que parecían de oro, debaxo estaban atravesados el centauro y la dama, que no poca lástima era de verlos. A este punto entrava el animoso daciano en busca de su dama: y viendo el túmulo, se fue allá, leyendo unas letras assí: *La vida de Rosamundi, está en dar la suya a quien la quisiere de compassión ayudar, y gustar antes de morir, que no que falte ella en el mundo.* (*Espejo de príncipes. Tercera*, fol. 116rb/ va, I: 3)

La aventura está reservada para Heleno y constituye, asimismo, una prueba de amor. Es nuevamente, como en el caso del desencantamiento de Zoílo, un eco del "Arco de los leales amadores" del *Amadís de Gaula*, pues el enamorado caballero deberá aquí demostrar su amor por Rosamundi. Sin embargo, en este episodio, la doncella-guerrera

no corresponde al amor de Heleno, y la prueba no conlleva en sí una hazaña caballeresca. La petición es más extrema, pues requiere del ofrecimiento de la vida misma. Don Heleno deberá suicidarse para, así, restituir la vida a Rosamundi. La resucitación de la dama depende de la muerte misma del caballero enamorado. La aventura es extrema, como prácticamente la mayoría de ellas en los libros de caballerías finiseculares, pues va más allá de lo que puede y debe hacer un caballero. El amor hasta la muerte y el sacrificio de la propia vida es una de las más altas pruebas de amor:

Y para dar muestras de su firmeza, sin acordarse más que su Rosamundi, la quitó la daga que en las manos tenía, y levantando la falda de la loriga, se la lanzó derecho al corazón, diciendo:

—No ay vida sino la muerte, estando sin ella, quien la dava al de Dacia.

Pero no avía acabado de dezir aquel riguroso sacrificio, quando con mayor ruido que el que se haze en la fragua de Vulcano, desapareció todo el teatro y corredores, quedando sólo el templo, y en medio d'él tendidos los dos amantes junto del fiero centauro, que del todo avía quedado muerto [...]. La dama, que con el mayor gozo del mundo se fue a su cavallero, y echándole los braços al cuello, teniéndole de aquella suerte, le dixo:^{116va}

—Dichosa muerte, pues d'ella ha resultado poder gozar de vuestra victoria, y dichosa prueba, pues de mostrar mi firmeza ha venido a ver que lo que parece impossible. Feliz príncipe que tal hazaña ha visto por sus ojos. (*Espejo de príncipes. Tercera*, fol. 116rb/va, l: 3)

Como en la experiencia del rey Sacridoro, aquí la presencia del suicidio, si bien sigue siendo un pecado *contra natura*, cobra un sentido no del todo negativo o, precisamente por su gravedad, constituye un profundo sacrificio: Sacrificar el alma por la vida de la persona amada, que en términos del amor cortés resulta enaltecedor. Sin embargo, en el caso de Rosamundi, su muerte está interrumpida por la presencia de

la magia y necesita de otra muerte, la de Heleno, para recobrar la vida. Tal parece que el motivo de la *muerte aparente* aquí correspondería a la relación: MUERTE + MUERTE = VIDA. Y estamos nuevamente ante un estado mortuorio que queda suspendido para tratar de evitar un deceso definitivo. El autor, en este afán de seguir disfrutando de las hazañas y aventuras de tan soberbios caballeros y bizarras damas, no quisiera, como Urganda, que les llegue la muerte y pretende, así, acercarse a la realización de un anhelo de inmortalidad.

El último caso de *muerte aparente* que aquí comentaré, también de la tercera parte del ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros*, es el episodio donde se narra la aventura del Bosque de los Amantes, que cuenta cómo tres hermanos se enamoran de su propia hermana sin conocer el vínculo familiar que los une: Laís había sido separada de sus tres hermanos, Celio, Larsinio y Alcino. La doncella había sido entregada desde niña al Templo de Diana donde llevaba una vida natural en los bosques y los campos, haciendo de la cacería su principal pasatiempo. De ella se enamora Celio, sin conocer que se trata de su hermana y Laís lo corresponde. Posteriormente también se enamoran de ella Alcino y Larsinio y acosan al pobre Celio. Luchan entre ellos por el amor de la doncella y por satisfacer sus pasiones con ella, hasta que los tres hermanos cruelmente se dan muerte mutuamente. Ante aquellos terribles hechos y la espantosa escena, Laís se suicida en sacrificio por la muerte de Celio. Todos quedan muertos.

Más de dos horas anduvieron en ella acuchillando las carnes con tanta crueldad, que cada uno tenía más de ocho heridas.

[...] Dióle tanta pena al segundo hermano como si supiera quién era, y así desesperado de la vida, arrojando el escudo al suelo, cerró con el mayor hermano, echándose el uno al otro los brazos, y sacando las dagas, con igualados golpes perdieron a la par el dulce aliento, con tanto pesar de la dama que quería reventar. Levantóse dando mil gritos, y fuese para Larsinio, quitándole el yelmo y viéndole como muerto, quedó ella más que muerta. Saber quiso de los demás, que fue para

mayor daño, porque quitados los yelmos y conocidos quien eran, mil quexas dixo del cielo, llamándose sin ventura. (*Espejo de príncipes. Tercera*, fol. 9ra, III: 4)

Ninguna tuvo tanta razón para perder la^{9rb} vida [...] que yo no la quiero, que será enfadosa ausente de los tres que más me amavan. Tres vidas quisiera yo tener soberanos príncipes para dar a cada uno una: pues de tres soy deudora.

Y así con un aceleramiento diabólico arrancó la espada a Celio favoreciéndole en esto, juntándose con él puso la vida en sus manos. Cubriose el cielo de una nube espesa. Mil temerosas bozes se oyeron por el aire, padeció la gente y ganados que por el bosque andavan, nunca parecieron sus cuerpos, no se sabe qué se ha hecho, mas de que la vida y muerte se halló esculpida en un roble: cerca del cual algunos pastores han visto muchas veces una temerosa cueva, por la cual sale tanto humo y llamas, que tiene secos todos los árboles más cercanos, y ha muchos años que nadie osa apacentar sus ganados por aquella parte de temor." (*Espejo de príncipes. Tercera*, fol. 9rb, III: 4)

Nuevamente, la muerte de estos tres jóvenes y su hermana, víctimas de una pasión incestuosa, queda suspendida a través de un acto mágico que se hace manifiesto con el cataclismo cósmico. Y, de forma paralela al episodio de Rosamundi, requiere también de un caballero que deshaga el encantamiento. Ese es nuevamente Heleno, quien con su valor caballeresco enfrenta la aventura y, en este caso, parece "destrabar" esas muertes aparentes. El desencantamiento, en sí, conlleva la aplicación de la justicia divina ante el pecado de incesto que cometieron los hermanos y, sobre todo, pues de aquel no tenían en principio conocimiento, por la envidia, la ira, la violencia que manifestaron y que los condujo a la muerte y al asesinato. Incluso Laisa, que comete suicidio, queda encantada. Una vez desencantados y ocurrido un juicio divino, los dos hermanos envidiosos y asesinos son enviados al purgatorio y al otro, que bien amaba a Laisa, a la Casa de la Esperanza, que

tiene visos de ser un otro mundo paradisiaco donde permanecerá en completa alegría. Y Laisa, que cometió suicidio siendo víctima de aquella circunstancia y "solo forçada de amor", revive y es llevada ante la presencia de Cupido, quien le promete felicidad amorosa:

El estallido que dio el sobervio edificio desapareciéndose, se oyó en la ciudad de Xanto. Fue al teatro de Cupido, llevada la infanta de la forma que avía sido testigo de la muerte de los hermanos: a la cual agradeció Cupido el acto amoroso que avía hecho en darse la muerte sólo forçada de amor, prometiéndola felicidad en sus amores. A los dos hermanos que la culpa del negocio tenían, fue leída la sentencia, diciendo:

—En el purgatorio de individuos a donde paguen la pena que con su incauto proceder dieron al famoso Celio:

Al cual mandó el potenísimo juez, fuesse llevado a la casa de la esperanza, donde viviesse alegre, y cierto de que se avía de ver en glorioso y enamorado fin, granjenado por su fee, porque no le dicesse pena saber qué a quien avía querido fuesse hermana. Hecho este acto estando presente el de Dacia, sin poder menearse, con grandísimos relámpagos se escureció el cielo algún tanto, hasta que passando aquello, se halló muy junto con la hermosísima Laisa, y delante d'ellos una columna de fuego, con una tabla que declarava la aventura, la cual leyó el daciano, que así decía:

El purgatorio de individuos estará aquí, dando la justa pena a los dos amantes: hasta que el hijo de la cruel leona^{urb} los dé libertad, juntamente con descubrir el castillo de Esperança: cuyas maravillas de nadie serán vistas, hasta que las cuatro más furiosas leonas se junten en esta fuente. (*Espejo de príncipes. Tercera*, fol. 11rb, III: 4)

El motivo de la *muerte aparente*, en esta variante, es también un intento de suspender o evitar el definitivo deceso. Pero, en este caso, la magia o el acto sobrenatural, del que no queda claro quién es el autor

(¿un mago?, ¿un hada? ¿Dios?), tiene por objeto mantener suspendida la situación, las muertes aparentes de los personajes implicados y, tras la solución de la aventura, efectivamente impartir justicia ante el terrible acto. Esperar y postergar el momento de las muertes y el destino final de las almas de los tres hermanos tiene una intención didáctica donde se pone de manifiesto quién tuvo qué responsabilidad, qué culpa y qué castigo ejemplar deben recibir. El uso del motivo va más allá de la intención de “no perder” a un buen caballero o a una buena doncella-guerrera al evitar su muerte. Aquí el motivo es un ejemplo para demostrar con él un modelo de conducta y advertir al respecto de ciertas pasiones no deseables.

No obstante, el episodio también resulta más que espectacular, pues aunque no son aceptables el incesto ni el suicidio, en las obras caballerescas más cercanas a un *paradigma de entretenimiento*²⁸ —como la segunda y tercera partes del *Espejo de príncipes y caballeros*— el motivo de la *muerte aparente* y sus variantes llegan a niveles casi de lo que hoy llamaríamos escándalo y sensacionalismo. Se acentúa y utiliza casi en exceso descripción de muertes terribles, asesinatos o suicidios, casos de incesto, arrebatos mortíferos y desmesuradamente violentas reacciones humanas...

En conclusión, el motivo de la *muerte aparente* está presente en la narrativa caballeresca como un recurso cuya función se diversifica en cuatro variantes: la muerte de un personaje y su providencial resucitación, la *muerte aparente* e incierta de un personaje, que termina siendo clarificada por el narrador a través de la misma narración; un personaje muerto que parece estar aún con vida, pero que en realidad está bajo el efecto de encantamiento que simula ese estado incierto; y la suspensión de la muerte de un personaje a través de un encantamiento que al desaparecer le permite revivir.

Este comprensible y casi entrañable anhelo de inmortalidad, que

²⁸ Véase sobre este aspecto José Manuel Lucía Megías, *El libro y sus públicos. Ensayos sobre la teoría de la lectura coetánea*, Madrid: Ollero & Ramos, 2006.

lleva a los seres humanos a inventar —al menos en el ámbito literario— situaciones que quieren evadir la muerte, cobra diversas dimensiones en cuanto al uso del motivo aquí estudiado. Constituye un poderoso recurso narrativo que toca las emociones más profundas: el miedo a la muerte y a la de los seres amados; el deseo de que sigan vivos y no los perdamos, que sigan en el mundo. Aunque sepamos que hay una vida eterna prometida, el aquí y el ahora con ellos es lo que interesa.

Los autores de la narrativa caballeresca del Renacimiento, conocían estos sentimientos y crearon en sus obras escenarios de maravilla y milagro. Encantamientos y muertes suspendidas; quizá para alentar-se, para dar consuelo a sus lectores, para poder así, imaginar —con la ilusión y esperanza que otorga la literatura— un respiro y un aliento para vivir y encarar la muerte. En definitiva estamos ante un recurso literario que permite mirar algo de forma indirecta, que sin lugar a dudas nutrió ese paradigma de entretenimiento y reafirmó el calificativo de *literatura de evasión* para los libros de caballerías de finales del siglo xv. Pero también constituyó un espacio de reflexión y aprendizaje para sus lectores... aunque se hiciera de manera tan maravillosa, ajena y poética; sorprendente y evasiva de la cruda realidad...

Con un motivo como el de la *muerte aparente*, lo doloroso y la certeza de ese definitivo y final acto humano queda, entonces, como algo que tan sólo parece, que es aparente, que deseáramos que no hubiera pasado, que no estuviera sucediendo...

EL RELATO DEL CABALLERO DE LAS DOS ESPADAS EN EL *BALADRO DEL SABIO MERLÍN*

Rosalba Lendo

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

La importancia del relato de Balain, el Caballero de las Dos Espadas, incluido en la novela francesa, la *Suite du Merlin*, del ciclo *Post-Vulgate*, fue señalada por primera vez por Eugène Vinaver quien mostró en varios artículos¹ el mérito de su autor quien, a partir del legado de sus predecesores concerniente a cinco motivos fundamentales de la novela cíclica del Grial, el Golpe Doloroso, la lanza sangrante, el Rey Tullido, la tierra devastada y las aventuras del Grial, redactó el relato del Caballero de las Dos Espadas, cuyo episodio clave es el del Golpe Doloroso, en el que se ligarán de manera sólida y coherente estos motivos, que no estaban relacionados en las distintas versiones que ofrecían las novelas anteriores. Así, por ejemplo, en la *Queste del Saint Graal*, cuando Galaad llega a la corte de Arturo, es recibido con gran alegría, pues todos suponen que se trata del elegido divino que pondrá fin a las aventuras del Grial: “cil que nos atendions a achever les aventures del Saint Graal”,² del gran salvador que terminará con esta calamidad que

¹ Eugene Vinaver, “Introduction”, en *Roman de Balain*, ed. de Dominica Legge, Manchester: Manchester University Press, 1942, pp. ix-xxx; “The Dolorous Stroke”, *Medium Aevum*, 25 (1956), pp. 175-180; *A la recherche d'une poétique médiévale*, Paris: Nizet, 1970; “The Waste Land”, en *The Rise of Romance*, Oxford: Clarendon Press, 1971, pp. 53-67.

² *Queste del Saint Graal (Roman du XIII siècle)*, ed. de Albert Pauphilet, Paris: Librairie Honore Champion, 1972, p. 7. “El que esperamos para dar fin a las aventuras del Santo Graal” (*La Demanda del Sancto Grial. Primera parte, El Baladro del sabio Merlin*, ed. de Alfonso Bonilla y San Martín, en *Libros de caballerías. Primera Parte, Ciclo artúrico*, Madrid: Bailly-Baillière, 1907, p. 33). En adelante solamente indico entre paréntesis el nombre de la obra y la página de referencia.

azota al reino: “celui que Diex nos a envoié por delivrer nostre país des granz merveilles et des estranges aventures qui tant souvent i sont avenues par si lonc tens”³ (*Queste*, 11). Sin embargo, la causa de este desastre no es muy clara: una misteriosa relación entre estas aventuras y la herida del Rey Tullido es vagamente sugerida por la misión misma de Galaad: “cil qui metra a fin les aventures de la Grant Bretaigne, et par cui li Rois Mehaigniez recevera garison” (*Queste*, 10).⁴ Se entiende, entonces, aunque el texto no da más precisiones, que una cosa está ligada a la otra.

Respecto al Rey Tullido, Chrétien de Troyes relata, en el *Conte du Graal*, que el Rey Pescador fue herido entre los muslos por un venablo en una batalla. Perceval tuvo la oportunidad de devolverle la salud, pero fracasó al no formular, en el castillo del Grial, las preguntas liberadoras sobre el Grial y la lanza sangrante, falta que condenó no sólo al rey sino al reino entero, que quedó devastado.⁵ En la *Première Continuation* del *Conte du Graal* (vv. 7467-7478), la causa de la destrucción del reino de Logres fue el golpe de una espada que mató a un caballero, pero no se precisan las circunstancias. Aunque desaparece aquí la relación de la catástrofe con el Rey Pescador, los signos de devastación son los mismos. Sin embargo, la tierra recobra parte de su fertilidad gracias a Galván, quien logra hacer una de las preguntas esperadas en el castillo del Grial, la de la lanza sangrante. En la *Queste del Saint Graal* es la es-

³ “Al enviado de Dios que ha de liberar a nuestro país de las grandes maravillas y de las extrañas aventuras que tan a menudo y durante tanto tiempo han ocurrido” (*Demanda*, 37).

⁴ “El que pondrá fin a las aventuras de Gran Bretaña, y que por él sanará el Rey Tullido” (*Demanda*, 36).

⁵ “Et sez tu qu'il a avandra / del roi qui terre ne tandra / qui n'est de ses plaies gariz? / Dames an perdront lor mariz, / terres an seront essiliés / et puceles desconsellices, / qui orfelines remandront / et maint chevalier an morront” (Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, ed. de F. Lecoy, en *Les romans de Chrétien de Troyes*, París: Champion, t. VI, 1981, vv. 4651-4658) “¿Y sabes tú qué ocurrirá debido a que el rey no posea la tierra y no sea curado de sus heridas? Las damas perderán a sus maridos, las tierras serán devastadas, las doncellas, desamparadas, quedarán huérfanas, y morirán muchos caballeros” (*El Cuento del Grial*, trad. de Martín de Riquer, Madrid: Siruela, 1993, p. 92).

pada de David la responsable del fatal golpe, llamado a partir de este momento Golpe Doloroso. Pero el episodio se sitúa en la época prearúrica. La *Queste* señala que el rey Lambar fue herido de muerte por Varlan quien, pese a la prohibición divina, tomó la espada destinada a Galaad, que estaba en la nave de Salomón. La terrible falta condenó a dos reinos a la esterilidad, el de Varlan y el de Lambar:

Itex fu li premiers cox de ceste espee, qui fu fet ou roiaume de Logres. Si en avint si grant pestilence et si grant persecucion es deus roiaumes, que onques puis les terres ne rendirent as laboureors lor travaux, car puis n'i crut ne blé ne autre chose, ne li arbre ne porterent fruit, ne en l'eve ne furent trové poisson, se petit non. Et por ce a len apelee la terre des deus roiaumes la Terre Gaste, por ce que par cel douleureus cop avoit esté agastié. (*Queste*, 204)⁶

De la misma manera que en los otros textos mencionados, la esterilidad y la muerte sacuden a una tierra que se vuelve “gaste”, “yerma”. Sin embargo, aquí el desastre tampoco está relacionado ni con la herida del Rey Tullido, provocada por otro golpe y sanada luego por Galaad, ni con el desencadenamiento de aventuras maravillosas, a las que dicho héroe pondrá fin.

Retomando entonces estos diferentes motivos y ligándolos de manera sólida y coherente, el autor de la *Suite du Merlin* redactó el episodio del Golpe Doloroso, falta que explica al mismo tiempo la herida del rey Pellehen, llamado desde entonces Rey Tullido, la devastación de la tierra y el desencadenamiento de aventuras maravillosas. El epi-

⁶ “Al fue el primer golpe que, con esta espada, se dio en el reino de Logres y como consecuencia vino tal pestilencia y tan gran persecución en los dos reinos, que las tierras no devolvieron a los labradores sus trabajos, ya que no volvió a crecer el trigo ni ninguna otra cosa, ni los árboles trajeron frutos, ni los ríos dieron peces, a no ser pequeños, y por esto se ha llamado a la tierra gasta o devastada, porque había sido devastada por los dolorosos golpes”. El texto francés no dice “los dolorosos golpes”, sino “ese golpe doloroso”, “cel douleureus cop”. Las traducciones que no están acompañadas de referencia bibliográfica son mías.

sodio está, como lo hemos dicho, incluido en el relato del Caballero de las Dos Espadas, que podemos dividir en cuatro partes principales: la aventura de la espada del extraño tahalí, la búsqueda del rey Rión, la del caballero invisible, que culmina con el Golpe Doloroso, y la muerte de Balaain.

De las dos adaptaciones castellanas conocidas de la *Suite du Merlin*, el *Baladro del sabio Merlin con sus profecías*, Burgos 1498, y el *Baladro del sabio Merlin. Primera parte de la Demanda del Sancto Grial*, Sevilla 1535, sólo la segunda conserva el relato completo del Caballero de las Dos Espadas. La edición de Burgos contiene únicamente la primera parte: la aventura de la espada del extraño tahalí y la búsqueda del rey Rión. El relato se detiene al inicio de la búsqueda del caballero invisible. Habría que preguntarse la razón por la cual esta versión suprimió, entre otros más, este episodio clave de la novela, el Golpe Doloroso, que explica el origen de las aventuras maravillosas del Grial, preparando así la *Queste del Saint Graal*. El hecho de que el *Baladro* de 1535 lo haya conservado y de que sólo éste constituya la primera parte de un conjunto intitulado la *Demanda del Sancto Grial*, cuya segunda parte está formada por la versión española de la *Queste del Saint Graal* y de la *Mort le roi Artu Post-Vulgate*, hace suponer que la versión de 1498 fue concebida como una obra independiente, que no constituía, como el *Baladro* de 1535 y su modelo francés, la *Suite du Merlin*, la primera parte de un ciclo.

De manera general, el *Baladro* de 1535 sigue a su modelo francés. La primera parte del relato narra la llegada de Baalín a la corte de Arturo donde, a pesar de haber sido despreciado por su humilde apariencia, logra desenvainar la espada que lleva ceñida la doncella de la isla de Avalón, prueba que lo califica como "el mejor caballero de su tierra y el más leal [y sin] engaño" (*Baladro*, 73). Sin embargo, tras haber triunfado en esta prueba, Baalín muestra todo lo contrario al decidir quedarse con la espada, pese a las súplicas de la doncella que desea recuperarla y que le advierte "Yo vos digo que, si la levades, que os venra ende mal. E sabed que el primero que con ella matardes que sera el hombre en el mundo que vos mas amays, que sera Balaan vuestro hermano" (*Baladro*,

74). Este episodio presenta algunas incoherencias que aparecen ya en el original francés. Cuando la doncella llega a la corte, señala que aquel que logre desenvainar la espada se quedará con ella “e que, si tal fuere, puedeme deceñir e quitar las correas [...] levará la espada, e librará a mi desta cuyta” (*Baladro*, 73). Más adelante Merlín explica a Arturo que la doncella quería vengarse de su hermano, que había asesinado a su amigo, y por esta razón la Dama de Avalón le había ceñido la espada, anunciándole que aquel que se la pudiera quitar mataría a su hermano con ella: “e assi tomo esta donzella alevosa la espada, porque su hermano recibiera muerte; e asi sera que ayna recibira muerte. E no venra desta espada este mal solo, ca moriran por ella tales dos que verdaderamente son los mejores dos hombres e mas ardidés del reyno” (*Baladro*, 76). No entendemos entonces por qué la joven reclama la espada a Baalín quien, al haber logrado retirársela, se convirtió en el que llevará a cabo su venganza. El caballero se queda de cualquier manera con el arma, pero la predicción de la Dama de Avalón, reiterada por Merlín, no se realiza, pues Baalín no mata al hermano de la doncella, sino a su propio hermano, tal como lo anunció la misma doncella.

Respecto a la predicción de la muerte de Baalín y su hermano, en el texto francés, la doncella no revela a Baalín la identidad del caballero que matará con la espada, sólo le dice que el hombre que más ama en el mundo y él mismo se matarán con el arma;⁷ le advierte esto en dos ocasiones para tratar de convencerlo de devolverle la espada; el misterio entonces permanecerá, al menos para Baalín, quien no sabrá la identidad de este hombre sino hasta el momento en que mate a su hermano y se realice la profecía de la doncella. La versión española presenta una modificación al identificar desde el inicio al hermano de Baalín: “E sa-

⁷ “Sachiés que li hom que vous primes en ochirrés sera li hom ou monde que vous plus amés [...] anchois que chis ans soit passés vous combaterés vous a un chevalier qui vous occira de l'espee et vous lui” (*Suite du Merlin*, § 96, ll. 36-45) [“Sabed que el primer hombre que matareis será el hombre que más amáis en el mundo [...] antes de que termine este año combatiréis a un caballero que os matará con esta espada y vos a él”].

bed que el primero que con ella matardes que sera el hombre en el mundo que vos mas amays, que sera Balaan vuestro hermano" (*Baladro*, 74). La precisión de la versión española, al develar el misterio, reduce, de alguna manera, el dramatismo del episodio del combate de los hermanos, donde Baalin, pese a las múltiples advertencias y señales, reconocerá a su hermano demasiado tarde. Por otra parte, la versión española retoma, sin modificar, la segunda advertencia de la doncella: "e sabed que averna assi como yo dixere, que ante que este año passe, vos conbatireys con un cavallero que os matara con esta misma espada, e vos a el" (*Baladro*, 74), que nos parece ya algo incongruente dada la revelación de la identidad de este caballero, hecha en la primera advertencia.

A pesar, entonces, de que el caballero tendría que quedarse con la espada para cumplir la venganza de la doncella de Avalón y a pesar de haber sido calificado como el mejor caballero, el más leal y limpio de toda perfidia y traición, el hecho de haberse quedado con el arma cambiará su imagen y su suerte por completo, condenándolo a un trágico destino. El texto francés trata de justificar de alguna manera esta ironía que convierte al mejor caballero de la corte en el asesino del hombre que más ama, señalando el motivo por el que Baalin decide quedarse con la espada, la codicia: "Lors la trait dou fuerre, si la commence a regarder et la voit si bieles et si boines par samblant qu'il n'en vit onques nule qu'il prisast autretant"⁸ (*Suite du Merlin*, § 96, ll. 22-25). Y luego, tras la advertencia de la doncella, el caballero responde en dos ocasiones que se llevará la espada aunque le cueste la vida pues le gusta mucho: "Et il dist que l'espee emportera il, se il meismes en devoit estre ochis"⁹ (*Suite du Merlin*, § 96, ll. 38-39), "Et cil dist que se la mors i devoit estre, si l'emporteroit il, car trop li semble l'espee boine et bieles"¹⁰ (*Suite du Merlin*, § 96, ll. 52-53). La versión española omite la

⁸ "Entonces la saca de la vaina y la comienza a mirar, y le parece tan bella y tan buena, que nunca vio ninguna que apreciara tanto".

⁹ "Y dice que se llevará la espada aunque con ella tenga que morir."

¹⁰ "Y dice que, aunque le cueste la muerte, se la llevará pues le parece muy bella y muy buena."

primera parte del pasaje, atenuando así la actitud negativa del caballero, presentada como una falta en el texto francés.

A esta primera falta se suma una segunda, que terminará de ensombrecer la imagen del caballero. Tras haber tomado la espada y estando a punto de dejar la corte de Arturo, pese las súplicas de éste, quien le pide perdón por el desprecio del que fue víctima, Baalin ve llegar a la doncella del Lago y, sin dudar un segundo, le corta la cabeza delante del rey, pues hacía tres años que la buscaba para vengar la muerte de su hermano. Este acto tan vil termina por descalificar totalmente al caballero. El rey, quien antes le pedía perdón, lo echa enseguida de la corte por el agravio cometido. Arrepentido, Baalin se marcha con el firme propósito de reconciliarse pronto con Arturo.

Este episodio inicial desencadena las dos búsquedas de Baalin, llamado desde entonces Caballero de las Dos Espadas. La primera termina con la captura del rey Rión, hazaña que le permite ganar el perdón de Arturo, mientras que la segunda, la del caballero invisible, lo llevará a su trágico fin: una serie de aventuras funestas lo conduce al castillo del Grial, donde da el Golpe Doloroso, y luego a la isla en la que él y su hermano se enfrentarán y se matarán. A primera vista independientes, las aventuras relativas al episodio del extraño tahalí y las de la búsqueda del caballero invisible, parecen estar íntimamente ligadas. El vínculo que las une, y al que no prestó atención el responsable de la versión que presenta el *Baladro* de 1498, donde queda truncada la segunda parte del relato, se establece desde el inicio del relato de Baalin, cuando el caballero se queda con la espada prohibida y se decide entonces su destino, que se cumplirá precisamente en la segunda parte del relato. A esta primera falta de Baalin se suma, como ya lo señalamos, una segunda, el asesinato de la doncella del Lago. A partir de ese momento, la mala fortuna, que parece presentarse aquí como un castigo por los ultrajes cometidos, lo hará ir acumulando falta tras falta hasta el final.

Así, cuando sale de la corte tras haber asesinado a la doncella del Lago, Baalin es desafiado por el caballero de Irlanda, que busca vengar al rey Arturo. Muy a su pesar, lo afronta y lo mata, sin querer, pues el

caballero cae muerto en la primera justa, ante el asombro de Baalin. Luego, la amiga del caballero, al verlo muerto, se suicida frente a Baalin, quien no logra actuar rápidamente para impedirlo; lo que será muy reprochado por Merlín, quien le dice: "tu no seras [...] tan pereçoso como aquí fueste quando daras el doloroso golpe, por que los tres reynos seran en pobreza y en cuyta veynte y dos años; [...] e no averna esta cuyta porque tu seas el mejor cavallero que agora ay en el mundo, mas porque passaras el mandato que otro hombre ninguno no passara, ca tiraras por aquel golpe el mejor honbre del mundo ni mas amigo de Dios" (*Baladro*, 78-79). El contraste que aquí se establece entre la incapacidad de Balaain para hacer el bien y su eficacia para provocar daño sirve para acentuar la mala fortuna que lo persigue. Para reforzar esta idea, se subraya nuevamente, como en el primer episodio, la ironía de que será justamente el mejor caballero del mundo el que cometa la peor de las faltas. Y, en efecto, así como el caballero ha ganado este renombre gracias a sus grandes proezas, como la captura de Rión o la batalla contra Nero, en la que se distingue por su coraje y destreza, así también sus acciones son fuente de desgracia y destrucción, muchas veces a pesar suyo.

La profecía de Merlín parece dejar claro que la catástrofe es inevitable, tal como lo anunciará también a Arturo más adelante: "el cavallero de las dos espadas dara el doloroso golpe contra defendimiento de Nuestro Señor, por que las aventuras del sancto Grial avernan a menudo" (*Baladro*, 88). Los anuncios del Golpe Doloroso tienen aquí una doble función: acentúan la fuerza dramática del relato y le dan al mismo tiempo unidad y coherencia, marcando la progresión hacia la catástrofe final. El responsable de la versión que presenta el *Baladro* de 1498, que suprimió, como ya lo indicamos, el episodio del Golpe Doloroso, no tuvo el cuidado de suprimir también estas profecías que lo anuncian y que no tienen ningún sentido en esta versión.

Las profecías presentan entonces el Golpe Doloroso como una tragedia inevitable, prevista por Dios e incluso necesaria pues es lo que dará sentido a la acción redentora de Galaad, que vendrá a salvar al reino artúrico, condenado por la falta de Baalin, quien es comparado

por Merlín con Eva: "e pareceme que cobramos en ti a Eva primera madre, que bien assi como por fazer obras vino en gran dolor e mezuquindad, que nos todos compramos e lazeramos de dia en dia, e assi seran estos reynos pobres y estregados por el golpe que faras" (*Baladro*, 79). Así, el pecado de Baalain sólo adquiere su verdadero significado en la medida en que perpetúa el significado del hecho bíblico, sin pretender, por supuesto, igualarlo en importancia, y llama también a un porvenir de redención.

Para velar de alguna manera la noción de predestinación que las profecías confieren al Golpe Doloroso, se sugiere que Baalín podría haberlo evitado. Esta impresión nos da el pasaje en el que Merlín intenta convencerlo de renunciar a la búsqueda del caballero invisible "Yo vos consejo que dexedes esta demanda, ca cierto, si la vos encimades, vos fareys un golpe donde verna gran mal [...] y esta mala aventura avra de venir; que querades o no moriredes por gran mala ventura" (*Baladro*, 103). El hecho de crear aquí la ilusión de una posible alternativa contribuye a acentuar la responsabilidad total del caballero en la falta cometida. La compleja relación que establece la novela entre el libre albedrío humano y Dios Todopoderoso encuentra su mejor ejemplo en el relato de Baalín. Al predecir el Golpe Doloroso como algo que sucederá, Merlín, el mensajero de Dios, encarna la previsión divina. Sin embargo, para no comprometer la libertad humana, el mismo profeta hace todo lo posible para disuadir a Baalín de continuar la búsqueda del caballero invisible que lo llevará a dar el Golpe Doloroso. De esta manera, el que Dios, en su infinita visión del tiempo, conozca todas las acciones humanas y sus consecuencias, no quiere decir que las determine. Esta presencia divina, que es la fuente de las profecías de Merlín, no dicta entonces los actos del hombre, no obstaculiza su libertad. Más aún, en el caso de Baalín, la profecía del Golpe Doloroso parece reforzar la libertad que tiene para elegir, pues le ofrece la posibilidad de saber que va a provocar un desastre si hace la elección incorrecta.

Sin embargo, las cosas se presentan de otra manera para Baalín, quien parece no tener alternativa. En efecto, el relato de la búsqueda

del caballero invisible inicia cuando el rey, después de haberse reconciliado con Baalin, le pide ir tras un caballero que pasó frente a él manifestando una gran pena, pues quiere saber la causa. Al regresar con el caballero, éste recibe un golpe mortal de un caballero invisible, ante el asombro de Baalin, quien jura al caballero que está a punto de morir por el golpe recibido, vengarlo y continuar su búsqueda, que es precisamente la del caballero invisible. Así, frente a una situación en la que es el honor el que está en juego, la posibilidad de elección parece inexistente, tal como se lo hace saber el Caballero de las Dos Espadas a Merlín: "E cierto [...] si yo cuydase morir la mas vil muerte que nunca murio hombre, no dexara de seguir esta demanda a todo mi poder, he darla he cima [...] e si toda la mala ventura del mundo me oviesse de venir,"¹¹ no dexaria yo de vengar aquel que fue muerto en mi guarda" (*Baladro*, 103-104).

Esta primera parte de la búsqueda del caballero invisible por Baalin presenta algunas modificaciones en el *Baladro* de 1535. En el texto francés el relato sólo se interrumpe muy brevemente al inicio, donde el autor interviene para anunciar el final de esta aventura y para dar ciertas precisiones respecto a su libro, que dice haber dividido en tres partes iguales. La primera termina precisamente aquí, al inicio de la búsqueda del caballero invisible. El responsable de la versión presentada en el *Baladro* de 1535 tuvo el cuidado de omitir estas precisiones que no tenían ningún sentido en esta versión; lo mismo observamos en el *Baladro* de 1498; precisamente aquí es donde queda definitivamente truncado el relato de Baalin en esta versión. Los dos *Baladros* insertan aquí episodios exclusivos, que no sólo rompen la continuidad del relato de Baalin, sino que alteran la línea argumental de la obra. El primero de estos episodios, el de la viuda de Ebrón que pide al rey armar

¹¹ En el texto francés, en lugar de "e si toda la mala ventura del mundo me oviesse de venir", leemos "Et se toutes les maleurtés dou monde en devoient venir" (*Suite du Merlin*, § 179) ["Y aunque esto provocara todas las desgracias del mundo"], subrayando así también no sólo la consecuencia individual de la falta provocada por Baalin, sino el desastre general.

caballero a su hijo, Brius, se justifica pues es la continuación de un episodio anterior, el de la traición de Morgana, que roba la espada de su hermano Arturo. Sin embargo, los episodios siguientes, las aventuras de Baudemagus, desde su partida de la corte hasta su llegada a la tumba de Merlín, fueron, como los estudiosos lo señalaron hace mucho tiempo,¹² insertados con bastante descuido, seguramente por alguien que no conocía bien el texto, pues estas aventuras no ocurren en este momento, sino después de la partida de Baudemagus de la corte, que tiene lugar más adelante en la novela.¹³

Sin embargo, si el arquetipo de estas dos versiones castellanas muestra en algunas ocasiones este tipo de descuidos, también ofrece más claridad que su modelo francés en otros pasajes. Así, cuando Baalin inicia su búsqueda del caballero invisible, acompañado por la doncella del caballero asesinado, quien le reclama lo sucedido, el texto francés señala que a Baalin le dolieron mucho los reproches de la doncella que lo culpó por la muerte de su amigo y que después cada uno se fue por su lado “il torne viers la foriest et elle viers le chastiel”¹⁴ (*Suite du Merlin*, § 175, l. 3). Aquí no queda muy claro de qué castillo se trata. El *Baladro* de 1535, en cambio, contiene un pasaje que parece faltar en el texto francés. Tras los reproches de la doncella, Baalin manifiesta su deseo ferviente de vengar al muerto y le pide que continúen juntos la búsqueda. El texto indica aquí “Y después fueronse luego ambos” y luego narra su llegada a una ermita y su encuentro, al día siguiente, con un escudero de un castillo cercano, cuya señora lo envió por la donce-

¹² Pedro Bohigas, “Introducción”, en *El Baladro del sabio Merlín, según el texto de la edición de Burgos de 1498*, ed. de Pedro Bohigas, Barcelona: Selecciones Bibliófilas, Segunda Serie, t. I, 1957; t. II, 1961; t. III, 1962.

¹³ De hecho, el *Baladro* de 1535 omite una serie de episodios que incluye el pasaje correspondiente a la salida de Baudemagus de la corte de Arturo. Estos episodios (una parte del episodio de la estancia de Merlín y Viviana en el Lago de Diana; su regreso a la corte, la batalla de Arturo contra cinco reyes y la traición de Morgana), que inician después del capítulo CCCXXIII, sí figuran en el *Baladro* de 1498 (caps. XXXV, l. 123-XXXVII bis) y corresponden a los párrafos 323, l. 19-378 de la *Suite du Merlin*.

¹⁴ Él hacia el bosque y ella hacia el castillo.

lla; ésta acepta ir con el escudero y volverse a reunir con el caballero después.¹⁵ En este punto el texto español vuelve a coincidir con el francés, en el momento en el que el caballero se va hacia el bosque y la doncella hacia el castillo (*Baladro*, 101; *Suite du Merlin* § 175, l. 3).

Tras diversas aventuras, todas igual de desafortunadas, Baalin y su doncella llegan finalmente al castillo del rey Pellehen, donde se encuentra el caballero que buscan, hermano de Pellehen, Garlan, quien tiene el don de volverse invisible cuando lleva puestas las armas. Baalin lo ataca, desarmado, y lo mata. El rey intenta entonces vengar a su hermano y en el enfrentamiento la espada de Baalin se rompe y éste corre en busca de otra arma, perseguido por Pellehen. Sabiendo que se trata del Caballero de las Dos Espadas, la pregunta lógica es dónde está la otra espada. El texto francés sólo señala que la espada utilizada por Baalin durante el combate era la suya y no la del extraño tahalí (*Suite du Merlin*, § 202, ll. 6-7), el *Baladro* de 1535, en cambio, ofrece una explicación más clara: el caballero no tenía en ese momento la espada del extraño tahalí porque la había dejado en la habitación en la que se había desarmado: “tenia su espada sacada, mas no aquella la que decíñera de la donzella que essa dexaba el en la camara do se vestiera, que no le quisieron consentir que con dos espadas estoviesse a la mesa” (*Baladro*, 109).

Así pues, en busca de un arma, Baalin entra en la habitación donde se encuentra el Grial, pese a la prohibición de una voz misteriosa, toma la Santa Lanza, sin hacer caso a una segunda advertencia “¡No la tomes pecador!” (*Baladro*, 110), y golpea al rey Pellehen, quien se convierte a partir de ese momento en el Rey Tullido. La misteriosa voz anuncia el inicio de las venturas maravillosas como consecuencia del doble pecado cometido por Baalin: “Agora comiençan las aventuras del reyno aventurado, que jamas nunca fallecera, fasta que sea caramente conprado el fecho de aquel que la santa lança tomo con sus manos lixosas e viles, con

¹⁵ Este pasaje, que falta en el texto francés, comprende el cap. CCLXII, p. 101, a partir de “fuera que dixo...” y el cap. CCLXIII del *Baladro* de 1535.

que llago al mejor honbre de los principes, y el gran maestro tomara dende vengança" (*Baladro*, 110). La vaga relación establecida en la *Quête du Saint Graal* entre la herida del Rey Tullido, golpeado por una lanza maravillosa, y el desencadenamiento de aventuras, está aquí claramente definida. Inspirándose también en Chrétien de Troyes y en sus continuadores, el autor de la *Suite du Merlin* le atribuye igualmente a este golpe la devastación de la tierra. En efecto, tras haber golpeado al rey con la lanza, Balaain se da cuenta de la catástrofe que ha provocado:

Assi como yva por la carrera, hayava los arboles quebrantados, e las yervas e los panes destruydos, e todas las cosas assi gastadas, como si pedrisco oviesse corrido por todo [...] e hallo por medio de las villas muchos cavalleros e mercaderes muertos, e por las carreras labradores ¿que os dire? asi hallava el reino de Lisconoís destruydo, que después fue nombrado el reyno de la tierra foraña e de la tierra yerma, porque tornara toda la tierra assi gastada y estregada. (*Baladro*, 111)

Marcado por el destino, Baalin sigue su camino y, por donde pasa, sigue sembrando desgracias. Al ofrecer ayuda a un caballero, provoca sin querer la muerte de éste y de su amiga, y culpa nuevamente a la mala fortuna de sus lamentables aventuras, a esta mala fortuna que lo perseguirá hasta el final, cuando llega a una isla en la que debe afrontar a un caballero y decide cambiar su escudo por otro. Una doncella le advierte entonces: "¿Que tuerto grande has fecho que cambiastes vuestro escudo, que si lo truxerades no murierades! Ca vos conociera vuestro amigo, e vos a el, mas esta desventura vos embio Dios en lugar de vengança de lo que aveys hecho en casa del rey Pelean" (*Baladro*, 116). Esta última desventura es pues claramente presentada como el castigo divino por el pecado cometido en el castillo del rey Pellehen. Así, a la primera causa que determinó la muerte de Baalin, haberse quedado con la espada del extraño tahalí, se suma esta segunda. Y aunque la primera falta no es tan grave como la segunda, es la que definirá su destino pues, a partir de ese momento, la mala fortuna, terrible ven-

ganza divina, lo llevará a cometer la segunda falta. Pero el caballero es incapaz de ver en sí mismo la causa de sus desgracias y es a la Fortuna a quien culpa en todo momento.

Así, ciego a las señales divinas, a las advertencias de la doncella de Avalón, de Merlín y de la doncella de la isla, ignorando incluso sus propias intuiciones, pues cuando ve al adversario que debe afrontar en la isla piensa en su hermano, Baalin corre a su trágico destino. En este episodio final, nuevamente el *Baladro* de 1535 incluye una precisión que no tiene el texto francés. De acuerdo con la profecía de la doncella de Avalón, la versión española presenta un pasaje que detalla la herida mortal que Baalin le dio a su hermano y luego señala el momento en el que se confundieron las espadas y el hermano tomó la de Baalin para darle a su vez el golpe mortal:

Baalín dio una cuchillada a Balan por encima del yelmo con tan gran saña, que le metió la meytad de la espada por los tiestos e por los sesos de la cabeça; y esta fue la ferida que lo llago de muerte [...] ayna ovieron su pelea fin, mas tanto avian pequeña fuerça, que se no podían ferir e que grande afán sofrian, que ya los escudos e las espadas se les rebolvían en las manos, y ellos cayeron en tierra, assi que la espada de Balin cayó ante Balan, e la de Balan ante Balin, e pues que holgaron un poco tomo cada uno la espada que era mas cerca [...] e Balan dio a Balin tal golpe por encima de la cabeça, que le metió la meytad de la espada por el meollo. (*Baladro*, 118)

Así, mientras que la versión que presenta el *Baladro* de 1535 tiene el cuidado de ser coherente con la predicción respecto a la muerte de los dos hermanos con la misma espada, el texto francés ignora totalmente esto y se limita a decir que los hermanos combatieron hasta la muerte.

Al término de este breve análisis, podemos decir que, fuera de la torpe inserción de las aventuras de Baudemagus en un lugar incorrecto, el responsable de la versión que presenta el *Baladro* de 1535 sigue de

manera fiel la versión francesa del relato del Caballero de las Dos Espadas y sólo en ciertas ocasiones, y mostrando aquí también fidelidad a la tradición de reactualización y reescritura del género artúrico, añade pasajes que considera necesarios para dar más claridad al texto, para llenar ciertas lagunas. Sin embargo, éstas no alteran el sentido del relato, como sí sucede con otros episodios, exclusivos de los *Baladros* o modificados en relación con el original francés, en los que observamos transformaciones profundas, que no sólo cambian la interpretación de ciertos temas, sino también de personajes, como es el caso de Merlín o del Morholt, aspectos en los que no nos detendremos aquí pues ya hemos abordado en otro lugar.¹⁶

Así pues, el tema central del relato, el de la mala fortuna, la “mescheance”, que es dominante a lo largo de la *Suite du Merlin* y que es lo que confiere la fuerza dramática, el tono trágico al relato del caballero de las Dos Espadas, conserva en la versión española toda su compleja esencia, manifestada a través de un personaje como Baalín, quizá el más humano de la novela, responsable de sus actos, tal vez, pero incapaz de controlarlos. Víctima del orgullo, de la desmesura, pero también del honor y de la fatalidad, este héroe trágico, este caballero desafortunado por excelencia, dará el Golpe Doloroso, condenando al reino a la ruina y cumpliendo así la función para la que fue concebido. Presa no sólo de las pasiones y debilidades de la condición humana, sino de situaciones que escapan a su control, Baalín es una presa fácil de la “mescheance”, que es, como lo señala Francis Dubost, “le prince ordonnateur de la destruction, l’agent mortifère d’un récit qui arrive à ses fins par accident et ruptures, décalages et brouillages, chutes et rechutes, méprises et actes manqués, détournés de leur but ou surdés-

¹⁶ Rosalba Lendo, “Du Conte du Brait au Baladro del sabio Merlin. Mutation et réécriture”, *Romania*, 119 (2001), pp. 414-439, y “La muerte de Merlín en el Baladro del sabio Merlín”, en Beatriz Mariscal y Aurelio González (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, México: Fondo de Cultura Económica-Asociación Internacional de Hispanistas-Tecnológico de Monterrey- El Colegio de México, 2007, t. I, pp. 389-403.

terminés ailleurs ou autrefois par quelque faute oubliée”.¹⁷ Y, en realidad, una vez que la “mescheance” se apodera de Baalin y que la gracia divina lo abandona, nada podrá detener la marcha de los funestos acontecimientos que se irán encadenando hasta llevarlo, sin querer, a dar el Golpe Doloroso, al que sólo podrá poner remedio Galaad, caballero perfecto que, a diferencia del desdichado caballero de las Dos Espadas, no conoce las debilidades de la condición humana y no tiene que luchar contra nada ni contra nadie. Es el quien vendrá a redimir al reino del pecado de Baalin.

¹⁷ Francis Dubost, “*Mescheance*, merveille et mort dans la *Mort le roi Artu*: recherche sur un champ associatif”, en *Imprimer en coeur d'homme fermeté d'espérance. Hommage à F. Rouy*, Nice: Faculté des Lettres de Nice, 1995, p. 60.

CINCO MUJERES ACTIVAS EN EL *TIRANT LO BLANC*: CONTRA EL ESTEREOTIPO DE LA SUMISIÓN AMOROSA EN EL LIBRO DE CABALLERÍAS

Rafael Beltrán

Universitat de València

Si algo hay verdaderamente común a las mujeres activas de nuestras literaturas quizá sea su peligrosa capacidad de seducción. Ante una mujer activa, seductora o simplemente persuasiva (pensemos en la persuasión intelectual o espiritual, que no deja de ser una manera de *ducere*, de 'conducir' y seducir), el hombre queda inerte, descubre su ineptitud. Suplica, gimotea, llora, se desconcierta..., es decir, camina dando tumbos, sin norte ni dirección, sin vectores de actuación o resolución del conflicto. También en los libros de caballerías, que supuestamente cantan la fuerza y valor masculinos. El aguerrido y valeroso Tirant lo Blanc, tan frágil y vulnerable en el amor como lo fueron Aquiles o Lanzarote, nunca había sido visto dando un trapiés en su irreprochable carrera bélica y, sin embargo, la mujer activa, ansiosa pero pudorosa, sensible pero inteligente, sumada —más aún— a la confluencia y confabulación azarosa de varias mujeres activas, le harán tropezar y resbalar sin cesar en su carrera del amor. La enfermedad del amor le incapacita e inmoviliza para seducir y por eso encarga a otras mujeres la seducción de la mujer que pretende (como hacen Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, o Calisto), por eso se deja llevar por otras mujeres. Y nos interesa aquí también a nosotros dejarnos conducir por esas otras mujeres. Empezando por la protagonista, la amada, aunque en su faceta activa y hasta agresiva, y siguiendo por las actrices secundarias, que van creando un tropel variopinto de figuraciones —la tercera, la amiga, la prostituta, la vieja, la maestra, la viuda, la madre—, que plantará cara al estereotipo de mujer-Galatea, presa inmóvil y pasiva, cuya belleza pasiva fascina al hombre. Veámoslo en *Tirant lo Blanc*, un libro de caballerías "excepcional", en el sentido encarecedor del térmi-

no, pero nada “raro” ni insólito, como se ha querido ver, a veces como etiqueta para excusar el desconocimiento de su relevancia.

1. CARMESINA, BELLEZA Y FURIA

1.1. *Carmesina aprisiona al caballero*

El descubrimiento que hace Tirant de Carmesina, dejándose fascinar por la belleza de su cuerpo semidesnudo, será la verdadera presentación del personaje: visión del cuerpo como cuerpo imaginario en la fantasía masculina. La escena es antológica. Se trata de lo que Vargas Llosa¹ denomina un “cráter activo”; es decir, un punto en el que se registra una fuerte concentración de vivencias, de tensiones y de energía. Martorell nos introduce en un espacio definido, el palacio del Emperador de Constantinopla, donde el reino de la oscuridad —están de duelo por la muerte de su hijo, a quien sustituirá simbólicamente Tirant— comienza creando una aureola de misterioso encanto. Parece que escuchamos voces que cuchichean, que vemos cómo los retazos de luz cortan las sombras cuando Tirant, primero, hace traer una antorcha que le permite distinguir a la Emperatriz y, luego, abre él mismo las ventanas para que iluminen la habitación que estaba en penumbra. Allí contempla a una Carmesina, solemnemente vestida de negro y echada en una cama de cortinas también negras, rodeada por ciento setenta damas y doncellas:

E por el gran calor que hazía y porque avían estado con las ventanas cerradas, estava medio desabrochada, que se mostravan en sus pechos dos mançanas de paráyso que parecían cristalinas, las quales dieron entrada a los ojos de Tirante, que de allí adelante no hallaron la puerta

¹ Riquer, Martí y Mario Vargas Llosa, *El combate imaginario: las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Barcelona: Barral, 1972 [reed., Barcelona, Sirmio, 1990].

por donde avían de salir, e para siempre quedaron en prissión... (*Tirant*, cap. 118)²

El juego de palabras —[puerta de] “entrada” / “puerta por donde avían de salir”— no es nada inocente. La utilización de “puerta”, en contextos amorosos, tenía en la literatura de la época una fuerte connotación sexual (“Si no fuesse por lo que a tu honra toca, pedaços harían [mis criados] estas puertas”, le dice Calisto a Melibea, en el auto XII). Pero la imagen concreta de la puerta que da “entrada a los ojos”—no la de la puerta de salida, que parece apostilla humorística de Martorell—, procede de las *Heroidas* de Ovidio (XVI, vv. 249-54), tal vez a través del *Bursario*, es decir, la traducción de varias de esas cartas ovidianas que realizó Juan Rodríguez del Padrón: “...y cuántas veces simulava el amor que te he, especialmente quando vi la tu apuesta vestidura tener floxamente los tus pechos, la qual *dava entrada a los mis ojos* para ver las cosas desnudas del tu cuerpo, de las quales fuy muy maravillado, veyendo la immensa blancura que adornava la bien dispuesta proporción de los tus miembros...”³

1.2. *Carmesina o la perfección de la belleza*

Una descripción física más ordenada y más completa de Carmesina—menos sorprendente, si se quiere— se hará cuando ambos jóvenes se encuentren en un lugar público y en una situación estática que permite la contemplación recíproca y sosegada. Ese lugar es la iglesia, el recinto consabido de conocimiento y enamoramiento de grandes parejas: Beatrice en la *Vita nuova* de Dante, Fiammetta en la obra homónima de Boccaccio.

² Joanot Martorell, *Tirante el Blanco* (*Traducción castellana del siglo xvi*), ed. de Martí de Riquer, Barcelona: Planeta, 1990. Todas las citas proceden de esta edición. En lo sucesivo solamente se indicará entre paréntesis el número de capítulo.

³ Rafael Beltrán, “*Tirant lo Blanc*”, de Joanot Martorell, Madrid: Síntesis, 2006, p. 192.

Estando en el templo, que habría de ser el imponente espacio de la actual Santa Sofía en Estambul, y a poco de llegar Tirant, Carmesina, la Infanta, prefiere quedar fuera de la cortina que separaría la familia del Emperador del resto de feligreses, pretextando calor: "...mas no lo hazía sino porque pudiesse mirar a su voluntad a Tirante". Se inicia todo un juego de miradas y galanteos. Puesto que Tirant sigue la misa arrodillado, la infanta hace que le lleven un cojín de brocado; Tirant responde a esa gentileza pomposamente: "levantóse en pie e hizo gran reverencia de rodilla a la Infanta con el bonete en la mano". Ni la Infanta puede acabar sus horas, mirando a Tirant, ni él presta atención a otra cosa que no sea ella:

[...] E discurrió con el entendimiento por todas quantas dueñas e donzellas se acordava aver visto, [...] jamás avía visto ninguna que fuese dotada de tantos bienes de natura como ésta, porque ésta resplendecía en linaje, en belleza, en gracia, en riqueza, acompañada de infinito saber, que más parecía ser angélica que humana. (119)

Ser más "angélica que humana" se convierte —lo era ya— en un cliché del encomio, que el propio Martorell dedica también, por ejemplo, a Maragdalena (326). Y el ojo analítico de Tirant, "mirándola junta o por partes", contemplando de arriba a abajo la obra maestra de la Naturaleza, parece el de un alumno muy aventajado de retórica:

Estava maravillado de sus *cabellos*, que de roxos *resplandecían* como si fueran *madexas de oro*, los quales por yguales partes con una *crencha*, blanca como la nieve, que atravesava por medio de la cabeça eran partidos. Estava también espantado de sus *cejas*, un poco *altas*, que parecían que eran pintadas de pinzel. Maravillábase más de los *ojos*, que parecían dos estrellas resplandecientes como piedras preciosas [...] Su nariz era muy prima [cat. "prima", delgada], afylada, *no grande ny pequeña*, muy compassada con la lindeza de *la cara*, que era de mucha *blancura* e mezclada de color de rosas en las *mexillas*. Los *labros* tenía *colorados* como coral; los *dientes*, *menudos* y espessos, *blancos*, que

parecían de cristal. Estaba también fuera de sí mirando sus *manos*, que eran muy blancas e *carnosas*, *que no se parecía hueso ninguno*, y los *dedos*, *largos* y *seguidos*; las *uñas*, encañutadas y muy bien *encarnadas*, que parecían alheñadas. E no le hallava en ella falta ninguna. (119)

Comparemos ahora (las similitudes más literales están destacadas en cursiva) la descripción que hace Calisto de Melibea en el auto I, interrumpida de cuando en cuando por los vulgares sarcasmos de Sempronio:

Comienço por los *cabellos*. ¿Vees tú las *madexas del oro* delgado que hilan en Arabia? Más *lindos* son y *no resplandecen* menos. Su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después *crinados* y atados con la delgada *cuerda* [...] Los *ojos* verdes, rasgados; las pestañas, luengas; las *cejas*, delgadas y *alçadas*; la *nariz*, *mediana*; la boca, *pequeña*; los *dientes*, *menudos* y *blancos*; los *labrios*, *colorados* y gros[s]ezuelos; el torno del *rostro*, poco más luengo que redondo; el pecho alto; la redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te las podrá figurar? ¿que se despeze el hombre quando las mira!; la tez, lisa, lustrosa; el cuero suyo escurece la nieve; [...] las *manos* pequeñas en mediana manera, *de dulce carne acompañadas*; los *dedos luengos*; las uñas en ellas largas y *coloradas*, que parescen rubíes entre perlas... Aquella proporción que veer yo no pude, sin duda, por el bulto de fuera, juzgo incomparablemente ser mejor que la que París juzgó entre las tres deesas.⁴ (*Celestina*, auto I)

No nos extrañarán los parecidos, si tenemos en cuenta que ambas descripciones siguen, como hacían los mejores narradores medievales, un patrón prescrito desde las artes poéticas de los siglos XII y XIII, y aplicado canónicamente a los retratos de bellezas del pasado y del presente, empezando por la descripción de la bella por excelencia, Helena

⁴ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. de Dorothy S. Severin, Madrid: Cátedra, 1994.

de Troya. Martorell, pese a no contar, en principio, con tantos modelos retóricos latinos como podía tener a su disposición un bachiller universitario como Fernando de Rojas, se ajusta fielmente a ese patrón.

El autor valenciano parte de ese mismo guiño lanzado hacia el lector que conociera los rígidos modelos de la *descriptio puellae* en la retórica, cuando presenta a la hija del rey de Inglaterra —con una descripción que no es extraño que hiciera, como tenemos constatado en sus *Memorias*, las delicias de la zarina Catalina II de Rusia—, destacando como cualidad física principal que cuando “beví vino tinto, que su blancura es tan grande que por la garganta le vía passar el vino” (29). Bien se le podrían aplicar, por tanto, los versos del famoso soneto de Luis de Góngora (“Mientras por competir con tu cabello”): “...triumfa con desdén lozano / del luciente cristal tu gentil cuello”.⁵ Martorell no hace sino exagerar cuanto apenas las directrices que venían de los versos de la conocida *Poetria nova* de Vinsauf (vv. 581-583): “...columna / lactea [...] / ex cristallino procedat gutture quidam / splendor...”. El “gentil cuello” o la garganta de cristalino esplendor se han convertido en botella de “luciente cristal” que transparenta el paso del vino.

El modelo de Martorell, aun respaldado por toda esa tradición retórica que explica las similitudes con la descripción de Melibea (y tantas otras *descriptiones puellae*), no sería directamente latino, sino que procedería de una obra que Martorell demuestra conocer a la perfección, la célebre *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, que había sido traducida al catalán por el valenciano Jaume Conesa, en 1367 (las traducciones castellanas son ya del siglo xv). En la *Historia*, el encuentro entre Paris y Helena tiene lugar en el templo (pagano, claro está, mientras aquí se cristianiza); Paris contempla a Helena, admira cada una de sus partes —siempre “a summo capitis descendant”— y realiza una descripción mucho más pormenorizada que la de *Tirant*, pero que claramente sirvió de fuente —aunque no sería la única, sí es

⁵ Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. de Antonio Carreira, Madrid: Biblioteca Castro, 2007, t. I, p.

la más notable— a Martorell. Así, por ejemplo, la reacción de Helena de Troya y Carmesina al sentirse examinadas es la misma: “¿Creéis que Helena dirigió los ojos hacia los alegres espectáculos...? Totalmente embebida por el deseo de observar a Paris...”, se convierte en “No penséis que la Infanta en toda aquella missa pudo acabar sus oras, mirando a Tirante e a todos los suyos...”; etc.

La comparación con la Melíbea creada por Fernando de Rojas nos autoriza a mantener una cierta, aunque limitada, perspectiva sobre el personaje. El conflicto de Melíbea es grave (literalmente, dramático) y el de Carmesina no. Se le pueden proponer, así, atributos como los de ingenua o maliciosa, discreta o impaciente, timorata o coqueta, pero nunca con dimensiones como las de figura trágica o heroína rebelde que se han propuesto para Melíbea. A diferencia de Melíbea, el personaje de Carmesina cuenta con la ventaja, si acaso, de ir presentándose de una manera más progresiva y dilatada a lo largo de un espacio narrativo muy largo. Y aunque su intensidad como carácter dramático esté lejos de la de Melíbea, protagonista de una verdadera historia trágica, catastrófica, esa dilatación permite que comprendamos a veces mejor en ella que en la víctima de los engaños de Celestina el proceso que va desde el amor cortés al natural y clandestino.

1.3. *Carmesina y la revuelta femenina*

Cuando Juan Rodríguez del Padrón introduce su *Bursario*, que contiene la traducción de las cartas de Ovidio, y justifica su título y contenido, dice: “...llámase Nereydos, que quere dezir: ‘de las dueñas o señoras’. E sy fuere preguntado por qué fue más intulado o apropiado a las dueñas que a los cavalleros, responderse á, porque en este mundo más aman ellas que no ellos”.⁶ Pero nadie diría que Carmesina ama más que Tirant.

⁶ Juan Rodríguez del Padrón, *Bursario*, ed. de Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán, Madrid: Universidad Complutense, 1984.

Carmesina se deja amar, se deja seducir. Conoce perfectamente los cinco grados de acercamiento erótico que ha de superar Tirant, si quiere comportarse, como dice, como buen amante cortés: *visus, alloquium, tactus, basia y factum*. Proceden éstos remotamente de Ovidio y sus comentaristas, y los ha asumido en el Medievo la poesía culta, desde la alegórica (el *Roman de la Rose*) hasta la provenzal, desde la goliárdica hasta la comedia elegíaca. Carmesina colabora y empuja en el ascenso progresivo y cauteloso de Tirant por los cuatro primeros de esos cinco escalones, pero no está dispuesta a caer en el rendimiento precipitado de tantas mujeres, en el quinto (*factum, actus o coitum*) ante el saltaparedes de turno. Los peores amantes son los que quieren franquear varias etapas de golpe. Y las doncellas que, por culpa de ellos, dejan de serlo, como le ocurre a Estefanía en el episodio de las “bodas sordas”, lo pagan caro.

La Princesa, además, tiene una doble responsabilidad, como heredera del Emperador, y su comportamiento ha de estar condicionado por sus deberes sociales y políticos; está rodeada, por otra parte, de malos ejemplos, comenzando por su madre, sus doncellas y amigas desde la infancia, su ama de cría... Siendo un personaje pasivo, Carmesina resulta una seductora nata, que atrapa a Tirant con sus reticencias; y atrapa al lector con su falta de personalidad definida, con sus coqueteos y con sus comprensibles indecisiones. Carmesina pide constantemente a Tirant paciencia, control de sus instintos (permitir a la mies que se haga hierba, como dice). Sólo duda de él —por ser extranjero, por ser excesivamente ambicioso— cuando quienes la rodean insisten cansinamente en esos argumentos. Ruiz-Domènec dice que Carmesina “teje en torno a aquel hombre estúpido y enamorado una red tenebrosa de quejas, alegatos, sinsabores, que hacen posible la aparición de la malevolencia del obrar masculino y que desencadena la angustia.”⁷ Sin embargo, la posible amargura de Tirant está tan constantemente endulzada en los episodios de acercamiento a su amada,

⁷ José Enrique Ruiz-Domènec, *Siete mujeres para Tirant*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1998, p. 58.

que esa "red tenebrosa" se antoja a veces más lazo lúdico que otra cosa, como ocurre con los tiras y aflojas —no exentos de dramáticas pasiones— típicos de las relaciones adolescentes.

En el diálogo que mantienen el plebeyo y la dama noble en el libro I del *De amore* de Andreas Capellanus, la dama rebate con firmeza los primeros argumentos persuasivos del pretendiente. El amante agradece que la dama se haya mostrado benigna y suave con él, y que haya mantenido decoro en sus palabras, pese a la dureza del tema, puesto que cabían otras posibilidades, como proferir palabras duras y descortesas (*aspera et inurbana verba*). Esa loable contención formal de la mujer noble no es practicada siempre por Carmesina. Y el habla inmoderada, contraria a la regla que predicán los tratados de amor cortés, como el de Andreas Capellanus, es uno de los síntomas más claros de un comportamiento irracional y apasionado. En el pensamiento masculino medieval, la fiereza no es más que manifestación de pasión incontrolada, así que cuanto más vehemente sea el rechazo o más radical la negativa, en mejor situación se encontrará el amante.

El diálogo que sostienen el plebeyo y la dama noble en el *De amore*, se aviene perfectamente a la realidad de las diferencias sociales existentes entre Tirant y la infanta Carmesina. Carmesina, como la Melibea de la primera escena de *La Celestina*, capta y denuncia el atrevimiento del solicitante, que va buscando *remedium doloris*; a partir de aquí se va a distanciar de él airada, furiosamente, castigándolo y despidiéndolo. La mujer noble de Andreas Capellanus, como acabamos de ver, se propone desde el primer momento la inalterabilidad, no rebajarse a proferir esas *aspera et inurbana verba*, es decir, palabras acres y plebeyas. Y cumple su promesa. Pero a Carmesina (y también a Melibea) les exasperan hasta tal punto sus respectivos amadores que no pueden evitar mostrarse mucho más que irritadas.

Tras un capítulo en el que vemos a un Tirant devoto, apelando a argumentos religiosos para martirizarse y buscar que se apene de él, Carmesina, que descubre sus ulteriores intenciones, se referirá al atrevimiento del amante de la siguiente manera:

—Gran falta de entendimiento es, con los bienes de natura, los quales sin libertad posees, querer alcançar nombre de virtuoso, el qual no se alcança sino con multitud de trabajosos autos. ¿Fíaste en tus manos y fuerça corporal, que tienes *atreuimiento* d' entrar dentro de mi cámara y delante de tantas dueñas y donzellas demandar el *premio* que a tu parecer mereces? Sábeta que assí como tú eres poderoso en hablar con tu mala lengua... (211)

Carmesina escucha, sin interrumpir, el largo parlamento de Tirant, en el que éste alude, como hace el Calisto del auto I, dentro de unos términos razonables, a “buenas obras”, “gloria de paraíso”, “visión” celestial...; pero no soporta la interpretación última que Tirant osa expresar, asociándola con Dios, claro que con ese Dios magnánimo, hecho a la horma de los deseos eróticos masculinos, dispuesto a dar “remedio” al “dolor” que él padece. Recordemos que Melibea utiliza el mismo sustantivo (“atreuimiento”) contra Calisto: “¿Por tan gran *premio* tienes éste, Calisto? [...] ... la paga será tan fiera qual [la] merescer tu loco *atreuimiento*...”.⁸

La conclusión de Melibea es contundente: “¡Vete, vete de ay, torpe!, que *no puede mi paciencia tolerar* que haya subido en corazón humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleyte.” Pero Carmesina también recalca la idea de lo insoportable de las palabras de Tirant, enfatizándolas: “Sábeta que assí como tú eres poderoso en hablar con tu mala lengua, así soy yo poderosa de oír *pacientemente* con mis orejas lo que tú dizes. Dizes que yo t' é dado la fe, queriéndolo convertir a exemplo de bien.”

Con todo, en Carmesina este desliz comentado es excepcional, frente a la regla de templanza y continencia, mientras que en Melibea forma parte de la primera de toda una serie de intervenciones que van confirmando un temperamento colérico y airado, acusado en la Edad

⁸ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. de Dorothy S. Severin, notas en colaboración con Maite Cabello, Madrid: Cátedra, 1994. Todas las citas son de esta edición, en adelante solamente indico entre paréntesis el número de auto.

Media como propio de las mujeres enamoradas y libidinosas, como ha estudiado magníficamente Eukene Lacarra.⁹ Pero justamente por la excepcionalidad de la furia de Carmesina, casi casual o arbitraria (hablando en términos sicológicos), más traída al hilo de una referencia literaria que como indicio de un temperamento coherentemente sostenido a lo largo de la novela, su comparación con la ira de Melibea puede ayudarnos a entender que la aparición de rasgos muy acentuados en la conducta de un ente literario no ha de desligarse nunca del juego de referencias con la propia literatura. Y en este caso el juego anda ligado al estereotipo de dama cortés al que Carmesina se somete casi siempre con reverencia, pero al que en determinados momentos se rebela, mostrando entonces como personaje atisbos de humanidad, de sicología y de entidad histórica.

2. PLAZER DE MI VIDA, JUVENTUD Y CELESTINEO

Plazer de mi Vida es posiblemente el personaje más complejo, enigmático y lleno de sugerentes matices sicológicos de *Tirant*, aunque su diferente edad, gracia, belleza y procedencia social la revistan de muy distinto pelaje del usual en las celestinas literarias. Recordemos cómo las condiciones físicas y sociales de Celestina como alcahueta justifican la exhibición de una sexualidad desviada, traslaticia; su decrepitud, su ebriedad, su aspecto andrógino de barbuda, caminan en permanente contraste con la lujuriente lozanía de los cuerpos jóvenes de sus pupilas y de algunos de los amigos de éstas, que despiertan en ella un apetito sexual reprimido por la fuerza de los años. Lo extraño es ver alguna de esas "cualidades" repetida en un personaje joven como Plazer de mi Vida. Pues si las principales causas de la ansiedad sexual de Celestina son su vejez y su oficio, ninguna de ellas, naturalmente, es compartida por la simpática doncella de la princesa Carmesina, que ofrece su me-

⁹ María Eugenia Lacarra, *Cómo leer "La Celestina"*, Madrid: Júcar, 1990.

diación de manera siempre alegre e interesada, como el más genuino *servus fidelis* de la comedia latina.

Con la vejez se avivan y subliman en Celestina los recuerdos nostálgicos de mejores épocas: “De éstos me mandaban a mí comer en tiempo los médicos de mi tierra cuando tenía mejores dientes”. Y no se refiere a capones, por supuesto, sino a jóvenes lozanos y apetitosos. La metáfora de la dentera tiene una inequívoca connotación sexual: “Quedáos a Dios, que voyme sólo porque me hacéis dentera con vuestro besar y retozar. Que aún el sabor en la encías me quedó; no le perdí con las muelas” (auto VII), comenta al dejar a regañadientes a Areúsa y Pármeno en pleno festín amoroso. La impotencia de Celestina (la pérdida simbólica de las muelas, en una relación metafórica muy bien estudiada, que habría hecho las delicias de Freud y Jung) no impide —al contrario, renueva— una libido ansiosa que intenta pasar traslaticiamamente a sus pupilas. En el caso de Plazer de mi Vida, la pulsión erótica no ha nacido, o se encontraba todavía en estado latente, y aflora por excitación y contagio cuando se hace testigo del acto sexual entre Diafebus y Estefanía (y de la larga sesión de rocamientos entre Tirant y Carmesina), en la famosa noche de las “bodas sordas”. Plazer de mi Vida espía los retozos de los cuatro a través de la rendija de una puerta, y confesará, a la mañana siguiente, tratando de ordenar sus sensaciones y sin querer deshacer el ventajoso revoltijo de realidad y sueño, cómo al escuchar aquellos dulces lamentos se compadecía de sí misma por no estar junto a la pareja, formando otra con Ypólito:

[...] Como yo sentí aquel sabroso llanto, mi ánima se complañía como, por mi desventura, no era yo la tercera con el mi Ypólito. E aunque yo era grosera en amar, conoció el mi espíritu que el término de amor aquí devía fenescer. Mi ánima tuvo algunos sentimientos de amor que ynorava, e doblóseme la pasión del mi Ypólito porque no tomava en mí parte de los besos assí como Tirante de la Princesa y el condestable [Diafebus] de Estefanía. Y como más en ello pensava, mayores y más dolores sentía, e a mi parecer tomé un poco de agua y

que me lavé el corazón, los pechos y el vientre por remediar alguna parte de mi dolor. (163)

Plazer de mi Vida descubre aquí en qué consiste el amor: pasa de la ignorancia o grosería (“aunque yo era grosera en amar...”) al conocimiento (“conoció el mi espíritu...”). ¡Qué manera tan diferente de superar la “grosería”, en el terreno amoroso, tienen una mujer, Plazer de mi Vida, y un hombre, redimido grosero, Felipe de Francia! “No sé qué remedio espera / a quien sirve a mujer grosera” (“No sé quin remei espera / qui serveix dona grossera”), reza el estribillo de una canción recogida en *Flor de enamorados*¹⁰ por Joan Timoneda. La mujer grosera es mujer incapacitada para el amor. Plazer de mi Vida dice en un momento, en el original catalán, que es estéril (“só dona exorqua”), aunque la traducción suaviza ese duro adjetivo: “mas no tengo nadi que bien me quiera” (126).

Plazer de mi Vida fantasea con la ilusoria presencia física de Ypólito como imaginario amante, puesto que en la novela no han intercambiado palabra entre ellos dos. De hecho, se propone la conquista —condenada al fracaso— de Ypólito a partir de esa noche:

Y como ellos se fueron ydos, desperté y no vi nada, ni a Ipólito ni a ninguno. Fuy puesta en gran pensamiento, y como me hallé los pechos y el vientre mojados de agua vine a creer que devía ser verdad; y entonces el dolor me aumentó en tanta manera que dava vueltas por la cama como hace el enfermo que vasquea con la muerte y no halla el camino; por lo qual deliberé amar a Ypólito de verdadero corazón, y passaré mi vida penada assí como haze Estefanía.

Puede ser incluso, como sugiere Ruiz-Domènec, que de quien esté enamorada realmente sea de Tirant: “Me pregunto si en una de tantas

¹⁰ Joan Timoneda, *Rosas de romances* (Valencia, 1573), ed. de Antonio Rodríguez Moñino y Daniel Devoto, Valencia: Castalia, 1963.

embajadas, como ella hizo entre el caballero y la princesa, en medio de algún recado, no se quedó con él toda la noche y sin exigirle nada y sin obligarle a nada, [pudo] satisfacer sus profundos deseos”.¹¹

La de Plazer de mi Vida es, en todo caso, la sexualidad floreciente de una muchacha virgen, probablemente como Carmesina de unos quince años, en lugar de la decadente de la vieja bruja desdentada y barbuda. ¿Qué hay de común, pues, entre ambas “celestinas”? Nada desde el punto de vista sicológico, pero mucho desde el papel narrativo de la tercería. El funcionamiento dramático salta por encima del sicológico. En *La Celestina* ocurre algo semejante, en el sentido de que iguales acciones son desempeñadas por personajes diferentes. La vieja Celestina muestra toda su lubricidad, en el citado auto VII, pero Lucrecia, la criada de Melibea, prácticamente una niña, como Plazer de mi Vida, muestra el mismo contagio amoroso que ésta y que la propia Celestina, cuando presencia (y no nos extrañemos de esa presencia, porque Calisto insiste en querer tener testigos de su amor) la escena amorosa entre su señora, Melibea, y Calisto:

Mala landre me mate si más los escucho. ¿Vida es ésta? ¿Que me esté yo deshaciendo de dentera y ella esquivándose por que la rueguen! [...] Pero también me lo haría yo si estos necios de sus criados me hablasen entre día; pero esperan que los tengo de ir a buscar. (*Celestina*, auto XIX)

Parece que estemos escuchando a Plazer de mi Vida, envidiosa y deseando al inalcanzable Ypólito. Y también Lucrecia saldrá como atribulada del encuentro, dirigiéndose a uno de los criados, Tristán, con un “mi amor”, que sorprende como tratamiento de confianza entre dos personajes que no habían intercambiado palabra hasta ese momento. El ofuscamiento interior de Plazer de mi Vida se traslada metonímicamente al cuerpo exterior; necesita sofocar sus ardores con agua fresca, como hemos

¹¹ Ruiz Domènec, *Siete mujeres*, op. cit., p. 70.

visto en una cita anterior, al igual que a Lucrecia le entra, al asistir a la ceremonia amorosa, un terrible y envidioso dolor de cabeza: "Ya me duele a mí la cabeza de escuchar y no a ellos de hablar ni los brazos de retozar ni las bocas de besar" (*Celestina*, auto XIX). Los y las protagonistas sufren todo un proceso de enfermedad, revelado por una detallada sintomatología, que incluye desde el popular derrame de sangre de la nariz como indicio de embarazo o la curiosa mención de los talones del pie, hasta las alusiones a las landres o a nada inocentes aires fríos, etc., que concluirían con el gravísimo dolor de costado que repentinamente sobreviene a Tirant. El pretexto de la hemorragia nasal para justificar las manchas de sangre en el lecho procede muy probablemente del episodio del encuentro de Ginebra con Lanzarote,¹² cuando Meleagant acusa al senescal Keu de acostarse con Ginebra, a la vista de la sangre sobre las sábanas, que en realidad ha derramado Lanzarote, herido al abrir con sus manos los hierros de la ventana del dormitorio para poder entrar a ver a la reina. Ginebra se excusa ante Meleagant, diciendo: "...esa sangre que contemplo sobre mis sábanas no la derramó Keu en modo alguno. Me ha sangrado la nariz esta noche. De mi nariz procede, estoy segura" (y existen otros motivos procedentes del mismo episodio de Chrétien). También cuando, tras la "festividad de bodas sordas", encuentran a Estefanía "toda llena de dexadme estar, con los ojos medio entelados, que escasamente podía ver", le preguntan qué tiene y ella se excusa diciendo que "no es sino dolor de cabeça, que anoche el ayre del río me hizo mal".

No hay duda del ambiguo comportamiento de Plazer de mi Vida, pero tampoco de su papel celestinesco. No cesa en su empeño por tratar de convencer y "dar esfuerço al ánimo de Tirant". Es tan intrigante e imprudente como voluntariosa y fiel:

Jamás en vuestra vida seréys ardid ni temido en batalla, pues en amar dueña o donzella no sabéys mezclar un poco de fuerça... [...]; yd a su

¹² Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*, ed. de Luis Albertto de Cuenca y Carlos García Gual, Madrid: Alianza, 1986, 4.570-4.790.

cama y acostaos junto a ella, aunque sea vestida o desnuda o en camisa, y herid valientemente, que entre amigos no cale manteles. (229)

¿Qué gana ella con la consecución de ese empeño? Nada, aparentemente. Está en el terreno de las auxiliares, y por tanto su trabajo es en principio limpio. Y en el mundo de la alta comedia estos favores no se pagan ni cobran (al menos, no con dinero ni prendas), como sí ocurre en *La Celestina*. O, tal vez, como ha propuesto Vargas Llosa, busca el goce masoquista de quien aspira tan sólo a estar presente, sin intervenir: el placer del *voyeur*. Porque es cierto que, pese a la ausencia de contraprestación, Plazer de mi Vida juega, como una prostituta de lujo o como una ingenua inconsciente, con la incitación oral y con la excitación manual. Así, cuando trata de animar a un Tirant todavía indeciso y tímido:

¡O Dios, qué cosa es tener la donzella tierna y desnuda en sus braços, de edad de catorze años y de sangre real, con padre emperador! [Oh, Déu, quina glòria és estar en lo seu llit e besar-la sovint!] ¡Qué gloria es tener la enamorada rica y liberal, quita de toda infamia! (229)

Como *Celestina*, ni más ni menos. Porque sus palabras (parcialmente suprimidas en la por lo general muy fiel traducción) no pueden menos que traernos a la mente las de la alcahueta a su discípula Areúsa, en la primera cita, o a Pármeno, en la segunda, ambas en la sofocante escena de la incitación al tímido criado:

No parece que hayas quince años. ¡Oh quién fuera hombre y tanta parte alcanzara de ti para gozar tal vista! [...] Llégate acá negligente, vergonzoso, que quiero ver para cuánto eres, antes que me vaya. Retózala en la cama. (*Celestina*, auto VII)

Estas escenas con manoseos en la cama de la vieja experta —entre partera, médica y hechicera— a la joven preñada o con sofocamiento

uterino, se repiten en el género celestinesco, siempre con equívocos eróticos.

La codificación de todas estas escenas nos hace comprender que Plazer de mi Vida es convincente psicológicamente en la medida en que se ajusta a su estereotipo. Así, la doncella que hallaremos en África parece otro personaje, imbuido por su nuevo papel dentro de la novela bizantina, aunque su disfraz como Judith o Raquel bíblica para encontrarse con Tirant y alguna de sus reacciones con él, como cuando lo acoge en su regazo como una *pietà*, nos recuerden a la desenvuelta Plazer de mi Vida de siempre. Y cuando Tirant y ella regresen a Constantinopla, pese a estar ya casada, volverá a cumplir a la perfección su antiguo e insustituible papel de intermediaria, en una estupenda escena en la que espera, ¡pero rezando!, a que Tirant llegue, casi de incógnito, para conducirlo, cual sacerdotisa, al ansiado encuentro sexual con Carmesina (434). Sus “devotas oraciones” son las mismas que, siguiendo uno de los tópicos del amor cortés, la *religio amoris*, y para alcanzar la “gloria del paraíso”, ha utilizado Tirant mucho antes, refiriéndose a Carmesina (210).

Plazer de mi Vida es manejada por Martorell como un actante, a su antojo, cuando quiere desarrollar una escena cómico-erótica determinada y necesita a un personaje de intermediaria. Aquí la ha utilizado para encarnar la figura peticionaria —a través de las oraciones pertinentes— de la recompensa divina del bien, cuando ese papel parecía reservado al protagonista de la novela (y confirman su uso como discurso masculino las primeras palabras de Calisto en *La Celestina*, que desarrollan de manera casi literalmente igual el mismo tópico). Pero pocas líneas más adelante, volverá a encarnar su bien sabido papel celestinesco, con el que mejor la identificamos. Será su última intervención importante en la obra, y confirmará la inmutabilidad de su estereotipo: “Agora veamos qué sabréys hazer —dixo la Reyna—, que en la esperiencia se verá, que yo os haré entrar en batalla de campo cerrado, y no os terné por cavallero si no salís vencedor”. La Plazer de mi Vida de siempre convence a la Princesa “de que se vaya a dormir conmigo a mi cámara, que tenemos que hablar en muchas cosas”. La cámara

está perfumada, la Princesa se mete en la cama. Entonces Plazer de mi Vida hace de las suyas:

Echó ell aldava a la puerta, deziendo a sus donzellas que se fuesen en buen ora, que ella tenía que rezar ciertas devociones y se daría recado, que no avie menester a ninguna. Y como las donzellas fueron ydas, ella se entró en el retrete y dixo a Tirante:

—Cavallero glorioso, desnudaos en camisa e yós a meter al costado de aquella que os ama más que a su vida, y hazed lo que hazer devéys, poniendo aparte toda manera de piedad. (434)

Martorell concibe a sus personajes en movimiento y acción, inmersos en un contexto comunicativo y narrativo que se forja sin duda a través de imágenes dramáticas y visuales, en este caso escenas cómicas. Aquí, la espera ansiosa del amado, unida al motivo de la oración religiosa con equívocos latréuticos, repite prácticamente, con actores diferentes, los fotogramas de una escena muy parecida anterior, protagonizada por la Emperatriz, cuando esperaba rezando, antes de su primer encuentro con Ypólito, la llegada del amado. Aunque nunca lo hará del todo, Plazer de mi Vida ha madurado bastante, porque antes no necesitaba ni siquiera servirse de la excusa de los rezos —que es la excusa de la Emperatriz y también muchas veces la de Celestina— para intermediar en el amor. Parece que Plazer de mi Vida, casada, reina de Fez, ha corregido al menos su atolondrada espontaneidad al hacerse definitivamente mujer.

3. LA VIUDA REPOSADA, VEJEZ Y MALDAD

Hay en la novela un solo personaje femenino, de entre los principales, que no se empareja, que no germina. Es el prototipo de mujer ensimismada, que quiere cumplir a toda costa —y aun de su perdición— lo que desea. Se niega sistemáticamente a la verdad: la imposibilidad de

alcanzar a Tirant, su rechazo. La estupenda Viuda Reposada puede considerarse un posible antecedente de la Dueña Quintañoa quijotesca. Afirma Ruiz-Domènec que “la fábula de la Viuda es un apólogo completo sobre el pavoroso terror que el mundo masculino tiene de las mujeres “obsesivas” que no aceptan las reglas del juego y cuya simulación oculta un espíritu destructivo, que excluye cualquier salida que no sea la que ellas desean”.¹³ Tampoco las acepta la Emperatriz, pero su inversión del orden natural es jocosa: el mundo al revés produce hilaridad y, al cabo, su fuerza es tan constructiva como la del Baco dionisíaco. La labor de la Viuda, en cambio, es destructiva, demoníaca. Como detecta Vargas Llosa, su inmensa necesidad de vivir y sus inaplacables deseos sexuales adquieren una profundidad más y más morbosa cuanto más inhibidos quedan, hasta crear en ella un tipo de amor delictivo, triste y amargo, que proyecta en los demás sus espantosos sueños de venganza. Crea en su mente un mundo imposible y organiza un simulacro fantástico, con el fin de arrastrar a Tirant hacia él.

La “ficción que la reprovada Viuda hizo” es uno de los episodios más celebrados de la novela. Es muy probable que Ludovico Ariosto lo conociera a través de Isabella d’Este, lectora entusiasta de *Tirant* y que se inspirara en él para crear la historia de Dalinda y Ariodante, que ocupa el canto V del *Orlando furioso*. De allí, por medio de Bandello y de Belleforest, pasaría a integrarse también en el argumento de *Mucho ruido y pocas nueces* (*Much ado about nothing*) de William Shakespeare. Y, más tarde a la ópera *Ariodante* de Händel, perdida durante más de siglo y medio, pero hoy representada en los mejores Liceos del mundo.

Ovidio aconseja al enamorado, en el *Ars amatoria* (*Remedia amoris*, vv. 299-310), como mejor terapia contra los efectos negativos del amor, que se imagine, como si así estuvieran concentrados ante sus ojos todos los desmanes posibles de la amada (“pone ante oculos omnia damna tuos”), la cruel suposición de que un siervo obtiene por las noches lo que a él se le niega. “Que todo esto —dice Ovidio— vaya enconando

¹³ Ruiz Domènec, *Siete mujeres*, op. cit., p. 74.

todos tus sentimientos; dale vueltas a esto y saca de ello las semillas de tu odio". La plasmación escrita de esa imagen lamentable del encuentro con el siervo (con el salvaje, con la bestia) hace que converjan todas las abominaciones de la amada en una sola, pero hiperbólicamente monstruosa. Y con prácticamente una paráfrasis del verso de Ovidio, "hinc odii semina quaere tui!" (*Remedia amoris*, v. 308), comienza la trama del episodio. La Viuda Reposada: "...deliberó con su entendimiento diabólico de sembrar en la corte una buena simiente que se llama zizaña" (264). "Semina odii" o "simiente de zizaña" ("llavor que es nomena sisània", en el original catalán).

La Viuda Reposada se dirige a Carmesina con una primera tanda de calumnias ("odii semina"), que servirán de base a todo su diabólico plan: Tirant es comparado tácitamente con el Jasón robador, que huye tras haber conseguido su vellocino. Después, lo único que la Viuda se va a limitar a hacer es representar como real —sacar a escena, iluminar— todo un potencial de fantasía que existe en la mente del Tirant melancólico, del Tirant enamorado. A la vista de los lógicos desplantes del caballero ante sus primeras insinuaciones (al contrario, son los capítulos en los que Tirant y Carmesina estrechan sus lazos, contrayendo matrimonio secreto), la Viuda decide llevar a cabo una ingeniosa intriga. No sólo le comunica a Tirant que Carmesina mantiene amores secretos con el hortelano Lauseta, "esclavo negro, comprado y vendido, y moro de su natura" (265-68); le dice, además, que la princesa ha intentado provocarse un aborto ("por destruyr el preñado de su vientre de mucha infamia") y que ha dejado al recién nacido, como un nuevo Moisés, a merced de las aguas del río ("el mezquino es punido por mi pecado, y su corazón no soterrado, sino que por el río abaxo ha hecho su viaje"). Las palabras de sus graves acusaciones proceden de la *Heroida* XI ovidiana, cuando Cánace le escribe a su hermano Macareo sobre las consecuencias de sus relaciones incestuosas: alteraciones físicas, embarazo, intentos de aborto, necesidad de esconder la criatura.¹⁴ Natu-

¹⁴ Josep Pujol, *La memòria literària de Joanot Martorell (Models i escriptura en el*

ralmente, Tirant no da “llena creencia y fe” a esas “malinas palabras [...] tan contrarias [...] a natural razón, porque tengo por imposible que su cuerpo angelical pusiese su beldad en libertad de un negro salvaje”. Sin embargo, la pena y el dolor hacen mella en él. Martorell sintetiza muy bien ese desconcierto: “en este punto mil maneras de pensamientos discurren por mi fantasía...”.

Para probar la certeza de sus increíbles acusaciones, la Viuda manda que un pintor reproduzca en un disfraz la cara de Lauseta (269). Hace entrar a Tirant en un cuartito del jardín, para que observe sin ser visto. Carmesina baja a este jardín para jugar con Plazer de mi Vida, que lleva puesta la careta encargada (283). Plazer de mi Vida, tan desenfadada y procaz como en otras muchas ocasiones a lo largo del libro, asumiendo su papel a la perfección, acaricia el cuerpo de Carmesina de manera osada: “tomóle las manos y besóselas; después le metió las manos en los pechos y palpóle las tetas, y hazíale requiebros de amor. Y la Princesa se reía mucho...” Tirant espía la escena desde su escondite, gracias a un sistema de espejos, que permiten la visión del jardín a través de la imagen que entra por un alto ventanuco, y que se refleja en el espejo inferior, mostrándole cómo aparentemente Carmesina sostiene amores deshonestos con Lauseta (es decir, realmente, cómo ambas juegan); sin poder creer la verdad que le enseña el espejo, lo rompe. Con ayuda de una cuerda, se eleva entonces esforzadamente hasta la ventana para certificar, sin mediación especular, con sus propios ojos, la evidencia del encuentro. En efecto, contempla ahora cómo Carmesina sale acompañada de Lauseta de un cuartucho del huerto, y se coloca un paño entre las piernas (que, naturalmente, le ha proporcionado la Viuda), como si estuviera limpiando las huellas de un sucio delito. Tirant, después de rechazar de nuevo las ahora todavía más claras propuestas amorosas de la Viuda, que creía tener ya el campo libre, reflexiona y se reconcome en su habitación; acude a buscar al jardinero Lauseta y lo mata (284-87).

El episodio permite descubrir el comportamiento de un personaje, la Viuda Reposada, que, en tanto que urdidora de todo el engaño y causante del terrible equívoco, queda definitivamente catalogada como sujeto negativo y perverso. Habría que llamar la atención sobre el parecido entre este pasaje y el arranque de *Las mil y una noches*. El marco de éstas comienza con el doble adulterio de las esposas de los reyes hermanos Sahriyar y Sah Zaman, cuando el primero descubre a su mujer en brazos de su amante, que es un esclavo negro. Los mata a ambos y se va al encuentro de su hermano. En el palacio de éste, a través de una ventana, ve que su cuñada se entrega igualmente a un esclavo negro, en medio de una festiva orgía. Se lo cuenta a su hermano, y matan a la adúltera. Luego parten ambos a buscar consuelo. Así se entiende, al regreso, la venganza de un Sahriyar, que desposa jóvenes muchachas para matarlas al amanecer, el peligro que ha de conjurar Sharazade con sus mil y una historias. Aunque, como se sabe, *Las mil y una noches* no fueron traducidas en Europa hasta el siglo xvi, hay una versión del inicio de la obra, en las *Novelle* del italiano Giovanni Ser-cambi (1348-1424), que podría ser sugerida en relación con el episodio de *Tirant*. Sin embargo, en la versión italiana el amante de la reina no es claramente un negro, ni la escena del adulterio se realiza al aire libre (en jardín o huerto), como en *Las mil y una noches* y en *Tirant*. Por tanto, el conocimiento de Martorell de *Las mil y una noches*, si es que se dio, tuvo que venir de manera más directa.¹⁵

Por otro lado, dejando aparte los retorcimientos de su "ficción", el personaje de la Viuda —aun reconociendo su entronque lejano con la *nutrix* clásica y el seguimiento del habla del ama de Fiammetta, deudora a su vez de la expresividad de los personajes trágicos de Séneca (Pujol, *La memòria literaria*, 160-61)— coincidirá en algunos aspectos con la abyecta simplicidad de las villanas de novela clásica bizantina, empujando por la lujuriosa Ársace de la *Historia etiópica*. De la comparación

¹⁵ Samuel Armistead y James Monroe, "Celestina's Muslim Sisters", *Celestinesca*, 13-2 (1989), pp. 3-27.

entre estos dos personajes se podrían extraer múltiples semejanzas; baste decir, como ejemplo, que la Viuda Reposada, al saber la llegada de Tirant, se debate entre el miedo al castigo y el amor que todavía le guarda, pero "como es cosa acostumbrada que la natura femenil en la mayor necessidad elige el más inútil consejo", decide suicidarse, tomando un veneno ("oropimente" en la traducción, como en el original catalán) (416). Imita así la resolución drástica de Ársace.

4. LA EMPERATRIZ, ADULTERIO Y TRASTORNO SENIL

El papel de la Emperatriz de Constantinopla significa una distorsión genial del típico papel protector asignado a las madres en la ficción. De nuevo, contra el estereotipo. En vez de vigilar y reprimir los escarceos eróticos de su hija, parece que éstos despiertan o encienden los rescoldos de su aletargada pasión amorosa; con nueva leña, arderán vivamente inflamados en su relación con el joven Ypólito. La Emperatriz es solicitada en amores —veíamos en el resumen— por este sobrino de Tirant, de quien apenas sabíamos hasta ahora más que era francés (234) y del "linaje de la casa de Roca Salada" (238), es decir, de la familia de Tirant. Comienza así uno de los episodios más desvergonzados y divertidos de la novela (248-64). Al acabar la larga aventura africana de Tirant, el relato de esos amores se reanuda (481), lo que da a entender que no se han abandonado durante los más de cuatro años de ausencia de Tirant, puesto que Ypólito se ha quedado en Constantinopla. Una vez muerto el Emperador, Ypólito acabará casando con la Emperatriz, llegará a ser Emperador de Constantinopla (483) y su descendencia ocupará el trono del Imperio en el futuro (487).

El impulso inicial de Ypólito no tiene una suficiente explicación psicológica y es inesperado y radical en el logro de sus primeros objetivos. Después de ser vencida dialécticamente —cierto que sin ofrecer demasiada resistencia—, la Emperatriz consiente que el muchacho, que acaba de demostrar en un capítulo anterior la poca validez que para él

tienen las leyes del amor cortés, se pueda considerar su amante. Ypólito pasa rápidamente, quemando las etapas de aproximación a la dama, de ser *fenhedor* y *pregador*, a *entendedor*, es decir, a amante consentido. La única condición que le impone la Emperatriz es mantener el secreto para evitar el escándalo. Como le dice:

Tu mucha virtud y condición agradable me fuerça a passar los límites de mi acostumbrada castidad. E si con juramentos dignos de fe me hazes segura que no lo sabrá el Emperador ni otro ninguno, por dicho de tu lengua, elige todo lo que agradable te sea. (260)

El paso siguiente para Ypólito es hacerse *drutz*, amante sexual. Dar el salto desde lo que la tratadística amorosa llamaba “visus et alloquium” hasta los “contactus, basia, factum...”. A las mencionadas palabras de la Emperatriz, puerta abierta a los deseos carnales y las ambiciones políticas no reveladas de Ypólito, se añade una cita para que el ardiente amante la espere aquella misma noche en la terraza a la que da su habitación. Por la tarde, la Emperatriz hace cambiar las cortinas de raso de su cuarto por otras nuevas de brocado y seda, y hace perfumar el recinto y el lecho, con una excusa que evidencia la impotencia senil de su marido (hay otras pruebas de ella). Y miente, jugando maliciosamente con la excepcionalidad de la visita: “El Emperador me ha dicho que quiere venir esta noche aquí, y desséole hazer un poco de fiesta, porque ha mucho tiempo que no ha venido aquí” (260). Después de cenar, vuelve rápidamente a la habitación, “diziendo que le dolía la cabeça”. Es un dolor de cabeza falso, como el de Estefanía, que fuerza aún más el equívoco y obliga a alargar la situación.

Eliseo, una doncella que jugará un papel importante en el episodio, y sobre cuya caracterización nos tendremos que ocupar más adelante (en el apartado 5), se interesa solícitamente por la salud de su señora. Los médicos llegan y le recetan reposo y malvasía. Cuando se van, la Emperatriz, nerviosa, vuelve a hacer perfumar la cama y envía a dormir a sus doncellas. Pero al levantarse para ir a abrir la puertecilla que con-

duce a la terraza, donde se supone que la espera impaciente Ypólito, Eliseo también se levanta, diligentemente, temiendo que su ama se encuentre mal. La Emperatriz la convence con mentiras y le dice que se ha incorporado para rezar una oración. El equívoco aumenta el clímax de ilegalidad de la acción, pero ayuda también a introducir gradualmente a Eliseo como involuntaria cómplice del secreto de los amantes.

Una vez tranquilizada, Eliseo vuelve a su cama. La Emperatriz puede ahora actuar libremente. Encuentra a su Ypólito en la terraza, escondido, "tendido en el suelo porque no le viessen de ninguna parte..." El desenlace de este primer capítulo de su loca aventura merece ser transcrito literalmente:

Como Ypólito la vio, aunque hazía bien oscuro, levantóse prestamente y fuesse a ella, y puesto de rodillas la besó las manos y quísole besar los pies, y ella no lo consintió, mas besóle en la boca muchas vezes, y tomóle por la mano diziendo que fuesse a la cama. Dixo Ypólito:

—Señora, vuestra majestad me abrá de perdonar, que yo no entraré en la cámara hasta que de mi desseo sienta parte de la gloria venidera. Y tomóla en los braços y echóla en el suelo, y aquí sintieron el postrimero fin de amor.

Después, muy alegres y contentos, se entraron en la cámara. (260)

El eufemismo para expresar el encuentro sexual ("aquí sintieron el postrimero fin de amor") podría venir, como ha localizado Pujol,¹⁶ de la novela III, 5 del *Decameron*, y Martorell lo repite casi literalmente para concluir la aventura de Espercius con el dragón desencantado. No deja de ser sintomático que los dos encuentros sexuales entre las respectivas y tan poco ortodoxas —en distintos sentidos— parejas sean ventilados con idéntica fórmula. Para Cacho Blecua, "la escena amorosa y primera cita entre esta pareja de enamorados de desigual edad repro-

¹⁶ *La memòria literaria, op. cit.*, pp. 146-149.

duce unos esquemas bien conocidos de tradiciones romances [...], me refiero a la tradición de los cuentos risibles, a la estructura del *fabliau*".¹⁷ Además, recalca, en todo el episodio, como ocurre en los *fabliaux*, "sobresale la ingeniosidad de la mujer que no solamente deja a su marido engañado sino también contento" (p. 164).

Los cuatro grados más arriba mencionados de aproximación según la preceptiva amorosa son neutralizados y despachados como uno solo, violento y desesperado, que refleja perfectamente la mezcla de amor adolescente y senil, angustiado y frustrado, pletórico pese a ser ridículo, por parte de los dos desiguales amantes. Los deleites amorosos ("razones y juegos de placer", como los califica Martorell) continúan luego dentro, en la habitación, después de un breve intermedio de conversación, hasta que se hace de día y, "cansados de velar, se adormieron" (261-262). Claro que todo esta situación poco tiene de realista: es cómica e hiperbólica; por tanto, grotesca. Los gritos sofocados de Eliseo son, paradójicamente, trompeteros o estridentes, y dan la voz de alarma. Y la reacción de Ypólito, su comportamiento infantil y cobarde desdramatiza la tensión y agudiza el tono de farsa *in crescendo* de la escena. Para no ser descubierto o conocido por Eliseo, se escabulle entre las sábanas ("metió la cabeça debaxo de la ropa"), hace que la Emperatriz se esconda inútilmente allí también, y le pregunta desde ese baluarte cuál es la causa de su congoja. Ella responde ampulosamente, como contagiada por el tono exagerado del aviso de Eliseo: "—¡Ay, el mi hijo! [...] En este mundo no se puede alcançar gloria complida. [...] yo veo que este día será principio y fin de tu felicidad y deleyte, y postrero término de nuestras vidas". Y él, amedrentado, adopta una actitud infantil y estalla en lágrimas como un niño de pañales: "ovo gran piedad de sí mismo, como hombre que en semejantes negocios jamás se avie visto, y con la poca edad que tenía hizo compañía a la Emperatriz sirviéndola de lágrimas más que de consejo ni remedio".

¹⁷ Juan Manuel Cacho Blecua, "El amor en el *Tirant lo Blanc*: Hipòlit y la Emperadriu", en *Actes del Symposion "Tirant lo Blanc"*, Barcelona: Quaderns Crema, 1993, p. 161.

Su primera reacción ha sido, por tanto, la esperada en un niño (y Martorell no deja de recordar "la poca edad que tenía"): el terror. Hemos de pensar en un mozalbeta apenas mayor que Eliseo, de entre quince y como mucho dieciocho años. Y lo que sigue a continuación confirma este infantilismo. Hay una desproporción entre palabras y acciones. Ante la tragedia que le anuncia la Emperatriz, Ypólito "rogó a la donzella que le hiziesse gracia de le traer su espada, que estava en el retrete. Y tomando esfuerço en sí, dixo: —Aquí quiero tomar martirio delante vuestra majestad y terné mi muerte por bien enpleada". Naturalmente, la Emperatriz no le hace ni caso. Al contrario, seguramente resucita en ella la sensatez olvidada. Comprueba por una hendidura de la puerta que su marido y los médicos conversan sin sospechar nada de lo que ha ocurrido y ocurre dentro. Todavía hay solución. Obliga a Ypólito a volver a esconderse. Toma la iniciativa y se comporta como la madre experimentada y amorosa que protege a su hijo. La poca edad de Ypólito se destaca de nuevo, con el magistral detalle (del que nos priva la traducción castellana) de cogerlo de las orejas para besarlo, indicando así, además del tierno y posesivo gesto maternal, la probable pequeña estatura del muchacho:

Y tornóse corriendo azia Ypólito, [e pres-lo per les orelles] y besóle muchas vezes y díxole:

—Hijo, por el mucho amor que te tengo, te ruego que te entres en aquel retrete hasta que al Emperador y a los físicos yo les dé alguna lícita excusa con que se vayan.

De esta manera finaliza una graciosa y tensa escena llena de sorpresas, susurros, lloros, gritos, saltos, suspiros..., todo ello provocado por los excesos de dos, si no niños, como mucho adolescentes (Ypólito y Eliseo). Se han confabulado la precipitación, inexperiencia y temores de ambos, aunque si el resultado ha estado cercano al caos o al drama la culpable ha sido la adúltera Emperatriz. Pero el episodio aún continúa, a partir de la entrada en la cámara del Emperador y los médicos, y

se juega ahora con una serie de nuevos equívocos, que comienzan con la explícita alusión al mito de Fedra. Porque la Emperatriz dirá que ha soñado con el retorno de su hijo (muerto poco antes de la llegada de Tirant —se nos había anunciado ya— y de edad parecida a Ypólito) y aprovechará la confusión para estar cerca del amante incluso en público. Martorell aprovecha las enormes posibilidades del malentendido, que los lectores modernos leemos amplificadamente debido a las fuertes connotaciones edípicas de toda esta relación ilícita: “e mi hijo e yo metímonos en la cama [...], y su boca besava mis tetas: es verdad que jamás tan plaziente dormir sentí”.

Ypólito se quedará quince días en el “retrete” del aposento de la Emperatriz. Pero no puede quedarse indefinidamente. El día antes de irse, se produce una emotiva escena de despedida:

Y un día antes que saliesse, estando en las faldas de la Emperatriz, la suplicó que por amor dél cantase un romance. Y ella por hazerle plazer, a su boz, cantó un romance de Don Tristán, como se quexava de la lançada que le avie dado el rey Mares, y cantóle con muy gentil boz y gran perfición, y a la fin en manera de desecha dixo: “Muger, ¡cómo quedas sola, pues que tu Ypólito se parte!” E con la dulçura del cantar le cayeron de los ojos muchas lágrimas... (263)

Estas líneas implican el conocimiento, en la corona de Aragón, en la década de los 60, del romance “Ferido está don Tristán / de una mala lançada...”, que no tenemos atestiguado hasta mucho más adelante, ya en 1495, y en castellano, en el *Juego de naipes trobado* que Jerónimo Pinar ofreció a la corte de la reina Isabel la Católica (con la versión que comienza “Mal se queja don Tristán...”). En canciones y romances de lamento pensaba Martorell, sin duda, al escribir esta magnífica escena en la que una Emperatriz humanizada, gracias a la literatura, canta doliéndose de la partida del dulce amigo.

No hay demasiado tiempo para enternecerse, con todo. La escena precede al regalo por parte de la Emperatriz de “un gran talegón de

ducados", con los que ordena la vida de Ypólito, de manera que pueda ser servido en adelante por trescientos "comedores", es decir, personas a su cargo. Y Martorell no olvidará —y no podrá sancionar positivamente— la radicalidad en el comportamiento sexual de la pareja, que será reincidente y con agravantes. Así, muy recientes las muertes de Tirant, el Emperador y Carmesina (en el cap. 478 se presenta la de esta última y el ascenso de las almas de los dos esposos al cielo), se dice de la Emperatriz que "le amava [a Ypólito] más que a su hija ni a sí misma", y de su pareja:

Y no penséys que Ypólito toviere mucho dolor, que luego que Tirante fue muerto hizo su cuenta que él sería emperador, e mucho más después de la muerte del Emperador y de su hija, teniendo confiança del mucho amor que la Emperatriz le tenía, que él no dudava que le tomarie por marido e por hijo; que usança es de las viejas que quieren a sus hijos por maridos, que por emendar las faltas de su juventud quieren hazer aquella penitencia. (479)

Y no pasarán ni dos días antes de que Ypólito, estando todavía los cadáveres sin enterrar, vaya a dormir con la viuda, quien "le abraçó y besó, y pasaron aquella deleytosa noche recordándose poco de los que estaban en los cadahalsos esperando que les fuese dada sepultura" (481).

La Emperatriz no es, desde luego, un modelo de casada, ni de viuda ("recordándose poco de los que estaban en los cadahalsos..."); tampoco un modelo de madre. Si hacemos un sencillito ejercicio de comparación con otra madre muy diferente, Alisa, la madre de Melibea en *La Celestina*, apreciaremos un comportamiento igualmente poco loable y no tan distante de las veleidades de la dama griega como pudiera parecer en un principio. La actitud de la Emperatriz no era insólita tampoco en la realidad de su tiempo, ni en la Corona de Aragón ni en la de Castilla. Sencillamente, Martorell tensa, como tantas veces, los fundamentos de una realidad histórica, valiéndose de los estereotipos que le ofrece la literatura —aquí la comedia y el *fabliau*— y

da así cauce y salida verosímiles —dentro de las convenciones genéricas— a esa extremada tensión.

5. ELISEO, NIÑEZ Y PRINCIPIOS DE FIDELIDAD

Uno de los primeros consejos que Ovidio, en su *Ars amatoria*, ofrece al amante que pretende conquistar a una doncella, es el de trabar amistad con la sirvienta de la joven deseada, con el fin de allanar el camino y facilitar el acceso: "Sed prius ancillam captandae nosse puellae / Cura sit accessus molliet illa tuos" (vv. 351-52). El poeta aconseja también que se averigüe hasta qué punto la sirvienta participa de la confianza de su ama, de manera que pueda la primera convertirse en cómplice fiel de los juegos secretos ("tacitis conscia fida iocis"; v. 354). No se ha de ahorrar esfuerzo —continúa el gran maestro del amor— a la hora de tener la doncella a favor: 'lo que pidas, si ella quiere, lo conseguirás fácilmente' ("Quod petis, ex facili, si volet illa, feres"; v. 356). Y algunos versos adelante, ante la pregunta retórica planteada sobre si conviene avanzar en esta *captatio* algo más allá, hasta el punto de seducir a la misma sirvienta ("hanc ipsa prosit violare ministram" [v. 375]), el poeta razona que, aunque es cierto que algunas se vuelven más solícitas después de haber mantenido relaciones "a concubitu" con el amante, la cuestión, demasiado delicada, depende de cada caso. En consecuencia, acaba recomendando que si, con ocasión de dar y recibir mensajes de y para el ama, place la sirvienta al amante no sólo por su amabilidad, sino también por su cuerpo, vaya éste siempre por orden: "Fac domina potiari prius, comes illa sequatur!" (v. 385). Primero, conquistar a la doncella; después, si acaso, ya vendrá la criada.

Eliseo, la doncella de la Emperatriz de Constantinopla —como ocurre con Lucrecia, la doncella de la casa de Melibea— posee algunos de los rasgos de la "ministra" o "ancilla" ovidiana. Se trata de muchachas que mantienen una extraña fidelidad a la protagonista, cualidad que se manifiesta claramente cuando en un determinado momento

han de hacerse cómplices del grave secreto de ésta. Este doble atributo —complicidad y lealtad— las diferencia y las singulariza entre el resto de las servidoras. La complicidad provocará en ellas un fuerte conflicto. La doncella se enfrenta al concepto tópico de fidelidad, entendida como deber no sólo hacia el ama, sino también hacia la casa en que vive, hacia la familia y, en definitiva, hacia el orden establecido. Sus opiniones, sus respuestas y su capacidad de reacción serán elementos clave, por tanto, para el éxito en el logro y desarrollo de las relaciones entre los amantes. Personajes secundarios son, sin embargo, absolutamente imprescindibles para la lógica de la acción en las obras.

Eliseo adquirirá solamente verdadero protagonismo cuando se desenvuelva la intriga entre la Emperatriz e Hipólito. No cabe duda de que su papel como doncella en la novela es de menor importancia que el de Plazer de mi Vida. Sin embargo, es precisamente esta modestia como figura casi de tercera fila la que llama la atención. En el episodio de la Emperatriz con Ypólito, que acabamos de ver, y a la mañana siguiente del primer encuentro amoroso, entra en acción Eliseo, siendo involuntario testigo del resultado que han tenido los hechos de la noche anterior:

[...] La donzella Eliseo se levantó, y como fue vestida entró en la cámara de la Emperatriz para le demanar cómo se sentía o si quería algo. Como se allegó a la cama, vio un hombre al costado de la Emperatriz, que tenía el brazo tendido, y la cabeça del galán sobre aquel brazo y la boca en la teta.

—¡Ay, Sancta María valme! —dixo Eliseo—. ¿Quién es aqueste traydor, renegado, que ha engañado a mi señora? (262)

La primera tentación de Eliseo es la de querer gritar auxilio. Cree ingenuamente en la inocencia de la Emperatriz y en la traición del violador, aunque haya encontrado a éste en posición tan infantil y poco criminal como es la de tener la boca en la teta de su falsa madre (volverá a recordar esa misma postura la Emperatriz, poco más adelante,

cuando cuente su falso sueño): “Y estaba en tentación de dar bozes, queriendo dezir: —¡Muera el traydor que con cautela y engaño es entrado en esta cámara a poseer el gozo desta bienaventurada cama!”. Después se lo piensa mejor, sospecha la complicidad: “ninguno toviera tanto atrevimiento de entrar allí sin voluntad de su señora”; comienza a preguntarse por la identidad del autor del atrevimiento: “e hizo mucho por conocerle, y no podía porque él tenía la cabeça baxa y no le podía bien ver”. Sin embargo, no hay tiempo que perder; ha de actuar rápidamente y con efectividad. El peligro mayor lo representan las otras doncellas, de manera que sale y les comunica la prohibición de entrar en la habitación de la Emperatriz para no molestarla. Eliseo lo hace todo de manera casi mecánica, en silencio, sin despertar a los felices amantes, seguramente interrogándose por la verdadera relación entre ellos. Se hace preciso apaciguar la curiosidad del propio Emperador, que acaba de llegar y está llamando a la puerta de la habitación. El delito está a punto de ser descubierto; Eliseo ya no tiene más remedio que despertar a su señora para que se levante inmediatamente.

Su reacción ha sido diligentísima, pero no por propio convencimiento, sino más bien por actuar con el automatismo que requieren las decisiones de urgencia ante problemas inesperados; sufre todo un proceso de aceleración psicológica, de maduración, obligada por el peso de tener que juzgar y actuar frente a una serie de situaciones que nunca antes le habrían podido pasar por la cabeza. Su primer impulso, ciegamente fiel, sin entender nada de la evidente *liaison* y, por tanto, sin dudar de la inocencia del ama, había sido denunciar al intruso; una vez templado el primer acaloramiento, le han venido a la mente los misteriosos preparativos de la noche anterior, los adornos de la habitación, los perfumes... Entonces se le ha desvelado la posibilidad, el mal pensamiento, en principio eliminado por absurdo, de que la Emperatriz fuera parte culpable de la aparición de la persona desconocida y, en consecuencia, protectora del incógnito. Eliseo ha tenido que actuar maquinalmente. Como fiel doncella que es, protegerá a su ama de los ojos denunciadores, de los “gilosos”, de las calumniadoras y de su pro-

pio marido. Después ya habrá tiempo de preguntarle, de hacerle entender su temeridad, de reprenderla, y quizás —puede llegar a creer Eliseo en esos segundos vertiginosos de acelerados pensamientos— ponerla en el camino recto.

Esa actitud no implica aprobación moral ante un hecho que Eliseo considera grave y denunciabile. De hecho, en estos momentos de nerviosismo, con el Emperador acabado de llegar y aporreando la puerta, ella, una simple doncella de poco más de catorce años, “enojada y con poca paciencia y menos discreción”, riñe a la Emperatriz. Y, excitada y trastornada como está, se le escapa un verdadero conjuro. La perplejidad y desasosiego que le embargan ante una situación que escapaba totalmente de sus previsiones, se libera, efectivamente, a través de un conjuro aprendido quién sabe de quién. Eliseo demuestra aquí que es todavía una niña, que no sabe utilizar correctamente el discurso de los adultos y que aprovecha las hiperbólicas y monstruosas truculencias que desde siempre han acompañado los conjuros (a veces a través de canciones infantiles) con el objeto de valorar y denominar hechos para ella equiparablemente monstruosos como aquellos con los que se acaba de topar: un hombre, probable encarnación de un espíritu o del mismo demonio, durmiendo en la cama nada menos que su señora, la Emperatriz de Constantinopla.

Como hemos visto en el apartado anterior, se produce un revuelo en palacio, solucionado *in extremis* sin que se descubra ninguno de los graves secretos que guarda la alcoba. Cuando los médicos y el marido se van, la Emperatriz hace salir de la habitación a todas las doncellas, con la excepción de Eliseo. Serena, altiva y dominante, obliga a ésta a mantener la complicidad. Pese a las cautivadoras promesas de pagar con dinero y un buen matrimonio el servicio, Eliseo acepta a regañadientes, manifestando claramente su disconformidad:

Ya no me ayude Dios —dixo Eliseo— si yo tengo ninguna voluntad de servir a Ypólito, ni menos en amar ni honrarle. Mas por hazer lo que vuestra majestad me manda lo haré, que de otra manera no me

querría abaxar en tierra por una aguja por hazerle servicio, antes os digo que jamás tuve tan mala voluntad a hombre del mundo como a él, después que le he visto en tal manera junto con vuestra alteza. ¡León hambriento querría que le comiesse los ojos y la cara y aun toda la persona! (262)

Nuevamente habla Eliseo como la niña exaltada que hemos visto, cuando recuerda su visión reciente. Eliseo, repitiendo una de las maldiciones del exorcismo, sigue sin saber contener la rabia furibunda hacia el intruso, con una posesiva y egoísta falta de comprensión propia de los niños. Por eso utiliza frases coloquiales (“no me querría abaxar en tierra por una aguja por hazerle servicio”) y exclamaciones precipitadas por la ofuscación. Pero ha de obedecer el mandato de su señora, que la obliga a esconderse en un cuartito, mientras ellos dos reposan del deleite durmiendo. El contraste entre la felicidad de los unos y el llanto desconsolado de la otra es puesto en evidencia: “...prestamente se entró en el retrete y allí se hartó de llorar. Y los dos amantes estovieron en la cama hasta que fue ora de bísperas; y como ellos se levantaron hallaron a la donzella que aún estava llorando...” Pese a todo, le confirma su promesa de lealtad a la Emperatriz: “...yo haré a Ypólito todos los servicios que pudiere por contemplación de vuestra alteza”. Pasa, así, a una situación de servicio forzoso a Ypólito, llevándole comida a su escondite. Sin embargo, continúa dejando clara su oposición al intruso, actuando con una displicencia fría y distante: “Ypólito la metió en razones con muchas burlas, y ella jamás le respondía sino en lo que tocava a su servicio”.

Resume el narrador que “en tal manera y deleyte estuvo Ypólito dentro en el retrete por una semana”. Como la Emperatriz piensa que lleva ya demasiado tiempo encerrado, le hace un rico regalo, con el fin de despedirlo espléndidamente, consistente en un collar de oro, con una piña llena de gruesos rubíes como piñones. E Ypólito comienza a contar a las dos —y que sean dos las oyentes es muy importante, como veremos— un cuento que ocupa todo un capítulo (263).

La seria y moralista Eliseo, la puritana doncella que no había consentido nunca dar su aprobación a la relación adúltera, se transforma repentinamente, por el simple hecho de escuchar el divertido apólogo inventado por su hasta el momento acérrimo y diabólico enemigo, de visceralmente enemiga en amiga. De nuevo nos encontramos con los bruscos vaivenes de un personaje inmaduro. Ello justifica su cambio de actitud, ya definitivo: "...tanto es el placer que he tomado en lo que avéys dicho a mi señora, porque hombre de mucha discreción le avéys conocido la calidad, por que os prometo, a fe de quien soy, que todos los días de mi vida os seré tan favorable...". Ypólito responde con gesto fraternal e impulsivo: "...se quitó del costado de la señora y fuese a Eliseo y abraçóla y besóla, e hízole infinitas gracias de la merced que por ella avía alcançado; y assí fue hecha la paz".

Es el final perfecto para cerrar la historia de un conflicto, la historia de la doncella que odiaba al amigo de su señora hasta que un buen día le escuchó contar un cuento, cambió de opinión hacia él, y desde entonces no dejó ya nunca de estimarlo. Claro está que la transformación no ha sido tan fácil. En las palabras de Eliseo se descubre, en primer lugar, el deseo reprimido de vengarse, burlarse de su ama o simplemente tener libertad para romper con la fidelidad servil que la unía a ella ("le avéys conocido la calidad...", le dice a Ypólito con sorna cómplice). Pero a continuación está el sentido que puede tener la parábola para ella, como *exemplum* hecho plática (como en los sermones) y revelador, así, del valor del erotismo.

Puesto que la comprensión y aceptación de ese cuento actúa como un resorte casi mágico que convierte a la hasta ese momento hostil sirvienta en silenciosa cómplice del amor adúltero, parece que aquí el paralelo con la Lucrecia de *La Celestina* no es desestimable. El conocimiento directo de lo que es el amor hace a estas dos niñas mujeres (en el auto XIX Lucrecia abraza tan imperpetuosamente a Calisto que Melibea tiene que frenarla), les sirve como rito vicario de iniciación sexual. Aprecian, al verlo en otros antes que en ellas, lo que describe Plazer de mi Vida como "sentimientos de amor que ignorava". La visión y la

comprensión del amor tienen efectos didácticos y contagiosos, como se observa en el comportamiento de Plazer de mi Vida, que quiere estar en las bodas sordas con Ypólito, y de Lucrecia, que se dirige al criado Tristán con un “mi amor...”, y confiesa que “también me lo haría yo, si estos necios de sus criados me hablasen entre día”, al final del explosivo auto XIX. Ahora bien, sus deseos, sin dudar de la ansiedad erótica que encierran, se expresan atolondrada e inocentemente; tan ingenua, tan compulsivamente como se realizan muchos actos de la pubertad. Infantilismo, fidelidad, complicidad..., girando en torno a un proceso de aprendizaje amoroso. Eliseo no es Lucrecia, desde luego, pero parece claro que ambas doncellas se iluminan recíprocamente como estereotipos de comedia y novela.

Carmesina, Plazer de mi Vida, la Viuda, la Emperatriz, Eliseo..., fuera de la idealización del objeto femenino, fuera del imaginario sublimado que concibe la fantasía del hombre, mujeres que actúan, positiva o negativamente, a favor o contra el hombre. Mujeres que se delizan peligrosamente hacia las comarcas de la seducción. Mujeres que para conseguir sus propósitos, han de enfurecerse, o celestinear, o traicionar, o trastornarse o, en fin, romper con sus principios de fidelidad. Es el precio de abandonar la sumisión eterna a la que las aboca una sociedad —y una literatura— de hombres y exclusivamente hombres con poder para la acción.

BEATRIZ BERNAL, NICÓSTRATA Y LA MATERIA TROYANA EN EL *CRISTALIÁN DE ESPAÑA*¹

Maria Carmen Marín Pina

Universidad de Zaragoza

Beatriz Bernal es una de las muchas mujeres del siglo xvi que desatendieron las críticas de los moralistas y se entregaron a la lectura de los libros de caballerías.² De todos es sabido que, a juicio de los autores graves, estos libros eran poco edificantes para la lectura femenina por su contenido, por la sensualidad, por la ligereza y la deshonestidad de sus historias amorosas. Se juzgan como lecturas deshonestas porque se corre el riesgo de que las mujeres experimenten por obra lo que por palabra leen, como explica Francisco Ortiz Lucio en su *Jardín de amores* (1589); se teme que intenten emular a sus heroínas y den vida a sus lecturas, aspirando a ser nuevas “Orianas amadisianas”, según denun-

¹ Este artículo se inscribe en los proyectos de investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología “Bibliografía de escritoras españolas (Edad Media-Siglo xviii), II” (HUM 2006-03215) y “La ficción narrativa de la Edad Media al siglo xvi: confluencia de tradiciones y géneros” (HUM 2006-07858/FILO). Una primera versión de este trabajo, titulada “Lectoras y lecturas caballerescas. Beatriz Bernal y *Cristalián de España*” y referida a la identificación de Nicóstrata, fue presentada al curso *Lecturas femeninas en el ámbito Ibérico (siglos xvi-xviii)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999.

² Para el interés femenino sobre el género, véase Marín Pina, “La mujer y los libros de caballerías”, “La aventura de leer”; Biascioli, “La cultura delle donne” y, en general, sobre la literatura de entretenimiento Trujillo, “De lecturas devotas”. Todavía en el siglo xix Mariano José de Larra reconoce esta capacidad femenina de proyectarse en las lecturas caballerescas al recrear, en *El doncel de don Enrique el Doliente*, la deliciosa escena de lectura del manuscrito *Amadís de Gaula* entre las damas de la condesa de Albornoz, “por ser libro que a la sazón corría con mucha fama y ser lectura propia de mujeres” (121). También Elvira, como las mujeres citadas por Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache*, “hubiera dado la mitad de su existencia por hallarse en el caso de la bella Oriana”.

cian Francisco Cervantes de Salazar en sus *Adiciones* a J. L. Vives, *Introducción y camino para la sabiduría* (1546), Luis de Granada en la *Introducción al símbolo de la fe* (1583), Pedro Malón de Chaide en el *Libro de la conversión de la Magdalena* (1588)³ o Francisco de Osuna, para quien “no ay quien tanto siga lo que lee como la muger” según explica en el *Norte de los estados*.⁴ Las mujeres, sin embargo, hicieron oídos sordos a estos vetos, tomaron la fruta prohibida y siguieron leyendo estos sermonarios o cartillas del diablo, como los llamaron Alejo de Venegas y José de Jesús María, libros que contribuyeron sin lugar a dudas a su educación sentimental.

En su caso sabemos de forma fehaciente que Beatriz Bernal fue una extraordinaria lectora de libros de caballerías porque compuso uno en toda regla, el *Cristalián de España*, publicado en Valladolid el 9 de enero de 1545. Beatriz Bernal representa ese tipo de lectoras con capacidad creadora retratadas por Cervantes en el *Quijote* en la figura de Dorotea, capaces de imaginar un episodio caballeresco del que ella misma es en este caso la protagonista a través de la escritura. Su aventura es su propio libro, que la convierte en una de las primeras escritoras de ficción de su época de nombre conocido.⁵ Gracias a las investigaciones de Anastasio Rojo y Donatella Gagliardi, sabemos que en 1537 Beatriz Bernal ya tenía terminado el libro, pues en esa fecha solicita ya la licencia de impresión. Por entonces, 1536, acababa de enviudar de su segundo marido el bachiller Torres de Gatos, “relator de la Real Audiencia” y padre de su hija Juana de Gatos. La documentación notarial exhumada hasta la fecha nada revela de sus aficiones y actividades literarias. Los pleitos en los que se ve envuelta la retratan como una mujer viuda que vive de las

³ Elisabetta Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento). Un'analisi testuale*, Pisa: Giardini, 1996.

⁴ Donatella Gagliardi, “*Quid puellae cum armis?*”, *Una aproximación a doña Beatriz Bernal y a su “Cristalián de España”*, tesis doctoral, Barcelona: Universidad Autònoma, 2002, p. 86.

⁵ Para la bibliografía sobre su vida y obra, así como la de otras escritoras áureas, remito a la consulta de la base de datos BIESES, la Bibliografía de Escritoras Españolas (Edad Media-Siglo XVIII), accesible en internet, <<http://www.uned.es/bieses>>.

rentas, de la administración y alquiler de casas de su propiedad, especialmente a miembros vinculados con el tribunal de la Real Audiencia, y de la tutela y defensa de su hija Juana, malcasada con el licenciado y mujeriego Alonso de Torres y dueña de una biblioteca cuyos fondos se conocen gracias al inventario *post mortem* de sus bienes.

El acceso de una mujer escritora a la imprenta no era fácil y requería la mediación masculina. A través de Monsieur de Anthoven, gentil hombre de la Cámara Real, se solicita licencia para imprimir el *Cristalián de España*, “un libro de caballerías que compuso una mujer”, y fue aprobada con escaso entusiasmo por el doctor Busto, para quien estos libros no deberían imprimirse, “mas que por la razón que los otros se han impreso podrá dispensarse con este porque no tiene más mal de ser la materia vana como los de este género todos”.⁶ Semejante valoración no resulta extraña si tenemos en cuenta que el firmante de la licencia es el erasmista Bernabé Busto, criado de la casa real, “Maestro de Pajes” de su Majestad y autor de un *Arte para aprender a leer y escribir perfectamente en romance y latín* (1532), una cartilla destinada al aprendizaje de la lectura del Príncipe Felipe.⁷ Para este humanista, traductor del latín y lector de los textos básicos sobre la educación y for-

⁶ Transcribe la solicitud de la licencia de impresión Rojo, “Manuscritos”, 143, nota 26; Gagliardi, “*Quid puellae cum armis?*”, *op. cit.*, p. 156; María Milagros Rivera Garretas, “La licencia de impresión de *Don Cristalián de España*, de Beatriz Bernal (s. xv-xvi)”, *Acta Historica et Archaeologica. Medievalia* 25. *Homenaje a la profesora Dra. Maria Josefa Arnall i Juan*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003-2004, pp. 507-509. Reproduce los originales del documento y los comenta Gagliardi, “Ediciones e impresores del *Don Cristalián de España* (con una nota sobre la fortuna de los libros de caballerías en Italia)”, *Rend. Mor. Accademia Lincei*, 9-15 (2004), p. 698. Cito el texto del *Cristalián de España* por la edición de 1545, Valladolid, Juan de Villalquarán (Londres, British Library, G. 10290; París, Nationale, Rés.g.Y2 24). Sidney Stuart Park, *Don Cristalián de España* (tesis doctoral, Ann Arbor, Michigan: Temple University, 1981) edita y moderniza la edición de 1587 y diferentes pasajes del libro figuran en la citada tesis doctoral de Gagliardi así como en las modernas antologías caballerescas recogidas en la base de datos Clarisel, <<http://www.clarisel.unizar.es>>.

⁷ Víctor Infantes, *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos xv y xvi*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998, p. 79.

mación del Príncipe cristiano, los libros de caballerías no merecen ninguna estima, no han de figurar entre los libros utilizados para dicho aprendizaje y así lo declara expresamente en los consejos finales que cierran su cartilla:

Ni tampoco leerá por libros de vanidades, como el común haze, *Amadís*, *Don Tristán*, etcétera, sino por libros que cuenten historia verdadera o tengan buena doctrina para las costumbres, porque en aquella edad apégaseles fácilmente y quédase todo lo que oyen y no poniendo más trabajo assí que assí aprender leer y buena doctrina que crescidos les traerá gran fructo y dexando que los otros lean por do les plega.

Para el joven Príncipe, próximo entonces a “cumplir el quinquenio y aun no se ponía en leer”, además de componer la cartilla, Busto ha traducido del latín la misma obra que en 1516 Erasmo dedicara a su padre, la *Institución del Príncipe christiano* de Erasmo, obra, en su opinión, “maravillosamente útil y necessaria al que ha de tener governación y administración de gentes”, y por supuesto mucho más provechosa que los libros de caballerías.

No comparte la misma opinión del doctor Busto Beatriz Bernal, quien encomienda el *Cristalián de España* al Príncipe Felipe y vela igualmente por su formación, indicando en el prohemio la utilidad de su obra “porque los insignes príncipes han de ser aficionados a leer los libros que cuentan las aventuras y extremados hechos en armas que aya auido en el mundo, para que los despierte y habitúe en altos pensamientos” (*Cristalián de España*, fol. n.n.). Quizá la afición del Emperador Carlos y su séquito por el género pudo más que las críticas de erasmistas como Busto para que la autora dedicara su obra al joven Príncipe. Obtenida la licencia, al parecer por Cristóbal Pelegrín, la publicación del libro no fue, sin embargo, inmediata y Beatriz Bernal tardó ocho años en ver su obra impresa. Los motivos que retrasaron la publicación del libro hasta 1545 se desconocen, pero tal vez se expliquen por falta de financiación y tenga que ver también con el citado Pelegrín, como sugie-

re Gagliardi.⁸ Juan de Villaquirán, editor por esos años de las obras de Guevara en las prensas vallisoletanas, se embarca finalmente en la empresa y publica en 1545 el *Cristalián de España* declarando su autoría femenina, pero silenciando el nombre de Beatriz Bernal; en la portada se lee estar compuesto por “una señora natural de la noble y más leal villa de Valladolid” y en el prohemio por “una persona de frágil sexo”. Es su hija, Juana de Gatos, la que acaba descubriendo la identidad de su madre como autora del libro al solicitar en 1584 privilegio para su reimpresión.⁹

Como revela la petición de la licencia, en 1537 Beatriz Bernal tenía ya terminado su *Cristalián de España*, un nuevo libro de caballerías que sumar a más de una veintena de títulos ya existentes. Su afición por los libros de caballerías, y quizá también la supuesta y discutida autoría femenina de los dos primeros libros palmerinianos,¹⁰ animaron a esta lectora vallisoletana a componer y publicar contra viento y marea su obra en un momento en el que en España no era habitual la creación femenina y menos, como ya se ha apuntado, el acceso de la mujer a la impresión. Si en Italia *El Cortesano* de Castiglione dio aliento a las «damas cultivadas» italianas para escribir y publicar y desde Venecia se impulsó en las décadas de 1540-1550 una campaña para dirigir la aten-

⁸ “Ediciones e impresores”, *op. cit.*, pp. 695-699.

⁹ Reproduce el privilegio, fechado el 17 de agosto de 1584, Serrano y Sanz, *Apuntes*, 156; Park, *Don Cristalián*, 52; Gagliardi, “Ediciones e impresores”, 696. Dicho privilegio atesora importante información, pues por él descubrimos el nombre expreso del beneficiario de la licencia de 1537, Cristóbal Pelegrín, y de la autora del libro, nombre que aparece por primera vez explícito en la portada de la edición complutense impresa en 1586 (colofón 1587) por Juan Fríguez de Lequerica, donde se lee “Beatriz Bernal, natural de la muy noble villa de Valladolid”. Como sucede después con el libro de caballerías de Torquemada (Lina Rodríguez Cacho, “*Don Olivante de Laura* como lectura cervantina: dos datos inéditos”, en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 6-9 nov. 1989*, Barcelona: Anthropos, 1991, p. 517), el manuscrito caballeresco, el privilegio sobre la edición y venta de la novela se convierte para los descendientes de los autores en una importante y lucrativa herencia.

¹⁰ Donatella Gagliardi, “*Femina composuit*. Ficciones caballerescas de autoría femenina, del *Palmerín de Olivia* al *Cristalián de España*”, *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche*, VIII (2005), pp. 33-58.

ción hacia la escritura de las mujeres,¹¹ en España el punto de inflexión de esta tendencia se produce en el último decenio del siglo y el detonante parece ser la publicación de las obras de Santa Teresa (1588), todo un hito y punto de no retorno para la creación e impresión de las obras de otras escritoras hispanas.¹² Beatriz Bernal y su hija Juana Bernal de Gatos al reivindicar con nombre y apellidos la autoría de su madre, se adelantaban así a su tiempo y no temían comparecer en la palestra literaria con una voluminosa obra de ficción perteneciente a un género poco recomendable para el público femenino al entender de los moralistas. Se sentían, sin embargo, avaladas por el propio género caballeresco que, por entonces, gozaba ya de popularidad y estaba alcanzando una nueva valoración social haciéndose un sitio a la sombra del trono, como confirmar las dedicatorias de los libros de caballerías de la época.¹³

La presentación del libro por su autora parece estar pensada para acallar de entrada las iras y críticas de los moralistas. En el prólogo Beatriz Bernal quiere transmitir la imagen de un mujer religiosa, cumplidora con los oficios propios de la Semana Santa, en concreto con el rezo del vía crucis. Su experiencia religiosa acaba, sin embargo, en una experiencia literaria y la Iglesia sirve una vez más, como diera a entender el arcipreste de Talavera, para salir de la cárcel familiar.¹⁴ Siguiendo la retórica prologal propia del género, Beatriz Bernal dice haber encontrado su voluminoso libro por “extraña aventura”, en el curso de un oficio religioso, dentro del sepulcro de una iglesia y a los pies de un difunto embalsamado. El libro de mármol, la lectura eterna de tantos túmulos, cobra vida y pasa a ser ahora un grueso volumen hurtado por una due-

¹¹ Peter Burke, *Los avatares de «El Cortesano»*. *Lecturas e interpretaciones de uno de los libros más influyentes del Renacimiento*, Barcelona: Gedisa, 1998, p. 68.

¹² Nieves Baranda, “«Por ser de mano femenil la rima»: de la mujer escritora a sus lectores”, *Bulletin Hispanique*, 100-2 (1998), p. 455.

¹³ Sylvia Roubaud, “Calas en la narrativa caballeresca renacentista: el *Belians de Grecia* y el *Clarián de Landants*”, en Jean Canavaggio (ed.), *La invención de la novela*, Madrid: Casa de Velázquez, 1999, p. 62.

¹⁴ Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de Michael Gerli, Madrid: Cátedra, 1992, pp. 184-185.

ña curiosa, instruida y capaz de hacerlo legible para el público en general. Beatriz Bernal se retrata así, en primera instancia, como una mujer religiosa, pero a la vez como una empedernida lectora capaz de cometer sacrilegio para conseguir un libro antiguo y de abandonar a sus compañeras para zambullirse en el secreto de sus páginas. La posesión material del libro robado se convierte en este caso en sinónimo de aprehensión intelectual.¹⁵ En segundo lugar se presenta ya como escritora al redactar el prólogo-dedicatoria, una escritora culta a juzgar por la mención de los clásicos Homero, Virgilio, Ovidio y Lucano, y con capacidad de fabulación al inventar y escribir la “extraña aventura” del hallazgo de la obra. En esta primera “aventura”, Bernal adapta de forma verosímil, por el contexto espacio-temporal en el que la encuadra, el viejo cuento del manuscrito encontrado en los sepulcros de sus autores.¹⁶ La vallsolletana se embarca así en la aventura de trasladar y sacar la historia de *Cristalián de España*, “escrito en nuestro común lenguaje, de letra tan antigua que ni parecía española ni arábiga ni griega”, un libro de caballerías fruto de sus lecturas y aficiones literarias y que, por respeto al género, no podía obviamente presentar como original propio.

NICÓSTRATA Y LA MATERIA TROYANA

Entre las lecturas y aficiones literarias de Beatriz Bernal figura la materia troyana y en ella se inspira para escribir con imaginación algunos episodios de este extenso libro de más de trescientos folios que narran las aventuras de Lindedel de España y de sus hijos Cristalián y Luzescanio,

¹⁵ Alberto Manguel, *Una historia de la lectura*, Madrid: Alianza-Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998, p. 279.

¹⁶ Anna Bognolo, “Il romanziero e la finzione: questioni teoriche nei testi introduttivi ai *libros de caballerías*”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, II (1999), p. 88; François Delpech, “El hallazgo del escrito oculto en la literatura española del Siglo de Oro: elementos para una mitología del Libro”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIII (1998), p. 21.

las que el morisco Román Ramírez había aprendido (leía) de memoria y recitó ante la Inquisición cuando fue procesado por tener supuestamente tratos con el diablo.¹⁷ Al comienzo del libro, en el capítulo primero, el motivo del rapto del recién nacido Lindedel por la maga Membrina no es otro que salvaguardarlo y educarlo para recuperar las armas de Troilo, el gran héroe troyano. En este punto, y siguiendo las pautas marcadas por el género caballeresco desde el *Amadís de Gaula*, donde los héroes se presentan como herederos de la *virtus* antigua y en concreto de los troyanos,¹⁸ Beatriz Bernal da cabida en sus páginas a la materia troyana en una mezcla y fusión de tradiciones. La primera novedad en relación con otros autores de libros de caballerías que trabajan con la historia troyana es sin duda la fuente que dice manejar:

Dize la historia que Nicóstata, aquella excelentíssima mujer que todas las guerras de Troya escribió, cuenta que el rey Príamo entre todos sus hijos hubo solamente dos hijas: a la hermosa Policena y a la sabia Casandra, la cual tuvo grande y verdadero amor a su hermano Troilo. Sabed que, cuando aquel fue muerto por la mano de Aquiles, como la historia de Troilo lo cuenta, su hermana Casandra supo la triste nueva, y porque los griegos no uviessen en su poder las armas y espada de Troilo, que muy grande aver valían, por sus artes las sacó de la batalla. Y como ella por su gran saber le era manifiesto la destrucción que en Troya avía de venir, juntamente con las armas de su hermano encerró todos los grandes tesoros del rey Príamo su padre en el Castillo Velador, y puso en él tales

¹⁷ Juan Manuel Cacho Blecua, "Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez", en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (De "Amadís" al "Quijote")*. Poética, lectura, representación e identidad, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMIR), 2002, pp. 27-53.

¹⁸ Véase al respecto María Rosa Lida de Malkiel, "El desenlace del *Amadís* primitivo", *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires: Eudeba, 1966, pp. 154-155, y Giuseppe Grilli, "Los héroes de la Guerra de Troya" (*Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004), con atención en este caso a *Tirante el Blanco* y al *Belianís de Grecia*.

guardas y encantamientos, que nadie de allí lo pudiesse sacar si no fuesse tal cavallero que en bondad de armas passasse a su hermano Troilo, que por segundo Hétor era nombrado (*Cristalián de España*, cap. 1, fol. I v.).

La aventura está reservada para Lindedel de España, un héroe español, como el que supuestamente imaginara también Santa Teresa según sus biógrafos, y el único capaz de acabar con los encantamientos hechos por Casandra en el castillo Velador y de obtener las armas y el tesoro troyano. En este episodio, Bernal demuestra conocer la materia troyana y, después de rememorarla, la explota narrativamente resucitando personajes de la historia (en este caso Antíoco, Troilo) e imaginando nuevos episodios (encantamientos ideados por Casandra para proteger las armas de su hermano en el castillo Velador, recuperación de las mismas y del tesoro de Príamo) en una práctica que después imitarán otros cultivadores del género como Jerónimo Fernández en el *Belianís de Grecia* (1547) o Esteban de Corbera en el *Febo el Troyano* (1576), entre otros. Me interesa, sin embargo, destacar la fuente que cita, «Dice Ni costata», pues Beatriz Bernal no sigue a Dares o Dicáis, ni tampoco a Homero o a Virgilio, las máximas autoridades en la historia troyana, sino a una mujer, Nicóstrata, una autoridad femenina en materia clásica con la que desea identificarse. La autoría femenina no figura obviamente en ninguno de los textos «canónicos» troyanos, ni en la *Historia de la destrucción de Troya* de Guido de la Columna, ni en las *Sumas de Historia Troyana* de Leomarte, ni en la *Crónica Troyana*, por citar tan sólo los textos más importantes difusores de la materia y algunos de los que ella pudo manejar para la elaboración de la citada aventura de Troilo y posteriormente la del rey Mida.

Nicóstrata, también conocida entre los latinos como Carmenta por sus capacidades adivinatorias, figura en los repertorios de mujeres ilustres como una mujer docta, sabia y elocuente, como la inventora de las letras latinas o griegas, según los textos. Así la recoge, Álvaro de Luna en su *Libro de las claras y virtuosas mujeres*, quien sigue a San Isidoro (*Etimologías*, I, IV, 1) y en última instancia a Boccaccio, que la cita

ya en su *Genealogia deorum gentilium* (libro V, caps. 50-51) y en su *De claris mulieribus* (cap. XXV, fol. xxxi v.),¹⁹ obra esta última que Bernal pudo conocer en la edición zaragozana de Pablo Hurus de 1494 o en la edición sevillana de Jacobo Crómbberger de 1528. Fuera de los catálogos de mujeres ejemplares, Nicóstrata se menciona también como la inventora de las letras latinas, entre otras obras, en la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre (1450), en el *Vocabulario Universal en latín y romance* de Alfonso de Palencia (1490), en la *Gramática Castellana* (1492), en las *Introducciones latinae* (1492) y en el *Dictionarium hispano-latinum* de Nebrija o en *El Cortesano* de Castiglione, donde el Conde la cita como «madre de Evandro, la cual mostró las letras a los latinos».²⁰

En todos estos textos se recuerda como mujer sabia, vinculada a las letras, a la escritura y, en segundo lugar, por este mismo saber, a las artes adivinatorias, por ello Álvaro de Luna la cita junto a otras sibilas, incluida la aludida Casandra, que vaticinó la destrucción de Troya.²¹ En ninguno de estos repertorios se relaciona, sin embargo, con la guerra de Troya ni se presenta como escritora de la misma. Si en los textos troyanos no figura su nombre ni tampoco en los catálogos de mujeres ilustres se recoge su vinculación a las historias de Troya, Beatriz Bernal pudo tomar la referencia del *Relox de Príncipes* de Antonio de Guevara. En el segundo libro (Capítulo XXX, "Do el auctor prosigue su intento persuadiendo a las princesas y grandes señoras que trabajen por ser sabias como lo fueron las mugeres antiguas, lo qual prueva con muy notables historias"), al exponer su ideal educativo, Guevara la presenta como ejemplo o modelo de mujer docta que pudo haber arrebatado a Homero la gloria literaria, al haber sido ella testigo de vista de la historia, de las guerras troyanas:

¹⁹ Agustín Boyer, *Estudio descriptivo del "Libro de las virtuosas e claras mugeres" de don Álvaro de Luna: fuentes, género y ubicación en el debate*, Berkeley: University of California, 1988, pp. 211; 219.

²⁰ Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, ed. de Mario Pozzi, Madrid: Cátedra, 1994, libro tercero, pp. 28, 380.

²¹ Boyer, *Estudio descriptivo*, op. cit., p. 188.

Ca no faltó escriptor que se atreuió a dezir que si lo que escrivió esta muger de las guerras de Troya no fuera por embidia echado en el huego, el nombre de Omero quedara obscuro. La razón desto es porque esta muger fue en el tiempo de la destrucción de Troya, y escrivió lo que escrivió como testigo de vista; pero Omero escrivió después de la destrucción de Troya como afectado al príncipe Achilles, y como amigo de los griegos y enemigo de los troyanos; y a la verdad, quando el escritor se afeciona a escrivir de una persona, no es menos sino que ha de echar algún borrón en su escritura. Llamábase esta muger del rey Evandro Nicóstrata, aunque otros la llaman Carmenta, y esto por la gran elocuencia que tuvo en el carmen y verso.²²

Guevara tertia así en la polémica que desde la antigüedad se venía sosteniendo acerca de la veracidad de las fuentes, polémica en la que también participó Mena con su *Omero romançado* y en la que se implicará años después Romero de Cepeda en su *Rosíán de Castilla* (Lisboa, 1586). En este peculiar libro de caballerías, Romero de Cepeda, gran aficionado por otro lado a la materia troyana como demuestra su obra titulada *La antigua, memorable y sangrienta destrucción de Troya* (Toledo, 1583), recuerda también la figura de Nicóstrata en el catálogo de mujeres ilustres confeccionado por Peristrato para Albina, madre de Rosián, y la vincula a la historia troyana en los mismos términos que Guevara, de donde probablemente Romero de Cepeda tomó la cita:

Digna es de memoria y perpetua fama entre los hombres aquella famosísima Nicostrata muger de Euandro, compañero de Eneas, la qual escriuió el suceso de la guerra de Troya y su destrucción, como testigo de vista, en muy sonoro y alto estilo, que según fama hazía ventaja a lo que Homero después escriuió; y por envidia al fin le quemaron sus obras porque no pareciesse la verdad de aquella destrucción y guerra

²² Antonio de Guevara, *Relox de Príncipes*, ed. de Emilio Blanco, [Madrid]: ABL, Escritores Franciscanos Españoles, 1994, p. 584.

tan notable y famosa en el mundo. Porque según Dión, griego hystoriador, no se deue tener por verdadero lo que Homero escriuió, así por auer quinientos años que la destruyción de Troya auía passado quando escriuió Homero, como porque por encumbrar a Achilles, su capitán, disminuyó el poder de los troyanos, los quales, según el mismo Dión, no fueron de los griegos vencidos.²³

Conocida su capacidad inventiva, su fama de «invencionero» y mentiroso, es posible que, con el material brindado por los repertorios citados acerca de Niscóstrata, Guevara creara una nueva Nicóstrata, escritora de las guerras troyanas. Si Nicóstrata era una mujer vinculada a las letras y fue testigo de vista de la destrucción de Troya, nadie mejor que ella para escribir esas guerras, aunque después sus escritos se condenaran al fuego por envidia. Beatriz Bernal pudo perfectamente conocer este dato en la citada obra del predicador franciscano, el *Relox de Príncipes*, impreso en Valladolid por Nicolás Thierry el 8 de abril de 1529. La obra es un tratado para la educación de gobernantes, en la línea de los espejos medievales recuperados por los humanistas, pero también en general para los nobles. El libro segundo, dedicado al matrimonio y a la educación y donde sostiene ideas que raramente se apartan de las defendidas por los italianos del xv y más tarde por Erasmo o Vives,²⁴ sirvió también de manual de instrucción femenina, un manual amenizado por un repertorio de anécdotas y casos ejemplares de romanos y de griegos que puso en contacto a mujeres curiosas como esta dueña vallisoletana con el mundo clásico.

Beatriz Bernal pudo leer el *Relox de príncipes* y de él tomar la figura de esta mujer escritora versada en la historia caballeresca. Poco importa si sus escritos se quemaron, como indica la cita guevariana y después repite Romero de Cepeda, porque Beatriz Bernal se toma la misma libertad que el predicador franciscano para inventar manuscritos y seguir la ficticia obra troyana. Sin entrar abierta ni explícitamente en la discu-

²³ Joaquín Romero Cepeda, *La historia de Rosián de Castilla*, ed. de Ricardo Arias, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979, p. 20.

²⁴ Guevara, *Relox de príncipes*, op. cit., XLII.

sión de la fidelidad de las fuentes,²⁵ Bernal da por cierta la autoría femenina y desdeña con ella la autoridad de Homero, de Virgilio o la de los soldados Dares y Dicáis. Beatriz Bernal ha tomado posiciones y lo ha hecho por una mujer escritora, Nicóstrata, en la que sin duda ella misma quería verse proyectada, siendo esta elección un rasgo de escritura femenina que sumar a los apuntados por Whitenack,²⁶ a esas numerosas historias protagonizadas por mujeres que se repiten insistentemente a lo largo del libro,²⁷ que retratan sus problemas y desgracias y que hablan subliminalmente de una conciencia autorial femenina.

Si Beatriz Bernal hace suyo el modelo de la ejemplar Nicóstrata, mujer culta y escritora, las fuentes manejadas son, no obstante, las desdeñadas, pues lo más probable es que su conocimiento de la materia troyana proceda de la popular *Crónica Troyana*, un libro que contó entre 1490 y 1587 con más de una docena de ediciones y presente en muchas bibliotecas femeninas.²⁸ El tema troyano atraía a las mujeres y, además de los inventarios, son muy diversos los testimonios que lo

²⁵ María Sanz Julián, "El falaz Homero: un apunte sobre las *auctoritates* en las Historias Troyanas hispanas", en Carmen Parrila y Mercedes Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, III, A Coruña: Toxosoutos, 2005, pp. 521-533.

²⁶ "Emphasis Added: an Introduction to Beatriz Bernal's *Don Cristalián de España*", *Monographic Review/Revista Monográfica*, 13 (1998), p. 31.

²⁷ Elamí Ortiz-Hernán Pupareli, "El papel de la mujer en el *Cristalián de España*", en Rafael Alemany, Josep Lluís Marros y Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, III, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, pp. 1243-1251.

²⁸ Además del ejemplar de la Reina Isabel la Católica (Francisco Javier Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950, pp. 22 y 49), una *Corónica troyana* de mano figura en el inventario de Isabel de Santisteban (1548) (Pedro Cátedra y Anastasio Rojo, *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, p. 234), y dos ejemplares impresos en el de Francisca de Rojas (1564) (*Ibid.*, p. 278) o en el de Doña Brianda de la Cerda y Sarmiento (1602), en este caso junto al *Cristalián de España*, ítem [11] y [13] (Trevor J. Dadson, "Los libros de doña Brianda de la Cerda y Sarmiento, duquesa de Béjar (1602)", en *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid: Arco/Libros, 1998, p. 426).

confirman. Entre ellos contamos con el brindado por Gómez Manrique, quien en las glosas de unas coplas consolatorias nos informa de que los aposentos de su hermana la condesa doña Juana de Castro fueron testigo de coloquios y disputas literarias sobre la materia troyana.²⁹ En el terreno de la ficción también se pueden espigar ejemplos como incluido en el prólogo al segundo libro de su *Belianís de Grecia*, donde Jerónimo Fernández viste a la alegórica doncella con la que se encuentra el autor-personaje con un atuendo en el que lleva representados los trabajos de Hércules, las gestas de Ulises, Aquiles y Troilo (*Belianís de Grecia*, vol. II, fol. cvij v.; pp. 1-2). Como las armas, las telas ilustradas se prestan a un ejercicio de écfrasis de impronta clásica³⁰ y en este caso el vestido de la doncella habla también a su modo de aficiones y posibles lecturas femeninas.

EL APARECIDO TROILO, HÉROE TROYANO

El pasaje de la guerra troyana rememorado en su *Cristalián* no es otro que la muerte de Troilo, uno de los hijos de Príamo y Hécuba. Beatriz Bernal se toma la libertad de continuar primero la historia troyana poniendo en la pluma de Nicóstrata una nueva aventura de la sabia y visionaria Casandra quien, muerto Troilo a manos de Aquiles y concedora de la destrucción de Troya, sacó con sus artes del campo de batalla las armas y la espada de su hermano y las encerró junto a “los grandes tesoros del rey Príamo su padre en el castillo Velador y puso en él tales guardas y encantamientos que nadie de allí lo pudiesse sacar si

²⁹ Carmen Parrilla, “Notas acerca de lecturas femeninas en el siglo xv”, en E. Artaza, J. Durán, C. Isasi, J. Lawand, V. Pineda y F. Plata (eds.), *Estudios de Filología y Retórica en Homenaje a Luisa López Grigera*, Bilbao: Universidad de Deusto, 2000, p. 354.

³⁰ Vicente Cristóbal, “Mitología clásica en la literatura española de la Edad Media y del Renacimiento”, *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, VI (2007), p. 52, recuerda al respecto la descripción de la colcha nupcial de Tetis y Peleo en el poema de LXIV de Canulo o los bordados de Aracne en el libro VI de las *Metamorfosis* ovidianas.

no fuesse tal cavallero que en bondad de armas pasasse a su hermano Troilo, que por segundo Héctor era nombrado" (fol. j v.).

La obtención de las armas del héroe troyano se convierte en el motivo estructurante de toda la aventura. Desarrollado ya por Boiardo en el *Orlando innamorato* (III, I-II), los poemas españoles del ciclo carolingio imitan el episodio (Lara Garrido, ed., *Las lágrimas*, 336 y ss.) y embarcan a sus héroes en la recuperación de las armas de Aquiles en aventuras de fantasía ultraterrena. En el caso del *Roncesvalles* de Garrido de Villena (canto, IX, fols. 36v-42v) las emblemáticas armas han sido encantadas por el mágico Bruno, en el templo en el que Perseo colgó la cabeza de Medusa, y Roldán parte en su busca, mientras que en las *Lágrimas de Angélica* de Barahona las encanta Alejandro en la isla de Leuce y en su demanda se empeñan Sacripante y Zenagrio.³¹ Varios años antes, Beatriz Bernal había hecho lo propio con las de Troilo.

Fiel a la versión de Nicóstrata frente a la de Homero, más afecto a Aquiles como recuerdan Guevara y Romero de Cepeda, la vallisoletana opta por el troyano Troilo y crea primero la aventura de los encantamientos en el castillo Velador, convirtiendo a Casandra en una maga más de las muchas que habitan estos libros, como hicieran años antes Silva o Luján con Medea en algunas de sus continuaciones amadisianas,³² y como sucederá luego con la misma Urganda la Desconocida o la sabia Melia, cuyos encantamientos acaban siendo milenarios, se proyectan en el tiempo y se prestan igualmente a la mezcla de héroes de diferentes familias caballerescas en obras como el *Palmeirim* portugués.³³ Con esta

³¹ Lida de Malkiel, "La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas", en Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 434; Esther Lacadena, *Nacionalismo y alegoría en la épica española del siglo XVI: «La Angélica» de Barahona de Soto*, Zaragoza: Pórtico, 1980, p. 207; Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, ed. de José Lara Garrido, Madrid: Cátedra, 1981, p. 336.

³² Emilio José Sales Dasí, "La huella troyana en las continuaciones del *Amadís de Gaula*", *Troianalexandrina*, 6 (2006), p. 15.

³³ María Carmen Marín Pina, "Palmeirim de Inglaterra: una encrucijada intertextual", *Península*, 4 (2007), pp. 79-94.

elección, Beatriz Bernal explota el lado más fabuloso de la historia troiana, el que humanistas como Pier Candido Decembrio en su traducción al latín de la *Iliada* (1442-1446), la que solicitara también el Marqués de Santillana a su hijo Pedro González de Mendoza, querían limar.

Cassandra recluye las armas y el tesoro en un castillo alto hasta las nubes, sin puerta ni ventana alguna, llamado Velador por las guardas encantadas que siempre lo velan y al que se accede por una angosta y húmeda cueva. Como en otros ejemplos típicos de arquitectura maravillosa,³⁴ también este espacio de espacios está repleto de sorpresas, de huertas, jardines, estrechas escaleras de husillo, suelos que se abren, salas y corredores en los que aparecen caballeros y doncellas encantados a los que Lindedel se enfrenta y vence en lucha. En la última sala, el héroe abre un sepulcro y lucha con el caballero armado salido de su interior, el último guardián de las armas troyanas y uno de los primeros ejemplos del catálogo de aparecidos y muertos vivientes que encierra el libro. El tesoro de Príamo, compuesto por piedras preciosas, un cetro real, el estoque de Príamo y dos sillas de oro, es la única muestra tangible del esplendor de la rica y próspera Ilión levantada por Príamo después de la destrucción de Hércules. Todas las piezas destacan no sólo por la riqueza de los materiales (oro y piedras preciosas) sino también por lo que representan como atributos del poder (el estoque, el cetro y las sillas de Príamo y Hécuba) que al pasar a manos de Lindedel y Cristalina los convierten en dignos sucesores de los héroes troyanos. Además del valor material, las armas de Troilo guardadas en una caja plata, encierran un valor simbólico pues, como en la épica renacentista, también en los libros de caballerías “sólo un héroe digno recoge las armas de alguno clásico”.³⁵

La aventura se cierra capítulos más adelante con la revalidación de las armas en lucha con su dueño, el mismo Troilo, que revive para recuperarlas sin que en este caso medien aparentemente las artes de su encan-

³⁴ Stefano Neri, *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa: Edizioni ETS, 2007.

³⁵ Barahona de Soto, *Las lágrimas*, op. cit., p. 337.

tadora hermana Casandra. Beatriz Bernal juega ahora con la creencia generalizada en su época en los aparecidos y fantasmas y descubre una veta narrativa que explotará a lo largo del libro con numerosos episodios de visiones, demonios y aparecidos, otra faceta de lo sobrenatural y maravilloso especialmente atractiva para ella, tan amiga, por otro lado, de truculencias. El hallazgo no era nuevo, pues en la Edad Media los espíritus están omnipresentes y los muertos deambulan, con no poca preocupación de la Iglesia, por la cultura popular,³⁶ recorren las páginas de los *exempla*, de relatos hagiográficos, de *romans* artúricos o de historias caballerescas breves como la de *Oliveros de Castilla* con el famoso fantasma de Juan Talabot, el muerto agradecido, y por los más tempranos libros de caballerías.³⁷ En este caso se trata de un fantasma con pedigrí, pues es el troyano Troilo quien regresa al mundo de los vivos y reaparece en el castillo de la Montaña Temerosa; para ser más precisos, más que fantasma Troilo es un aparecido pues no es una sombra evanescente o ectoplasma, sino una aparición que cobra forma corpórea.³⁸

³⁶ Claude Lecouteux y Philippe Marcq, *Les esprits et les morts, croyances médiévales*, Paris: Honoré Champion, 1990.

³⁷ Para *Oliveros de Castilla*, véase Alberto Montaner, "Oliveros de Castilla y la piedra filosofal", en Santiago Fortuño Lloréns y Tomás Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de literatura medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1999, t. III, pp. 15-35. En los libros de caballerías españoles el tema está por estudiar. Ana Carmen Bueno Serrano, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, tesis doctoral, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2007, p. 496, comenta los fantasmas de Finea y Tarnaes en el *Primaleón* y Rafael Beltrán, "«Conjúrote fantasma»: almas en pena y conjuros paródicos entre *Tirant lo Blanc* y *Don Quijote*", en José Manuel Lucía Megías, María Carmen Martín Pina, con la colaboración de Ana Carmen Bueno (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 43-62, su aparición en el *Tirant* así como la parodia cervantina.

³⁸ Según Tertuliano, un aparecido tiene que tener cuerpo, de lo contrario es una ilusión, un fantasma (Claude Lecouteux, *Fantômes et revenants au Moyen Âge*, Paris: Éditions Imago, 1986, p. 55). La misma Beatriz Bernal reserva el término *phantasma* para las visiones, especialmente las demoníacas, como en *El baladro del sabio Merlin* o en *Las sergas de Esplandián*, según se puede comprobar en la consulta de la Real

Lindedel “vio salir por una pared del castillo un hombre muy anciano”, Antiochio, el ayo de Troilo, que le informa del lugar y de los pormenores de la aventura:

Digo que esta montaña por donde entrastes es una tierra y morada de demonios [...] y este castillo lo mismo [...]. Hagos saber que la vuestra venida a estas partes es para hazer batalla con Troilo que en este castillo está. E si la vuestra ventura fuere tal que lo venciéredes, vuestra fama durará tanto quanto el mundo durare; e si fuéredes vencido, para siempre jamás quedaréis aquí en pago de vuestro atrevimiento de aver emprendido tan gran hecho de osar entrar en esta montaña” (fol. xv v.).

Beatriz Bernal crea con la materia troyana un episodio espectral, se acerca a las regiones infernales y plantea un nuevo tipo de aventura caballeresca poco explorada hasta entonces en la narrativa caballeresca peninsular, aunque no en la italiana. Recuérdese al respecto, p.e., la visita de Guarino a los infiernos y al Purgatorio de San Patricio (*Guarino Mezquino*, 1527) o la bajada de Baldo y sus amigos al infierno (*Baldo*, 1542), donde, entre otros, ven a los héroes troyanos “Priamo, Héctor, Troilo, Paris con todos sus hijos y Deífobo” en el “círculo de los que su vida emplearon en armas y murieron por ganar honra”.³⁹ La condena de los héroes troyanos al infierno no parece deberse tanto a su gentilidad pagana, cuanto a los fines mundanos a los que prestaron sus armas, justificando así el autor “cómo los gentiles también davan pena a los pecados”. Pocos años después, Jerónimo Fernández en el *Belianís de Grecia* (1547) juega también con los difuntos troyanos y el mundo infernal, si bien Policena, Aquiles, Héctor y Troilo conviven redivivos de diferente forma con las modernas “lumbreras de la caballería”, con

Academia España, Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>>.

³⁹ *Baldo* (Sevilla, *Dominico de Robertis*, 1542), ed. de Folke Gernert, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002, p. 119.

Belianís y familia.⁴⁰ El autor burgalés opta por la vía del encantamiento para poner en acción a Policena y a Aquiles, pues en el trance de muerte realmente fueron encantados por Andrómaca y por el sabio Nicosián respectivamente.⁴¹ Los difuntos Héctor, Troilo y Deifebo corren, sin embargo, peor suerte y, según se deduce de las palabras del infernal Balurtano, no han alcanzado el paraíso y parecen condenados al purgatorio o al infierno, a donde el sabio Silfeno los ha reclamado:

Sabrás que él nos apremia y avn nos ha forçado a que le demos, en toda su fuerça, a los esforçados príncipes troyanos que en nuestro poder están para que hagan esta tan cruel y sangrienta batalla, la más terrible y espantosa de las que jamás se vieron, porque no sólo se ayudarán del esfuerço y fortaleza que mientras biuieron fueron dotados, pero avn de aquella con que nosotros les pudiéramos ayudar porque a ella salen aquel tan nombrado cauallero Hétor con su(s) hermano(s) Troylo, con aquel tan animoso rey Sarpe, con cuyos tan notables hechos y soberanas hazañas, no creo sean ajenas de tu noticia" (*Belianís de Grecia*, segunda parte, 366).

De esta imprecisa región infernal salen para luchar con Aquiles, Belianís y compañía y en su espada encontrarán por segunda vez la muerte. Diez años antes, Beatriz Bernal se había adentrado ya por estos escabrosos parajes demoníacos y se había encontrado con el difunto troyano Troilo, redivivo en un paraje, la Montaña Temerosa, que podría identificarse con el Purgatorio, la región en la que vagan las almas de los penados. El enclave del encuentro es una montaña, un lugar ambivalente siempre en el límite entre el bien y el mal, entre dos mun-

⁴⁰ Lilia E. Ferrario de Orduna, "La historia de Policena en el *Belianís de Grecia* y algunos textos españoles medievales y renacentistas", *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, 1986, t. I, pp. 383-408.

⁴¹ Jerónimo Fernández, *Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero don Belianís de Grecia*, 2 vols., ed. de Lilia E. Ferrario de Orduna, Kassel: Reichenberger, 1997, segunda parte, p. 363.

dos opuestos; unas veces morada de hadas (la Montaña de las Maravillas, feudo de la maga Antigonía en el *Morgante* y símbolo del deseo erótico, por ejemplo) pero también de diablos, como en este caso reconoce explícitamente Antiochio (“morada de demonios”) y adelanta su nombre (“Temerosa”). Los rasgos descriptivos del enclave abundan en esta idea, pues la montaña cuenta con un castillo “todo negro como el carbón” y está rodeado de una honda cava que parece llegar a los abismos; por la montaña sobrevuelan además unas aves negras, tristes, con los picos abiertos y las alas tendidas “mostrando tener mucho calor” (fol. xvj r.).

Lejos de mostrar temor o asombro ante Antiochio, el fantasma que atraviesa la pared, Lindedel, preocupado por los pormenores del combate, cuestiona no la existencia de espíritus y aparecidos, sino su relación con los vivos porque “¿Cómo es posible que esté aquí Troilo aviendo tantos años que lo mató Achilles estando los griegos sobre Troya, salvo si tengo de hazer batalla con su espíritu y esto me paresce cosa impossible?” (fol. xvj r.). Lindedel demuestra conocer también la historia, pues, según cuenta la *Crónica Troyana*, efectivamente en el curso de la batalla Troilo, acorralado por los mirmidones (meridiones), fue muerto y decapitado a manos de Aquiles, su cabeza arrojada a los caballos y su cuerpo paseado vejatoriamente (*Crónica troyana*, fol. lxxj). Recuperado el cadáver, Príamo lo sepulta “en muy hermosa sepultura” (*Crónica troyana*, lxxij r.). Considerando que toda muerte violenta se castigaba con un póstumo vagar⁴² y la mutilación del cadáver era un obstáculo para la sepultura ritual y para vivir correctamente en el otro mundo,⁴³ el alma de Troilo, según esta creencia, vagaría en pena por el mundo de los muertos. Por ello dice Lindedel que difícilmente puede luchar con él y menos con su incorpóreo espíritu. Sin embargo, el encuentro se lleva a cabo porque, como dice Antiochio, “él tomará aquella forma y manera de cuerpo que tenía estando en el mundo y las

⁴² Leocuteux-Marcoq, *Les esprits*, op. cit., p. 12.

⁴³ Leocuteux, *Fantômes*, op. cit., p. 22.

mismas fuerças sin faltarle cosa y esto teneldo por cierto" (fol. xvj r.). Comparecerá, por tanto, no como fantasma sino como aparecido y con unas armas, como dice su ayo, recién traídas del mundo ("y las armas que ha de llevar para se combatir no ha cuarto de hora que del mundo las han traído, por manera que si él venciere no será con más ventaja que si bivo fuera" (fol. xvj r.). La explicación del anciano deja claro que el encuentro acaece fuera del mundo, en una montaña, el lugar en el que también Dante en *La divina comedia* ubica el Purgatorio.⁴⁴ La Montaña Temerosa puede interpretarse, por tanto, como una réplica del Purgatorio, una de las cuatro regiones para la vida del más allá, el lugar reservado por la doctrina eclesiástica para purgar los pecados, como explica Alejo Venegas de Busto en la *Agonía del tránsito de la Muerte* (Toledo, 1537), un libro posiblemente conocido por Beatriz Bernal y registrado en la biblioteca de su hija Juana de Gatos.

Como Lindedel no puede atravesar paredes como Antiochio, los muros del demoníaco castillo ahora se abren ("llegándose a una pared luego se abrió cuanto era necessario para poder entrar y salir holgadamente", fol. xvj) y por una brecha acceden a un espacio infernal. A través de una escalera de caracol jalonada a cada vuelta con disformes figuras de rostros espantosos en las ventanas, llegan hasta un "patio donde hallaron tanto humo que allí pensó el príncipe acabar sus días, porque el mal olor que avía privava a todo hombre del sentido", y finalmente tras este descenso, tras esta infernal caracterización del Purgatorio alentada por la Iglesia, con la ayuda de Dios, de la Virgen y con la invocación del nombre de Cristo, Lindedel llega hasta un campo donde se encuentra finalmente con el héroe troyano. Como en las apariciones de caballeros difuntos, que comparecían vestidos como estaban en vida,⁴⁵ Troilo se presenta perfectamente armado. Su espíritu cobra forma corpórea y no resulta una simple *effigiem corporis* o imagen de cuerpo, como las consideraba San Agustín, sino un aparecido de carne

⁴⁴ Jacques Le Goff, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid: Taurus, 1981, p. 388.

⁴⁵ Jean-Claude Schmitt, *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris: Gallimard, 1994, p. 213.

y hueso que sangra y se descarna en la lucha, aunque no sienta dolor alguno.

Aun a sabiendas de que Lindedel ha ganado con justicia sus armas, el troyano las reclama con la intención de medir sus fuerzas con él, vencerlo y retenerlo "en esta nuestra morada para siempre jamas" (fol. xvj r.). Troilo es derrotado y se lamenta de no estar en el mundo para poder servir a Lindedel: "por vencido yo me otorgo teniéndome por honrado por lo ser por mano del mejor caballero del mundo y tengo muy gran pesar por no estar allá en él para nunca me apartar de serviros" (fol. xvj v.). Tras curarlo de sus llagas con el agua mágica de Pretenda, Troilo y Antiochio desaparecen y supuestamente regresan a su morada, al mundo de los muertos.

La lucha de Lindedel con el aparecido Troilo en esta aventura espectral ha servido para revalidar las armas ganadas y para certificar su condición de caballero excepcional, por encima de los mismos héroes troyanos, cuyo testigo retoma gracias a la sabia Casandra. La caballería moderna supera una vez más a la clásica y por este camino se llega finalmente al cuestionamiento paródico del valor y de la virtud de los emblemáticos héroes clásicos en el *Quijote* de 1605. La incursión de Beatriz Bernal en el mundo de los espíritus, de los muertos redivivos le descubre un nuevo filón narrativo dentro del mundo de lo sobrenatural y la maravilla, de gran éxito, como se sabe, dentro del género; un filón que muchos años después explotará también con notable éxito María de Zayas en varias novelas cortas protagonizadas por difuntos, en su mayoría muertos redivivos y no ánimas en pena⁴⁶ y del que se burlará Cervantes en el *Quijote* con el "fantasma" de doña Rodríguez conjurado por el manchego.

⁴⁶ José Enrique Gil Laplana, "Algunas notas sobre espectros y aparecidos en la literatura del Siglo de Oro", en Agustín Redondo (ed.), *La peur de la mort en Espagne au Siècle d'Or. Littérature et iconographie*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, pp. 81-98.

LOS TESOROS DE MIDA

Al episodio de Troilo se suma después, en la misma línea de la materia troyana, la recuperación del tesoro del rey Mida, narrada en los capítulos XXXVII-XXXVIII de la primera parte. En este caso, Cristalián, conocido como el Caballero del León, y dentro de las aventuras de los Fondos Valles de Maullín, llega hasta «la fuente Sátira, donde el rey Mida se lavó las manos cuando todo lo que en ellas tomava se le tornava oro por el don que Libero Padre le dio» (fol. lxxxiv v.). Al intentar acceder al tesoro, Cristalián sufre una transformación animal. Una saeta de la doncella Celia, guardiana del tesoro, convierte al Caballero del León en una pequeña y hermosa ave con entendimiento, el ave Ecrén, que vuela hasta su señora, como en el *lais Yonec* de María de Francia⁴⁷ y en muchos cuentos tradicionales (motivo D 352), y recupera la forma humana con una manzana del árbol tornaser. Tras este interludio folclórico que le sirve al héroe para comprobar el verdadero amor de su señora Penamundi, Cristalián obtiene finalmente el tesoro del rey Mida, en cuya descripción la autora se recrea y deja volar también su imaginación. El tesoro está formado por un ajedrez de oro y piedras preciosas, un arpa de oro, una imagen de jayana de oro de tamaño natural y una lisonja de oro y plata procedente de la fuente Sátira (fol. lxxxvii). Una vez más, el lujo y la riqueza es la imagen que impera de la emblemática Troya. De todas las piezas, las dos últimas son las que más se prestan a la amplificación de la leyenda de Mida con materiales originales. Para explicar el origen de la figura de la giganta, Bernal inventa la guerra de Mida contra la reina de las Ínsulas de Timarán, que con gran poder y numerosos jayanes fue sobre Troya. Mida la vence, la hace prisionera y en recuerdo de la victoria manda hacer esta estatua de jayana que esconde una pequeña puerta trasera para introducirse

⁴⁷ Régine Colliot, "Oiseaux merveilleux, dans *Guillaume d'Angleterre et les lais de Marie de France*", en *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon*, Rennes: Université de Haute-Bretagne, 1980, t. I, pp. 115-126.

una persona en su interior, medio empleado por el codicioso Mida para vigilar sus tesoros y luego por Cristalián para visitar secretamente a su amada Penamundi (cap. XLVIII). En su conjunto, la aventura parece inspirada en la del tesoro hallado en la Peña de la Doncella Encantadora de *Las sergas de Esplandián* (cap. XCVI) y en concreto, de todas sus ricas piezas, la figura de la jayana evoca la tumba en la que Esplandián se introduce para visitar a Leonorina. La lisonja, por su parte, es la piedra criada en la fuente Sátira tras haberse lavado Mida las manos por orden de Libero Padre, una joya de la que emanan continuamente finos hilos de oro y plata (fol. lxxxviii r.) y que trae a la memoria, junto con todo el episodio de Mida y su pasión por el oro, los diversos objetos relacionados con la alquimia y la piedra filosofal apuntados en el inventario de Juana Gatos,⁴⁸ asunto que, parece ser, preocupaba a Bernal y a su hija.

El conocimiento que Beatriz Bernal demuestra tener en estas aventuras de la historia troyana no es superficial, no se limita a la simple mención de los nombres de sus héroes, sino que evidencia un conocimiento directo de las grandes líneas argumentales y de pasajes muy concretos, como el referido, en este caso, al de Libero Padre, Mida y la fuente Sátira. Los argumentos, personajes y motivos citados se encuentran en las *Sumas de Historia Troyana* de Leomarte (título XVI, 83-84; título XLIII, 129) y en su refundición de finales del xv, en la popular *Crónica Troyana* (Burgos, 1490, título doce, fol. 7; título treinta y cinco, fol. 22). En ella se explica cómo Libero Padre, "muy sabidor de las artes y gran encantador" (fol. vj r.), artífice del encantamiento de Mida, aconsejó a Mida lavarse las manos en dicha fuente para perder el don concedido de convertir en oro todo lo que tocara y, según la *Crónica troyana*, "Dizen los auctores que quedó la virtud en la fuente y que allí hallan aún oy el oro" (fol. vj v.). Bernal encuentra en ella "esta piedra que a manera de lisonja" pasa a formar parte del valioso tesoro y des-

⁴⁸ Cátedra y Rojo, *Bibliotecas*, op. cit., pp. 350-356; Gagliardi "Quid puellae cum armis?", op. cit., p. 16.

pués a manos de Penamundi. Con este pasaje de la *Crónica troyana* enlaza Bernal para inventar la aventura de los tesoros de Mida, retoma una vez más la figura de un sabio encantador y una historia de encantamiento como base de su aventura, desecha la explicación que tanto en las *Sumas* como en la *Crónica Troyana* se da de esta historia por figuras y omite el sentido real que tras ella puede esconderse. Beatriz Bernal, como en general cualquier autor de libros de caballerías, se fija en la ficción pura y es lo que explota en este episodio de los tesoros del rey Mida inserto en un bloque aventuras fantásticas, las siete aventuras de los Fondos Valles, encaminadas a desencantar a los hijos del rey de Urbelandia convertidos en estatuas de piedra, en una sucesión trepidante de maravillas, hadas perversas, metamorfosis animales, caballeros-pescados, árboles sangrantes, ciervos habladores, espadas suspendidas en el aire y diablos que justifican claramente la apreciación que en 1576 hiciera Fray Diego de Estella del *Cristalián* como uno de los libros más fabulosos donde los predicadores de doctrinas vanas podían hallar fecunda inspiración: “y entre todos es muy lindo Cristalián de España, porque tiene más encantamientos que los otros”.⁴⁹

Con el poso de sus lecturas caballerescas, Beatriz Bernal escribe su propia versión de la historia troyana y sus aventuras perpetúan y continúan en el tiempo la leyenda. Al igual que la artúrica, la materia troyana siempre había dejado abiertas una serie de posibilidades amplificativas que los escritores posteriores no dudaron en explotar; recuérdese, p.e., el cuento de Bruto y Dorotea incluido por Gutierre Díaz en el *Victorial* (108). Beatriz Bernal hace lo propio y, en los episodios comentados, reinventa los finales de las historias de Troilo y del avaricioso rey Mida y lo hace al mejor estilo caballeresco, amplificando la fuente, fundiendo materiales de distinta procedencia y derrochando imaginación. De la mano de una mujer ejemplar, Nicóstrata, incluida en los repertorios de mujeres ilustres y en tratados doctrinales como el

⁴⁹ Diego Estella, *Modo de predicar y modus concionandi*, II, ed. de Pío Sagués Azcona, Madrid: CSIC, 1951, p. 36.

de Guevara, aconsejadas y edificantes lecturas femeninas, Beatriz Bernal llega a la materia troyana y siguiendo los pasos de la inventora de las letras prosigue el relato de la vieja leyenda. Su escritura no surge, sin embargo, de lo visto y oído, como en el caso de la sabia sibila, sino de su imaginación y de sus lecturas, del *Relox de principes*, de la *Crónica Troyana*, de *Las sergas de Esplandián*, de los cuentos folclóricos y de otros tantos libros que se encierran y esconden en las páginas del *Cristalián de España*. Si Nicóstrata pudo haber arrebatado a Homero la gloria literaria, Beatriz Bernal podía competir perfectamente con cualquier autor de libros de caballerías, pues, como ya apuntó el doctor Busto, el suyo no desmerece en nada a los otros del género.

TROYA, ROMA Y CONSTANTINOPLA EN *EL CLARIBALTE*

María José Rodilla León

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

En su afán por hacer del manuscrito encontrado una historia antigua, los autores de caballerías remontan sus narraciones a épocas remotas que, además de darle categoría por la continua mención del mundo clásico, por estar en un idioma antiguo y por ser difundidas en romance, esa doble tarea del autor-traductor confiere una carta de autoridad a la obra: el rancio abolengo del pasado. De acuerdo con el tópico del manuscrito encontrado y la falsa traducción,¹ el escritor inventa un original en alguna lengua antigua que encuentra, en circunstancias extrañas, en un reino lejano, en nuestro caso, Phirolt, en la provincia de Tartaria, y, después del hallazgo, siente la obligación de traducirlo o mandarlo traducir para difundirlo en lengua romance a un mayor número de personas. Siguiendo los lineamientos de este tópico, el autor debe situar la acción en una época remota, y, con el objeto de fijar la obra en un rango culto, se hacen constantes alusiones a épocas clásicas que, en el *Claribalte*, se dan curiosamente en el prólogo y en el penúltimo capítulo, para que quede en el lector latiendo su carácter de antigüedad. La toponimia aparece en versiones antiguas y en las del tiempo de la escritura, onomástica cambiante, en su mayoría ficticia, pero que confiere cierto pedigrí a las ciudades nombradas: La Pola, que es Venecia; Setor-
ma, Roma y la Población de Júpiter, Milán. Relacionados o derivados de este tópico, hay en nuestra obra otros tres tópicos del género caballeresco: Troya, Roma y Constantinopla, cuyos tratamientos veremos si se

¹ María Carmen Marín Pina, "El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles", en *Actas del III Congreso de la AHLM*, Salamanca: Biblioteca Española del siglo xv, 1994, t. I, pp. 541-548.

desvían del paradigma amadisiano o si siguen los cauces genéricos acostumbrados en *Claribalte* (1519) de Gonzalo Fernández de Oviedo.

TROYA

En el penúltimo capítulo, a manera de coda, el narrador del *Claribalte* explica que la acción se sitúa en tiempos del rey troyano Laumedonte, de quien sabemos por la *General Estoria* que fue hijo del rey Celio, y que por su soberbia vino la primera destrucción de Troya. Precisamente, de Laumedón se habla también en el capítulo XIII del Libro I del Amadís para ilustrar el pecado de la soberbia, después de que Amadís intercambie unas palabras con Dardán el Soberbio; este rey troyano aparece junto a Lucifer y al gigante Membrot, que también se perdieron por causa de ella. *El Claribalte* se refiere a la última destrucción, la de la época de Príamo, hijo de Laumedonte. En varias obras caballerescas se entrelaza la materia troyana con la de Bretaña, a partir de la muerte de Príamo; de los seres y los acontecimientos de la destrucción de Troya, se hace descender a algunos de la ficción caballeresca, como un fino engarce de ambas materias, hecho que alcanza incluso al arte medieval, por poner sólo un ejemplo, en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, hay dos cuadros de un autor florentino, Biagio di Antonio (1446-1516) sobre El Sitio de Troya: *La muerte de Héctor* y *El caballo de madera*, en los que se representa una ciudad medieval amurallada a cuyas puertas se desarrolla una batalla entre caballeros con vestiduras y armamentos medievales, al igual que los caballos, también con paramentos de la época medieval.

Sin embargo, en nuestra obra, Troya aparece como mera referencia cronológica para ubicar su antigüedad como “cosa muy antigua”, mucho antes de que Roma fuese fundada, pero los héroes de la materia troyana no aparecen como seres caballerescos con una “segunda existencia”,²

² Lilia E. Ferrario de Orduna, “Variación lingüística y textual del discurso narrativo en la prosa ficcional caballeresca”, en *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII al XVI, Incipit*, 6 (2001), pp. 69-92.

como sucede en *Belianís de Grecia*, *Cristalián de España*, *Febo, el Troyano* y otras más, ni tampoco las cualidades ni los hechos de armas de los personajes son comparados con los de los héroes de la épica homérica, ni se establecen paralelismos entre episodios caballerescos y los de la guerra de Troya, como los ha visto Cacho Blecua en el *Amadís*,³ ni sus historias están pintadas en paredes ni en escudos, ni talladas o esculpidas para que las contemplen e imiten los personajes del *Claribalte*, como sí ocurre en *Don Belianís*, donde incluso éste llega a tener por rival nada menos que al propio Héctor.⁴

ROMA

Roma, además de en otros lugares de la obra, aparece también en el penúltimo capítulo junto a Troya para fundamentar históricamente su fundación y edificación: cuatrocientos catorce años después de la última destrucción de Troya y setecientos cincuenta y dos años antes de la Natividad de Cristo, para cuyos datos y fechas acude Fernández de Oviedo al filósofo platónico florentino Cristoforo Landino (1425-1498), citado explícitamente con el fin de legitimar la antigüedad de su historia, ambientada en una época remota de gentilidad en la que, por ejemplo, se hacen sacrificios en las exequias del Sumo Pontífice, el Sacerdote de Apolo; pero Oviedo no se olvida de la religión, que, a finales del siglo xv, se convirtió “en un valor indispensable en el desarrollo de las monarquías occidentales”,⁵ y entonces nos presenta a Roma, que

³ Juan Manuel Cacho Blecua, “Introducción”, en Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1987, t. I, p. 38.

⁴ Lilia E. Ferrario de Orduna, “Héroes troyanos y griegos en la *Historia del Magnánimo, valiente e invencible cauallero don Belianís de Grecia*” (Burgos, 1547), en Sebastian Neumeister (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Berlín 1986)*, Frankfurt: Vervuert, 1989, t. I, p. 564.

⁵ Emilio José Sales Dasí, “Garcí Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo”, *Revista de Filología Española*, 79 (1999), p. 137.

en la cronología ficticia de la novela lleva el nombre antiguo de Setorma, como la sede pontifical, cuya silla es ocupada por el Sumo Pontífice, el Gran Sacerdote de Inglaterra. Roma se encuentra sumergida en el caos y al borde del Cisma, debido a que “la religiosa gente se conuirtió en armas y ejércitos populares” (*Claribalte*, 305)⁶ por considerar ilegítima la elección de dicho Pontífice. Don Félix, ya emperador de Constantinopla, es el que restablece la paz y “mucho sosiego y quietud ouo en las cosas y puesto que estauan encaminadas a gran incendio y guerra, luego cessaron las murmuraciones y los otros aparejos que suelen ser medianeros de la discordia” (*Claribalte*, 306) y asume en su persona los dos poderes: el temporal y el espiritual, es decir, se corona emperador y pontífice:

Assí que se puede colegir de aquí que no hizo cosa nueva Julio César quando fue pontífice, y recogió en su persona todos los magistrados y dignidades de Roma, assí espirituales como temporales. El qual dicho César y Octauiano y Tiberio y otros emperadores que después destos vinieron, assí se intitularon, y juntamente se llamauan pontífices máximos y emperadores (*Claribalte*, 307).

Y al mismo tiempo, se relaciona con los emperadores alemanes que ostentaban el título de Rey de los Romanos o *Imperator Romanorum*, hasta que eran consagrados y coronados por el Papa, como Maximiliano I, que reinó en Alemania desde 1493 y murió en 1519 y fue padre de Doña Margarita de Austria, casada con el príncipe Don Juan, y que aparece citado por Gonzalo Fernández de Oviedo en el *Libro de la cámara real* (201). Podríamos decir que se trata de uno más de los anacronismos del autor, pero el género caballeresco es bastante flexible e incoherente en cuanto a datos históricos y a la sincronización de acon-

⁶ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Claribalte*, estudio preliminar, ed., notas e índices de María José Rodilla León, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. Todas las citas están tomadas de esta edición, solamente indico entre paréntesis el nombre de la obra y referencia.

tecimientos bastante lejanos entre sí.⁷ Lo que interesa recalcar es la actuación de nuestro personaje en Roma, que, aunque en el texto se sitúe en Italia y que don Claribalte pase por ahí para llegar a Albania, más que un concepto geográfico, Roma ha sido históricamente “una misión, sustentada a su vez por una ideología”, que no es otra sino la “pax romana” con todos los pueblos sometidos a su poder, y que es también una sociedad de conveniencia entre dominadores y vencidos, en la que Roma ofrece protección, leyes y civilización y toma a cambio tierras y bienes de los pueblos ganados.⁸ En este sentido, *El Claribalte* sigue el paradigma amadisiano porque en el héroe, “figura decididamente cesárea en su función y misión”,⁹ es donde recae la instauración de dicha paz. Con su título de emperador de Oriente, por herencia, de Occidente, por matrimonio, y autoinvestido Sumo Pontífice, en la ciudad sede de la Cristiandad, restablece la paz, recibe embajadores de varios países y se convierte en distribuidor de honra otorgando tierras y señoríos y confiriendo títulos a sus más leales vasallos desde Constantinopla hasta Inglaterra, con lo cual la división Oriente-Occidente se borra y queda en el lector latente la concordia de los pueblos.

CONSTANTINOPLA

La corte de Constantinopla y el imperio de Oriente es un topos literario necesario en los libros caballerescos. Desde Chrétien de Troyes y su obra *Cligès* hasta las obras renacentistas españolas¹⁰ varios han sido los caballeros coronados emperadores de Constantinopla: Partinoples, Ti-

⁷ Luciana Stegagno Picchio, “Fortuna Iberica di un topos letterario: la corte di Constantinopoli dal *Cligès* al *Palmerín de Olivia*”, en *Studi sul Palmerín de Olivia*, Pisa: Saggi e Recherche, 1966, t. III, p. 129.

⁸ Javier Roberto González, “*Amadís de Gaula*: una historia romana”, en *Studia Hispanica Medievalia. IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1999, pp. 286-287.

⁹ *Ibid.*, p. 288.

¹⁰ Stegagno Picchio, “Fortuna”, *op. cit.*, pp. 99-103.

rante, Esplandián, Palmerín de Olivia, Primaleón y Claribalte. Constantinopla ha gozado literariamente de un gran prestigio: desde las Cruzadas, como lugar estratégico para extender las tierras de la cristiandad, y por ser una escala importante hacia la Tierra Santa, hasta la época de los Reyes Católicos, pilares básicos de la alternativa católica contra el turco,¹¹ y sin olvidar a los viajeros y los peregrinos medievales, en cuyas obras se manifiesta como una gran ciudad, llena de lujo, riquezas y reliquias. La antigua Bizancio es la sede del imperio oriental, espléndida, grandiosa y sin rival, cuya potencia es reconocida por Occidente. Sin embargo, en el *Claribalte* la ciudad se transforma y no hay lugares comunes ni orientalismos suntuosos, ni se plantea una amenaza de los infieles hacia la cristiandad, sino más bien las guerras se dan entre los reyes cristianos de Occidente. Don Claribalte tampoco es el caballero de Occidente que socorre al emperador de Oriente y luego obtiene la mano de la princesa, sino que es el héroe destinado a la silla imperial por ser, al igual que Palmerín, un oriental de nacimiento: albanés por su madre y sobrino del emperador de Constantinopla, hermano de su padre. El hecho de elegir a un oriental de nacimiento se debe a la política de los Reyes Católicos “di annessioni territoriali sulla base di diritti dinastici”,¹² aunque Palmerín desconoce su origen y Claribalte lo sabe y no se lo oculta a su tío el emperador cuando le escribe la carta reclamándole sus derechos dinásticos.

La corte griega aparece, entonces, como un asunto de legitimidad hereditaria de nuestro caballero; pero, de acuerdo con la mentalidad nobiliaria, que se apoya en dos convicciones: una, por la que el nacimiento confiere el valor al individuo; y la otra, en la que el valor debe probarse por la conducta del individuo,¹³ Claribalte necesita pasar primero por una serie de pruebas para ser merecedor del trono griego. En

¹¹ *Ibid.*, p. 115.

¹² *Ibid.*, p. 128.

¹³ Sylvia Roubaud, “L'exil ou le royaume ou les deux pôles de la vocation chevaleresque”, en *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (xvi-xviii siècles)*. *Colloque International*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1983, p. 214.

tales pruebas, la novela se afilia a la línea artúrica por los elementos maravillosos que introduce: los nigromantes que lo conducen y auxilian con objetos mágicos y el episodio del gigante que vive en la Ysla Prieta, que recuerda a la Ínsula del Diablo del *Amadís*, asolada por el Endriago. Ambas islas pertenecen al señorío de Constantinopla y están habitadas por un ser descomunal y soberbio que el héroe debe vencer, pero en el *Amadís*, el emperador de Constantinopla recibe un gran placer por la muerte del Endriago y el del *Claribalte*, un gran pesar, pues el gigante era el principal defensor de su imperio. Amadís gana la Ínsula para el emperador y en el *Claribalte*, al perderse la isla, el emperador va perdiendo su poder. Se suceden luego una serie de batallas contra el tirano emperador Grefol en las que desaparece el elemento maravilloso y, una vez ganada la ciudad, Claribalte se convierte en un hombre de estado que organiza el imperio con una serie de reformas, rearma a su ejército, y asegura su puerto y sus costas, dejando todos sus intereses depositados en personas de su confianza.

Lejos de instalarse en su propia Corte, después del acatamiento de sus vasallos como heredero legítimo y hacer traer a la princesa de Inglaterra para gobernar juntos el nuevo reino, se introduce de nuevo en la novela la peripecia, que obedece a una profecía estructural, y es el naufragio que Claribalte, al igual que Amadís, Palmerín y Tirante, sufre en el Estrecho de Gibraltar, en el que se pierde un tiempo largo y es esclavizado entre corsarios. Fernández de Oviedo no ha podido resistirse a desarrollar el tópico de Fortuna, anunciado en uno de los sobrenombres de Claribalte, el Caballero de la Fortuna, precisamente por el que se le conoce en el asedio a Constantinopla, y evocado también en el prólogo, que dedica para consuelo de sus penas al Duque de Calabria, prisionero, a la sazón, en el castillo de Xátiva, insinuándole un parangón con el caballero: "Esto es lo que suele hacer Fortuna, apremiada de aquel que tiene poder sobre ella" (*Claribalte*, 56), porque así como Claribalte llegó a ser emperador de Constantinopla, luego padeció esclavitud con los corsarios y otras adversidades, pero acabó felizmente, así el "católico rey don Carlos" le dará libertad al duque de Calabria,

pues los movimientos de Fortuna “acaban al reués que comiençan” (*Claribalte*, 54).

En todos estos sentidos, *Claribalte* se separa del paradigma amadiisiano y de su vástago, Esplandián, del Palmerín de Olivia y de Tirante, quienes se casan con la hija del emperador de Constantinopla, una vez que la ciudad ha sido salvada gracias a la ayuda de estos caballeros. Claribalte, en cambio, es el que, en contra del propio emperador, asedia la ciudad; y no hay Leonorinas ni Carmesinas con quien casarse, sino que él ya está casado en secreto con la princesa de Inglaterra, Dorendayna, y ante su tío el Gran Sacerdote, aunque faltan las bodas públicas.

Estos dos últimos tópicos de los libros caballerescos son también atractivos para los cronistas reales, quienes sienten la necesidad de afiliar a la nación española como descendiente de Roma y de Constantinopla. Lucio Marineo Siculo en 1539, en su obra *De las cosas memorables de España*, coloca un capítulo final con los emperadores de Roma y Constantinopla nacidos en España: Nerva, citado también en el prólogo por Oviedo, Trajano Adriano Helio, Antonio Pío, Marco Antonio, entre los emperadores romanos y Teodosio, Arcadio, Honorio y Teodosio el Menor, que lo fueron de Constantinopla.

Troya, Roma y Constantinopla son tópicos a los que tampoco pudo sustraerse Bernal Díaz en su *Historia verdadera*, que abunda en comparaciones de este tipo, como cuando le pidieron a Cortés, antes de embarrancar los navíos, “que mirase en todas las historias, así de romanos como las de Alejandro”; en otra ocasión, se queja de los mexicanos que eran tan fuertes que no bastaban a vencerles “diez mil Héctores troyanos y otros tantos Roldanes”; o cuando habla de las guerras tan “bravosas”, que no se habían visto ni contra el Gran Turco; y de que Cortés es tan digno de loores que así como “los romanos daban triunfos a Pompeyo y Julio César y a los Cipiones”, así se le debería reconocer en España por ganar la Nueva España.

Hemos visto entonces que el tratamiento de la materia troyana es en *Claribalte* una derivación del tópico del manuscrito encontrado y

un pretexto para justificar la datación de la obra y lograr así la verosimilitud de la misma. Roma y su fundación, aunque también sirven de pretexto para la fecha ficticia de la obra, cumplen una función importante, porque en Roma tiene ocasión Claribalte de establecer, a imitación de la “paz amadisiana”, la “paz claribaltiana”, aunque se trate de una paz en el seno de la iglesia que resuelve un cisma. Por último, el tópico de la Corte de Constantinopla se presenta en nuestra novela como una etapa para que el caballero cumpla su destino, ordenado por los seres mágicos. Constantinopla, lejos de ser una corte con intrigas y juegos amorosos como en *Tirante*, en *El Claribalte* está envuelta en un ambiente maravilloso con astrólogos, nigrománticos y sacerdotisas de Baco, como Crispia, amante del emperador y madre del hijo ilegítimo Balderón, quien pretendía usurpar el imperio griego a su primo Claribalte, nieto de Barbendo, el viejo emperador de Constantinopla. El actual emperador y su amante, sabios nigrománticos ellos mismos, poseen el poder de ver el porvenir a través de objetos mágicos, un anillo y un espejo, y cuentan con un defensor del imperio, el gigante de la Ysla Prieta. Ya no se trata de la amenaza turca, el tópico se ha enriquecido con nuevos ingredientes: el reino vejado por un tirano y la llegada del legítimo heredero, tan esperado por sus habitantes, que restaurará el orden.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALEXANDRE-BIDON, Danièle, *La mort au Moyen Âge: XIIIe-XVIIe siècle*, París: Hachette, 1998.
- ALFARO TORRES, Paloma, *La imprenta en Cuenca (1528-1679)*, Madrid: Arco-Libros, 2002.
- ALFONSO X, *Las siete partidas: el libro del fuero de las leyes*, introd. y ed. de José Sánchez-Arcilla Bernal, Madrid: Reus, 2004.
- ALFONSO X EL SABIO, *Las siete partidas*, nuevamente glosadas por el licenciado Gregorio López, 3 vols., Salamanca: Andrea de Portonariis, 1555 (ed. facsímil, Madrid, BOE, 1974).
- ALVAR, Carlos, "De autómatas y otras maravillas", en Nicasio SALVADOR MIGUEL, SANTIAGO LÓPEZ-RÍOS y Esther GUTIÉRREZ (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, 2004, pp. 29-54.
- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María Carmen, *El libro manuscrito en Sevilla (siglo XVI)*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2000.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARINO, Antonio, "La discreción del cortesano", *Edad de Oro*, 18, 1999, pp. 9-45.
- AMEZCUA, José, "La oposición de Montalvo al mundo del *Amadís de Gaula*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 21, 1972, pp. 320-337.
- Arderique (Valencia, Juan Viñao, 1517)*, ed. de Dorothy Molloy Carpenter, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- ARIÈS, Philipp, *El hombre ante la muerte*, Madrid: Taurus, 1999.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. de Dino Provenzal, Milano: Rizzoli, 1955.
- , *Orlando furioso*, trad. de José María Micó, Madrid: Espasa Calpe, 2005.
- ARISTÓTELES, *Retórica*, introd., trad. y notas de Quintín Racionero, Madrid: Gredos, 1999.
- ARMISTEAD, Samuel y James MONROE, "Celestina's Muslim Sisters", *Celestinesca*, 13-2 (1989), pp. 3-27.

- ASTRANA MARÍN, Luis, "La insula Barataria y las relaciones de Cervantes con Zaragoza", *Zaragoza*, 3 (1956), pp. 125-142.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *"Amadís de Gaula": el primitivo y el de Montalvo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- , *"Amadís de Gaula-Tirant lo Blanc: Tirant lo Blanc-Amadís de Gaula"*, en *Actes del Symposion Tirant lo Blanc*, Barcelona: Quaderns Cremà, 1993, pp. 7-19.
- BALDO (Sevilla, *Dominico de Robertis*, 1542), ed. de Folke Gernert, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- BARAHONA DE SOTO, Luis, *Las lágrimas de Angélica*, ed. de José Lara Garrido, Madrid: Cátedra, 1981.
- BARANDA, Consolación, "Introducción", en Feliciano de SILVA, *Segunda Celestina*, ed. de Consolación Baranda, Madrid: Cátedra, 1988, pp. 44-57.
- BARANDA, Nieves, "Historia caballeresca y trama romanceril: la *Historia del rey Canamor* y el *Romance del infante Turidán*", *Studi Ispanici*, III (1985), pp. 9-31.
- , "Gestos de la cortesía en tres libros de caballerías de principios del siglo XVI", en *Traité de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Âge à nos jours*, Moulins: Association de Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 55-68.
- , *Historias caballerescas del siglo XVI*, 2 vols. Madrid: Turner, 1995.
- , "«Por ser de mano femenil la rima»: de la mujer escritora a sus lectores", *Bulletin Hispanique*, 100-2 (1998), pp. 449-473.
- BARASCH, Moshe, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York: New York University Press, 1976.
- BAZÁN BONFIL, Rodrigo, *Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales al "suceso" en pliegos de cordel*, tesis doctoral, México: El Colegio de México, 2003.
- , "«De tres en tres llena la gallina el buche»: notas sobre la función estilística de la Triada en el Romancero", *Altertexto*, 8 (septiembre/diciembre 2006), pp. 85-104.
- BECEIRO PITA, Isabel, "El escrito, la palabra y el gesto en las tomas de posesión señoriales", *Studia historica. Historia medieval*, 12 (1994), pp. 53-82.
- BELTRÁN, Rafael, *"Tirant lo Blanc", de Joanot Martorell*, Madrid: Síntesis, 2006.

- , “«Conjúrote fantasma»: almas en pena y conjuros paródicos entre *Tirant lo Blanc* y *Don Quijote*”, en José Manuel LUCÍA MEGÍAS, María Carmen MARÍN PINA, con la colaboración de Ana Carmen BUENO (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 43-62.
- BERNAL, Beatriz, *Historia de los invitos y magnánimos cavalleros don Cristalián de España, príncipe de Trapisonda, y del infante Luzescanio*, Valladolid: Juan de Villaquirán, 1545.
- , *Cristalián de España*, ed. de Sidney Stuart Park, tesis doctoral, Ann Arbor, Michigan: Temple University, 1981 [versión modernizada de la edición de Alcalá de Henares, 1587].
- BESZARD, L., “Les larmes dans l’épopée, particulièrement dans l’épopée française jusqu’à la fin du XII^e siècle (Étude de littérature comparée)”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 27 (1903), pp. 385-413, 513-549 y 641-674.
- BEYSTERVERELDT, Anthony van, “La transformación de la misión del caballero andante en el *Esplandián* y sus repercusiones en la concepción del amor cortés”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 97 (1981), pp. 352-369.
- , *Amadís-Esplandián-Calisto. Historia de un linaje adulterado*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982.
- BIASCOLI, C., “La cultura delle donne nei libri de caballerías del XV e del XVI secolo”, *Igitur*, 5 (1993), pp. 73-83.
- BIENKO DE PERALTA, Doris, “El corazón desentrañado: la experiencia mística de Gertrudis de Helfta”, en Aurelio GONZÁLEZ, Lillian VON DER WALDE y Concepción COMPANY (eds.), *Temas, motivos y contextos medievales*, México: El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 237-248.
- BOGNOLO, Anna, “Il romanziere e la finzione: questioni teoriche nei testi introduttivi ai libri de caballerías”, *Rivista di Filologia e Letterature Italianiche*, II (1999), pp. 67-93.
- BOGUCKA, Maria, “Le geste dans la vie religieuse, familiale, sociale, publique et politique de la noblesse polonaise aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles”, *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 30 (1983), pp. 3-15.
- BOHIGAS, Pedro, “Introducción”, en *El Baladro del sabio Merlín, según el*

- texto de la edición de Burgos de 1498, ed. de Pedro Bohigas, Barcelona: Seleccionces Bibliófilas, Segunda Serie, t. I, 1957; t. II, 1961; t. III, 1962.
- BOYER, Agustín, *Estudio descriptivo del "Libro de las virtuosas e claras mugeres" de don Álvaro de Luna: fuentes, género y ubicación en el debate*, Berkeley: University of California, 1988.
- BRAET, Herman y Werner VERBEKE (eds.), *Death in the Middle Ages*, Lovaina, Leuven University Press, 1983.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, tesis doctoral, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2007.
- , "Aproximación al estudio de los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)", en Juan Manuel CACHO BLECUA (coord.), Ana Carmen BUENO SERRANO, Patricia ESTEBAN ERLÉS y Karla Xiomara LUNA MARISCAL (eds.), *De la literatura caballeresca al "Quijote"*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 95-113.
- , "Carmela, la de las Sergas", en José Manuel LUCÍA MEGÍAS, María Carmen MARÍN PINA, con la colaboración de Ana Carmen BUENO (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 91-115.
- BURKE, Peter, *Los avatares de «El Cortesano». Lecturas e interpretaciones de uno de los libros más influyentes del Renacimiento*, Barcelona: Gedisa, 1998.
- BUSTO, Bernabé, *Arte para aprender a leer y escrevir perfectamente en romance y latín*, ed. de Victor Infantes, *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, *Amadís: heroísmo mítico-cortesano*, Madrid-Zaragoza: Cupsa-Prensas Universitarias de Zaragoza, 1979.
- , "Introducción", en Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1987, t. I, pp. 19-216.
- , "El amor en el *Tirant lo Blanc*: Hipòlit y la Emperadriu", en *Actes del Symposium "Tirant lo Blanc"*, Barcelona: Quaderns Crema, 1993, pp. 133-169.
- , "El beso en el *Tirant lo Blanch*", en José ROMERA CASTILLO, Ana FREIRE LÓPEZ y Antonio LORENTE MEDINA (coords.), *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid: UNED, 1993, t. I, pp. 39-57.

- , “El género del *Cifar* (Sevilla, Cromberger, 1512)”, *Thesaurus [Estudios sobre narrativa caballeresca española de los siglos XVI y XVII]*, 54 (1999), pp. 76-105.
- , “Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez”, en Eva Belén CARRO CARBAJAL, Laura PUERTO MORO y María SÁNCHEZ PÉREZ (eds.), *Libros de caballerías (De “Amadís” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMIR), 2002, pp. 27-53.
- , “*Los cuatro libros de Amadís de Gaula y Las sergas de Esplandián*: los textos de Garci Rodríguez de Montalvo”, *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 85-116.
- , “La configuración iconográfica de la literatura caballeresca: el *Tristán de Leonís* y el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger)”, *Letras*, 50-51 (2004-2005), pp. 51-80.
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel, “La transición del romance de Flérida y don Duardos”, *Incipit*, 11 (1991), pp. 107-125.
- CALVINO, Italo, *Il Barone rampante*, Milano: Garzanti, 1985.
- , *Il Visconte dimezzato*, Milano: Garzanti, 1985.
- , *Il Cavaliere inesistente, I nostri antenati*, Milano: Garzanti, 1985.
- CAMPANELLA, Tommaso, *La città del sole*, ed. de M. Baldini, Roma: Newton Compton, 2002.
- , *La ciudad del sol*, ed. de Emilio García Estébanez, Madrid: Akal, 2006.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl, “El ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* [1555-1580-1587]”, *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 389-429.
- , “El suicidio en los libros de caballerías castellanos”, en Lillian VON DER WALDE MOHENO (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pp. 387-415.
- , “«Y la tierra tembló, y las rocas se partieron»: el *cataclismo cósmico* en la narrativa caballeresca hispánica”, en Lillian VON DER WALDE, María José RODILLA, Alma MEJÍA, Gustavo ILLADES, Alejandro HIGASHI, Serafín GONZÁLEZ (eds.), *Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables: Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVII)*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2007, pp. 93-106.

- , “«Galténor cuenta..., pero Lirgandeo dice...»: El motivo ecdótico en los libros de caballerías hispánicos”, en José Manuel LUCÍA MEGÍAS, María Carmen MARÍN PINA, con la colaboración de Ana Carmen BUENO (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 117-132.
- , “La aventura de la cabeza parlante en el *Quijote*: autómatas y oráculos en los libros de caballerías”, en Margarita Peña Muñoz (ed.), *Jornada Cervantina-Alarconiana (11 de septiembre de 2006)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México [en prensa].
- CANAVAGGIO, Jean (ed.), *La invención de la novela*, Madrid: Casa de Velázquez, 1999.
- Cancionero de romances (Anvers 1550)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967.
- CANET, José Luis, “La *Celestina* y el mundo intelectual de su época”, en Rafael BELTRÁN y José Luis CANET (eds.), *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia: Universitat de València, 1997, pp. 43-59.
- CARO BAROJA, Julio, *Romances de ciego. Antología*, 2ª ed., Madrid: Taurus, 1980.
- CASEDA TERESA, Jesús, *El otoño caballeresco, a propósito de “El caballero del Febo”*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2004.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *El Cortesano*, ed. de Mario Pozzi, Madrid: Cátedra, 1994.
- CÁTEDRA, Pedro M. y Anastasio ROJO, *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes, 1605-2005, dirigida por Francisco Rico, 2 vols., Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo del Libro; Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2004.
- , *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, 1998.
- CHARTIER, Roger, “Formación social y economía psíquica: la sociedad artesana en el proceso de civilización”, en *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona: Gedisa, 1992, pp. 81-104.

- CHEVALIER, Maxime, *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1968.
- CICERÓN, *La invención retórica*, introd., trad. y notas de Salvador Núñez, Madrid: Gredos, 1997.
- , *Sobre el orador*, introd., trad. y notas de José Javier Iso, Madrid: Gredos, 2002.
- CIRLOT, Victoria, "La aparición de Florestán: Un episodio en el *Amadís* de Montalvo", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca: Biblioteca Española del siglo xv, 1994, pp. 255-260.
- COLLIOT, Régine, "Oiseaux merveilleux, dans *Guillaume d'Angleterre et les lais* de Marie de France", en *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon*, Rennes: Université de Haute-Bretagne, 1980, t. I, pp. 115-126.
- COMBARIEU DU GRES, Micheline de, "«Un cœur gros comme ça» (Le cœur dans le *Lancelot-Graal*)", *Senefiance*, 30 [*Le "cuer" au Moyen Age (Realité et "Senefiance")*] (1991), pp. 77-105.
- CORRAL, Pedro de, *Crónica del rey don Rodrigo (Crónica sarracina)*, ed. de James Donald Fogelquist, 2 vols., Madrid: Castalia, 2001.
- CORT DANIELS, Marie, *The Function of Humor in the Spanish Romances of Chivalry*, New York & London: Garland, 1992.
- COTTERELL, Arthur, *Enciclopedia ilustrada de mitos y leyendas*, trad. de Horacio González Trejo, Madrid: Debate, 1990.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid: Castalia, 1995.
- CRAVENS, Sidney P., "Amadís de Gaula reivindicado por Feliciano de Silva", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48-1 (2000), pp. 51-69.
- CRISTÓBAL, Vicente, "Mitología clásica en la literatura española de la Edad Media y del Renacimiento", *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, VI (2007), pp. 37-57.
- Crónica troyana*, Burgos, 1490.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina, "La muerte aparente: Un episodio del *Libro de Apolonio*", *Livius*, 13 (1999), pp. 9-21.
- , "La guerra en el *Amadís* de Montalvo", en José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ (ed.), *Trilcedumbre. Homenaje al profesor Francisco Martínez García*, León: Universidad de León, 1999, pp. 113-132.

- , “La realidad histórica en la ficción de los libros de caballerías”, en Eva Belén CARRO CARVAJAL, Laura PRIETO MORO, María SÁNCHEZ PÉREZ (eds.), *Libros de caballerías (De “Amadís” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2000, pp. 87-109.
- , “Don Quijote y otros caballeros andantes perseguidos por malos encantadores (El mago como antagonista del héroe caballeresco)”, en Juan Manuel CACHO BLECUA (coord.), Ana Carmen BUENO SERRANO, Patricia ESTEBAN ERLÉS y Karla Xiomara LUNA MARISCAL (eds.), *De la literatura caballeresca al “Quijote”*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 141-170.
- DADSON, Trevor J., “Los libros de doña Brianda de la Cerda y Sarmiento, duquesa de Béjar (1602)”, en *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid: Arco/Libros, 1998, pp. 237-241, 424-431.
- DELGADO CASADO, Juan, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid: Arco Libros, 1996.
- DELPECH, François, “El hallazgo del escrito oculto en la literatura española del Siglo de Oro: elementos para una mitología del Libro”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIII (1998), pp. 5-38.
- Demanda del Sancto Graal*, ed. y trad. de Carlos Alvar, Madrid: Editora Nacional, 1982.
- DEMATTÈ, Claudia, *Repertorio bibliografico del teatro cavalleresco spagnolo del s. XVII*, Trento: Labirinti, 2005.
- , “La gran torre del orbe de Pedro Rosete Niño, ejemplo de la comedia de caballerías del siglo XVII”, en Felipe B. PEDRAZA, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena MARCELLO (eds.), *La comedia de caballerías*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 137-148.
- DESCARTES, René, *The Passions of the Soul*, en *The Philosophical Writings of Descartes*, trans. by John Cottingham, Robert Stoothoff & Dugald Murdoch, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- DÍAZ DE GAMES, Gutierre, *El Victorial*, ed. de Rafael Beltrán Llavador, Madrid: Taurus, 1994.
- DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora, *El libro sevillano durante la primera mitad del siglo XVI*, Sevilla: Diputación Provincial, 1975.

- , *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII, 1601-1650 (Catálogo y análisis de su producción)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992.
- DUBOST, Francis, "Mescheance, merveille et mort dans la *Mort le roi Artu*: recherche sur un champ associatif", en *Imprimer en coeur d'homme fermé d'espérance. Hommage à F. Rouy*, Nice: Faculté des Lettres de Nice, 1995.
- DUCE, Jesús, "Consejos y castigos en el *Valerian de Hungria*", *Memorabilia*, 10, 2007, en <<http://www.parnaseo.uv.es>>.
- DURÁN, Agustín, *Romancero general*, Madrid, Rivadeneyra, 1877.
- , *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 vols., Madrid: Atlas, 1945. [10ª. ed. Rivadeneyra, 1849-1851].
- EISENBERG, Daniel, *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: A Bibliography*, London: Grant & Cutler, 1979.
- , *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1982.
- EISENBERG, Daniel y María Carmen MARÍN PINA, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- El Baladro del sabio Merlín, según el texto de la edición de Burgos de 1498*, ed. de Pedro Bohigas Barcelona: Seleccionces Bibliófilas, Segunda Serie, t. I, 1957; t. II, 1961; t. III, 1962.
- El Cuento del Grial*, trad. de Martín de Riquer, Madrid: Siruela, 1993.
- ELIAS, Norbert, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, trad. de Ramón García Cotarelo, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- ESTELLA, Diego, *Modo de predicar y modus concionandi*, II, ed. de Pio Sagués Azcona, Madrid: CSIC, 1951.
- FARMER, David Hugh (ed.), *The Oxford Dictionary of Saints*, Oxford: Oxford University Press, 1984.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Libro de la Cámara Real del príncipe don Juan e oficios de su casa e servicio ordinario*, Madrid: Imprenta de la Viuda e hijos de Galiano, 1870.
- , *Claribalte*, estudio preliminar, ed., notas e índices de María José Roldilla León, México: Universidad Autónoma Metropolitana-I, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

- FERNÁNDEZ, Jerónimo, *Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero don Belianís de Grecia*, 2 vols., ed. de Lilia E. Ferrario de Orduna, Kassel: Reichenberger, 1997.
- FERRARIO DE ORDUNA, Lilia E., "La historia de Policena en el *Belianís de Grecia* y algunos textos españoles medievales y renacentistas", *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, I, Barcelona: Quaderns Crema, 1986, pp. 383-408.
- , "Héroes troyanos y griegos en la *Historia del Magnánimo, valiente e invencible cauallero don Belianís de Grecia*" (Burgos, 1547), en Sebastian NEUMEISTER (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Berlín 1986)*, Frankfurt: Vervuert, 1989, t. I, pp. 559-568.
- , "Variación lingüística y textual del discurso narrativo en la prosa ficcional caballeresca", en *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII al XVI, Incipit*, 6 (2001), pp. 69-92.
- FERRER VALLS, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993.
- FILGUERA VALVERDE, José, "El planto en la historia y en la literatura gallega", en *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, Valencia: Bello, 1977, pp. 7-115.
- FLORI, Jean, *L'idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*, Genève: Droz, 1983.
- , *L'essor de la chevalerie: XI-XII siècles*, Genève: Droz, 1986.
- FOGUELQUIST, James Donald, *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982.
- FOSSIER, Robert, *Gente de la Edad Media*, trad. de Paloma Gómez Crespo y Sandra Chaparro Martínez, México: Taurus, 2008.
- GAGLIARDI, Donatella, "Quid puellae cum armis?". Una aproximación a doña Beatriz Bernal y a su "*Cristalián de España*", tesis doctoral, Barcelona: Universidad Autónoma, 2002.
- , "Ediciones e impresores del *Don Cristalián de España* (con una nota sobre la fortuna de los libros de caballerías en Italia)", *Rend. Mor. Accademia Lincei*, 9-15 (2004), pp. 695-734.
- , "*Femina composuit*. Ficciones caballerescas de autoría femenina, del *Palmerín de Olivia* al *Cristalián de España*", *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche*, VIII (2005), pp. 33-58.

- GALLEGO, Laura, "La difusión oral del *Amadís de Gaula*", *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 2 (1999). <<http://parnaseo.uv.es/Tirant/tirant2.htm>>. [18 de marzo de 2008].
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid: Taurus, 1973.
- , "Libros de caballerías y Romancero", *Journal of Hispanic Philology*, 10 (1986), pp. 102-115.
- , "Pliegos y romances de *Amadís*", en Enrique RODRÍGUEZ CEPEDA (ed.), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1990, t. I, pp. 121-135.
- GARIBAY K., Ángel María, *Mitología griega: Dioses y héroes*, México: Porrúa, 1986.
- GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris: Le Léopard d'Or, 1982.
- GAYANGOS, Pascual, "Estudio preliminar", *Libros de caballerías*, Madrid: Rivadeneyra, 1857.
- GERNERT, Folke, "El Baldo (1542): cuarta parte del ciclo *Renaldos de Montalbán*", *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 335-347.
- GILBERT, W. S. y Arthur SULLIVAN, *The Gondoliers, or the King of Barataria*, CD, D'Oyly Carte Opera, 1991, Sony S2K-58895.
- GLANVILLE, Bartholomaeus [Bartholomaeus Anglicus], *Liber de proprietatibus rerum (Propiedades de las cosas)*, trad. fray Vicente de Burgos, Tolosa: Enrique Meyer, 1494 (Toulouse Enrique Meyer 1494-09-18, y Madrid Nacional I-1884), en *Admyte II (Archivo digital de manuscritos y textos españoles)*, transcr. del texto de María Jesús García Toledano, Isabel María Galiano Sierra; corr. de Aurora Martín de Santa Olalla Sánchez, Antonio Cortijo, Daniel Kevin Gullo Pietkewitz, José Carlos Pino Jiménez, María Jesús García Toledano, e Isabel Muñoz Jiménez, Madrid: Micronet, 1999.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier, "Apuntes festivos sobre la *Veneris Copula* y el realismo de la ficción caballeresca del *Amadís* al *Quijote*", en José Manuel LUCÍA MEGÍAS, María Carmen MARÍN PINA, con la colaboración de Ana Carmen BUENO (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 269-282.

- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, 6 vols., ed. de Antonio Carreira, Madrid: Biblioteca Castro, 2007.
- GONZÁLEZ, Aurelio, "El romance: transmisión oral y transmisión escrita", *Acta Poética*, 26 (2005), pp. 221-237.
- GONZÁLEZ, Eloy Roberto, "Tipología literaria de los personajes en el *Amadís de Gaula*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39-2 (1991), pp. 825-864.
- , y Jennifer T. ROBERTS, "Montalvo's Recantation, Revisited", *Bulletin of Hispanic Studies*, 55 (1978), pp. 203-210.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto, "*Amadís de Gaula*: una historia romana", en *Studia Hispanica Medievalia. IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1999, pp. 285-301.
- GORGA LÓPEZ, Gemma, "La semántica del gesto en el *Libro de Alexandre*", en Carmen PARRILLA y Mercedes PAMPÍN (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, A Coruña: Universidade da Coruña-Toxosoutos, 2005, t. II, pp. 437-449.
- GRAMSCI, Antonio, *Cultura i literatura*, Barcelona: Edicions 62, 1966.
- GRIFFIN, Clive, *Los Cromberger: la historia de la imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid: Cultura Hispánica, 1991.
- GRILLI, Giuseppe, *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- GUEVARA, Antonio de, *Relox de Príncipes*, ed. de Emilio Blanco, [Madrid]: ABL, Escritores Franciscanos Españoles, 1994.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier, "El *Floriseo* de Fernando Bernal (1516) y su continuación el *Reimundo de Grecia* (1524)", *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 205-223.
- HARO CORTÉS, Marta, "La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*", en Rafael BELTRÁN (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia: Universitat de València, 1998, pp. 181-217.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, "Las inverosimilitudes imaginativas de Calderón y su función dramática teatral: *El castillo de Lindabridis*", *Teatro de Palabras*, 1 (2007), pp. 67-77.
- HOMERO, *Odisea*, intr. de Carlos García Gual y trad. de José Manuel Pabón, Madrid: Gredos, 2000.

- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, trad. José Gaos, 7ª ed., Madrid: Revista de Occidente, 1967.
- , *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos*, versión de José Gaos, trad. del francés medieval de Alejandro Rodríguez de la Peña, Madrid: Alianza, 2001 [1ª edición 1978].
- INFANTES, Víctor, *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.
- JONES, Joseph R., "Historical Materials for the Study of the *cabeza encantada* Episode in *Don Quijote* II, 62", *Hispanic Review*, 47 (1979), pp. 87-103.
- La Demanda del Sancto Grial. Primera parte, El Baladro del sabio Merlin*, ed. de Alfonso Bonilla y San Martín, en *Libros de caballerías. Primera Parte, Ciclo artúrico*, Madrid: Bailly-Baillière, 1907 [edición del incunable de Sevilla, 1535].
- La Poncella de Francia. La historia castellana de Juana de Arco*, ed., intr. y notas de Victoria Campo y Víctor Infantes, Madrid: Vervuert: Iberoamericana, 1997.
- La Suite du Roman de Merlin*, 2 vols., ed. de Gilles Roussineau, Ginebra: Droz, 1996.
- LACADENA, Esther, *Nacionalismo y alegoría en la épica española del siglo XVI: «La Angélica» de Barahona de Soto*, Zaragoza: Pórtico, 1980.
- LACARRA, María Eugenia, *Cómo leer «La Celestina»*, Madrid: Júcar, 1990.
- LALANDA, Javier Martín, *Florisel de Niquea (Parte III). Guía de lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- LAPLANA GIL, José-Enrique, "Algunas notas sobre espectros y aparecidos en la literatura del Siglo de Oro", en Augustín REDONDO (ed.), *La peur de la mort en Espagne au Siècle d'Or. Littérature et iconographie*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, pp. 81-98.
- LARRA, Mariano José, *El doncel de don Enrique el Doliente*, ed. de José Luis Varela, Madrid: Cátedra, 1978.
- LASPALAS, Javier, "El problema de la insinceridad en cuatro tratados de cortesía del Renacimiento", en Rocío GARCÍA BOURRELLIER y Jesús María USUNÁRIZ (eds.), *Aportaciones a la historia social del lenguaje: España siglos XIV-XVIII*, Madrid-Frankfurt Am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 27-55.

- LAстра PAZ, Silvia Cristina, "La gestualidad jurídico-medieval en el *Amadís de Gaula*", en *El hispanismo al final del milenio. Actas del V Congreso de Hispanistas (Córdoba Argentina 1998)*, Córdoba: Comunicarte, 1999, t. I, pp. 463-469.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*, trad. Mariano Marín Casero, Madrid: Gredos, 1983.
- , *Manual de retórica literaria*, trad. de José Pérez Riesco, 2ª. reimp., Madrid: Gredos, 1984.
- LAUWERS, Michel, "Muerte/ Muertos", en Jacques LE GOFF y Jean-Claude SCHMITT (eds.), *Diccionario razonado del Occidente medieval*, trad. Ana Isabel Carrasco Machado, Madrid: Akal, 2003, pp. 577-588.
- LÁZARO, Elena y José LÓPEZ DE TORO, "Amadís de Grecia por tierra de Cuenca", *Bibliofilia*, 6 (1952), pp. 25-28.
- LE GOFF, Jacques, *La civilización del Occidente Medieval*, Barcelona: Juventud, 1969.
- , *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid: Taurus, 1981.
- , "Algunas observaciones sobre el cuerpo e ideología en el Occidente medieval", *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona: Altaya, 1999, pp. 40-43.
- LECOUTEUX, Claude, *Fantômes et revenants au Moyen Âge*, Paris: Éditions Imago, 1986.
- , *Au-delà du Merveilleux. Des croyances du Moyen Âge*, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995.
- LECOUTEUX, Claude y Philippe MARCQ, *Les esprits et les morts, croyances médiévales*, Paris: Honoré Champion, 1990.
- LENDO, Rosalba, "Du Conte du Brait au Baladro del sabio Merlin. Mutation et réécriture", *Romania*, 119 (2001), pp. 414-439.
- , "La muerte de Merlín en el Baladro del sabio Merlín", en Beatriz MARISCAL y Aurelio GONZÁLEZ (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, México: Fondo de Cultura Económica-Aso-ciación Internacional de Hispanistas-Tecnológico de Monterrey-El Colegio de México, 2007, t. I, pp. 389-403.
- LEOMARTE, *Sumas de Historia Troyana*, ed. de Agapito Rey, Madrid: Revista de Filología Española, Anejo XV, 1932.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La idea de fama en la Edad Media castellana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1952.

- , “La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas”, en Howard ROLLIN PATCH, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 434-456.
- , “El desenlace del *Amadís primitivo*”, *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires: Eudeba, 1966, pp. 149-156.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo, “Los cambiantes gestos y flexibles discursos del honor”, *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, 74 (1997), pp. 323-336.
- LIVELY, Penelope & Rosalind KERVEN, *The Mythical Quest: In Search of Adventure, Romance and Enlightenment*, London: The British Library, 1996.
- LLULL, Ramón, *Libro de la orden de caballería*, nota preliminar y trad. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid: Alianza, 2000.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “Corte y literatura en las *Siete partidas*”, *Contextes*, 21 (1991), pp. 9-46.
- LOTMAN, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, trad. de Victoriano Imbert, 2ª. ed., Madrid: Istmo, 1982.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Olletero & Ramos, 2000.
- , “El texto dentro y fuera de la imprenta: cara y cruz de la edición”, en José Manuel LUCÍA MEGÍAS (coord.), *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006, pp. 293-341.
- , *El libro y sus públicos. Ensayos sobre la teoría de la lectura coetánea*, Madrid: Olletero & Ramos, 2006.
- , “Las xilografías caballerescas de la *Crónica del santo rey don Fernando tercero* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516)”, en José Manuel LUCÍA MEGÍAS y María Carmen MARÍN PINA, con la colaboración de Ana Carmen BUENO (eds.), *Amadís de Gaula quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 413-456.
- , “Imprenta y libros de caballerías”, en José Manuel LUCÍA MEGÍAS (ed.), *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2008, pp. 93-120.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel y Emilio José SALES DASÍ, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Laberinto, 2008.

- , *Libros de caballerías castellanos*, Madrid: Síntesis, 2008.
- MALORY, Thomas, *La muerte de Arturo*, 2 vols., ed. de Luis Alberto de Cuenca, trad. de Francisco Torres Oliver, Madrid: Siruela, 1999.
- MANGUEL, Alberto, *Una historia de la lectura*, Madrid: Alianza-Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.
- MANGUEL Alberto y Gianni GUADALUPI, *The Dictionary of Imaginary Places*, New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1999.
- MARAVALL, José Antonio, "Del régimen feudal al régimen corporativo en el pensamiento de Alfonso X", en *Estudios de historia del pensamiento español. Serie Primera. Edad Media*, 2ª ed. ampliada, Madrid: Cultura Hispánica, 1973, pp. 103-156.
- MARÍN PINA, María Carmen, "La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino", *Revista de Literatura Medieval*, III (1991), pp. 129-148.
- , "El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles", en *Actas del III Congreso de la AHLM*, Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV, 1994, t. I, pp. 541-548.
- , "Romancero y libros de caballerías más allá de la Edad Media", en José Manuel LUCÍA MEGÍAS (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, t. III, pp. 977-987.
- , "Nuevos datos sobre Francisco Vázquez y Feliciano de Silva, autores de libros de caballerías", *Journal of Hispanic Philology*, 15 (1999), pp. 117-130.
- , "La aventura de leer y las mujeres del Quijote", *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXV (2005), pp. 417-441.
- , "Palmeirim de Inglaterra: una encrucijada intertextual", *Península*, 4 (2007), pp. 79-94.
- MARSA, María, *La imprenta en los Siglos de Oro*, Madrid: Laberinto, 2001.
- MARTÍN ABAD, Julián, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid: Arco Libros, 1991.
- , *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*, Madrid: Laberinto, 2003.
- MARTÍN ABAD, Julián e Isabel MOYANO ANDRÉS, *Estanislao Polono*, Alcalá de Henares: Universidad, 2002.

- MARTÍN ROMERO, José Julio, "La «verdad disimulada» y el «juramento ambiguo» en la literatura caballeresca", en José Manuel LUCÍA MEGÍAS, María Carmen MARÍN PINA, con la colaboración de Ana Carmen BUENO (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecau*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 503-523.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de Michael Gerli, Madrid: Cátedra, 1992.
- MARTÍNEZ, Marcos, *Espejo de príncipes y caballeros (tercera parte)*, ed. de Axayácatl Campos García Rojas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos [en prensa].
- MARTEORELL, Joanot, *Tirante el Blanco (Traducción castellana del siglo XVI)*, ed. de Martí de Riquer, Barcelona: Planeta, 1990.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero hispánico*, 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- MOLLOY CARPENTER, Dorothy, "Introducción", *Arderique*, ed. de Dorothy Molloy Carpenter, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp. ix-xli.
- MONTANER, Alberto, "Oliveros de Castilla y la piedra filosofal", en Santiago FORTUÑO LLORENS y Tomàs MARTÍNEZ ROMERO (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de literatura medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1999, t. III, pp. 15-35.
- MONTÓYA MARTÍNEZ, Jesús, "Elogios fúnebres y plantos en la *Estoria de España*. Planto por el rey don Alfonso «IX de Castilla», el Noble", *Estudios románicos*, 12 (2000), pp. 221-232.
- MORTARA GARAVELLI, Bice, *Manual de retórica*, trad. María José Vega, Madrid: Cátedra, 1991.
- MUCHEMBLED, Robert, "Pour une histoire des gestes (XV^e-XVIII^e siècle)", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 34 (1987), pp. 87-101.
- MURPHY, James J., *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría retórica desde san Agustín hasta el Renacimiento*, trad. Guillermo Hirata Vaquera, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- NAGY, Pirooska, *Le don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (V^e-XIII^e siècle)*, Paris: Albin Michel, 2000.

- NERI, Stefano, *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa: Edizioni ETS, 2007.
- , *Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- , “Cuadro de la difusión europea del ciclo de Amadís de Gaula (siglos XVI y XVII), en José Manuel LUCÍA MEGÍAS, María Carmen MARÍN PINA, con la colaboración de Ana Carmen BUENO (eds.), *Amadís de Gaula quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 565-591.
- OCHOA, Eugenio de, *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballerescos, moriscos y otros*, Baudry, París, 1838.
- OLIVARES ZORRILLA, Rocío, “Mito y avatares de la cabeza parlante”, en Ana María MORALES, José Miguel SARDINAS y Luz Elena ZAMUDIO (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003, pp. 65-75.
- ORTIZ-HERNÁN PUPARELI, Elami, “El papel de la mujer en el *Cristián de España*”, en Rafael ALEMANY, Josep Lluís MARTOS y Josep Miquel MANZANARO (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, III, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, pp. 1243-1251.
- ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, Diego, *Espejo de príncipes y caballeros [El caballero del Febo]*, 6 vols., ed. de Daniel Eisenberg, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- OVIDIO, *Metamorfosis*. Ed. y trad. de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid: Cátedra, 1999.
- Palmerín de Olivia*, ed. de Giuseppe di Stefano, intr. de María Carmen Marín Pina, texto revisado por Daniela Pierucci, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- PARRILLA, Carmen, “Notas acerca de lecturas femeninas en el siglo XV”, en E. ARTAZA, J. DURÁN, C. ISASI, J. LAWAND, V. PINEDA y F. PLATA (eds.), *Estudios de Filología y Retórica en Homenaje a Luisa López Grigera*, Bilbao: Universidad de Deusto, 2000, pp. 347-354.
- PASCUAL, José A., “Del silencioso llorar de los ojos”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1 (1984), pp. 799-805.

- PEDRAZA GARCÍA, Manuel José, *El libro español del Renacimiento. La «vida» del libro en las fuentes documentales contemporáneas*, Madrid: Arco/Libros, 2008.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, "La materia caballeresca en los orígenes del teatro español", en Felipe B. PEDRAZA, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena MARCELLO (eds.), *La comedia de caballerías*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 17-29.
- Première Continuation de Perceval*, Texte du ms. L éd. par W. Roach; trad. de Colette-Anne Van Coolput-Storms, Paris: Le Livre de Poche, 1993.
- Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, ed. de Ramón Menéndez Pidal con la colaboración de Antonio G. Solalinde, Manuel Muñoz Cortés y José Gómez Pérez, 2 vols., Madrid: Gredos, 1955.
- PUJOL, Josep, *La memòria literària de Joanot Martorell (Models i escriptura en el "Tirant lo Blanc")*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.
- Queste del Saint Graal (Roman du XIII siècle)*, ed. de Albert Pauphilet, Paris: Librairie Honore Champion, 1972.
- QUINTANILLA RASO, María Concepción, "El orden señorial y su representación simbólica: ritualidad y ceremonia en Castilla a fines de la Edad Media", *Anuario de Estudios Medievales*, 29 (1999), pp. 843-873.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institución oratoria*, trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, pról. Roberto Heredia Correa, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- RAMAJO CANO, Antonio, "Tópicos funerarios en el discurso de Melibea (Acto XX) y en el planto de Pleberio (con una nota ciceroniana)", *Voz y Letra: Revista de Literatura*, 11-2 (2000), pp. 21-36.
- RAMOS, Rafael, "Para la fecha del *Amadís de Gaula* ("esta sancta guerra que contra los infieles començada tienen")", *Boletín de la Real Academia Española*, 74 (1994), pp. 503-521.
- Retórica a Herenio*, introd., trad. y notas de Salvador Núñez, Madrid: Gredos, 1997.
- RIQUER, Martí y Mario VARGAS LLOSA, *El combate imaginario: las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Barcelona: Barral, 1972 [reed., Barcelona, Sirmio, 1990].

- RIVERA GARRETAS, María-Milagros, "La licencia de impresión de *Don Cristóbal de España*, de Beatriz Bernal (s. xv-xvi)", *Acta Historica et Archaeologica. Medievalia* 25. *Homenatge a la professora Dra. Maria Josefa Arnall i Juan*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003-2004, pp. 499-517.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina, "*Don Olivante de Laura* como lectura cervantina: dos datos inéditos", en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 6-9 nov. 1989*, Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 515-525.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid: Castalia, 1998.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca, 2 vols., Madrid: Cátedra, 1988-1991.
- , *Amadís de Gaula*, 2 vols., ed. de Jesús Rodríguez Velasco, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1997.
- , *Sergas de Esplandián*, ed. de Carlos Sainz de la Maza, Madrid: Castalia, 2003.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan, *Bursario*, ed. de Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán, Madrid: Universidad Complutense, 1984.
- RODRÍGUEZ, Lucas, *Romancero historiado (Alcalá, 1582)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos del siglo xvi*, ed. corr. y act. Por Arthur L. Askins y Víctor Infantes, Madrid: Castalia-Editora Regional de Extremadura, 1997.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús, "Esta edición", en Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 2 vols., Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1997, t. 1, pp. vii-xxxvi.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. de Dorothy S. Severin, notas en colaboración con Maite Cabello, Madrid: Cátedra, 1994.
- ROJO, Anastasio, "Manuscritos y problemas de edición en el siglo xvi", *Castilla*, 19 (1994), pp. 129-157.
- , "Libros y bibliotecas en Valladolid (1530-1660)", *Bulletin Hispanique*, 99 (1997), pp. 193-210.
- ROMERO CEPEDA, Joaquín, *La historia de Rosián de Castilla*, ed. de Ricardo Arias, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979.

- ROUBAUD, Sylvia, "L'exil ou le royaume ou les deux pôles de la vocation chevaleresque", en *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI-XVIIème siècles). Colloque International*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1983, pp. 205-215.
- , "Calas en la narrativa caballeresca renacentista: el *Belianis de Grecia* y el *Clarián de Landanís*", en Jean CANAVAGGIO (ed.), *La invención de la novela*, Madrid: Casa de Velázquez, 1999, pp. 49-84.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2000.
- RUIZ DE CONDE, Justina, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid: Aguilar, 1948.
- RUIZ-DOMENEC, José Enrique, *Siete mujeres para Tirant*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1998.
- SALAZAR, Flor, *El Romancero vulgar y nuevo*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense, 1999.
- SALES DASÍ, Emilio José, "Feliciano de Silva y la tradición amadisiana en el *Lisuarte de Grecia*", *Incipit*, 17 (1997), pp. 175-217.
- , *Lisuarte de Grecia*. Guía de lectura, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- , "«Garcí Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo», *Revista de Filología Española*, 79 (1999), pp. 123-158.
- , "Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte* y el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*", *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 117-152.
- , *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Centro de Estudios Cervantinos: Alcalá de Henares, 2004.
- , "La huella troyana en las continuaciones del *Amadís de Gaula*", *Troia-nalexandrina*, 6 (2006), pp. 9-32.
- , (ed.), *Antología del ciclo de Amadís de Gaula*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid: CSIC, 1950.
- SÁNCHEZ PORTERO, Antonio, *La identidad de Avellaneda. El autor del otro Quijote*, Calatayud: s/e, 2006.

- SANZ JULIÁN, María, "El falaz Homero: un apunte sobre las *auctoritates* en las Historias Troyanas hispanas", en Carmen PARRILA y Mercedes PAMPÍN (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, III, A Coruña: Toxosoutos, 2005, pp. 521-533.
- SARMATI, Elisabetta, *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento). Un'analisi testuale*, Pisa: Giardini, 1996.
- SCHMITT, Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris: Gallimard, 1990.
- , *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris: Gallimard, 1994.
- SERRANO MORALES, José Enrique, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en el reino de Valencia*, Valencia: 1898-1899.
- SERRANO PONCELA, Segundo, "El mito, la caballería andante y las novelas populares", *Papeles de Son Armadans*, XVIII, 1960, pp. 121-156.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid: Atlas, 1975, pp. 268-271 [1ª ed., 1903-1905].
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, London: Wordsworth, 1992.
- SIEBER, Harry, "The Romance of Chivalry in Spain: from Montalvo to Cervantes", en Kevin BROWNE y Marina SCORDILIS (eds.), *Romance Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, Hanover: University Press of New England, 1985, pp. 203-219.
- SIERRA, Pedro de la, *Espejo de príncipes y caballeros (segunda parte)*, ed. de José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- SILVA, Feliciano de, *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno y Carmen Las Puertas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- , *Lisuarte de Grecia* (libro VII), ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- , *Lisuarte de Grecia* (libro VII de *Amadís de Gaula*), ed. de Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.

- , *Segunda Celestina*, ed. de Consolación Baranda, Madrid: Cátedra, 1988.
- SOUTO, ARTURO, "Orígenes hipotéticos del *Amadís*", en Garci RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula*, México: Porrúa, 1969, pp. xxvii-xxix.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana, "Fortuna Iberica di un topos letterario: la corte di Constantinopoli dal *Cligès* al *Palmerín de Olivia*", en *Studi sul Palmerín de Olivia*, Pisa: Saggi e Recherche, 1966, t. III, pp. 99-136.
- THOMPSON, STITH, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, 6 vols., Copenhagen: Rosenkilde and Bagger; Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958.
- TIMONEDA, JOAN, *Rosas de romances (Valencia, 1573)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino y Daniel Devoto, Valencia: Castalia, 1963.
- TOBAR, MARÍA LUISA, "Lo caballeresco en el teatro de Gil Vicente", en Felipe B. PEDRAZA, Rafael GONZÁLEZ CANAL y Elena MARCELLO (eds.), *La comedia de caballerías*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 31-57.
- Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo (Sevilla, 1534)*, ed. de María Luzdivna Cuesta Torre, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- TROYES, Chrétien de, *Le Conte du Graal*, ed. de F. Lecoy, en *Les romans de Chrétien de Troyes*, París: Champion, t. VI, 1981.
- , *El caballero de la carreta*, ed. de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Madrid: Alianza, 1986.
- TRUJILLO MAZA, MARÍA CECILIA, "De lecturas devotas a lecturas prohibidas: la censura de libro para mujeres en el siglo XVI", en *Lectores, editores y audiencia. La recepción en la literatura hispánica*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2008, pp. 530-538.
- UBERSFELD, ANNE, *Semiótica teatral*, trad. de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra-Universidad de Murcia, 1989.
- VALBUENA BRIONES, ÁNGEL, "Los libros de caballerías en el teatro de Calderón", en Hans FLASCHE (ed.), *Hacia Calderón. Quinto Coloquio Anglo-germano (Oxford 1978)*, Wiesbaden: F. Steiner Verlag, 1982, pp. 1-8.

- VALDEAVELLANO, Luis G. de, "Sobre simbología jurídica de la España medieval", en *Homenaje a don José Esteban Uranga*, Pamplona: Aranzadi, 1971, pp. 87-134.
- VARELA, Diego de, *Tratado de las armas*, ed. de Mario Penna, en *Prosistas castellanos del siglo xv*, Madrid, Atlas, 1959, pp. 117-139.
- VICENTE PEDRAZ, Miguel, "La representación del cuerpo en la corte imaginada de Alfonso X «el Sabio»: apariencia corporal y legitimación de la excelencia en la Segunda Partida", *Bulletin of Hispanic Studies*, 89 (2003), pp. 21-40.
- VINAVER, Eugene, "Introduction", en *Roman de Balain*, ed. de Dominica Legge, Manchester: Manchester University Press, 1942, pp. ix-xxx.
- , "The Dolorous Stroke", *Medium Aevum*, 25 (1956), pp. 175-180.
- , *A la recherche d'une poétique médiévale*, Paris: Nizet, 1970.
- , "The Waste Land", en *The Rise of Romance*, Oxford: Clarendon Press, 1971, pp. 53-67.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, 2 vols., trad. de Fray José Manuel Macías, Madrid: Alianza, 1982.
- WEICH-SHAHAK, Susana, "La ocasionalidad en el Romancero judeo-español", *Revista de Folklore*, 90 (1988), pp. 183-196.
- WHITENACK, Judith, "Emphasis Added: an Introduction to Beatriz Bernal's *Don Cristalián de España*", *Monographic Review/Revista Monográfica*, 13 (1998), pp. 24-38.

Amadís y sus libros: 500 años
se terminó de imprimir en septiembre de 2009
en los talleres de Master Copy, S.A. de C.V.,
Av. Coyoacán 1450, Col. Del Valle, 03220 México, D.F.
Portada de Irma Eugenia Alva Valencia.
Tipografía y formación a cargo de
Patricia Zepeda, en Redacta, S.A. de C.V.
Cuidó la edición
el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

ISBN: 978-607-462-036-8



9 786074 620368

 EL COLEGIO
DE MÉXICO.