

EDAD DE ORO

XXI



Este volumen se publica con subvención de la DGICYT
(Ministerio de Educación y Ciencia) y con la financiación parcial del Servicio
de Publicaciones de la UAM.

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid
EDAD DE ORO, Volumen XXI
I.S.S.N.: 0212-0429
Depósito Legal: MU-396-1999
Edición de: Compobell, S.L. Murcia

*El presente volumen está hecho en memoria del
Dr. D. Manuel Alvar y del Dr. D. Stefano Arata.*

La XXI edición del SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO se celebró entre los días 26 y 30 de marzo de 2001 en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en el Centro Cultural Aguirre de Cuenca, donde se llevó a cabo, bajo la dirección de Florencio Sevilla Arroyo, una revisión crítica de los Libros de caballerías, con el título *Libros de caballerías: textos y contextos*.

Edad de Oro agradece a José Manuel Lucía Megías la coordinación académica del Seminario y coordinación del presente volumen así como la ayuda de Martín Muelas en la organización de la parte conquense de este Seminario. Asimismo, Edad de Oro contó con Magdalena León y David Mañero Lozano como secretarios; y con la siguiente comisión organizadora: Ana Cabezas Martín, Esther Heredia Doval, Francisco J. Peña Rodríguez, Lourdes Sánchez Trespalcios, Alejandra Aventín Fontana y Nayra Sanz Fuentes.

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
<i>Libros de caballerías castellanos: textos y contextos</i>	9
CARLOS ALVAR	
<i>Raíces medievales de los libros de caballerías</i>	61
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	
<i>«Los cuatro libros de Amadís de Gaula» y «Las sergas de Esplandián»: los textos de Garci Rodríguez de Montalvo</i>	85
EMILIO JOSÉ SALES DASÍ	
<i>Las continuaciones heterodoxas (el «Florisando» [1510] de Páez de Ribera y el «Lisuarte de Grecia» [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el «Lisuarte de Grecia» [1514] y el «Amadís de Grecia» [1530] de Feliciano de Silva) del «Amadís de Gaula»</i>	117
JAVIER MARTÍN LALANDA	
<i>El ciclo de «Florisel de Niquea» [1532-1535-1551] de Feliciano de Silva</i>	153
ISABEL ROMERO TABARES	
<i>«Don Silves de la Selva» [1546] de Pedro Luján y la lectura humanística</i>	177
JAVIER GUIJARRO CEBALLOS	
<i>El «Floriseo» de Fernando Bernal [1516] y su continuación, el «Reimundo de Grecia» [1524]</i>	205
ALBERTO DEL RÍO NOGUERAS	
<i>El «Claribalte» [1519] de Gonzalo Fernández de Oviedo</i>	225
JAVIER GUIJARRO CEBALLOS	
<i>El ciclo de «Clarián de Landanís» [1518-1522-1524-1550]</i>	251
ANNA BOGNOLO	
<i>El «Lepolemo», «Caballero de la Cruz» y el «Leandro el Bel»</i>	271
NIEVES BARANDA	
<i>El «Guarino Mezquino» [1527]</i>	289
M.^a LUZDIVINA CUESTA TORRE	
<i>«El rey don Tristán de Leonís el Joven» [1534]</i>	305

FOLKE GERNERT	
<i>El «Baldo» [1542]: cuarta parte del ciclo «Renaldos de Montalbán»</i>	... 335
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
<i>«Cirongilio de Tracia» [1545] o los albores de la fatiga</i> 349
CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ	
<i>Algunas consideraciones acerca del «Florando de Inglaterra» [1545]</i>	.. 367
CLAUDIA DEMATTÈ	
<i>«Los cuatro libros del muy noble y valeroso caballero Félix Magno» [Sevilla, 1549]</i> 375
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
<i>El ciclo de «Espejo de príncipes y caballeros» [1555-1580-1587]</i> 389
MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR PERDOMO	
<i>El «Felixmarte de Hircania» y sus aventuras amadisianas</i> 431
JOSÉ JULIO MARTÍN	
<i>«Febo el troyano» [1576] de Esteban Corbera: La reescritura caballeresca de la materia troyana</i> 443
M. ^a CARMEN MARÍN PINA	
<i>«Clarisel de las Flores» de Jerónimo de Urrea</i> 451
RAFAEL BELTRÁN	
<i>Sobre el simbolismo profético de visiones y representaciones en libros de caballerías: de «Curial e Güelfa» y «Tirant lo Blanc» a «La Corónica de Adramón»</i> 481
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
<i>Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del «Quijote»: De los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín</i> 499
CRÓNICA	
NAYRA SANZ FUENTES	
<i>Libros de caballerías: Textos y contextos</i> 541

LIBROS DE CABALLERÍAS CASTELLANOS: TEXTOS Y CONTEXTOS

1. Los libros de caballerías castellanos constituyen uno de los géneros narrativos más sobresalientes del siglo XVI, tanto dentro como fuera de la Península Ibérica. Uno de los géneros narrativos más trascendentales, por no decir el fundamental, en el momento en que se están poniendo las bases para la invención de la narrativa moderna; un género que hemos de situar muy por encima de otros (aparentemente) más prestigiosos y mejor estudiados como la ficción sentimental, la picaresca, la pastoril o la bizantina. Algo más de setenta obras diferentes y una difusión con éxito desde finales del siglo XV hasta principios del XVII, tanto en el ámbito de la imprenta como en el universo manuscrito, dan fe de ello.

En los últimos años, han sido muchos los estudios que se han realizado para precisar la cantidad y calidad de las ediciones caballerescas de los siglos XVI y XVII, la trascendencia del género para el desarrollo y la consolidación de los talleres tipográficos hispánicos (frente a la competencia de los flamencos, alemanes, italianos o franceses), así como el análisis y edición de numerosos textos, algunos de ellos inéditos desde el siglo XVI, que han visto a la luz gracias a un ambicioso proyecto editorial del Centro de Estudios Cervantinos (*Los libros de Rocinante. Cfr. Bibliografía*). Pero todavía queda mucho por hacer; casi todo por analizar, comparar y conocer, tal y como se aprecia al consultar la excelente y útil herramienta que han puesto a nuestra disposición Daniel Eisenberg y M^a Carmen Marín Pina (*Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000).

Hay un pasaje del *Quijote* cervantino que ha venido, por encima de cualquier otro, a precisar una imagen de los libros de caballerías en la mente de los críticos, que les ha permitido pasar por el género de puntillas, aupados en la autoridad otorgada al escritor complutense, uno de los más entusiastas lectores (y autores) del género caballeresco. La escena nos devuelve a la conversación entre el canónigo de Toledo y el cura cervantino, mientras don Quijote se cree encantado.

— Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; y aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cuál más, cuál menos, todos ellos son una misma cosa, y no tiene más este que aquel, ni estrotro que el otro (I, XLVIII).

De este modo, el análisis del género caballeresco, de ese conjunto de algo más de setenta títulos diferentes, se ha centrado en un grupo reducido de obras (las mismas que se salvan en el famoso escrutinio de la biblioteca del hidalgo Alonso Quijano), cuyos análisis, al ser todas «una misma cosa», se han generalizado para el resto. La reciente *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos* ofrece un listado de cifras muy significativo. Al margen de las «Fuentes bibliográficas» (96 títulos) y de las «Obras generales» (526 títulos), sólo los siguientes textos superan la veintena de acercamientos críticos hasta el 2000:

1. *Amadís de Gaula* (I-IV): 595
2. *Sergas de Esplandián* (libro V de *Amadís de Gaula*): 73
3. *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva (libro VII de *Amadís de Gaula*): 30
4. *Amadís de Grecia* de Lisuarte de Grecia (libro IX de *Amadís de Gaula*): 22
5. *Claribalte* de Bernardo de Vargas: 23
6. *Espejo de príncipes y caballeros* (I) de Diego Ortúñez de Calahorra: 35
7. *Palmerín de Olivia* de ¿Francisco Vázquez?: 63
8. *Primaleón* de ¿Francisco Vázquez?: 36
9. *Tristán el Joven*: 21

Pero en su gran mayoría, a pesar de formar parte de algunos de los ciclos caballerescos más exitosos como el amadisiano, no llegan, ni con mucho, a esta cifra:

1. *Florisando* (libro V de *Amadís de Gaula*): 8
2. *Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva (III): 6
3. *Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva (IV): 11
4. *Silves de la Selva* de Pedro de Luján (libro XII de *Amadís de Gaula*): 6
5. *Belianís de Grecia* (I-II) de Jerónimo Fernández: 19
6. *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas: 5
7. *Clarián de Landanís* (I, libro I) de Gabriel Velázquez de Castillo: 6
8. *Clarián de Landanís* (I, libro II) de Álvaro de Castro: 6
9. *Clarisel de las Flores* de Jerónimo Jiménez de Urrea: 8
10. *Cristalián de España* de Beatriz Bernal: 15
11. *Florindo* de Fernando Basurto: 8
12. *Floriseo* de Fernando Bernal: 6
13. *Lidamarte de Armenia* de Damasio de Frías y Balboa: 8
14. *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada: 10

Pero, por encima de todos ellos, son numerosos los textos que permanecen sin estudiar o a los que sólo se ha acercado un crítico, en ocasiones, dentro de un análisis general del ciclo o de un aspecto determinado del género caballeresco. Los números son más que representativos de esta situación:

1. *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (libro VIII de *Amadís de Gaula*): 2
2. *Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva (I-II): 2
3. *Belianís de Grecia* (III) de Jerónimo Fernández: 0
4. *Belianís de Grecia* (IV) de Pedro Guiral de Verrio: 1
5. *Bencimarte de Lusitania*: 1
6. *Caballero de la Luna*: 1
7. *Floramante de Colonia* (parte II de *Clarián*) de Jerónimo López: 1
8. *Lidamán de Ganail* (parte IV de *Clarián*) de Jerónimo López: 2
9. *Claridoro de España*: 1
10. *Clarís de Trapisonda*: 1
11. *Espejo de príncipes y caballeros* (II) de Pedro de la Sierra Infanzón: 2
12. *Espejo de príncipes y caballeros* (III) de Marcos Martínez: 3
13. *Espejo de príncipes y caballeros* ([IV]-V): 1
14. *Febo el Troyano* de Esteban de Corbera: 2
15. *Félix Magno*: 3
16. *Felixmarte de Hircania* de Melchor Ortega: 4
17. *Filesbián (o Philesbián) de Candaria*: 4
18. *Filorante*: 1
19. *Flor de caballerías*: 2
20. *Florambel de Lucea* (I) de Jerónimo de Enciso: 1
21. *Florambel de Lucea* (II) de Jerónimo de Enciso: 0

22. *Florambel de Lucea* (III) de ¿Jerónimo de Enciso?: 1
23. *Florando de Inglaterra* (II): 2
24. *Reimundo de Grecia* (libro III de *Floriseo*): 0
25. *Leon Flos de Tracia*: 1
26. *Lepolemo* de Alonso de Salazar: 3
27. *Lidamor de Escoia* de Juan de Córdoba: 2
28. *Marsindo*: 2
29. *Mexiano de la Esperanza*: 2
30. *Platir* de Enciso: 2
31. *Policisne de Boecia* de Juan de Silva y de Toledo: 3
32. *Polindo*: 3
33. *Polismán* de Jerónimo de Contreras: 3
34. *Roselao de Grecia* (libro III de *Espejo de caballerías*): 1
35. *Valerián de Hungría* de Dionís Clemente: 1

Las cifras hablan por sí solas: dentro del género caballeresco, sólo el *Amadís de Gaula*, y en menor medida el *Palmerín de Olivia*, ha merecido la atención de la crítica, lo que no puede ser ajeno el juicio positivo del cura cervantino: «que también he oído que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar» (*DQ*, I, VI).

Si del ámbito de los estudios pasamos al de las ediciones modernas, el panorama no puede ser más desolador: frente a las 24 ediciones (completas o fragmentarias) de los cuatro primeros libros de *Amadís de Gaula*, el resto de los textos caballerescos o fueron publicados en los años sesenta y setenta del siglo XX en ediciones que están agotadas en la actualidad, como sucede con los meritorios esfuerzos ecdóticos de Giuseppe di Stefano (*Palmerín de Olivia*) o de Daniel Eisenberg (*Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra), o de manera aislada, en colecciones que, en ocasiones, no son de fácil consulta, como sucede con la edición que ha realizado Luzdivina Cuesta del *Tristán el Joven*, la de María Isabel Muguruza del *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada o la que Lilia Ferrario de Orduna ha llevado a cabo de los dos primeros libros del *Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández, dejando a un lado las tesis que han editado un texto y que sólo pueden consultarse en microfichas (en el mejor de los casos). La escasez de ediciones modernas fiables de los textos caballerescos de los siglos XVI y XVII y las referencias críticas alrededor de una interpretación decimonónica de *El Quijote* cervantino explican, entre otras causas de menor importancia, la escasez de estudios que se han dedicado a los libros de caballerías castellanos y, especialmente, la ausencia de análisis globales al género desde que en 1920 sir Henry Thomas publicara su *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry. The revival of the Romance of Chivalry in the Spanish Peninsula and its Extension and*

Influence Abroad (Cambridge: Cambridge University Press, 1920)¹. Para romper con este círculo vicioso, para situar en su verdadero contexto el texto cervantino, esa «misma cosa» con la que comenzábamos, es necesario ofrecer a los investigadores y a los lectores una serie de herramientas críticas. En este sentido, la publicación en 1979 de *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: a Bibliography* (Londres: Grant & Cutler) de Daniel Eisenberg supuso un paso de gigante: se comenzó a aclarar el contenido del corpus de textos que debería englobarse bajo el epígrafe de *libros de caballerías* (asunto al que volveremos más adelante) y se clarificó el amplio espacio que quedaba por explorar. Veinte años después, Daniel Eisenberg y M.^a Carmen Marín Pina ofrecen una segunda edición del citado repertorio, que, sin duda, servirá de punto de partida para todo aquel que se acerque al género caballeresco, dada la riqueza y exhaustividad de los datos que ofrece. Junto a esta herramienta bibliográfica, el profesor Juan Manuel Cacho Blecua está trabajando junto a un equipo de investigadores de varias universidades en una base de datos, tanto bibliográfica como textual, de la materia caballeresca, que podrá ser consultada en Internet. Por su parte, dentro del *Parnaseo* que dirige Josep Luis Canet, se ha abierto un espacio a la literatura caballeresca gracias a la revista electrónica *Tirant*. Dirigida por Rafael Beltrán desde la Universidad de Valencia (<http://parnaseo.uv.es/tirant>).

Junto a estos proyectos, el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares lleva años trabajando en dos proyectos editoriales que tiene como finalidad acercar al investigador y al lector interesado, el complejo y rico entramado textual de los libros de caballerías castellanos: por un lado, los *Libros de Rocinante*, en donde se ofrecen ediciones cuidadas de los textos, acompañados de una introducción que analiza los aspectos más significativos de cada libro. Hasta la fecha se han publicado once títulos (*cf. Bibliografía*). Por su parte, las *Guías de lectura caballeresca* tienen la finalidad de ofrecer una serie de informaciones de cada texto agrupadas en torno a los siguientes puntos: argumento (dividido en capítulos), diccionario, lista de personajes, y bibliografía. Hasta la fecha se han publicado 23 guías (*cf. Bibliografía*).

Por último, y como material de trabajo para la *XXI Edad de Oro*, preparamos una *Antología de libros de caballerías castellanos* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001), en donde se recogen fragmentos de todos los libros de caballerías castellanos, con un apéndice en donde se abre también un lugar para los textos medievales de corte artúrico.

¹ Reimpreso en 1969 (Nueva York: Kraus Reprint) y traducido al español por Esteban Pujals: *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas. Despertar de la novela caballeresca en la Península Ibérica y expansión e influencia en el extranjero*, Anejos de la *Revista de Literatura*, 10, Madrid: CSIC, 1952.

¿Puede seguir pensándose que *todos* los libros de caballerías son una «misma cosa» después de ir conociendo su contenido, las diferentes líneas de evolución de un género que consiguió sobrevivir a varios reyes, que junto a ellos estuvo presente en el camino que va desde la creación del mayor imperio de su tiempo hasta la bancarrota?

La *XXI Edad de Oro* de la Universidad Autónoma de Madrid se dedicó a los libros de caballerías. Y en este contexto, quisimos centrarnos en los textos, en unos cuantos textos para ir mostrando sus características, tanto las que le ataban a un género como las que se ofrecían como nuevos aires, las que iban ampliando sus fronteras a medida que el público iba decantándose por otras lecturas. Sobre el eje central del ciclo de *Amadís de Gaula*, desde los cinco primeros libros de Garci Rodríguez de Montalvo hasta la opción humanística que ofrece Pedro de Silva en sus *Silves de la Selva*, se han ido insertando otros textos, otras formas de ver y entender la literatura caballeresca, mucho más rica de lo que se ha pensado nunca. Una visión al margen del *Quijote*, una lectura cara a cara con los textos del pasado, sin ideas preconcebidas, sin intentar buscar fantasmas o monstruos donde sólo hay diversión, entretenimiento y ficción. Por este motivo, se acabó el seminario —y así también el libro— con un comentario a los primeros comentaristas de *El Quijote*, aquellos que, como De los Ríos, Pellicer o Clemencín, consiguieron retirar el texto cervantino del *corpus* de los libros de caballerías castellanos de los siglos XVI y XVII, alterando así su propia naturaleza. Será durante el siglo XVIII, y no antes, cuando el *Quijote* pase de ser un libro de caballerías para convertirse en un texto épico en prosa.

2. Volvamos a un aspecto al que nos hemos referido en las páginas anteriores: ¿cuáles son los títulos que deben pertenecer al corpus de los libros de caballerías castellanos? La respuesta depende de los criterios seguidos. Daniel Eisenberg y M.^a Carmen Marín Pina en su *Bibliografía de libros de caballerías castellanos* limitan el corpus a los textos escritos originalmente en español², al tiempo que incluyen textos que, difícilmente, entran en los límites del género como el *Rosión de Castilla* de Joaquín Romero de Cepeda, publicado en las prensas lisboetas de Marcos Borges en 1586 en formato cuarto, por no citar tampoco ese *Bernardo del Carpio* [n.º 1545] cervantino, o la hipotética continuación del *Belianís de Grecia* [n.º 1533], que más que atribuirse a Miguel de Cervantes

² «La obra se limita a *Amadís de Gaula* y a los posteriores libros de caballerías escritos originalmente en castellano. Excluimos, por tanto, *Tirante el Blanco*, *Palmerín de Inglaterra*, o los primeros libros de *Espejo de caballerías*. No nos ocupamos tampoco del medieval *Caballero Cifar*, aunque se publicó a comienzos del siglo XVI al calor del éxito editorial de los nuevos libros de caballerías para abastecer las peticiones del público, ni de traducciones como la *Demanda del santo Grial*. Como ejemplo del progreso alcanzado en el estudio de los libros de caballerías durante los últimos veinte años, en esta nueva edición se ha suprimido *Arderique*, sólo ahora reconocido como traducción» (pág. 9).

habría que hacerlo al hidalgo Alonso Quijano, tal y como se indica en el primer capítulo de la primera parte de *El Quijote*.

Hace unos años³, así como en la *Antología de los libros de caballerías castellanos* (2001), defendimos la necesidad de tener en cuenta dos criterios a la hora de establecer el corpus de los libros de caballerías castellanos: el literario y el editorial, siguiendo el modelo del *género editorial*, en donde «texto» y «libro» forman una unidad. La naturaleza textual (traducción o texto original) es un criterio más actual que coetáneo: ¿acaso no se utiliza en los libros de caballerías el tópico de la falsa traducción? ¿Acaso el *Tirante el blanco* cuando sale de las prensas vallisoletanas de Diego de Gumiel lo hace como una traducción de un texto valenciano? Si se tienen en cuenta estos dos criterios, el corpus de los libros de caballerías castellanos queda establecido en los siguientes títulos, que pueden verse ampliado por el descubrimiento de nuevos textos —especialmente manuscritos— como así ha sucedido en los últimos años⁴:

- [1] *Adramón*
- [2] *Amadís de Gaula* (I-IV) de Garci Rodríguez de Montalvo
- [3] *Las sergas de Esplandián* (V) de Garci Rodríguez de Montalvo
- [4] *Florisando* (VI) por Ruy Páez de Ribera
- [5] *Lisuarte de Grecia* (VII) de Feliciano de Silva
- [6] *Lisuarte de Grecia* (VIII) de Juan Díaz
- [7] *Amadís de Grecia* (IX) de Feliciano de Silva
- [8] *Florisel de Niquea* (X: partes I-II) de Feliciano de Silva
- [9] *Florisel de Niquea* (XI: parte III) de Feliciano de Silva
- [10] *Florisel de Niquea* (XI: parte IV) de Feliciano de Silva
- [11] *Silves de la Selva* (XII) de Pedro de Luján
- [12] *Arderique* (→)
- [13] *Baladro del sabio Merlín* (→)
- [14] *Demanda del santo Grial* (→)
- [15] *Belianís de Grecia* (partes I-II) de Jerónimo Fernández
- [16] *Belianís de Grecia* (partes III-IV) de Jerónimo Fernández
- [17] *Belianís de Grecia* (parte V) de Pedro Guiral de Verrio
- [18] *Bencimarte de Lusitania*
- [19] *Caballero de la Luna* (libros III-IV)
- [20] *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas

³ En *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero & Ramos, 2000.

⁴ En un apéndice incluimos las ediciones de todos ellos, así como los ejemplares conservados de aquellos textos que no aparecen en la bibliografía de Eisenberg y M.^ª Carmen Marín Pina. Para el resto, se remite a las correspondientes entradas de su *Bibliografía de libros de caballerías castellanos* (2000). Con una flecha (→), se indican los títulos que no tienen cabida en la bibliografía citada.

- [21] *Clarián de Landanís* (primera parte, libro I) de Gabriel Velázquez de Castillo
- [22] *Clarián de Landanís* (primera parte, libro II) de Álvaro de Castro
- [23] *Floramante de Colonia* (segunda parte de *Clarián de Landanís*) de Jerónimo López
- [24] *Clarián de Landanís* (libro III) de Jerónimo López
- [25] *Lidamán de Ganail* (cuarta parte de *Clarián de Landanís*) de Jerónimo López
- [26] *Claribalte* de Gonzalo Fernández de Oviedo
- [27] *Claridoro de España*
- [28] *Clarís de Trapisonda*
- [29] *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea
- [30] *Cristalián de España* de Beatriz Bernal
- [31] *Espejo de caballerías* (libro I) de Pedro López de Santa Catalina (→)
- [32] *Espejo de caballerías* (libro II) de Pedro López de Santa Catalina (→)
- [33] *Don Roselao de Grecia* (libro III de *Espejo de caballerías*) de Pedro de Reinosa
- [34] *Espejo de príncipes y caballeros* (I) de Diego Ortúñez de Calahorra
- [35] *Espejo de príncipes y caballeros* (II) de Pedro de la Sierra
- [36] *Espejo de príncipes y caballeros* (III[-IV]) de Marcos Martínez
- [37] *Espejo de príncipes y caballeros* (V)
- [38] *Febo el Troyano* de Esteban Corbera
- [39] *Félix Magno* (libros I-IV)
- [40] *Felixmarte de Hircania* de Melchor Ortega
- [41] *Filorante*
- [42] *Flor de caballerías* de Francisco de Barahona
- [43] *Florambel de Lucea* (partes I-II) de Francisco de Enciso Zárate
- [44] *Florambel de Lucea* (parte III) de Francisco de Enciso Zárate
- [45] *Florando de Inglaterra*
- [46] *Florindo* de Fernando Basurto
- [47] *Floriseo* (libros I-II) de Fernando Bernal
- [48] *Reimundo de Grecia* (libro III de *Floriseo*) de Fernando Bernal
- [49] *Guarino Mezquino* (→)
- [50] *Leon Flos de Tracia*
- [51] *Lepolemo* (El Caballero de la Cruz) de Alonso de Salazar
- [52] *Leandro el Bel* (→)
- [53] *Lidamarte de Armenia* de Damasio de Frías y Balboa
- [54] *Lidamor de Escocia* de Juan de Córdoba
- [55] *Marsindo*
- [56] *Mexiano de la Esperanza* (primera parte) de Miguel Daza
- [57] *Morgante* de Jerónimo Aunés (→)

- [58] *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada
 [59] *Oliveros de Castilla* (→)
 [60] *Palmerín de Inglaterra* (→)
 [61] *Palmerín de Olivia* de ¿Francisco Vázquez?
 [62] *Primaleón* de ¿Francisco Vázquez?
 [63] *Platir* de Francisco de Enciso Zárate
 [64] *Philesbián de Candaria*
 [65] *Policisne de Boecia* de Juan de Silva y Toledo
 [66] *Polindo*
 [67] *Polismán* de Jerónimo de Contreras
 [68] *Renaldos de Montalbán* (libros I-II) de Luis Domínguez (→)
 [69] *La Trapesonda* (libro III de *Renaldos de Montalbán*) (→)
 [70] *Baldo* (libro IV de *Renaldos de Montalbán*) (→)
 [71] *Selva de Cavalarias* (segunda parte) de Antonio de Brito da Fonseca (→)
 [72] *Tirante el Blanco* (→)
 [73] *Tristán de Leonís* (→)
 [74] *Tristán el Joven*
 [75] *Valerián de Hungría* de Dionís Clemente

3. ¿Tuvieron todos estos títulos la misma difusión? ¿Cuándo podemos hablar de la decadencia del género en el mercado editorial? ¿Está relacionada esta decadencia de impresión con su difusión? ¿Y con su fortuna literaria?

A Maxime Chevalier se le debe, sin duda, uno de los mejores análisis sobre la difusión y lectura de los libros de caballerías castellanos. Me estoy refiriendo, por supuesto, a su *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Turner, 1976). En aquellos años, las herramientas con las que contaba el filólogo eran escasas⁵ y mucho el camino por desbrozar, ya que el peso de las lapidarias afirmaciones de don Marcelino Menéndez Pelayo todavía se dejaban notar en la crítica del género caballeresco. Volvamos de nuevo los ojos a los datos editoriales para intentar trazar, sólo de una manera general, el contexto de recepción del conjunto de los textos que se analizarán en este volumen.

A la hora de valorar la producción editorial de los libros de caballerías, hemos de tener en cuenta, en primer lugar, su naturaleza textual: a medida que nos adentramos en el siglo XVI en los textos caballerescos va a primar su carácter de producto editorial (el «libro») frente a su naturaleza literaria (el «texto»). En otras palabras, los textos caballerescos no pueden estudiarse sin proyectarlas en las estrategias editoriales que ponen en juego tanto libreros como impresores

⁵ Sus gráficos se realizan sobre los datos ofrecidos por José Simón Díaz en su *Bibliografía de la literatura española*, que fueron mejorados, como se ha indicado, por la bibliografía de Daniel Eisenberg en 1979.

para ofrecer al mercado un producto que se consume rápidamente. Entre estas estrategias, destacan las siguientes:

3.1. La estrecha vinculación que se establece entre algunos textos y una determinada ciudad, impresor o librero; el texto caballeresco pasa a convertirse en un mero producto comercial, nacido al amparo de un determinado público o de unas particulares expectativas de ventas.

La imprenta de los Cromberger en Sevilla, casi un monopolio editorial en la primera mitad del siglo XVI, situado en una de las ciudades comerciales más importantes de España ya que en su puerto se concentra el comercio con los nuevos territorios americanos, ha de ser considerada uno de los centros editoriales cruciales para los libros de caballerías (una de las causas de que su forma externa se mantenga inalterable durante la centuria). Su importancia se aprecia no sólo en la cantidad de las ediciones caballerescas (algo menos de cincuenta) sino también en la calidad de sus textos: ostenta el monopolio casi exclusivo de la edición de los libros del ciclo amadisiano, en especial en los años veinte, cuando Juan Cromberger se hace cargo del taller de su padre. Y no olvidemos que Jácome Cromberger, el hijo de Juan, se casará años después con la hija del también impresor sevillano Juan Varela de Salamanca, lo que estrechará aún más las relaciones entre ambos talleres.

El 9 de octubre de 1525 se termina de imprimir en los talleres sevillanos de Jacobo y Juan Cromberger la primera reedición del *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva, libro VII del ciclo amadisiano, cuya *editio princeps* —sin pena ni gloria— había salido de las prensas de Juan Varela de Salamanca en 1514. Durante los primeros meses del año siguiente, las librerías sevillanas se van a llenar de ejemplares de las primeras partes del ciclo: el 10 de abril termina Juan Varela de Salamanca de imprimir *Las sergas de Esplandián* (libro V), diez días después, hacen lo propio Jacobo y Juan Cromberger con los cuatro primeros libros de *Amadís de Gaula*. Es el momento para ofrecer una nueva continuación del ciclo: un nuevo *Lisuarte de Grecia*, escrito por Juan Díaz y terminado de imprimir el 25 de septiembre en los talleres de Jacobo y Juan Cromberger. Un mes después, el 28 de octubre para ser más exactos, Juan Varela de Salamanca vuelve a ofrecer el *Florisando* de Ruy Páez de Ribera, el sexto libro amadisiano, el único texto que faltaba para completar el ciclo, tanto en sus continuaciones ortodoxas (las escritas por Feliciano de Silva) como en las heterodoxas (el libro sexto y octavo). En el mercado sevillano, en el espacio de un año se encuentran todos los textos amadisianos hasta ese momento conocidos. Muchos de ellos se irán a conquistar tierras americanas. En cualquier caso, la continuación de Juan Díaz puede entenderse como un producto comercial, producto que no gozó de mucho éxito, ya que no volvió a reeditarse, quizás debido a su estrecha vinculación a una corriente, la realista, que no posee demasiado predicamento entre el

público lector (y comprador). Cuatro años después, el 8 de enero, imprime Cristóbal Francés, a costa de Anastasio de Salcedo, la continuación ortodoxa de Feliciano de Silva a su séptimo libro: el *Amadís de Grecia*, que se reeditó en siete ocasiones a lo largo del siglo XVI; dos, en el taller sevillano de los Cromberger (en 1542 y en 1549): una nueva fórmula; un nuevo éxito.

Mucho más clara aparece esta práctica editorial en las continuaciones del *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra, cuya *princeps* sale a la luz, con cierto éxito, en las prensas zaragozanas de Esteban de Nájera en 1555. El público al que se destinan las continuaciones se centra en los estudiantes de la Universidad de Alcalá. Blas de Robles y Diego de Jaramillo serán los artífices del negocio, dos librereros que financian la edición de una segunda parte de la obra, firmada por Pedro de la Sierra Infanzón, que se imprime junto a una reedición de la primera parte en 1580. Un único libro, pero con dos textos, tal y como se indica en la portada del primero: «Van añadidas en esta última impresión la cuarta y quinta parte, que hasta agora no han sido impressas». Se trata de una única edición, pero que puede ser desglosada en dos textos diferentes, siguiendo una estrategia habitual en la época para abaratar la compra de los folios caballerescos: su venta por fascículos. El otro procedimiento editorial para abaratar costes también se aprecia en los ejemplares conservados de esta edición: la utilización de papel de mala calidad y el uso de tipos desgastados⁶. El éxito de la propuesta no se deja esperar: en Zaragoza, donde todavía debían quedar ejemplares de la reedición que en 1579 había publicado Juan Soler de la primera parte de Diego Ortúñez de Calahorra, este mismo impresor realiza una reedición de la segunda parte en 1581. Por su parte, Diego Fernández de Córdoba publicará en Valladolid una nueva edición con las dos primeras partes entre 1585 y 1586. Pero la historia todavía no ha terminado. En una época en donde la industria editorial hispánica, como el resto de la economía, sufre una grave crisis, no se puede desdeñar la posibilidad de sacarle partido a un éxito comercial, y el ciclo del *Espejo de príncipes y caballeros*, sin duda, lo es. En 1587, Marcos Martínez publica en las prensas complutenses de Juan Íñiguez de Lequerica, la tercera parte del ciclo, que obtiene un éxito inmediato: al año siguiente, no mucho después del 13 de junio (fecha de la tasa), aparece una reedición a plana y renglón, ahora financiada por Diego Martínez «mercader de libros». Hasta 1617 y 1623 no volverán a ver la luz los textos pertenecientes a este ciclo, siendo los últimos edi-

⁶ Estas estrategias editoriales, entre otras, vienen a matizar algunas de las conclusiones finales del análisis de Maxime Chevalier sobre los lectores de los libros de caballerías, que se centra, casi en exclusiva en la nobleza: «Recordemos que los libros de caballerías son casi todos pesados infolios, relativamente caros, cuya adquisición suponía un cierto desahogo económico. ¿Cómo vamos a admitir, dadas estas circunstancias, la hipótesis de una lectura «popular», relativamente extensa, de estas novelas?» (*ob. cit.*, pág. 93).

tados en España, más allá del nuevo formato caballeresco con que *El Quijote* se imprimió en 1605 y en 1615.

3.2. En otras ocasiones, la edición de un libro de caballerías está estrechamente relacionada con aspectos personales de su autor o de algunos de los responsables de su impresión. El 16 de septiembre de 1602 se edita en el taller vallisoletano de los herederos de Juan Íñiguez de Lequerica el último libro de caballerías castellano original que se difunde en letras de molde: el *Policisne de Boecia* de Juan de Silva y Toledo, «señor de Cañadahermosa, hijo mayor legítimo de los señores de Cañadahermosa», según se indica en la portada. Los avatares hasta llegar a su publicación debieron ser largos, ya que la licencia de impresión está fechada en San Lorenzo de El Escorial el 17 de octubre de 1600. Desde 1588 (ó 1589) no se había publicado ningún libro de caballerías en Castilla, desde esa *Tercera parte del Espejo de príncipes y caballeros* de Marcos Martínez y desde *Las sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo, ambas publicadas en Alcalá de Henares, en los talleres de Juan Íñiguez de Lequerica y de Juan Gracián, respectivamente. Pero lo que era en las prensas complutenses un producto comercial destinado a un público muy concreto, puede ser ahora entendido como un producto personal, con una determinada finalidad: ofrecer el libro a un protector con la intención de obtener algún favor a cambio; en este caso, el protector se llama don Antonio Álvarez de Boorques «Cavallero del hábito de Santiago, Alguazil Mayor de la santa Inquisición de la ciudad y reino de Granada, gentilhombre de la casa real de su Magestad, y veintecuatro de la ciudad de Córdoba, hijo único del señor Licenciado Alonso Nuñez de Boorques, del Supremo y Real Consejo, y de la Cámara, y de la Santa y General Inquisición, y de la señora Doña Francisca Deça Girón, su legítima muger, señores de la villa de Veas, en el reino de Granada», según se indica en la «epístola dedicatoria» que ocupa del folio 2v al 4v.

En otras ocasiones, la edición de un libro de caballerías está financiada por un librero o por un impresor, con la intención de ofrecérsela a un gran señor o como emblema de su negocio ante nuevos mercados. Así sucede con el *Olivante de Laura* que sale de las prensas barcelonesas de Claude Bornat en 1564 sin nombre de autor, en la que el impresor no deja de dar cuenta de los enormes esfuerzos, tanto económicos como intelectuales, en la epístola dedicatoria dirigida al rey Felipe II. Pero detengámonos en otro caso: la reedición del *Amadís de Grecia* que se imprime en el taller vallisoletano de Francisco del Canto en 1564. Tanto en la portada como en colofón, queda constancia de la procedencia del dinero que ha hecho posible esta lujosa reedición: el librero Benito Boyer. La impresión nada tiene que ver con las estrategias editoriales que hemos visto en la difusión de un libro de entretenimiento como los que componen en ciclo del *Espejo de príncipes y caballeros*: texto de 232 folios, en papel de muy buena

calidad, en tipos romanos, con letras iniciales de gran hermosura y pertenecientes a un único alfabeto... ¿Qué se esconde detrás de tal lujo de medios en un género que parecía condenado a los tipos de letrería gótica, a los tacos gastados y a la mala calidad del soporte? Quizás en la carta dedicatoria se encuentre la clave; epístola dedicada «al muy magnífico señor Pedro Morejón, Cavallero de la Orden de Sanctiago y Regidor de la muy noble villa de Medina del Campo». Acaba la epístola, como suele ser habitual en el género, poniendo la obra bajo la protección del regidor, sin perder la oportunidad de destacar el gran esfuerzo que le ha supuesto el poder ofrecerle tal libro:

Viendo pues yo que por descuido de los impressores passados casi estava olvidada una obra de tanta erudición, quise, aunque a gran costa de mi trabajo, sacarla a luz. Y porque para salir con tan alta empresa mis fuerças son pocas, determiné atreverme a las de V. M. como a tan mi señor, porque debaxo de sus alas y amparo estará mi buena intención segura de los maldizientes. La obra es de cavallero, y tan insigne como Feliciano de Silva, y no menos la sería la de V. M. en recibirla debaxo de su tutela y amparo, pues en V. M. se halla tan cumplida virtud, cavallería, y maduro consejo; y aunque el servicio sea pequeño, resciba V. M. la voluntad (f. 2r).

En el inventario de los bienes que dejó el librero Benito Boyer a su muerte en 1592, son numerosos los ejemplares de libros de caballerías que había en su tienda: un total de quinientos veinticinco.

Estrategias de avispados libreros o impresores, deseos de agradar a un posible mecenas o benefactor son factores que deben ser tenidos en cuenta a la hora de analizar en su justa medida el mapa de la difusión de los libros de caballerías castellanos durante los siglos XVI y XVII. El hecho de que el género caballeresco pueda ser utilizado con esta finalidad en fechas tan tardías muestra la conservación de un cierto prestigio en determinadas capas sociales, más allá de la dificultad a la hora de encontrar dinero para su difusión en letras de molde.

3.3. ¿Acaso la decadencia de nuevas reediciones a partir de la década de los años ochenta del siglo XVII ha de ser entendida como muestra de la decadencia literaria de los libros de caballerías, cuyos lectores se habían decantando por otras modalidades narrativas, como la novela pastoril, la sentimental o la bizantina? Así parece deducirse del espléndido análisis de Maxime Chevalier, y así se recoge en los comentarios a los pasajes de *El Quijote*, en los que habla de los libros de caballerías, en especial en aquel famoso con que se termina la segunda parte de la obra:

Y con esto cumplirás con tu cristina profesión, aconsejando bien a quien mal te quiere, y yo quedaré satisfecho y ufano de haber sido el primero que gozó el fruto de sus escritos enteramente, como deseaba, pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que, por las de mi verdadero don Quijote, van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna (*DQ*, II, LXXIV).

Pero el mapa de la difusión de los libros de caballerías a lo largo de los siglos XVI y XVII no estaría completo si no tuviéramos en cuenta una modalidad de difusión que va a ir en aumento en proporción inversa a la crisis económica que sufre la imprenta hispánica a finales de la centuria: la transmisión manuscrita. Los libros de caballerías manuscritos, hasta hace unos años olvidados y desatendidos, muestran la otra cara de la moneda de la difusión de la ficción caballeresca. Si a partir de la década de los ochenta, la difusión impresa de obras originales se hace cada vez más escasa (con la única excepción de las citadas continuaciones de los *Espejos de príncipes y caballeros* y del *Policisne de Boecia*), no significa tanto el agotamiento de un género como a la imposibilidad económica de hacer frente a este tipo de publicación, siempre que no haya detrás una estrategia comercial o personal. Por este motivo, el género va a buscar otros ámbitos de transmisión, y los encontrará en el universo del manuscrito, que imposibilita la difusión masiva de una obra, pero que no necesita de una inversión económica inicial. Y de este modo, las tardes de lectura se llenarán de *Caballeros de la Luna*, *Belinflores de Grecia*, *Bencimartes de Lusitania*, *Clariodoros de España*, *Clariseles de las Flores...* Y la moda va más allá de los primeros decenios del siglo XVII. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un manuscrito voluminoso que se debió escribir y copiar con posterioridad a 1623: la *Quinta parte del Espejo de príncipes y caballeros*. ¿Por qué posterior a esta fecha? Porque será en este año cuando Pedro Cobarte al imprimir la *Tercera parte* del libro, la escrita por Marcos Martínez, divida el texto en dos partes, para así poder venderlas por separado, tal y como cinco años antes había hecho con las dos primeras partes del ciclo.

En el corpus de los libros de caballerías manuscritos que hemos conservado (y los que todavía están por descubrir) encontramos las dos modalidades preferidas por los escritores de textos caballerescos: la continuación de libros ya publicados (como así le sucede al hidalgo Alonso Quijano cuando termina de leer las aventuras de *Belianís de Grecia*) o la escritura de las aventuras de nuevos personajes. En todo caso, es también el campo abonado de la experimentación, de la búsqueda de nuevos lenguajes, de nuevos horizontes dentro del género, tal y como también sucede con los textos impresos.

3.4. No todos los libros de caballerías tuvieron la misma difusión. No todos ellos gozaron de la aceptación de un público más allá de un determinado momento, de un determinado ámbito geográfico. Son escasos los que, como el *Amadís de Gaula*, tuvieron la fortuna de traspasar fronteras y talleres de impresión. En su mayoría, son textos que se publican y reeditan en un mismo taller y que, vendida la edición, nadie se acuerda de ellos, nadie vuelve a ellos para seguir imprimiéndolos. Es el ejemplo paradigmático de los primeros títulos del *Espejo de caballerías*, vinculados a la imperial Toledo. Dentro de este panorama general, hay que situar en un plano diferente las ediciones salidas de talleres portugueses, ya que allí la literatura caballeresca va a sobrevivir, tanto en el medio impreso como en el manuscrito, mucho más que en Castilla o que en Aragón. No debe extrañar, así, que las últimas reediciones caballerescas se realicen en talleres lisboetas (*Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, Simon Lopez, 1596; *Primaleón*, Simon Lopez, 1598). A las que habría que añadir un libro de caballerías manuscrito: la *Segunda parte de Selva de cavalarías famosas* de Antonio de Brito, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Lisboa en dos códices (Cod/11255 y Cod/615).

Y las cifras se multiplican cuando se trata de textos impresos en portugués, en especial al hablar de las continuaciones del *Palmeirim de Inglaterra* de Francisco de Moraes, cuya primera edición debió ser anterior a 1547, fecha de la impresión de su traducción castellana, tal y como se aprecia en este listado que, más que exhaustivo, intenta sólo ser ilustrativo:

- 1587 *Terceira Parte da Chronica de Palmeirim de Inglaterra na qual se tratam as grandes cavallerias del seu filho o Principe don Duardos Segundo*, Diogo Fernandes (Lisboa, Marcos Borges)
- 1592 *Chronica do famosos caualleyro Palmerín de Ynglaterra*. Francisco de Moraes (Lisboa)
- 1602 *Quinta e sexta parte de Palmeirim de Inglaterra. Chronica do famoso principe dom Clarisol de Bretanha, filho do principe dom Duardos de Bretanha*, de Baltasar Gonçalves Lobato, (Lisboa, Juan Rodrigues)
- 1604 *Terceira Parte da Chronica de Palmeirim de Inglaterra na qual se tratam as grandes cavallerias del seu filho o Principe don Duardos Segundo*, Diogo Fernandes (Lisboa, Jorge Rodrigues)

Y la difusión durante el siglo XVII resulta abrumadora si nos atenemos a los textos originales y a las continuaciones del *Palmeirim de Inglaterra* difundidos en códices manuscritos:

- a) *Chronica do Primaleão, emperador de Grecia. Primeira parte em que se conta das façanhas que obon o principe D. Duardos*, conservado en

- seis copias: Biblioteca Nacional de Lisboa: [1] cod/483 (155 folios), [2] cod/619 (200 folios), [3] cod/620 (365 páginas), [4] cod/658 (202 folios) y [5] cod/6828. Archivo Tôrre do Tombo: [6] cod/1773 (primeira parte).
- b) *Segunda parte da Cronica do Principe D. Duardos*, conservada en cinco ejemplares manuscritos: Biblioteca Nacional de Lisboa: [1] cod/659 (359 ff.), [2] cod/6829. Archivo Tôrre do Tombo: [3] cod/410 y [4] cod/1201. [5] Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa.
- c) *Tercera parte da Cronica do Principe D. Duardos*, conservada en tres manuscritos: Biblioteca nacional de Lisboa: [1] cod/6830. Archivo Tôrre do Tombo: [2] cod/1202 y [3] cod. 1773 (segunda parte).
- c) *Chronica do imperador Beleandro*, compuesta de dos partes, de la que se conocen al menos dieciséis testimonios: Biblioteca Nacional de Lisboa: cod/343-346 (cuatro volúmenes de 316, 587, 440 y 669 páginas, respectivamente); [2] cod/6037 [2.^a parte]; [3] cod/6482; [4] cod/8385 (282 folios); [5] cod/8871 [1.^a parte] (282 ff.); [6] cod/9269 [1.^a parte] (677 folios); [7] cod/9807 [2.^a parte] (564 ff.); [8] cod/11010 [2.^a parte] (100 ff). Archivo Tôrre do Tombo: [9] cod/875 [1.^a y 2.^a partes]; [10] cod/1200 [1.^a parte]; [11] cod/1761-1763 [2.^a parte]. Biblioteca da Academia das Ciências [Lisboa]: [12] cod/24 [1.^a parte]. Biblioteca Pública do Pôrto: [13] cod/42 [1.^a parte]; [14] cod/23 [2.^a parte]; [15] cod/548 [1.^a parte]. Biblioteca Pública de Braga: [16] cod/Res. 837/838 [completa].

Por otro lado, no hemos de olvidar que, a medida que pasa el tiempo, el primer ámbito de recepción de las obras (el más cercano a sus talleres de impresión o a su ámbito particular de venta) se amplía: las bibliotecas se venden, se dispersan, se trasladan, etc., así como los almacenes de los libreros y de los impresores. En la magnífica biblioteca que consigue reunir el conde de Gondomar a principios del siglo XVII en Valladolid, en la llamada Casa del Sol, se encontraban dieciséis libros de caballerías, según su inventario de 1623, con muy diferente procedencia y cronología:

- [1] Alcalá de Henares: 1580: Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*; 1586: Beatriz Bernal, *Cristalián de España*; 1588: Garci Rodríguez de Montalvo, *Las sergas de Esplandián*
- [2] Burgos: 1548: *Guarino Mezquino*; 1579: Jerónimo Fernández, *Belianís de Grecia* (III-IV); 1587: Jerónimo Fernández, *Belianís de Grecia* (I-II)
- [3] Lisboa: 1549: *Chrónica de Taurismundo hijo de Solismundo*; 1598: *Prímaleón*
- [4] Medina del Campo: 1583: Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros*

- [5] Sevilla: 1512: *Historia del cavallero Cifar*; 1535: *Demanda del Santo Grial*; 1551: Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea* (III).
- [6] Toledo: 1580: *Palmerín de Olivia*
- [7] Valladolid: 1602: Juan de Silva, *Policisne de Boecia*
- [8] Zaragoza: 1584: Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea* (I-II); 1587: Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*

3.5. Valgan estos datos, estas reflexiones sobre los límites de la difusión de los libros de caballerías castellanos para poder situar en su contexto editorial los diferentes textos estudiados en este volumen. Contexto editorial que hace posible rescatar la importancia que el concepto *libro* («producto comercial») posee en el éxito y la difusión de la ficción caballerescas tanto en la Península Ibérica como en el resto de Europa. El libro de caballerías es un fenómeno cultural que, partiendo de la defensa de una determinada ideología de corte renacentista y monárquica (como muestra la refundición que el medinés Garci Rodríguez de Montalvo realizó del texto medieval del *Amadís de Gaula* a finales del siglo XV), poco a poco se va transformando en un producto esencialmente editorial, en donde el receptor, el éxito de la propuesta entre el público al que se destina la obra, resulta esencial para fijar algunas de sus características narratológicas y estructurales. Por este motivo, no puede extrañar que a partir de la mitad del siglo XV sea la corriente de ficción de entretenimiento en sus diferentes modalidades, la que triunfe de la mano del prestigio de las continuaciones amadisianas de Feliciano de Silva (los lisuartes, amadises y floriseles que se analizan en este volumen) y del éxito, tanto literario como comercial, del *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra, sin olvidar el *Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández. Sobre esta propuesta de ficción de entretenimiento, una más en el rico arco de posibilidades narrativas que ofrece el género caballeresco en la primera mitad del siglo XVI, levantará Cervantes su *Don Quijote*; un libro de caballerías que se basa en el humor, una de las posibilidades que ofrece esta propuesta triunfante entre los lectores y oidores al final de la centuria; pero, al mismo tiempo, Cervantes vuelve los ojos a los primeros textos, a ese primer paradigma representado por el *Amadís de Gaula*, que se sigue reeditando constantemente; libro antiguo y moderno a un mismo tiempo. Pero no adelantemos conclusiones. Detengámonos un momento en las líneas maestras que los textos caballerescos han ido trazando a lo largo del siglo XVI.

4. Como indicábamos al inicio, el género caballeresco castellano ha recibido una gran atención en los últimos años. Enorme en comparación con la que había gozado en otros tiempos. Seminarios, congresos internacionales, cursos de verano, números monográficos en revistas científicas son una buena prueba de los vientos renovadores de los que es hijo este mismo volumen. Pero aún el camino

se ofrece extenso ante nuestros ojos. La historia del género literario de los libros de caballerías está todavía por hacer: la lectura de los mismos se ha realizado casi siempre desde la perspectiva del *Quijote*; es decir, desde la perspectiva de buscar los referentes literarios a los episodios que protagoniza el caballero manchego, y desde la prioridad dada a la refundición realizada por Garcí Rodríguez de Montalvo al *Amadís de Gaula* medieval, tanto por el lugar de paradigma literario inicial del género como por las críticas positivas que, de los labios del cura, se han atribuido al mismo Cervantes en el *Quijote*. Esta prioridad, como hemos apuntado, ha tenido como consecuencia la reducción del género caballeresco a este modelo inicial, así como ha convertido, por este mismo proceso reduccionista, el resto de la rica producción de los libros de caballerías a una masa homogénea y repetitiva; una «misma cosa» en palabras del canónigo cervantino. La edición moderna de algunos títulos inéditos desde el siglo XVI está propiciando la aparición de matices en esta burda imagen inicial. Por este motivo, la *XXI Edad de Oro* se dedicó exclusivamente al análisis de las líneas maestras de algunos textos caballerescos, esas líneas que les incluyen dentro de un género, esas líneas que los convierten en piezas únicas dentro del rico tapiz de matices que sus miles de páginas encierran. Por supuesto, no fue posible analizar todos los textos, sino que se eligieron algunos paradigmáticos, que sirven para ir marcando las líneas maestras de su evolución a lo largo del tiempo. Fuera de este análisis quedó fuera el ciclo de *Palmerín de Olivia*, ya que existe publicada una magnífica síntesis, con la misma finalidad y perspectiva, debida a M.^a Carmen Marín Pina (1996c), quien en este volumen ofrece interesantes informaciones sobre un libro de caballerías manuscritos, el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea; libros de caballerías manuscritos que han comenzado a estudiarse de una manera global no hace muchos años (Lucía Megías, 1996a).

El volumen se ha articulado a partir de la columna vertebral que supone el ciclo de *Amadís de Gaula*, en donde confluyen las diferentes líneas de formación, consolidación y evolución del género en la primera mitad del siglo XVI: desde la creación del paradigma inicial (*Amadís de Gaula*) y su lectura «cristiana» (*Sergas de Esplandián*), hasta la vertiente realista (*Florisando* de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz), la humanística (*Silves de la Selva* de Pedro de Luján), sin olvidar ese modelo narrativo creado por Feliciano de Silva en cinco libros diferentes (*Lisuarte de Grecia*, *Amadís de Grecia* y los tres libros que constituyen el *Florisel de Niquea*), en donde la fantasía, el humor, el erotismo y la mezcla de géneros será la base sobre la que se construirá el modelo de la literatura de entretenimiento caballeresco que triunfará en la segunda mitad de la centuria. Alrededor de este eje, diversos especialistas han ido estudiando una serie de obras, ofreciendo al lector determinadas claves de lectura que permitirá ir situando el resto de la producción caballeresco de la época. Este volumen nace, por tanto, con la pretensión de convertirse en el telón de fondo en

el que proyectarse el análisis global del género caballeresco: el gran reto al que deberemos dar una respuesta en los próximos años. Contentémonos ahora con trazar tan sólo unas líneas de evolución de los libros de caballerías, que sirvan de guía de lectura de los diferentes textos analizados en este volumen.

El género caballeresco vive dos épocas de esplendor a lo largo del siglo XVI, que vendrán marcadas por dos modelos literarios, que gozarán de un gran éxito y predicamento en la centuria: el *Amadís de Gaula* y el *Espejo de príncipes y caballeros*. Modelos paradigmáticos de la «literatura idealista» y de la «literatura de entretenimiento».

4.1. EL PARADIGMA INICIAL: el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo (y en menor medida las *Sergas de Esplandián*). ¿Qué elementos se conjugaron en esta reescritura de un texto medieval para conseguir el éxito de que gozó en su momento, y más allá del siglo XVI, dentro y fuera de Castilla? ¿Qué materiales supo mezclar el medinés Montalvo en su obra para ser el iniciador de un género que, con los pies puestos en la Edad Media, supo mirar de frente a la modernidad? Utilizando (para nuestro provecho) las palabras del canónigo toledano en la primera parte del *Quijote*, se pueden concretar estos materiales en tres: sujeto, forma y finalidad. ¿El sujeto? La narración de las aventuras bélicas y amorosas de caballeros y damas que ofrecen una imagen «ideal» del mundo de la caballería, siguiendo el modelo de la biografía caballeresca. ¿La forma? Una estructura narrativa muy elaborada, en donde juega una gran importancia la utilización de estructuras folclóricas, fácilmente asimilables por el lector. ¿La finalidad? Crear una «historia fingida», una obra en donde sea posible el didactismo, la defensa de una determinada ideología. Estamos a finales del siglo XV, a principios del siglo XVI, en un momento de grandes transformaciones políticas y sociales: a las puertas de un nuevo siglo, de un giro en la historia. En estos momentos, más que nunca, son necesarios los referentes. Y uno de ellos, serán los libros de caballerías, siguiendo la estela de los textos de Garci Rodríguez de Montalvo, como ha indicado Marín Pina (1996b: 92):

Directa o indirectamente, estos libros se ofrecen a un público vinculado a la monarquía y a las altas esferas del poder, a unos lectores educados en el seno de una sociedad caballeresca en vías de transformación que, al perder la función militar para la que fue creada, se refugia en la imitación ornamental de sí misma. Los lectores hallan recreado en estos libros un mundo caballeresco más o menos idealizado, repleto de aventuras amorosas y bélicas, de espléndidos torneos, justas y fiestas cortesanas, de prodigios y maravillas capaces de perpetuar la ensoñación de la antigua caballería, que pasa a ser, además de recreo con el que atrapar el tiempo pasado y sus ideales, una forma

de vida. Al igual que la historiografía o la poesía de cancionero, también estos libros representan de diferente manera la ideología del Estado moderno y algunos participan activamente en la propaganda de la política imperial. Como venía siendo usual en la literatura del tiempo, todos ellos transmiten el nuevo ideario a través de una serie de imágenes de representación del poder real de tipo providencialista y teocéntrico, profético y mesiánico.

El éxito de este paradigma inicial, a pesar de los cambios de mentalidad y de gustos literarios que se van a consumir en el siglo XVI, se mantendrá a lo largo de la centuria, como hemos tenido ocasión de indicar. Recordemos ahora un ejemplo literario. *Flor de caballerías* es un libro de caballerías manuscrito que se debió escribir hacia 1599 en Granada, si nos atenemos a los datos del único testimonio manuscrito que lo ha conservado (Real Biblioteca de Madrid: ms. II/3060). En el capítulo quinto de la segunda parte, se narra la Aventura de la Palma de Marte, que va a conseguir el protagonista, Belinfor de Grecia, después de haber luchado contra veinte caballeros: el primero será Esplandián, «príncipe de la Gran Bretaña», mientras que el último será Amadís de Gaula «emperador de la caballería», «algo enojado porque todos los de su linaje habían sido afrentados», que aparece acompañado por el rey Lisuarte de la Gran Bretaña y Arquisil de Roma (Lucía Megías, 1997)⁷.

Este primer modelo caballeresco, basado en una serie de aventuras organizadas a partir de dos ejes: el de la identidad caballeresca y el de la búsqueda amorosa, llegará a ser muy complejo en su estructura en los primeros libros del ciclo palmeriano: *Palmerín de Olivia* (1511) y el *Primaleón* (1512), en donde se incluye tanto un nuevo espacio geográfico (la corte oriental) como la alternancia de aventuras de dos caballeros: Primaleón y don Duardos. En el tercer libro del ciclo, el *Platir* (1533) de Enciso, adquirirá un enorme protagonismo la *virgo bellatrix*, la «dama bizarra» que se comporta como un caballero andante, duplicando, de este modo, las aventuras tanto de identidad caballeresca como

⁷ En total, Belinfor se enfrenta contra los siguientes caballeros: a la primera lanza, caen al suelo [1] el emperador Esplandián, [2] el emperador Lepolemo de Alemania, [3] el príncipe Primaleón, [4] el emperador Lisuarte de Trapisonda, [5] el príncipe Cupideo y [6] su padre, Leandro el Bel; a la segunda lanza, le sucederá lo mismo al [7] príncipe Agesilao, «hijo de don Falanges de Astra», [8] a Palmerín de Olivia, [9] al príncipe Florambel de Lucea, y [10] al príncipe Olivante de Laura; a la tercera lanza caen al suelo [11] Cristalián de España, «hijo de Lindedel», y [12] Amadís de Grecia, «el Caballero de la Ardiente Espada»; son derrotados en el enfrentamiento con espada después de mantenerse en el caballo las tres lanzas [13] Rogel de Grecia, «el disfrazado Arquileo», [14] Florisel de Niquea, «robador de Helena», «ofensor de don Lucidor», [15] Rosabel, «hijo del ínclito Rosicler», [16] y Claridiano de la Esphera, «armado de unas armas moradas». En este momento, se acercan tres caballeros, la culminación de la caballería, que no llegan a justar con Belinfor: [17] Caballero del Febo, «grande Alfevo», [18] Belianís de Grecia y [19] el príncipe Belflorán.

de búsqueda amorosa. La mujer como receptora de los libros de caballerías será uno de los condicionantes para la posterior evolución del género (Marín Pina, 1991a).

4.2. Como respuesta o desvío a este paradigma inicial de corte «idealista», es posible identificar, entre otras de menor desarrollo, las siguientes formulaciones en la primera mitad del siglo XVI:

4.2.1. LOS TEXTOS «REALISTAS». Sobre el modelo narrativo y editorial del *Amadís de Gaula*, primando su valor didáctico, se van a escribir en los primeros decenios del siglo XVI una serie de obras en donde se presta especial atención al realismo y a la verosimilitud; obras, como el *Florisando* del clérigo Ruy Páez de Ribera (1510), que nacen como una respuesta cristiana a la visión fantástica y mágica que ofrece el *Amadís de Gaula* y, como él, otros textos caballerescos. Fuera los encantamientos, fuera la magia, fuera todo aquello que pueda suponerse que trastoca la ortodoxia religiosa, la ortodoxia moral. Obras que, como indica Javier Guijarro (1999), se han de leer a la luz de textos considerados realistas como *La Celestina* o el propio *Lazarillo de Tormes* (al que también se le ha vinculado con otro texto caballeresco, como el *Baldo*). Dentro de este grupo hay que sumar el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (libro VIII amadisiano), que constituye la continuación natural del libro sexto del ciclo, el *Florisando* de Páez de Ribera (de la misma manera, que el libro VI, el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva parte del encantamiento con que se termina las *Sergas de Esplandián*, el libro V del ciclo), así como la traducción del *Tirante el Blanco* (1511), cuya influencia puede rastrearse en otras obras que podrían incluirse dentro de este grupo, impresas todas ellas —no de manera casual— en Valencia: *Floriseo* (1516), *Arderique* (1517), *Claribalte* (1519) y *Lepolemo* (1521). Dentro de este grupo, especialmente por la importancia que se le concede a su finalidad didáctica, podríamos incluir el último de los libros del ciclo amadisiano, la lectura humanística del mismo debido a Pedro de Luján: *Silves de la Selva* (1546), así como un caso singular (o quizás no tanto al estudiarlo desde esta perspectiva) como es el que ofrece el *Guarino Mezquino* (1512), así como las obras que componen el ciclo alrededor de las aventuras de *Clarián de Landanís* (1518-1528).

4.2.2. HACIA LA EXPERIMENTACIÓN CABALLERESCA: los textos de Feliciano de Silva (1514-1551): Los cinco textos caballerescos escritos por Feliciano de Silva, que constituyen la línea ortodoxa (por triunfante) de las continuaciones del ciclo amadisiano, frente a las propuestas realistas del *Florisando* y del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, a las que denominamos heterodoxas, marcan la senda del modelo narrativo caballeresco que triunfará en la segunda mitad del siglo

XVI. El *Lisuarte de Grecia* (1514), a pesar de ser el texto estructuralmente más apegado a los textos de Garci Rodríguez de Montalvo, se despoja de la finalidad moralizante y didáctica que daba sentido a estos primeros textos caballerescos. El amor, la presencia de elementos propios de la ficción sentimental, serán los protagonistas de la segunda parte de la obra, dando entrada a epístolas amorosas, a poemas intercalados, a largos discursos sobre las penas y consecuencias de ese sentimiento, sobre el que giran los personajes y las aventuras. Y todo ello, en un ambiente cada vez más maravilloso, en un escenario en donde el humor empieza a adquirir un gran protagonismo. El *Amadís de Grecia* (1530) y la saga posterior de los *Floriseles* (1532-1551) constituye el mejor ejemplo de la novela de ficción total que llega a crear Feliciano de Silva: ¿El sujeto? La concatenación de mil y una aventuras de distintos personajes, en diferentes espacios, dando entrada a todo tipo de situaciones: amorosas, pastoriles, maravillosas, bélicas... ¿La forma? La multiplicación de protagonistas y de escenarios convierte las obras en un verdadero río de aventuras. El disfraz, elemento del que se supo valer el autor del *Primaleón* para crear todo tipo de situaciones, permite multiplicar el número de personajes, más allá del recurso anterior del cambio de nombre y de identidad de los caballeros de las primeras entregas del género. ¿La finalidad? La diversión y el entretenimiento.

4.3. EL NUEVO PARADIGMA: LA LITERATURA DE ENTRETENIMIENTO: *Espejo de príncipes y caballeros* (1555) de Diego Ortúñez de Calahorra. Nadie como el canónigo de Toledo en la primera parte de *El Quijote* ha sabido describir las características más sobresalientes de este nuevo paradigma caballeresco: «Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman *milesias*, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente». Y en su interior, la hipérbolo⁸, el erotismo⁹ y la maravilla¹⁰ constituyen algunos de sus elementos más caracterizadores. Narraciones que pretenden entretener antes que enseñar, que se

⁸ «¿qué hermosura puede haber, o qué proporción de partes con el todo y del todo con las partes, en un libro o fábula donde un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre y le divide en dos mitades, como si fuera de alfeñique, y que cuando nos quieren pintar una batalla, después de haber dicho que hay de la parte de los enemigos un millón de combatientes, como sea contra ellos el señor del libro, forzosamente, mal que nos pese, habemos de entender que el tal caballero alcanzó la victoria por solo el valor de su brazo?».

⁹ «¿qué diremos de la facilidad con que una reina o emperatriz heredera se conduce en los brazos de un andante y no conocido caballero?».

¹⁰ «¿qué ingenio, si no es del todo bárbaro e inculto, podrá contentarse leyendo que una gran torre llena de caballeros va por la mar adelante, como nave con próspero viento, y que hoy anochece en Lombardía y mañana amanece en tierras del Preste Juan de las Indias, o en otras que no las describió Tolomeo ni las vio Marco Polo?».

alejan de un esquema estructural fijo, que se suceden como un río desbordado: «No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, que más parece que llevan intención de formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada». Y si fuera poco: «son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, malmirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil» (*DQ*, I, XLVIII). Quizás no haya que ser tan extremo en el juicio del conjunto de las obras que forman parte de este segundo paradigma caballeresco. Quizás vengan más a ser descripción de su propia degradación.

En todo caso, tampoco hay que exagerar, al menos no en el libro que muestra el triunfo de este modelo en la segunda mitad del siglo XVI: el *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra, en donde el aspecto didáctico y moralizante ocupa un espacio relevante en la obra. No olvidemos que la obra se presenta como un «espejo» para príncipes y caballeros: espejo en el que reflejarse para educarse. Como indica Axayácatl Campos García en el estudio del ciclo en este mismo volumen, el esquema del linaje (el «enramado genealógico») y el episodio culminante de una gran batalla que permite reunir a todos los caballeros alrededor de un único espacio (lo que también aparece en otros libros de caballerías anteriores) pueden considerarse elementos que le otorgan una estructura a las obras, que lo alejan de esa imagen monstruosa que ha dibujado el canónico cervantino en nuestras mentes.

4.4. LOS LIBROS DE CABALLERÍAS MANUSCRITOS: EL CRISOL DE DIFERENTES LÍNEAS DE EVOLUCIÓN. Los libros de caballerías manuscritos, de los que en este volumen sólo se ofrece el ejemplo de uno de los más interesantes (el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea), constituyen la prueba tanto del éxito de esta nueva propuesta literaria, más allá de la posibilidad de su difusión en la imprenta, como de las diferentes líneas de evolución en las que el género caballeresco buscaba su supervivencia. Al margen de algunas propuestas que pueden fecharse en los primeros decenios del siglo XVI (*Adramón* y *Marsindo*), así como algún que otro ejemplo de textos caballerescos pensados para su difusión impresa a la que no llegaron por diferentes causas (la tercera parte del *Florambel de Lucea* de Enciso, de la que se conserva el contrato de edición), los libros de caballerías manuscritos se sitúan entre los últimos decenios del siglo XVI y los primeros del XVII. En ellos se encontrarán propuestas de todo tipo: desde el libro de caballerías que quiere convertirse en manual de cortesía (en el *Claridoro de España* se llega a indicar qué deben hacer las mujeres para tener los dientes blancos y el aliento agradable al levantarse) hasta el relato basado en diferentes lances amorosos entre caballeros y damas, en donde adquiere un gran

protagonismo el elemento erótico (el *Filorante*); desde el libro de caballerías cercano a personajes y situaciones de los relatos clásicos (el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea) a los caballeros que se acercan, de manera peligrosa, a los héroes de los libros de caballerías a lo divino (*Don Mexiano de la Esperanza*, *Caballero de la Fe*). El análisis de este amplio corpus de textos, que viene a desmentir el abandono total del género a finales de la centuria, ofrece, mucho más que los textos impresos de su época, una imagen nítida sobre las diferentes líneas de evolución del género. Son libros que nacen del gusto de sus autores, del presumible gusto del reducido ámbito de oidores o lectores a los que van destinados: lejos quedan las presiones del género editorial, las estrategias editoriales antes indicadas.

5. ¿Acaba aquí la aventura de los textos caballerescos? ¿En la repetición de unos motivos y de unos tópicos que le alejan cada vez más del público culto, para condenarse a la repetición de las lecturas de las ventas y de las plazas? ¿O acaso hemos de imaginar nuevas propuestas, algunas triunfantes, otras fracasadas para revitalizar un género en que, como diría el canónigo de Toledo, se halla «una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos»?

Al hablar del *Amadís de Gaula*, de la lectura que Garci Rodríguez de Montalvo realizara de un texto caballeresco medieval, se indicaba cómo había conseguido insuflar nueva vida a un género por todos conocidos. Así lo escribe el profesor Cacho Blecua en este mismo volumen: «Al insertar Montalvo nueva savia en una vieja materia, la historia debió de producir la sensación de ser algo ya conocido y, a su vez, distinto; ofrecía una feliz síntesis de la tradición medieval, pero al mismo tiempo se configuraba con unas nuevas pautas expresivas, narrativas e ideológicas».

Idéntica situación es la que se debió vivir a principios del siglo XVII. Los libros de caballerías que se leían, los que aún gozaban del predicamento del público eran los que habían otorgado protagonismo al entretenimiento. Atrás había quedado el «idealismo», el «realismo», la complejidad narrativa y estructura inicial. La mezcla de géneros, el buscar en la síntesis la fórmula ideal para agradar al mayor número de personas, desde la prosa a la poesía, desde la aventura bélica a la erótica, desde la maravilla a la escena pastoril, desde el engaño y el disfraz hasta el papel cada vez más protagonista de sabios y magos, que llegan a convertir a los caballeros y damas en meras piezas de un gran tablero de juego, desde la altivez cortesana a la presencia de personajes secundarios, que se salen fuera de las normas establecidas, se ha convertido en el modelo de los libros de caballerías que se leían, que se escribían y que se disfrutaban en los saraos de la nobleza, en las habitaciones de la corte o en las ventas de los caminos. En este contexto, que no en el que ve nacer el *Amadís de Gaula*, la publicación del *Qui-*

jote de Miguel de Cervantes tuvo que causar una sensación similar: estaban leyendo algo conocido (las aventuras —en este caso, humorísticas— de un caballero, las aventuras típicas y tópicas de un caballero andante junto a su escudero), pero a su vez, era algo distinto: ni el caballero era tal ni las aventuras terminaban como se esperaba. El *Quijote*, como libro de caballerías, puede calificarse como una «feliz síntesis» de la tradición caballeresca del siglo XVI; pero al mismo tiempo, nace partiendo de «unas nuevas pautas expresivas, narrativas e ideológicas», esas mismas que permitirán su lectura seria en Inglaterra y en Alemania durante el siglo XVIII, la que intentarán sus primeros comentadores rescatar en España a finales de la centuria y en los primeros años del siglo XIX. Por este motivo, hemos querido terminar este volumen estudiando el momento en que el *Quijote*, de la mano de una serie de críticos enmarcados en unas determinadas ideas, pasa de ser un libro de caballerías, el último libro de caballerías castellano que se difunde por medio de letras de molde en Castilla, para convertirse en un relato épico en prosa, en un texto culto, digno de ser elegido por la recién fundada Real Academia Española para ser publicado, recuperando el formato con que los libros de caballerías castellanos se habían impreso durante el siglo XVI: el folio; frente a ese formato en cuarto que le vio nacer en Madrid en 1605 y en 1605, más vinculado con la difusión de la picaresca. Una vez más, los caminos del sincretismo terminan por confundirse en el *Quijote*: un libro de caballerías que, escrito teniendo en cuenta la literatura de entretenimiento triunfante en su momento, vuelve sus ojos a la «forma, sentido y finalidad» que ofrece el *Amadís de Gaula*, dando como resultado el libro de caballerías más realista, más verosímil de los que se hayan escrito. Idealismo, realismo y entretenimiento se dan cita en el texto cervantino, tres de las grandes líneas de evolución y transformación del género caballeresco a lo largo del siglo XVI. Por este motivo, el *Quijote*, como antes se había indicado con el *Amadís de Gaula* y con el *Espejo de príncipes y caballeros*, puede ser considerado como el modelo de un tercer paradigma caballeresco, el que triunfa desde los primeros años del siglo XVII. Un libro de caballerías que, de la mano certera de un escritor en su plenitud, llega a romper los límites del propio género caballeresco; llega a abrir nuevos caminos a la ficción que ni Garcí Rodríguez de Montalvo, Feliciano de Silva o Diego Ortúñez de Calahorra pudieron ni soñar, aunque en algunos casos se acercaron de una manera notable y genial, como la lectura de los textos de los libros de caballerías pone de manifiesto. ¿Es en este contexto donde debemos situar las últimas palabras de la segunda parte del *Quijote*, esas que hablan de «fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías»? ¿Por qué utiliza Cervantes para caracterizar a su Quijote el adjetivo «verdadero»? ¿Acaso estaban «ya» los libros de caballerías tropezando en su época? ¿Es cierto que había de caer «sin lugar a dudas» cuando el ejemplo de los libros de caballerías manuscritos parece demostrar todo lo contrario? Quizás en estas últimas líneas, como así sucede con el resto

del capítulo, se está haciendo alusión a un libro de caballerías «fingido y disparatado» que se había publicado un año antes: la *Quinta parte de don Quijote* firmada por un tal Fernández de Avellaneda; libro que va tropezando —no es lo que el lector de las primeras partes cervantinas estaba esperando— y que, con la publicación de la segunda parte, terminará por caer «sin lugar a dudas». En su contexto, el texto del *Quijote* se ilumina. Lo mismo les sucede a los textos de los libros de caballerías castellanos, que han de estudiarse en sus múltiples matices y lecturas. Valgan las páginas de este volumen para comprobar el extenso camino que aún nos queda por recorrer. Extenso y apasionante.

Vale

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL SOBRE LIBROS DE CABALLERÍAS CASTELLANOS

1. REPERTORIOS BIBLIOGRÁFICOS

- EISENBERG, Daniel y MARÍN PINA, M.^a Carmen (2000): *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- SHARRER, Harvey L. (1977): *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material. 1. Texts: The Prose Romance Cycles*, Londres: Grant & Cutler.

2. EDICIONES RECOMENDADAS

- LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL, *Antología de los libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, 3.^a ed., Madrid: Cátedra, 1996.
- Las Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo, ed. de Pascual de Gayangos, Madrid: M. Rivadeneyra, 1857 (reimpreso en Madrid: Atlas, 1963).
- Tercera parte de Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva, ed. de Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- Arderique*, ed. Dorothy A. Carpenter, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- Baladro del sabio Merlin (Burgos, 1498)*, ed. facsímil y ed. del texto de M.^a Isabel Hernández González, con estudio de P. M. Cátedra y Jesús Rodríguez Velasco, Gijón: Ediciones Trea, 1999.
- Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández, ed. Lilia Ferrario de Orduna, Kassel: Reichenberger, 1997.

- Clarián de Landanís (libro I)* de Gabriel Velázquez de Castillo, ed. de G. Anderson, Newark: Juan de la Cuesta, 1995.
- Clarián de Landanís (libro II)*, ed. de Javier Guijarro Ceballos, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- Claribalte* de Gonzalo Fernández de Oviedo, ed. Alberto del Río Nogueras, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra, ed. Daniel Eisenberg, Madrid: Espasa-Calpe, 1975 [1976].
- Félix Magno (I-II)*, ed. Claudia Demattè, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Félix Magno (III-IV)*, ed. de Claudia Demattè, 2001.
- Felixmarte de Hircania* de Melchor Ortega, ed. de Rosario Aguilar Perdomo, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Flor de caballerías* de Francisco de Barahona, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada, ed. María Isabel Muguruza, Madrid: Ediciones Castro, 1997.
- Palmerín de Olivia*, ed. de Giuseppe di Stefano, Pisa: Università, 1966.
- Primaleón*, ed. M.^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Platir*, ed. M.^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Tristán de Leonís*, ed. Luzdivina Cuesta, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- Tristán el Joven*, ed. Luzdivina Cuesta, México: UNAM, 1997.

3. ESTUDIOS

- ALVAR, Carlos y José Manuel LUCÍA MEGÍAS (2001): «Los libros de caballerías en la época de Felipe II», en Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado (eds.), *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid: Castalia, 2000, págs. 26-35.
- AMEZCUA, José (ed.) (1973): *Libros de caballerías hispánicas*, Madrid: Alcalá.
- BARANDA, Nieves (1994): «La literatura caballeresca. Estado de la cuestión. I. Las historias caballerescas breves», *Romanistisches Jahrbuch*, 45, págs. 271-294.
- (1995): «Gestos de la cortesía en tres libros de caballerías de principios del siglo XV», en *Traité de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Âge à nos jours*, Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, II, 1995, págs. 55-68.
- (1996): «La lucha por la supervivencia. Las postrimerías del género caballeresco», *Voz y Letra*, VII/2, págs. 159-178.

- BELTRÁN, Rafael (1996): «Tirante el Blanco en el gran teatro de la caballería», *Voz y letra*, VII/I, págs. 81-130.
- (1997): «Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías», *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. I. Macpherson i R. Penny, Londres: Tamesis, págs. 21-47.
- (ed.) (1998): *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia: Universitat.
- BELTRÁN, Vicenç (1996): «Itinerario de los tristanes», *Voz y Letra*, VII/1, págs. 17-44.
- BERGER, Ph. (1990): «À propos des romans de chevalerie à Valence», en *Hommage à Maxime Chevalier*, *Bulletin Hispanique*, XCII, págs. 83-99.
- BEYSTERVERELDT, Antony van (1982): *Amadís-Esplandián-Calisto. Historia de un linaje adulterado*, Madrid: Porrúa.
- BIASCIOLI, Costanza (1993): «La cultura delle donne nei libros de caballerías del XV e del XVI secolo», *Igitur*, 5, págs. 73-84.
- BLECUA, Alberto (1971-72): «Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: La adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 34, págs. 147-239.
- BOGNOLO, Anna (1993): «Sobre el público de los libros de caballerías», en *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso AHLM (Lisboa, 1-5, Outubro, 1991)*, Lisboa: Cosmos, vol. II, págs. 125-129.
- (1995): «La entrada de la realidad y de la burla grotesca en un libro de caballerías: el *Lepolemo. Caballero de la Cruz* (Valencia, 1521)», en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, Granada: Universidad, I, págs. 371-378.
- (1996): «Amadís encantado. Scrittori e modelli in tensione alla nascita del genere dei libros de caballerías», *Scrittori «contro»: modelli in discussione nelle letterature Iberiche (Atti del Convegno di Roma 15-16 marzo 1995)*, Roma: Bulzoni Editore, págs. 45-56.
- (1997): *La finzione rinnovata (Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagonolo)* Pisa: Edizioni ETS.
- CABARCAS ANTEQUERA, Hernando (1992): «*Amadís de Gaula* en las Indias: estudios y notas para la impresión facsimilar de la edición de 1539 conservada en el fondo Rufino José Cuervo de la Biblioteca Nacional de Colombia», Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1979): *Amadís: Heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Zaragoza: Cupsa Editorial-Universidad de Zaragoza.
- (1986): «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas* de Esplandián», en *Studia in Honorem Porf. M. de Riquer*, Barcelona, vol. I, págs. 235-271.

- (1993a): «El amor en el *Tirant lo Blanc*: Hipòlit y la emperadriu», en *Actes del Symposium Tirnat lo Blanc*, Barcelona: Quaderns Crema, págs. 133-169.
- (1993b): «El beso en el *Tirant lo Blanch*», en José Romera, Antonio Lorente y Ana M.^a Frerire (eds.), *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid: UNED, tomo I, págs. 39-57.
- (1995a): «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Descensus ad Inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla: Universidad, págs. 99-128.
- (1995b): «Observaciones sobre el texto de *La Coronica de Adramón*», *Romance Philology*, 49, págs. 52-72.
- (2000): «El universo ficticio de Rodríguez de Montalvo: el *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*», en Jean-Pierre Sánchez (ed.), *L'Univers de la chevalerie en Castille. Fin de Moyen Age-Début des Temps Modernes*, París: Éditions du Temps, págs. 251-269.
- (2002): «Amadís de Gaula», en *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*, dirs. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, Madrid: Castalia.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (1997a): «Las menciones de Egipto en *Tristán de Leonís*: vestigios de un posible origen oriental», *Ancaljes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, I.1, págs. 59-80.
- (1997b): «Florisdelfa: un episodio insular en *Tristán de Leonís* desde una interpretación de sus elementos geográficos y la magia», en Beresford, Andrew M., «'Quien hubiese tal ventura': *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, págs. 237-245.
- (2000): «La Infanta Melia: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las sergas de Esplandián*», en *Proceedings of the Ninth Colloquium*, ed. Andrew M. Beresford y Alan Deyermond, Londres: Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 2000, págs. 135-44.
- CHEVALIER, Maxime (1958): «Le roman de chevalerie morigéné. Le *Florisando*», *Bulletin Hispanique*, LX, págs. 441-449.
- (1977): «El público de las novelas de caballerías», en *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid: Turner, págs. 65-103.
- COZAD, Mary Lee (1976): «Una curiosidad bibliográfica: la portada de *Lidamarte de Armenia* (1590), libro de caballerías», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 79, págs. 255-261.
- CRAVENS, Sydney (1976): *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapell Hill, North Carolina: Estudios de Hispanófila.
- (1978): «Feliciano de Silva and his Romances of Chivalry in *Don Quijote*», *Inti*, 7, págs. 28-34.

- (2000): «Amadís de Gaula reivindicado por Feliciano de Silva», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48, págs. 51-69.
- CUESTA TORRE, M.^a Luzdivina (1994): *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León: Universidad.
- DEMATTÈ, Claudia (1998): «*Pulcherrima ficta: autore e lettore in singolar tenzone nei romanzi cavallereschi spagnoli del sec. XVI. Un testo significativo: il «Felix Magno» (1531)*», tesis de doctorado inédita. Universidad de Trento.
- EISENBERG, Daniel (1982): *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1986): «Libros de caballerías y Romancero», *Journal Hispanic Philology*, 10, págs. 103-115.
- GENESTE, Pierre (1978): *Le Capitaine-poète aragonais Jerónimo de Urrea. Sa vie et son oeuvre, ou chevalerie et renaissance dans l'Espagne du XVI^e siècle*, París: Ediciones Hispanoamericanas, págs. 551-601.
- GÓMEZ MONTERO, Javier (1988): «Traducciones y mutaciones tipológicas en el género narrativo: la originalidad de las versiones castellanas del *Morgante* en prosa y del *Orlando Innamorato*», *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Université de Trèves (Trier), 1986, vol. VI, Tübingen, págs. 362-376.
- (1992): *Literatura caballeresca en España e Italia (183-1542). El «Espejo de caballerías» (Desconstrucción textual y creación literaria)*, Tübingen: Niemeyer.
- (1996): «El *Libro de Morgante* en el laberinto de la novela de caballería», *Voz y Letra*, VII/2, págs. 29-59.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996): «La materia caballeresca: líneas de formación», *Voz y Letra*, VII/1, págs. 45-80.
- (1999): *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 1999.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto (1993): «Profecías extratextuales en el *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*», *Incipit*, 13, págs. 121-141.
- (1995): «La función literaria de los numerales en el *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*», *Hispanística*, 3/1-2 (1995), págs. 52-55.
- (1997): «La profecía general sobre Esplandián en el *Amadís de Gaula*», en *La cultura hispánica y occidente. Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas (Mar del Plata, Argentina, 18-20 de Mayo de 1995)*, eds. Edith Marta Villarino, Laura R. Scarano, Elsa Graciela Fiadino, Marcela G. Romano; Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, págs. 334-337.
- (1998a): «Los sueños proféticos del *Palmerín de Olivia* a la luz de los *Commentarii in somnium Scipionis* de Macrobio», *Stylos*, 7, págs. 205-264.
- (1998b): «La ideología profética del *Palmerín de Olivia*», *Letras*, 37, págs. 53-81.

-
- (1998c): «Pautas para la caracterización del discurso profético ficcional como clase de texto: las profecías del *Palmerín de Olivia*», *Incipit*, 18, págs. 53-81.
- (1999): *Patagonia-Patagones: orígenes novelescos del nombre*, [Argentina]: Subsecretaría de Cultura, Provincia de Chubut.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (1997): «Recreación literaria de algunos recursos historiográficos en el género caballeresco: el ciclo de los Clarianes y otros libros de caballerías», en *Proceedings of the Eighth Colloquium* (eds. de A. M. Bereford y A. Deyermond), London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, págs. 7-15.
- (1999): *El «Floriseo» de Fernando Bernal*, Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- (2001): «*La Celestina* y el *Libro segundo de don Clarián* de Álvaro de Castro», en *Laurel. Revista de Filología*, 3, págs. 5-36.
- (2002): «El ciclo de los clarianes. Un ejemplo de literatura cíclica: el encantamiento de don Clarián de Landanís», *Coloquio Internacional. Literatura caballeresca en España e Italia. Circulación y transformación de géneros, temas y argumentos desde el Medioevo (1460-1550)*, Colonia, 3-5 de abril de 1997, Colonia.
- HARO, Marta (1998): «La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*», en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y origen de la novela*, Valencia: Universitat de València, págs. 181-217.
- INFANTES, Víctor (1989): «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», *Journal of Hispanic Philology*, XIII, págs. 115-124.
- KÖNIG, Bernhard (1980): «Der Schelm als Meisterdieb. Ein *famoso hurto* bei Mateo Alemán (*Guzmán de Alfarache* II, II, 5-6) und in der Cingar-Biographie des spanischen *Baldus-Romans* (1542)», *Romanische Forschungen*, 92, págs. 88-109.
- (2000): *Transformation und Deformation: Vergils Aeneis als Vorbild spanischer und italienischer Ritterdichtung (Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften, Vorträge, G364)*, Westdeutscher Verlag: Wiesbaden.
- LASTRA PAZ, Silvia Cristina (1993): «La visión insular y litoral del espacio en el *Amadís de Gaula*», *Letras*, 27-28, págs. 31-37.
- (1994): «Tipología espacial en el *Amadís de Gaula*», *Incipit*, 14, págs. 173-192.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1995): «Lector, crítico y anotador (hacia una «lectura contemporánea» de los libros de caballerías», *Ínsula*, 584-585, págs. 18-21.
- (1996a): «Libros de caballerías manuscritos», *Voz y Letra*, VII/II, págs. 61-125.
- (1996b): «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. VIII. Dos folios recuperados de un libro de caballerías manuscrito: *Don Clarís de Tra-*

- pisonda* (Biblioteca de Palacio: II.2504», *Revista de Filología Española*, LXXVI, págs. 47-69.
- (1996c): «X. *Tirante el Blanco* ante el género editorial caballeresco», *Tirant lo Blanc*, 1 (1996).
 - (1997): «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicas. VI. Libros manuscritos de la Biblioteca del Palacio Real (Madrid)», *El Criticón*, 69, págs. 67-99.
 - (1998a): «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicas. IX. Algunas reflexiones sobre la difusión de libros de caballerías manuscritos a la luz del *Filorante*», *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares: Universidad, tomo II, págs. 949-962.
 - (1998b): «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicas. XI. El último libro de caballerías castellano: *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVI/2, págs. 309-356.
 - (1998c): «Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (algunas observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)», en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y origen de la novela*, Valencia: Universitat de València, 1998, págs. 311-341.
 - (2000): *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero & Ramos.
 - (2001a): «La senda portuguesa de los libros de caballerías castellanos: *Segunda parte de selva de cavalarias famosas*», en José Luis Moure y Leonardo Funes (ed.), *Studia in honorem a Germán Orduna*, Alcalá de Henares: Universidad, 2001.
 - (2001b): «Catálogo descriptivo de libros de caballerías castellanos. XII. *Tercera parte de Florambel de Lucea*: un texto recuperado, una historia por descubrir», *Thesaurus*.
 - (2001c): «Notas sobre el código y la fecha de la *Crónica de Adramón*», en Santiago Fortuño (ed.), *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballescica*, Lleida: Universitat (en prensa).
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (1988): «Las cartas de amor caballescicas como modelos epistolares», *La recepción del texto literario* (Coloquio 1986), Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- (1989a): «Aproximación al tema de la *Virgo Bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45, págs. 81-94.
 - (1989b): «La recreación de los modelos narrativos caballescicos en la *Historia del invencible cavallero don Polindo* (Toledo, 1526), *Cuadernos de Investigación Filológica* (Logroño), XV, págs. 87-98.
 - (1990): «El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles», *Tropelias*, 1, págs. 165-175.

- (1991a): «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*, 3, págs. 129-148.
- (1991b): «Nuevos datos sobre Francisco Vázquez y Feliciano de Silva, Autores de libros de caballerías», *Journal of Hispanic Philology*, 15, págs. 117-130.
- (1993a): «Lectores y lecturas caballerescas en el *Quijote*», *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 12-16 nov., 1990)*, Barcelona: Anthropos, págs. 265-273.
- (1993b): «Los monstruos híbridos en los libros de caballerías españoles», en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, IV, págs. 27-33.
- (1994): «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles», en María Isabel Toro (ed.), *Actas del III Congreso de la AHLM (Salamanca, 1989)*, Salamanca: Universidad, tomo I, págs. 541-548.
- (1995a): «La historia y los primeros libros de caballerías españoles», en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada -27 de septiembre al 1 de octubre de 1993)*, Granada: Universidad de Granada, 1995, tomo III, págs. 183-192.
- (1995b): «Fiestas caballerescas aragonesas en la Edad Moderna», en *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna*, VIII Muestra de documentación histórica aragonesa, Zaragoza, págs. 109-117.
- y Nieves BARANDA (1996a): «La literatura caballeresca. Estado de la cuestión», *Romanistisches Jahrbuch*, 46, págs. 314-338.
- (1996b): «Ideología del poder y espíritu de cruzada en los libros de caballerías del periodo reinado», en *Fernando II de Aragón, el Rey Católico*, Zaragoza: «Institución Fernando el Católico», págs. 87-105.
- (1996c): «El ciclo español de los palmerines», *Voz y Letra*, 7.2, págs. 3-27.
- (1998): «Metamorfosis caballeresca de Píramo y Tisbe en el *Clarisel de las flores* de Jerónimo de Urrea», en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y origen de la novela*, Valencia: Universitat de València, págs. 289-307.
- MARINO, Nancy F. (1987-1988 [1989]): «An Unknown Spanish Romance of Chivalry, Identified: *Don Mexiano de la Esperanza, Caballero de la Fe*», *Journal of Hispanic Philology*, 12, págs. 15-24.
- MARTÍN LALANDA, Javier (2001): «Temas y motivos de origen maravillosos en Feliciano de Silva: la *Parte Tercera de la Crónica de Florisel de Niquea* (Sevilla, 1546)», *Tesaurus*.
- MARTINES, Vicent (1997): *El «Tirant» poliglota. Estudi sobre el «Tirant lo Blanch» a partir de les seues traduccions espanyola, italiana i francesa dels segles XVI-XVIII*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- MENARD, Philippe (1997) : «La reception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Age et au XVI^e siècle», *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society. Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 49, págs. 234-273.
- MÉRIDA, Rafael M. (1989): «Funcionalidad ética y estética del hada medieval en el *Amadís de Gaula* y en las *Sergas de Esplandián*», *Actas del Congreso Internacional Bartolomeu Dias e a sua época*, vol. IV, Porto: Universidade, págs. 475-488.
- (1990): «En torno al primer antifaz de la literatura española», *Actas del III Seminario del Carnaval* (Cádiz, 1988), Cádiz: Fundación gaditana del Carnaval, págs. 210-217.
- (1991): «El Tirante de 1511 (Reflexions sobre els valors d'una traducció)», *Lletra de canvi*, 34, págs. 44-46.
- (1993): «¿Las desgracias de un editor? Diego de Gumiel, *Tirant lo Blanch* y *Tirante el Blanco*», *Actas do IV Congresso da AHLM*, Lisboa: Cosmos.
- (1994a): «Urganda la Desconocida o tradición y originalidad», en María Isabel Toro (eda.), *Actas del III Congreso de la AHLM (Salamanca, 1989)*, Salamanca: Universidad, tomo II, págs. 623-628.
- (1994b): «Elogio y vituperio de la mujer medieval: hada, hechicera y puta», *Actas del IX Simposio de la Sociedad española de Literatura General y Comparada*, Tomo I, Zaragoza, 1994, págs. 269-276.
- (1998): «Tres gigantas sin piedad: Gromadaça, Abandona y Bandaguida», en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y origen de la novela*, Valencia: Universitat de València, 1998, págs. 219-233.
- MICHAEL, Ian (1989): «'From Her Shall Read the Perfect Ways of Honour': Isabel of Castile and Chivalric Romance», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool: Liverpool Un. Press, págs. 103-112.
- MUGURUZA ROCA, Isabel (1996): *Humanismo y libros de caballerías. Estudio del «Olivante de Laura» de Antonio de Torquemada*, Vitoria: Universidad del País Vasco.
- ORDUNA, Lilia E. F. de (1989): «Héroes troyanos y griegos en la *Historia del magnánimo, valiente e invencible cauallero don Belianis de Grecia*» (*Burgos, 1547*), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 de agosto de 1986*, vol. I, Berlín, págs. 559-568.
- (1996): «El *Belianís de Grecia* frente a la tradición de los libros de caballerías castellanos», en Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*, México: UNAM-Colegio de México, págs. 115-121.
- (1997): «Zoología real y fantástica: función narrativa en el *Belianís de Grecia*», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura*

- Medieval (Castellò de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, ed. Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, tomo I, págs. 103-113.
- (2000): «Palmerín de Olivia y Primaleón: algunas observaciones sobre su autoría», *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM*, Santander.
- RAMOS, Rafael (1994): «Para la fecha del *Amadís de Gaula*: «Esta santa guerra que contra los infieles tienen comenzada»», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIV, págs. 503-521.
- (1995a): «El *Amadís* de Juan de Dueñas, I: «La ínsola del Ploro»», en María Isabel Toro Pascua, (ed.), *Actas del III Congreso de la AHLM (Salamanca, 1989)*, Salamanca: Universidad, II, págs. 843-852.
- (1995b): «El *Amadís* y los nuevos libros de caballerías (1495-1530)», *Ínsula*, 584-585, págs. 13-15.
- (1999): «La transmisión textual del *Amadís de Gaula*», en Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castellò de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, III, págs. 199-212.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (1985): «El desvío del paradigma de género en el *Claribalte*, novela de caballerías de Gonzalo Fernández de Oviedo», *Salas-tano de Interpretación Textual*, Huesca, págs. 99-119.
- (1988): «Una trayectoria caballerescas singular: el *Don Florindo* de Fernando Basurto», *Journal of Hispanic Philology*, XII, págs. 191-205.
- (1989): «El *Don Florindo* de Fernando Basurto como tratado de rieptos y desafíos», *Alazet*, 1, págs. 175-194.
- (1993): «Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías», en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, II, págs. 73-80.
- (1994a): «Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías», Juan Paredes Nuñez (ed.), *Medievo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada -27 de septiembre al 1 de octubre de 1993)*, Granada: Universidad de Granada, págs. 137-149.
- (1994b): «Libros de caballerías y poesía de cancionero: Invenciones y letras de justadores», en María Isabel Toro (ed.), *Actas del III Congreso de la AHLM (Salamanca, 1989)*, Salamanca: Universidad, t. I, págs. 303-318.
- RIQUER, Martín de (1987), *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, Barcelona: Sir-mio.
- RODRÍGUEZ VELASCO (1991): «'Yo soy de la Gran Bretaña, no sé si la oistes acá dezir' (la tradición de *Esplandián*)», *Revista de Literatura*, 105, págs. 49-61.

- ROJO VEGA, Anastasio (1989): «Breve noticia sobre un riojano autor del *Flo-rambel de Lucea*», *Berceo*, 116-117, págs. 191-194.
- ROMERO TABARES, Isabel (1995): ««Los quilates de su valor». El héroe y lo heroico en las novelas de caballerías», *Miscelánea Comillas*, 53, págs. 135-153.
- (1998): *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla: Universidad.
- ROUBAUD BÉNICHOU, Sylvia (1975): «Juego combinatorio y ficción caballerescas: un episodio del *Palmerín de Inglaterra*», *Nueva Revista de Filología Hispánica (Homenaje a Raimundo Lida)*, XXIV, págs. 178-196.
- (1990): «Cervantes y el Caballero de la Cruz», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, págs. 525-566.
- (1992-1993 [1999]): «Calas en la narrativa caballerescas renacentistas: *Belianís de Grecia* y *Clarián de Landanís*», en Canavaggio, Jena (ed.), *La invención de la novela. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez, noviembre 1992-junio 1993*, Madrid: Casa de Velázquez, 1999, págs. 49-84.
- (2000): *Le roman de chevalerie en Espagne: entre Arthur et Don Quichotte (Survivances médiévales et renouvellements)*, París: Champion.
- RUIZ DOMÉNEC, Enrique (1999): «Los placeres secretos de Beatriz Bernal», en *Despertar de las mujeres. La mirada femenina en la Edad Media*, Barcelona: Península, 1999, págs. 322-332.
- RUSSELL, P.E. (1982): «The Last of the Spanish Chivalric Romances: «Don Policisne de Boecia»», en *Essays of Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honor of Frank Pierce*, Oxford: Dolphin, págs. 141-152.
- SALES DASÍ, Emilio J. (1992): «*Las Sergas de Esplandián*: ¿una ficción «Ejemplar»?», en *Historias y Ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de Valencia, (Valencia, 29-31 octubre de 1990)*, Valencia: Universitat, págs. 83-92.
- (1993): «Sobre la influencia de las *caídas de príncipes* en el *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*», *Actas del IV Congreso de la AHLM. Lisboa. 1991*, Lisboa: Cosmos, vol. II, págs. 333-338.
- (1994): «‘Visión’ literaria y sueño nacional en la *Sergas de Esplandián*», Juan Paredes Nuñez (ed.), *Medieval y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada -27 de septiembre al 1 de octubre de 1993)*, Granada: Universidad de Granada, págs. 273-288.
- (1996): «*Las Sergas de Esplandián* y las continuaciones del *Amadís (Florisandos y Rogeles)*», *Voz y Letra*, VII/1, págs. 131-156.
- (1997): «Feliciano de Silva y la tradición amadisiana en el *Lisuarte de Grecia*», *Incipit*, XVII, págs. 175-217.

- (1998a): «El *Florisando*: libro ‘sexto’ en la familia del *Amadís*», en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y origen de la novela*, Valencia: Universitat de València, págs. 137-156.
- (1998b): «California, las Amazonas y la tradición troyana», *Revista de Literatura Medieval*, 10, págs. 147-167.
- (1999): «Garcí-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo», *Revista de Filología Española*, 79, págs. 123-158.
- (2001): «Literatura de viajes y libros de caballerías: la *Crónica de Adramón*», en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de viajes en el mundo románico (cruzadas, peregrinaciones, utopías)* (València, 24 a 26 de noviembre de 1999), València: Universitat de València.
- SARMATI, Elisabetta (1992): «Il *Cirongilio de Tracia* di Bernardo de Vargas. Studio di un minore del genere cavalleresco», *Annali dell’Istituto Orientale. Napoli. Sezione Romanze*, 34, págs. 795-807.
- (1996): *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento). Un’analisi testuale*, Pisa: Giardini Editori.
- SHARRER, Harvey L. (1984): «La fusión de las novelas artúricas y sentimental a fines de la Edad media», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1, págs. 147-157.
- SUÁREZ PALLASÁ, Aquilino (1995): «La importancia de la impresión de Roma de 1519 para el establecimiento del texto del *Amadís de Gaula*», *Incipit*, 15, págs. 65-114.
- (1998): «Sobre un lugar del *Vallum Antonini* en el *Amadís de Gaula*. El ms. CCC 139 de la *Historia Britonum* como fuente del *Amadís de Gaula* primitivo», *Stylos*, 7, págs. 9-61.
- THOMAS, Henry (1952): *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas* (despertar de la novela caballeresca en la Península Ibérica y expansión e influencia en el extranjero), trad. de Esteban Pujals, Madrid: CSIC.
- WAGNER, Klaus (1996): «Descubrimientos e imprenta», en *Viagens e Viajantes no Atlântico Quinhentista*, Lisboa: Colibri, págs. 233-242.
- WHITENACK, Judith A. (1988): «Conversion to Christianity in the Spanish Romance of Chivalry, 1490-1524», *Journal of Hispanic Philology*, 13, págs. 13-39.
- WILLIAMSON, Edwin (1984): *The Half-way House of Fiction: Don Quixote and Arthurian Romance* (trad. esp. *El Quijote y los libros de caballerías*), Madrid: Taurus, 1991.

4. GUÍAS DE LECTURA CABALLERESCA (publicadas por el Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares)

1. *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva (n.º 26) por Carmen LASPUERTAS: 2001.

2. *Arderique* (n.º 11) por Dorothy CARPENTER: 2000.
3. *Baladro del sabio Merlín (1498)* (n.º 1) por Paloma GRACIA: 1999.
4. *Baldo (Sevilla, 1542)* (n.º 38) por Folke GERNERT: 2000.
5. *Cirongilio de Tracia* (n.º 41) por Javier Roberto GONZÁLEZ: 2000.
6. *Clarián de Landanís (Primera parte, Libro primero)* (n.º 12) por Antonio Joaquín GONZÁLEZ GONZALO: 1998.
7. *Claribalte* de González Fernández de Oviedo (n.º 13) por Alberto del Río NOGUERAS: 2001.
8. *Libro segundo de don Clarián de Landanís* (n.º 16) por Javier GUIJARRO CEBALLOS: 2000.
9. *Espejo de príncipes y caballeros (parte II)* (n.º 60) por José Julio MARTÍN: 2001.
10. *Felixmarte de Hircania* (n.º 55) por María del Rosario AGUILAR PERDOMO: 1998.
11. *Félix Magno (libros I-II)* (n.º 40) por Claudia DEMATTÈ: 2000.
12. *Félix Magno (libros III-IV)* (n.º 51) por Claudia DEMATTÈ: 2001.
13. *Florando de Inglaterra (I-II)* (n.º 43) por Cristina CASTILLO: 2001.
14. *Florisando* de Páez de Ribera (n.º 5) por Cristina RAMOS: 2001.
15. *Florisel de Niquea (parte III)* (n.º 45) por Javier MARTÍN LALANDA: 1999.
16. *Floriseo* (n.º 10) por Javier GUIJARRO CEBALLOS: 1999.
17. *Lidamor de Escocia* (n.º 34); por Jorge Francisco SÁENZ CARBONELL: 1999.
18. *Oliveros de Castilla* (n.º 2) por José Manuel LUCÍA MEGÍAS: 1998.
19. *Sergas de Esplandián* (n.º 14); por Emilio J. SALES DASÍ: 1999.
20. *Lisuarte de Grecia* (n.º 19); por Emilio J. SALES DASÍ: 1998.
21. *Amadís de Grecia* (n.º 26) por Carmen LASPUERTAS SARVISÉ: 2000.
22. *Tristán de Leonís* (n.º 3) por Luzdivina CUESTA TORRE: 1998.
23. *Tristán de Leonís el Joven* (n.º 35) por Luzdivina CUESTA TORRE: 1999.

APÉNDICE 1

TESTIMONIOS MANUSCRITOS Y EDICIONES DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS CASTELLANOS¹¹

1. *Adramón* [MS]

[1] Bibliothèque Nationale de France (París): ms. Esp. 191

¹¹ Con el signo [↓], se indican las ediciones de las que no se han conservado ejemplares. Con [MS] después del título, se indica los libros de caballerías que sólo se han conservado en copias manuscritas. Sólo se incluyen los ejemplares conservados de los textos que no aparecen en la *Bibliografía de libros de caballerías castellanos* de Daniel Eisenberg y M.ª Carmen Marín Pina (2000); estos textos vienen señalados con [→].

2. *Amadís de Gaula* (libros I-IV) por Garci Rodríguez de Montalvo

- [1] [Sevilla], [Meinaro Ungut y Stanislao Polono], [1496] [↓]
- [2] Zaragoza, Jorge Coci, 1508 (30 de octubre)
- [3] Sevilla, 1511 [↓]
- [4] [Roma], Antonio [Martínez] de Salamanca, 1519 (19 de abril)
- [5] Zaragoza, Jorge Coci, 1521 (30 de julio)
- [6] Toledo, 1524 [↓]
- [7] Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526 (20 de abril)
- [8] Sevilla, Juan Cromberger, 1531 (22 de junio)
- [9] Venecia, Juan Antonio de Nicolini Sabio, 1533 (7 de septiembre). Edición «corregida» por Francisco Delicado
- [10] Sevilla, Juan Cromberger, 1535 (22 de junio)
- [11] Sevilla, Juan Cromberger, 1539 (8 de mayo)
- [12] Medina del Campo, Juan de Villaquirán y Pedro de Castro, 1545 (1 de diciembre)
- [13] Sevilla, Jacome Cromberger, 1547
- [14] Lovaina, Servazio Sasseno (a costa de la viuda de Arnold Birckman), 1551 (20 de octubre)
- [15] Sevilla, Jácome Cromberger, 1552
- [16] Burgos, Pedro de Santillana, 1563 (9 de febrero)
- [17] Salamanca, Pedro Lasso, a costa de Lucas de Junta, 1575
- [18] Sevilla, Alonso de la Barrera, 1575 (28 de mayo) (a costa de Francisco de Cisneros, mercader de libros)
- [19] Alcalá de Henares, Querino Gerardo (a costa de Juan Gutiérrez), 1580
- [20] Sevilla, Fernando Díaz (a costa de Alonso de Mata), 1586 (diciembre)

3. *Las sergas de Esplandián* (V libro amadisiano) de Garci Rodríguez de Montalvo

- [0] ¿Sevilla?, ¿hacia 1496? [↓]
- [1] Sevilla, Jacobo Cromberger, 1510 (31 de julio) [↓]
- [2] Toledo, Juan de Villaquirán, 1521 (8 de mayo)
- [3] [Roma], Jacobo de Junta y Antonio Martínez de Salamanca, 1525 (1 de septiembre)
- [4] Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1526 (10 de abril)
- [5] Burgos, a costa de Juan de Junta, 1526 (15 de mayo)
- [6] Sevilla, Herederos de Juan Cromberger, 1542 (31 de marzo)
- [7] Sevilla, Jacome Cromberger, 1549 (13 de diciembre)
- [8] Burgos, Simón Aguayo, 1587
- [9] Zaragoza, Simón de Portonaris (a costa de Pedro de Hibarra y Antonio Hernández), 1587 (colofón: 1586)
- [10] Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1588

4. *Florisando* (VI libro amadisiano) de Rui Páez de Ribera

- [1] Salamanca, Juan de Porras, 1510 (15 de abril)
- [2] Toledo, Juan de Cez, 1510 [↓]
- [3] Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1526 (28 de octubre)

5. *Lisuarte de Grecia* (VII libro amadisiano) de Feliciano de Silva

- [1] Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1514 (22 de septiembre) [↓]
- [2] Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1525 (9 de octubre)
- [3] Toledo, 1534
- [4] Toledo, Juan de Ayala, 1539 (15 de abril)
- [5] Sevilla, Domenico de Robertis, 1543 (20 de diciembre)
- [6] Sevilla, Domenico de Robertis, 1548 (19 de junio)
- [7] Sevilla, Jacome Cromberger, 1550 (19 de enero)
- [8] Estella, Adrian de Anvers, 1564
- [9] Zaragoza, Pedro Puig y Juan Escarilla (a costa de Antonio Hernández), 1587

6. *Lisuarte de Grecia* (VIII Libro amadisiano) de Juan Díaz

- [1] Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526 (25 de septiembre)

7. *Amadís de Grecia* (IX libro amadisiano) de Feliciano de Silva

- [1] Cuenca, Cristóbal Francés (a costa de Anastasio de Salcedo, mercader de libros), 1530 (8 de enero)
- [2] Burgos, Juan de Junta, 1535
- [3] Sevilla, Herederos de Juan Cromberger, 1542 (27 de junio)
- [4] Sevilla, Jacome Cromberger, 1549
- [5] Medina del Campo, Francisco del Canto (a costa de Benito Boyer), 1564 (12 de abril)
- [6] Valencia, Compañía de impresores, 1582
- [7] Lisboa, Simon Lopez, 1596

8. *Florisel de Niquea (I-II)* (X libro amadisiano) de Feliciano de Silva

- [1] Valladolid, Nicolas Tierri, 1532 (10 de julio)
- [2] Sevilla, Juan Cromberger, 1536 [↓]
- [3] Sevilla, Jacome Cromberger, 1546 (25 de octubre)
- [4] Lisboa, Marcos Borges, 1566 (20 de abril)
- [5] Zaragoza, Domingo de Portonaris, 1584
- [6] Zaragoza, Domingo de Portonaris, 1588

9. *Florisel de Niquea (III)* (XI libro amadisiano) de Feliciano de Silva

- [1] Medina del Campo, ¿Pierres Tovans?, 1535 [↓]
- [2] Sevilla, Herederos de Juan Cromberger, 1546 (6 de marzo)

- [3] Sevilla, Jacome Cromberger, 1551 (9 de mayo)
- [4] Évora, Herederos de Andrés de Burgos, s.a. (h. 1550)

10. *Florisel de Niquea (IV) (XI libro amadisiano) de Feliciano de Silva*

- [1] Salamanca, Andrés de Portonaris, 1551 (15 de diciembre)
- [2] Zaragoza, Pierrez de la Floresta, 1568

11. *Silves de la Selva (XII libro amadisiano) de Pedro de Luján*

- [1] Sevilla, Dominico de Robertis, 1546
- [2] Sevilla, Dominico de Robertis, 1549 (14 de junio)

12. *Arderique* [→]

- [1] Valencia, Juan Viñao, 1517 (8 de mayo). Ejemplares: Viena: Nationalbibliothek: 27.N.24 | BFrance: Rés. Y² 253 [Ex libris de Colbert] | Mazarine: Rés. 368*

13. *Baladro del sabio Merlín* [→]

- [1] Burgos, Juan de Burgos, 1498. Ejemplar: Oviedo: Universidad
- [2] Toledo, Juan de Villaquirán, 1515 (10 de octubre) [↓]
- [3] Sevilla, [Juan Varela de Salamanca], 1535 (12 de octubre). Ejemplares: BNMadrid: R-r-3.870 | Madrid: Universidad Complutense | BFrance: Rés. m. Y² 22 | British Library: G.10241 [1] | Edimburgo: National Library of Scotland: G.23.a.1^o | HABW: 272.5 Hist. 2^o | University of Illinois at Urbana Champaigna X862D39/ Od1535 | ¿Newberry de Chicago?

14. *Demanda del santo Grial* [→]

- [1] Toledo, Juan de Villaquirán, 1515 (10 de octubre). Ejemplar: British Library: G.10241 [2]
- [2] Sevilla, [Juan Varela de Salamanca], 1535 (12 de octubre). Ejemplares: BNMadrid: R-r-3.870 | Madrid: Universidad Complutense | BFrance: Rés. m. Y² 22 | Edimburgo: National Library of Scotland: G.23.a.1^o [procede del Marqués de Astorga] | HABW: 272.5 Hist. 2^o | University of Illinois at Urbana Champaigna X862D39/ Od1535 | ¿Newberry de Chicago?

15. *Belianís de Grecia (partes I-II) de Jerónimo Fernández*

- [1] Sevilla, 1545 [↓]
- [2] Burgos, Martín Muñoz, 1547
- [3] Estella, Adriano de Anvers, 1564
- [4] Burgos, Pedro de Santillana, 1579 [↓]
- [5] Zaragoza, Domingo de Portonaris y Ursino, 1580
- [6] Burgos, Alonso y Estevan Rodríguez, 1587

16. *Belianís de Grecia (partes III-IV)* de Jerónimo Fernández

[1] Burgos, Pedro de Santillana, 1579

17. *Belianís de Grecia (parte V)* de Pedro Guiral de Verrio [MS]

[1] Biblioteca Nacional (Madrid): ms. 13.138

[2] Nationalbibliothek (Viena): Cod. 5863

18. *Bencimarte de Lusitania* [MS]

[1] Real Biblioteca (Madrid): ms. II/547

[2] Real Biblioteca (Madrid): ms. II/1708

19. *El caballero de la Luna (libros III y IV)* [MS]

[1] Biblioteca Nacional (Madrid): ms. 8.370 (*olim.* V-150)

[2] Biblioteca Nacional (Madrid): ms. 10.247

20. *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas

[1] Sevilla, Jacome Cromberger, 1545 (17 de diciembre)

21. *Clarián de Landanís (primera parte)* de Gabriel Velázquez de Castillo

[1] Toledo, Juan de Villaquirán, 1518

[2] Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1527 (15 de febrero)

[3] Lisboa, 1528 [↓]

[4] Medina del Campo, Pedro de Castro (a costa de Juan Tomás Fabario Milanes), 1542

22. *Clarián de Landanís (primera parte: libro II)* de Álvaro de Castro

[1] Toledo, Juan de Villaquirán, 1522 (5 de noviembre)

[2] Sevilla, Juan Cromberger, 1535

23. *Floramante de Colonia (II parte de Clarián de Landanís)* de Jerónimo López

[0] ¿Edición perdida entre 1518 y 1524, en Toledo?

[1] Sevilla, Juan Vázquez de Ávila, 1550 (4 de julio)

24. *Clarián de Landanís (libro tercero)* de Jerónimo López

[1] Toledo, Juan de Villaquirán, 1524 (10 de junio)

[2] Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1536 (9 de junio)

25. *Lidamán de Ganail (IV parte de Clarián de Landanís)* de Jerónimo López

[1] Toledo, Gaspar de Ávila (a costa de Cosme Damián), 1528 (22 de noviembre)

- [2] Lisboa, 1528 [↓]
- [3] Sevilla, Sebastián Trugillo, 1549

26. *Claribalte de Gonzalo Fernández de Oviedo*

- [1] Valencia, Juan Viñao, 1519 (30 de mayo)
- [2] Sevilla, Dominico de Robertis, 1545
- [3] Biblioteca Nacional (Madrid): ms. 885 (*olim* E-225): copia de la edición de 1519 realizada por Don Antonio Paz y Meliá hacia 1860 por encargo de Serafín Estébanez Calderón.

27. *Claridoro de España* [MS]

- [1] Biblioteca Nacional (Madrid): ms. 22.070

28. *Clarís de Trapisonda* [MS fragmentario]

- [1] Real Biblioteca (Madrid): ms. II.2504

29. *Clarisel de las Flores de Jerónimo de Urrea*

- [1] Biblioteca Apostolica Vaticana: barberini. lat. 3610 (parte I)
- [2] Hispanic Society of America (Nueva York): HC 397/715 (parte I)
- [3] Biblioteca Universitaria de Zaragoza: ms. 162 y 163 (partes II y III)
- [4] Biblioteca particular de Ángel Conellas (Zaragoza) (parte III: incompleta)

30. *Cristalián de España de Beatriz Bernal*

- [1] Valladolid, Juan de Villaquirán, 1545 (9 de enero)
- [2] Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, a costa de Diego de Xaramillo, mercader de libros, 1586 (colofón: 1587)

31. *Espejo de caballerías (libro I) de Pedro López de Santa Catalina* [→]

- [1] Toledo, Gaspar de Ávila, 1525 (27 de octubre). Ejemplar: Lucca: Archivio di Stato
- [2] Sevilla, herederos de Juan Cromberger, 1545. Ejemplares: Catalunya: Bon 8-IV-14 | BNFrance: Rés. Y² 216 (1^{ème} pièce) | Nápoles: Nazionale: S.Q.XXXI.C.47 [primera parte]
- [3] Sevilla, Jacome Cromberger, 1551. Ejemplares: BNMadrid: R-24.903 [mútilo de los cinco primeros cuadernos] | UValencia: R-1/159 | BSN: 2º P.o.hisp. 19 | BNFrance: Rés. Y² 218 [Ex libris de Colbert] [portada sustituida por Medina del Campo, Francisco del Canto, 1586], Rés. Y² 221 | Mazarine: 307A [Ex libris de Johannes d'Estrées] [portada sustituida por Medina del Campo, Francisco del Canto, 1586] | British Library: G.10240 | Yale University, Beinecke Library: 1979.121 | Argentina: Nacional: 526 F.D.

32. *Espejo de caballerías (libro II) de Pedro López de Santa Catalina* [→]

- [1] Toledo, Cristóbal Francés y Francisco de Alfaro, 1527. Ejemplar: Rouen: Municipale: O 168.
- [2] Sevilla, Juan Cromberger, 1533. Ejemplares: BNMadrid: R-2.533 British Library: C.38.h.18 [sólo libro II].
- [3] Sevilla, 1536: Fuente: Gayangos: lxxv: cita a Brunet] [↓]
- [4] Sevilla, Jacome Cromberger, 1549 (27 de febrero). Ejemplar: BNFrance: Rés. Y² 216 | BSM: 2^o P.o.hisp.19 | Nápoles: Nazionale: S.Q.XXXI.C.47 [2]

33. *Roselao de Grecia (libro III de *Espejo de caballerías*) de Pedro de Reinosa*

- [1] Toledo, Juan de Ayala, 1547 (A costa de Diego Lopes)
- [2] Sevilla, Jacome Cromberger, 1550 (11 de marzo).
- [3] Medina del Campo, Francisco del Canto, 1586 [colofón 1585] (A costa de Juan Boyer) (los tres libros juntos). Ejemplares: BNMadrid: R-11.344, R-24.903 [libros II y III] | Salamanca: Biblioteca particular de José Antonio Pascual de Tejares | Viena: Nationalbibliothek: 40.R.29 [libros II y III] | BNFrance: Rés. Y² 219-220, Rés. Y² 222-223 | Mazarine: 307A | British Library: G.10240 | Buenos Aires: Biblioteca Nacional: 526 F.D. Ris. 38-39 | Alcalá de Henares, Ramírez, 1577: Vaticano: Rossiana 4466.

34. *Espejo de príncipes y caballeros (I) de Diego Ortúñez de Calahorra*

- [1] Zaragoza, Esteban de Nájera, 1555
- [2] Zaragoza, Mich. de Guesca, 1562
- [3] Zaragoza, Juan Soler, 1579
- [4] Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica (a costa de Blas de Robles y Diego de Xaramillo), 1580
- [5] Medina del Campo, Francisco del Canto, a costa de Juan Boyer, mercader de libros, 1583
- [6] Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1585 (colofón: 1586)
- [7] Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartenet, a costa de Juan de Bonilla, 1617

35. *Espejo de príncipes y caballeros (II) de Pedro de la Sierra Infanzón*

- [1] Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica (a costa de Blas de Robles y Diego de Xaramillo), 1580 (colofón: 1581)
- [2] Zaragoza, 1580 [↓]
- [3] Zaragoza, Juan Soler (a costa de Francisco Simón), 1581
- [4] Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1585 (colofón: 1586)
- [5] Alcalá de Henares, 1589 [↓]
- [6] Zaragoza, Pedro Cobarte, a costa de Juan Bonilla, 1617

36. *Espejo de príncipes y caballeros (III [-IV]) de Marcos Martínez*

- [1] Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1587
- [2] Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, a costa de Diego Martínez, mercader de libros, 1588
- [3] Zaragoza, Pedro Cobarte, 1623 (tercera y cuarta partes)

37. *Espejo de príncipes y caballeros (V) [MS]*

- [1] Madrid: Biblioteca Nacional: ms. 13.137

38. *Febo el Troyano de Esteban de Corbera*

- [1] Barcelona, en casa de Pedro Malo, 1576

39. *Félix Magno*

- [1] Barcelona, [Carles] Amorós, 1531 [↓]
- [2] Sevilla, Sebastián Trugillo, 1543
- [3] Sevilla, Sebastián Trugillo, 1549 (30 de abril)

40. *Felixmarte de Hircania de Melchor Ortega*

- [1] Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1556
- [2] Biblioteca Nacional (Madrid): ms. 22.668 (copia a finales del siglo XVI de la edición de 1556)

41. *Filorante [MS]*

- [1] Madrid: Biblioteca Zabálburu: Ms. 73-240

42. *Flor de caballerías de Francisco de Barahona [MS]*

- [1] Real Biblioteca (Madrid): ms. II/3060 (*olim* IV.C.2)

43. *Florambel de Lucea (I-II) de Francisco de Enciso Zárate*

- a) Primera parte, libros I-III
 - [1] Valladolid, Nicolás Tierri, 1532 (22 de junio)
 - [2] Sevilla, Antonio Álvarez, 1548 (7 de abril)
- b) Segunda parte, libros IV-V
 - [1] Valladolid, Nicolás Tierri, 1532 (25 de septiembre)
 - [2] Sevilla, Andrés de Burgos, 1548 [colofón: 1549] (26 de enero)

44. *Florambel de Lucea (III) de Francisco de Enciso Zárate [MS]*

- [1] Real Biblioteca (Madrid): ms. II.3285
- [2] Biblioteca Nacional (Madrid): ms. 9.424

45. *Florando de Inglaterra*

- [1] Lisboa, Germán Gallarde, 1545

46. *Florindo de Fernando Basurto*

- [1] Zaragoza, Pedro Hardouin, 1530

47. *Floriseo (I-II) de Fernando Bernal*

- [1] Valencia, Diego de Gumiel, 1516 (10 de mayo)

48. *Reimundo de Grecia (libro III de Floriseo) de Fernando Bernal*

- [1] Salamanca, [Alonso de Porras y Lorenzo de Liondedei], 1524 (10 de julio)

49. *Guarino Mezquino* [→]

- [1] Sevilla, Jacobo Cromberger, 1512. Fuente: Colón. Reg. B., nº 2057: costó en Valladolid 130 mrs. por noviembre de 1514). [↓]
[2] Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1527. Ejemplar: BN Lisboa: Res. 1254 V
[3] Sevilla, Andrés de Burgos, 1548 (10 de mayo)

50. *León Flos de Tracia* [MS]

- [1] Biblioteca Nacional (Madrid): ms. 9.206 (*olim* Bb.23)

51. *Lepolemo (el Caballero de la Cruz) de Alonso de Salazar*

- [1] Valencia, Juan Jofre, 1521 (10 de abril) (a costa de Juan de Molina)
[2] Valencia, Juan Gofre, 1525 (2 de septiembre) [↓]
[3] Sevilla, 1528 [↓]
[4] Sevilla, Juan Cromberger, 1534
[5] Sevilla, Herederos de Juan Cromberger, 1542
[6] Valladolid, 1545 [↓]
[7] Sevilla, Dominico de Robertis, 1548 (4 de mayo)
[8] Toledo, Juan Ferrer, 1552
[9] Toledo, Miguel Ferrer, 1562 (15 de julio) [↓]
[10] Toledo, Luis Pérez, 1563 (15 de septiembre)
[11] Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1563
[12] Sevilla, [Francisco Pérez], [después de 1582]

52. *Leandro el Bel (libro II del Lepolemo) de Pedro de Luján* [→]

- [1] Toledo, Miguel Ferrer, 1563 [19 de mayo]. Ejemplares: BNMadrid: R-9.030 | R-12.646 | R-34.804 | Palacio: I.C.95 [B] | Arsenal: 4º B.L. 4457 | BNFrance: Rés. Y² 307 | British Library: C.39.i.6(2) | Toulouse: Municipale: Rés. B XVI 131
[2] Sevilla, Francisco Pérez, s.a., Ejemplar: BNMadrid: R-12.646.

53. *Lidamarte de Armenia de Damasio de Frías y Balboa* [MS]

- [1] Bancroft Library (Universidad de California Berkeley): ms. 118

54. *Lidamor de Escocia* de Juan de Córdoba

- [1] Salamanca, [¿Juan de Junta?], a costa de Juan de Córdoba, 1534

55. *Marsindo* [MS]

- [1] Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Madrid): Ms. 9/804 (*olim*. L.75)

56. *Mexiano de la Esperanza (primera parte)* de Miguel Daza [MS]

- [1] Biblioteca Nacional (Madrid): ms. 6.602

57. *Morgante de Jerónimo Aunés* [→]

- [1] Valencia, Francisco Díaz Romano, 1533. Ejemplar: British Library: C.62.ee.14

58. *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada

- [1] Barcelona, Claudio Bornat, 1564.

59. *Oliveros de Castilla* [→]

- [1] Burgos, Fadrique Biel de Basilea, 1499 (25 de mayo). Ejemplares: Barcelona: Catalunya: Bon. 9-III-12 | Hispanic Society
 [2] Valladolid, Juan de Burgos, 1501. [↓]
 [3] Valencia, s.i., 1505 (dudosa) [↓]
 [4] Sevilla, Jacobo Cromberger, 1507 (4 de junio). Ejemplar: BNFrance: Rés. Y² 244
 [5] Sevilla, [Taller de los Cromberger], 1509. [↓]
 [6] Sevilla, Jacobo Cromberger, 1510 (20 de noviembre). Ejemplar: BNMadrid: R-13.533.
 [7] Sevilla, Juan Cromberger, 1535. Ejemplares: UValencia: R-1/97 (2) | Chapin Hill, Williams College, Williamstown, Massachusetts.
 [8] Sevilla, Dominico de Robertis, 1544 (dudosa) [↓]
 [9] s. l., s.i., s.a.. Ejemplar: UValencia: R-1/97.

59. *Palmerín de Inglaterra* [→]

a) Libro I

1. Toledo, Herederos de Fernando de Santa Catalina, 1547 (24 de julio). Ejemplares: Barcelona: Catalunya: Bon. 8-IV-4 | Santander: Menéndez y Pelayo: 237 | Viena: Nationalbibliothek: 26.125.C | British Library: G.10254

b) Libro II

1. Toledo, Herederos de Fernando de Santa Catalina (a costa de Diego Ferrer), 1548 (16 de julio). Ejemplares: Santander: Menéndez y Pelayo: 238 | British Library: G.10255

60. *Palmerín de Olivia de ¿Francisco Vázquez?*

- [1] Salamanca, Juan de Porras, 1511
- [2] Salamanca, [¿Juan de Porras?], 1516 (22 de enero) [↓]
- [3] Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1525 (30 de mayo)
- [4] Venecia, Gregorio de Gregoris, 1526 (23 de noviembre)
- [5] Venecia, Juan Paduan y Venturin de Rufinelli, 1534 (agosto)
- [6] Sevilla, Juan Cromberger, 1536
- [7] Sevilla, Juan Cromberger, 1540 (15 de septiembre)
- [8] Sevilla, Jacome Cromberger, 1547 (28 de junio)
- [9] Sevilla, Jacome Cromberger, 1553 (22 de julio)
- [10] Toledo, ¿Juan Ferrer?, 1555
- [11] Medina del Campo, Francisco del Canto (a costa de Juan María de Terranova y Jácome de Liarcari), 1562
- [12] Toledo, Pedro López de Haro, 1580
- [13] [Évora], [Cristóbal de Burgos], 1581

61. *Primaleón de ¿Francisco Vázquez?*

- [1] Salamanca, Juan de Porras, 1512 (3 de julio)
- [2] Salamanca, Juan de Porras, 1516 [↓]
- [3] Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1524 (1 de octubre)
- [4] Toledo, Cristóbal Francés y Francisco de Alfaro (a costa de Cosme Damián, mercader de libros), 1528 (20 de febrero)
- [5] s.l. 1530
- [6] Venecia, Juan Antonio de Nicolini Sabio (a costa de Juan Batista Pedreçan, mercader de libros), 1534 (1 de febrero). Edición corregida por Francisco Delicado
- [7] Sevilla, Juan Cromberger (difunto), 1540 (10 de marzo)
- [8] Medina del Campo, Francisco del Canto (a costa de Benito Boyer), 1563
- [9] Lisboa, Manuel Joan, 1566
- [10] Bilbao, Mathias Mares, 1585 [↓]
- [11] Lisboa, Simon Lopez, 1598

62. *Platir de Francisco de Enciso Zárate*

- [1] Valladolid, Nicolas Tierri, 1533 (16 de mayo)

63. *Philesbián de Candaria*

- [1] Medina del Campo, Pedro de Castro, 1542

64. *Policisne de Boecia de Juan de Silva y Toledo*

- [1] Valladolid, Juan Íñiguez de Lequerica (difunto), 1602

65. *Polindo*

- [1] Toledo, Juan de Villaquirán, 1526 (10 de abril)

66. *Polismán de Jerónimo de Contreras* [MS]

- [1] Biblioteca Nacional (Madrid): ms. 7.839 (*olim.* V 207)

67. *Renaldos de Montalbán (I-II)* de Luis Domínguez [->]

- [0] Valencia, J. Costilla, [antes de 1511]¹² [↓]
- [1] Toledo, Juan de Villaquirán, 1523 (12 de octubre). Ejemplar: Mazarine: Rés. 369.
- [2] Sevilla, Jacobo Cromberger, 1525: Fuente: Nicolás Antonio [↓]
- [3] Salamanca, Alonso de Porras y Lorenzo de Liondedei, 1526. Ejemplares: BNMadrid: R-11.765 [ex libris de Gayangos] | Hispanic Society.
- [4] Sevilla, Dominico de Robertis, 1545. Ejemplar: British Library: G.10279 (3).
- [5] Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1563. Ejemplar: Biblioteca Universitaria de Santiago: 20112 (1).
- [6] Burgos, Pedro de Santillana, 1564 (17 de mayo, libro II). Ejemplares: UValencia: R-1/161 [«Ex libris Academiae Valentinae legatis ab Excmo. D. Januario Perellós, Marchione de Dos-aguas»] | BNFrance: Rés. Y² 225-226 | British Library: G.10280 (1,2).
- [7] Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1564. Ejemplar: Biblioteca Universitaria de Santiago: 20112 (2).
- [8] Perpiñán, Sansón Arbus, 1585. Ejemplares: BNMadrid: R-13.532 (1,2) | British Library: G.10281 (1,2).

68. *La Trapsonda* (libro III de *Renaldos de Montalbán*) [->]

- [0] Valencia, Jordi Costilla, 1513 [↓]¹³
- [1] Sevilla, Juan Cromberger, 1533 (25 de mayo). Ejemplar: Mazarine: Rés. 369A.

¹² Fuente: Berger, 1987: 467-469, doc. D-3: el 11 de agosto de 1511, Hernado del Castillo [librero] dirige una protesta contra Jordi Castilla [impresor] y Johan Uguet [librero] ya que éstos a la edición convenida de *Renaldos de Montalbán* [él poseía un ms.] han añadido *Lo enamorament del Rey Carlo* sin consultarle, y defiende que el coste adicional del papel debe estar a cargo de los dos socios: «[...] com en dies passats vos concorda ensemps as ell dit propositant tenia en casa sua sait de ploma nomenat Renaldo de Montalban, e en lo temps del dit deliber vos fonch mostrat per ell propositant dit libre [...] e acordi tots tres que lo dit libre segons que per ell dit propositant [*sic*] vos era stat mostrat fos stampat [...] e per vos maestre Jordi Costilla lo dit libre fonch començat a stampar e era novament segons se preten es vengut en la present ciutat hun libre lo qual se nomena lo enamorament del rey Carlo».

¹³ Fuente: Serrano Morales, J. E., *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en el reino de Valencia*, Valencia, 1898-99, págs. 95-96, 207-208, edita dos contratos de 1513 relativos a la edición de la *Trapsonda*, concretamente los firma Ganota sucesivamente con Jordi Costilla y con Gumiel.

- [2] Sevilla, Herederos de Juan Cromberger, 1541. Fragmento de esta edición impreso equivocadamente en *Crónica del Cid* de 1541. No se conoce ningún ejemplar completo: *vid.* Griffin, entrada 455.
- [3] Sevilla, Dominico de Robertis, 1543 (25 de junio). Ejemplar: Herzog-August-Bibliothek: 257.9.Hist.2º (1)
- [4] Sevilla, Juan Cromberger, 1545 (15 de septiembre). Ejemplar: British Library: G.10279 (3).
- [5] Sevilla, Jacome Cromberger, 1548 (25 de abril). Ejemplar: Munich: Bayerische Staatsbibliothek: 2º P.p.it.31^m/2.
- [6] Sevilla, Jacome Cromberger, 1550 (dudosa) [↓]
- [7] Toledo, Juan Ferrer, 1558 (8 de mayo). Ejemplar: BNFrance: Rés. Y² 224
- [8] Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1563. Ejemplares: Biblioteca Universitaria de Santiago: 20112 (3) | British Library: G.10280 (3).
- [9] Perpiñán, Sansón Arbús, 1585. Ejemplares: BNMadrid: R-13.532 (3), R-8.535, R-11.765 | British Library: G.10281 (3).

69. Baldo (libro IV de Renaldos de Montalbán) [→]

- [1] Sevilla, Dominico de Robertis, 1542 (18 de noviembre). Ejemplares: Palacio: I.C.96 | BNLisboa: Res. 459V | Herzog-August-Bibliothek: 257.9.Hist.2º (2).

70. Selva de Cavalarias (segunda parte) Antonio de Brito da Fonseca Lusitano [MS] [→]

- [1] *Libros I-II*: Lisboa: Biblioteca Nacional: COD/11255, nº de registro 230687
- [2] *Libro III*: Lisboa: Biblioteca Nacional: COD/615

71. Tirante el Blanco [→]

- [1] Valladolid, Diego de Gumiel, 1511 (28 de mayo): Ejemplares: Catalunya: Bon. 9-III-11 Museo Massó de Vigo.

72. Tristán de Leonís [→]

- [1] Valladolid, Juan de Burgos, 1501 (12 de febrero). Ejemplares: British Library: C.20.d.24 / C.57.1.2.
- [2] Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511. Ejemplar: Washington: Rosenwald Collection of the Library of Congress: PQ 6437, T8 1511.
- [3] Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1520 (16 de junio). Fuente: *Regestrum B* de Fernando Colón, nº 4.008: «comprado en Valladolid, el 12 de Nov. de 1521, por 68 mrs». [↓]
- [4] Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1525 (24 de julio). Ejemplares: Mazarine: 370 | Biblioteca Nazionale di Torino: Ris. 24-11

- [5] Sevilla, Juan Cromberger, 1528 (4 de noviembre). Ejemplares: BNMadrid: R-8.522 | British Library: G.10259 | Nueva York: Pierpont Morgan Library: E-2 48 E
- [6] Sevilla, Juan Cromberger, 1533 (4 de noviembre) (dudosa) [↓]

73. *Tristán el Joven*

- [1] Sevilla, Dominico de Robertis, 1534

74. *Valerían de Hungría de Dionís Clemente*

- [1] Valencia, Francisco Díaz Romano, 1540

APÉNDICE 2

LIBROS DE CABALLERÍAS PERDIDOS O FANTASMAS

- [A] **Cuarta parte de *Espejo de caballerías***: Fuente: Gayangos (lxv): «Al fin de la tercera parte de este libro ofreció Pedro de Reynosa una *cuarta*, que no hemos visto mencionada por ninguno de los que se han ocupado de este linaje de libros. Pero entre los que el duque de Calabria legó, en 1554, al monasterio de San Miguel de los Reyes, de Valencia, hallamos citada una *Cuarta parte de Reinaldos de Montalbán*, y por separado, *Los quatro libros del Espejo de Cauallerias*].
- [B] ***Caballero de la Rosa***: Valencia, a costa de G. Trincher, 1526: Fuente: Berger [1987: 433-435: doc. B-7]. En un documento del 1 de abril de 1526 Gaspar Trincher [librero] confía al mercader valenciano J. Bages una serie de libros que tiene que ir a vender a Barcelona: «Item seis libros nomenats lo Cavallero de la rosa en Castella». Un ejemplar aparece en la *Biblioteca del Duque de Calabria* (1550), con el n.º 716. Seguramente se trate de una edición fantasma, ya que puede estar haciendo referencia a ejemplares del *Claribalte* (n.º 24), impreso por primera vez en Valencia por Juan Viñao en 1516. A Claribalte se le conoce como Caballero de la Rosa.
- [C] ***Leoneo de Hungría***: Toledo, 1520. Fuente: Fernando Colón: entrada 4118: Le costó 170 maravedís en Medina del Campo, «a 25 de noviembre de 1524».
- [D] ***Leonís de Grecia***: Un ejemplar aparece citado en el inventario de la *Biblioteca del Duque de Calabria* (1550): n.º 662: «Don Leonís de Grecia, cubierto de pergamino». Quizás se trate de una mala lectura por «Don Lisuarte de Grecia», uno de los continuadores del ciclo amadisiano.

- [E] ***Lucidante de Tracia***. Salamanca, [¿Juan de Junta?] 1534. Fuente: Colón, entrada n.º 15.075. Un ejemplar aparece también en el inventario de la *Biblioteca del Duque de Calabria*: n.º 664: «Lucidante de Tracia», así como en la *Biblioteca de los Osorio* [A49].
- [F] ***Taurismundo***: Lisboa, Diego de Cibdad, 1549. En la *Biblioteca del conde de Gondomar*, según el inventario de 1623: «Primera parte dela Chronica de Taurismundo hijo de Solismundo Emperador de Grecia. F.º por Diego de Cibdad. Lisboa. 1549». Otro ejemplar aparece citado en el inventario de la *Biblioteca del cardenal Dubois*.: «La Coronica del famoso caballero Taurismundo, hijo del imperador de Grecia Solismundo, imparfaite du titre». Torismundo es un personaje de la 3ª parte de *Espejo de Príncipes y Caballeros*.

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
Universidad Complutense de Madrid
Centro de Estudios Cervantinos

RAÍCES MEDIEVALES DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

En la segunda mitad del siglo XVI se publicaron diecinueve libros de caballerías diferentes, con un total de ochenta y una ediciones. El *Espejo de príncipes y caballeros* (1555), con diecisiete ediciones acapara casi el 20% del conjunto; el segundo puesto corresponde a la historia de *Renaldos de Montalbán*, con 10 impresiones; la tercera posición se la disputan *Amadís de Gaula* (1508), *Lepolemo* o *Caballero de la Cruz* (1521) y *Belianís de Grecia* (1545), con siete ediciones cada uno de ellos. Luego, *Palmerín de Olivia* (1511), con cinco reediciones y diversas continuaciones de *Amadís de Gaula: Lisuarte de Grecia* (1514, Libro VII de *Amadís*, de Feliciano de Silva), *Amadís de Grecia* (1530, Libro IX, también de Feliciano de Silva) o *Florisel de Niquea* (1535, Libro IX, partes III y IV); todos ellos, como *Primaleón* (1512, Libro II de *Palmerín*), fueron reeditados hasta cuatro veces. Ni un solo título correspondiente a la Materia de Bretaña consiguió sobrevivir más allá de 1550; ni un solo título es reeditado o reelaborado en la segunda mitad del siglo XVI¹.

Sin embargo, cualquier lector del *Quijote* recuerda sin esfuerzo la presencia de romances de Tristán o de la figura de Merlín en la cueva de Montesinos o las alusiones al rey Artús de Bretaña, que sirve al protagonista de la novela de Cervantes de argumento acerca de la veracidad de las historias de caballeros:

¹ C. Alvar y J. M. Lucía Megías, «Los libros de caballerías en la época de Felipe II», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid: Castalia, 2001, págs. 25-35. Para otros datos, véase la imprescindible *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos* de D. Eisenberg y M^a Carmen Marín Pina, Zaragoza: Prensas Universitarias, 2000.

Si es mentira [la historia de Amadís] también lo debe de ser que no hubo Héctor, ni Aquiles, ni la guerra de Troya, ni los doce Pares de Francia, ni el rey Artús de Inglaterra, que anda hasta ahora convertido en cuervo y le esperan en su reino por momentos. Y también se atreverán a decir que es mentirosa la historia de Guarino Mezquino y la demanda del santo Grial, y que son apócrifos los amores de don Tristán y la reina Iseo, como los de Ginebra y Lanzarote.

Dejando al margen las referencias a la materia clásica y a la de Francia², las palabras de don Quijote prueban un indiscutible conocimiento de la literatura artúrica, o más exactamente, de la materia de Bretaña, incluyendo bajo esta denominación las narraciones referidas a Tristán e Iseo, que en principio eran independientes de las hazañas de los caballeros de la Mesa Redonda y de los nobles del rey Arturo³: la Materia de Bretaña tenía dos ramas frondosas, ambas con gran vitalidad: una, representada por el rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda, se situaba en el reino de Logres, en la Bretaña insular; la otra, centrada en Tristán e Iseo, transcurría en las apacibles tierras de Cornualles, ajena a las actividades de los habitantes de Camelot. Será a lo largo de la primera mitad del siglo XIII cuando se encuentren ambas ramas, y cuando los caballeros de Cornualles decidan abandonar su isla para pasar al reino de Arturo, lo que les permitirá participar en la mayor de las aventuras, la Demanda del Santo Grial. No extraña, pues, que la historia de Tristán se mezcle con la de Galaz, Perceval y Boores, los tres caballeros escogidos, y que se unan de forma inseparable los relatos en los que se cuentan la búsqueda del Santo Vaso y las aventuras del caballero de Leonís, cuya historia había alcanzado gran popularidad: casi 80 manuscritos conservados así lo atestiguan⁴.

² Aspecto estudiado con minuciosidad por Sylvia Roubaud-Bénichou, *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, París: Champion, 2000, págs. 47-72.

³ Cuando hablamos de Materia de Bretaña nos referimos a todas aquellas narraciones que tienen como centro de su actividad las tierras bretonas, las regiones célticas o sus leyendas y tradiciones. Cuando hablamos de Literatura Artúrica o de novelas de la Mesa Redonda, nos referimos fundamentalmente a las narraciones que tienen como protagonista al rey Arturo de Bretaña. Pero además, no se debe olvidar que en un principio la Materia de Bretaña no tenía ninguna relación con la Mesa Redonda (invento de Wace, hacia 1150); por otra parte, la leyenda de Tristán —en sus orígenes— tampoco tenía ninguna relación con los temas artúricos, como he indicado hace un momento; y lo mismo se puede decir de la historia del Grial y de Perceval, o de la relación de este personaje con los caballeros de la Mesa Redonda. Añadámosle a todo esto que hay muchos lais o baladas bretonas que no tienen nada que ver con el rey Arturo, al que no citan en ningún momento.

En definitiva, habrá que considerar la etiqueta «Materia de Bretaña» como la más general, que engloba a otros aspectos más particulares, como serían las «leyendas artúricas» o «leyendas de Tristán».

⁴ Cfr. *Le Roman de Tristan en prose*, ed. R. L. Curtis., 3 vol., Woodbridge, Suffolk: D.S. Brewer, 1963-1985; *Le roman de Tristan en prose*, sous la dir. de Ph. Ménard, 6 vol., Genève: Droz, 1987-1993. E. Baumgartner, *Le «Tristan en prose»: Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève: Droz, 1975. Para una panorámica de conjunto, véase A. Yllera (intr.), *Tristán e Iseo*, Madrid: Alianza, 1984 y V. Cirlot (intr.), Bérout, *Tristán e Iseo*, Barcelona: PPU, 1986.

Pero cuando Cervantes escribía las palabras que hemos leído al comienzo, hacía más de medio siglo que no se reeditaban las hazañas de los caballeros de la Mesa Redonda: a partir de 1535 no conocemos nuevas tiradas de la *Historia de Tristán* o de la *Demanda del Santo Grial*, mientras que el sabio Merlín había quedado encerrado en los últimos años del siglo XV. Llamativas ausencias y significativos silencios.

LA MATERIA DE BRETAÑA EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

Son abundantes los testimonios que prueban el conocimiento de la Materia de Bretaña en la Península Ibérica desde época temprana: tanto en el *Fuero General de Navarra* (h. 1196-1212), como en los *Anales Toledanos Primeros* (1217) se alude a la batalla de Camlann, y anteriores son las referencias contenidas en los poemas de trovadores catalanes como Guerau de Cabrera o Guillem de Bergueda, hecho que no debe sorprender, ya que la relación con el sur de Francia justifica un conocimiento más profundo de los temas bretones: las alusiones contenidas en el *Ensenhamen* de Guerau de Cabrera se sitúan en tomo a 1165, es decir, son rigurosamente contemporáneas a la obra aludida⁵.

Es posible que las más antiguas referencias que poseemos a la Materia de Bretaña en gallego-portugués deban situarse bajo el reinado de Alfonso III de Portugal; en todo caso, a mediados del siglo XIII, las leyendas artúricas están suficientemente difundidas en el occidente de la Península Ibérica, como para ser lugar de referencia para varios poetas, motivo de burla para otros o tema literario de nuevas elaboraciones para algunos.

Así, el dominio del gallego-portugués, al igual que el resto del occidente europeo, no se sustrajo a los encantos de la Materia de Bretaña⁶: Martin Soares

⁵ W. J. Entwistle, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, London-Toronto: J.M. Dent & Sons Ltd., 1925. M^a R. Lida de Malkiel, «Arthurian Literature in Spain and Portugal», en R. S. Loomis, *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford: At Clarendon Press, 1959, págs. 406-418. El trabajo de H. L. Sharrer, *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material*, London: Grant & Cutler, 1977, necesita una puesta al día. Para los testimonios de los trovadores, cfr. F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles*, Barcelona (Memorias de la Real Academia de Buenas Letras, XIV), 1972.

⁶ P. Gallais, «Bleheri, la cour de Poitiers e! la diffusion des récits arthuriens sur le continent», en *Actes du VIIe. Congrès de la Société française de littérature comparée*, Paris, 1967, págs. 47-79; F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours*, cit. H. L. Sharrer, «La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985), ed. V. Beltrán, Barcelona: PPU [1989], págs. 561-569. C. Alvar, «Poesía gallego-portuguesa y Materia de Bretaña: algunas hipótesis», en *O cantar dos trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, págs. 31-51. Véase, además, S. Gutiérrez García y P. Lorenzo Gradín, *A literatura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*, Santiago de Compostela: Universidad, 2001.

(entre 1230 y 1270), Joam Garcia de Guilhade, Gonçal'Eanes do Vinhal, Alfonso X (en 4 cantigas), D. Denis, Estevam da Guarda y Fernand' Esquio, aluden en sus versos a situaciones o personajes emparentados con la literatura artúrica. Junto a todas estas alusiones se conservan los cinco «lais de Bretanha», atribuidos a Tristán, con que comienza el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, que coinciden con el ms. lat. 7182 del Vaticano⁷, y que, naturalmente, plantean problemas muy distintos a los de las escuetas alusiones contenidas en las cantigas antes citadas⁸.

Pero una cosa son las referencias indirectas y otra muy distinta los testimonios directos: la presencia de manuscritos o impresos en castellano es escasísima, y en ocasiones da la sensación de que el influjo fue más duradero que los propios textos; la tradición oral o la pervivencia del mito con sus leyendas son en ocasiones la única explicación posible. Por otra parte, casi todos los testimonios tempranos que se han conservado denotan un conocimiento más o menos profundo de versiones en prosa de los textos artúricos de Tristán y Lanzarote; la *Vulgata* o la *post-Vulgata* han suministrado los materiales relativos al caballero de la reina Ginebra; el *Tristán* en prosa parece ser la fuente remota de información de todas las alusiones al sobrino del rey Marco⁹.

⁷ Joam Garcia de Guilhade alude a Blancaflor (B 755, V 358), igual que D. Denis (B 522bis, V 115); Alfonso X (CSM 35 y CSM 419) recuerda al rey Arturo; Martin Soares parece hacer una alusión burlesca a Lanzarote (B 1369, V 977); sólo Alfonso X (CSM 108) rememora a Merlín; mientras que el mismo rey (CSM 468) y D. Denis (B 522bis, V 114) se hacen eco de la leyenda de Tristán. Finalmente, Gonçal'Eanes do Vinhal (V 1007) es el único que alude a Cornualles. C. Michaelis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*. Halle a.S., Max Niemeyer, 1904 [Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag, 1980], vol. 1, 311-15, págs. 629-636 y vol. II, págs. 479-525; véase también el artículo de H. L. Sharrer citado más arriba.

⁸ Por limitaciones obvias, en esta presentación no voy a ocuparme de los *lais de Bretanha*; por ahora sólo señalaré que la expresión «lai breton» es muy escasa entre los trovadores provenzales, mientras que los poetas franceses la utilizan frecuentemente; se trata de una expresión vinculada a la tradición literaria representada por figuras como Geoffrey de Monmouth y Wace: véase L. Foulet, «Marie de France et les lais bretons», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 29 (1905), págs. 19-56 y 293-322; id. «Marie de France et la légende de Tristan», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 32 (1908), págs. 161-183 y 257-289; H. Baader, *Die Lais*, Frankfurt: Klostermann, 1966, págs. 37-103.

⁹ La literatura artúrica de los orígenes tiene una vertiente en latín, como atestigua la obra de Geoffrey de Monmouth, y una vertiente en francés, con obras en verso de autores como Wace (1100-1184?), María de Francia (segunda mitad del siglo XII) o Chrétien de Troyes (siglo XII). Muy a finales del siglo XII, Robert de Boron reunió en una trilogía distintos textos que hasta entonces habían sido independientes entre sí, a la vez que los cargó de simbolismo cristiano: *Joseph d'Armathie* (o *Roman de l'Estoire dou Graal*), *Merlin y Perceval* (también denominado *Didot-Perceval*), de los que sólo ha pervivido el primero y el comienzo del *Merlin*. Muy poco tiempo después de haber sido escrita, esta trilogía fue prosificada por un autor anónimo, versión que daría lugar al nacimiento de la *Vulgata* artúrica (o ciclo de *Lanzarote-Grial* o de *Pseudo-Map*), obra anónima de gran extensión y calidad literaria.

La *Vulgata* artúrica (entre 1215 y 1230) está formada por la *Estoire del Saint Graal* (o *Joseph Abarithie*), *Estoire de Merlin* (y una *Suite Merlin*), *Lancelot*, *Queste del Saint Graal* y *Mort Artu*; las dos primeras partes son, cronológicamente, posteriores al resto del ciclo.

Entre 1230 y 1240, un autor anónimo atribuyó a Robert de Boron la reelaboración de la *Vulgata* que había llevado a cabo, y que se denomina *Post-Vulgata*, *Roman du Graal* o *Pseudo-Robert de Boron*). Este

Los originales franceses de estos textos se sitúan en la primera mitad del siglo XIII, por lo que se debe aceptar la rápida llegada de la Materia de Bretaña a los dominios del gallego-portugués, hecho que ya había quedado de manifiesto —de ser ciertas las interpretaciones— en el conocido fuste historiado de la Porta Francígena de la Catedral de Santiago de Compostela, de comienzos del siglo XII, que representa a Tristán herido tras el combate con Morholt, en el barco que lo llevará, navegando a la deriva, a Irlanda¹⁰.

Y, por lo que respecta al dominio del castellano, habrá que pensar que las traducciones o adaptaciones más antiguas se sitúan en los primeros años del siglo XIV, en pleno «molinismo», como señala F. Gómez Redondo¹¹.

LA LEYENDA DE TRISTÁN Y SUS TEXTOS¹²

La *Vulgata* artúrica era excesivamente larga y, en ocasiones, la prolijidad de aventuras impedía seguir de forma coherente el hilo de la narración. Por otra parte, en este ciclo los principales temas (el rey Arturo, el Grial) habían quedado desplazados por la figura de Lanzarote, cuya relación con la reina Ginebra se había convertido en el motivo central, auténtico motor de todo el conjunto: no extraña que las aventuras del protagonista ocupen tres veces más extensión que el relato de la búsqueda del Grial y la narración del final del rey Arturo juntos.

Y pronto hubo algún escritor que intentó restablecer el equilibrio entre las partes, reduciendo la materia dedicada a Lanzarote, a la vez que prescindía del espíritu religioso —mezcla de adoctrinamiento y de misticismo— tan característico de la *Queste del Saint Graal*: el resultado fue una obra más breve, que se

ciclo intentaba reunir las aventuras artúricas en un conjunto más homogéneo, centrando la atención no tanto en los amores de Lanzarote y Ginebra, como en el rey Arturo y el Grial. Aunque no hay ningún texto completo de la *post-Vulgata*, el contenido de este ciclo se suele reconstruir a partir de algunos fragmentos franceses y, sobre todo, de las traducciones gallego-portuguesas y castellanas. De acuerdo con estos planteamientos, parece que el ciclo estaba compuesto por una *Estoire del Saint Graal*, semejante a la de la *Vulgata*; por un *Merlin*, que tampoco difería mucho del contenido en el ciclo de la *Vulgata*: la *Suite de Merlin* sí que introdujo notables alteraciones, ya que prescindió de gran parte de las guerras juveniles de Arturo, para dejar más paso a los amores de Merlin y Vivienne y a las aventuras de Gauvain, Yvain y Le Morholt; el Lancelot de la *Vulgata* quedó reducido a su parte final, al que se añadieron algunas aventuras de la primera versión del *Tristan* en prosa, para conectar con la *Queste* y la *Mort Artu*, poco distantes de las contenidas en la *Vulgata*.

¹⁰ C. Alvar, «Poesía gallego-portuguesa y Materia de Bretaña: algunas hipótesis», en *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, págs. 31-51. Véase, además, S. Gutiérrez García y P. Lorenzo Gradín, *A liiteratura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*, Santiago de Compostela: Universidad, 2001.

¹¹ F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 1999, págs. 1459 y ss.

¹² Para este epígrafe utilizo C. Alvar, «*Tristán en España*», en prensa (en *Actas de la Società Italiana di Filologia Romanza*).

suele conocer con el nombre de *post-Vulgata* (o de *Pseudo Robert de Boron*). Sin embargo, no se han conservado textos que se puedan considerar prueba fehaciente de la existencia de este ciclo: el conjunto se recompone a través de algunos testimonios dispersos —por lo general insertos en otros ciclos—, pero no hay duda de su difusión, sobre todo por pruebas indirectas, como son las versiones hispánicas de algunos relatos artúricos¹³.

El éxito del *Lancelot* en prosa se dejó sentir, además, por el influjo que ejerció sobre otros relatos y, de forma muy especial, sobre la historia de Tristán. En efecto, este personaje, ajeno al reino de Logres e independiente en la tradición literaria del rey Arturo, del Grial y de las hazañas de los caballeros de la Mesa Redonda, por influjo del éxito del *Lancelot* en prosa, ve cómo a partir de 1230 sus aventuras se acercan a las de los demás personajes de la literatura artúrica, y no tardará él mismo en ocupar uno de los asientos de la Mesa Redonda y en iniciar su propia búsqueda del Grial¹⁴.

No se conoce a ciencia cierta el origen de la leyenda de Tristán y, no sólo se ha perdido la novela que le consagró Chrétien de Troyes, sino que las versiones más antiguas conservadas (de Thomas y Béroul, en la segunda mitad del siglo XII) son fragmentarias. Con todo, la conjunción de episodios sueltos y refundiciones o traducciones posteriores permite contemplar la historia y la evolución del mito.

Las dos primeras obras de la materia tristaniana han sido caracterizadas tradicionalmente como «versión común» (en apariencia más fiel al hipotético material original, donde el filtro es la única causa de la pasión) y «versión cortés» (que adapta la historia al universo cortés, haciendo del filtro solamente un símbolo de un amor anterior, libremente elegido). A la primera versión se vincularían la temprana adaptación alemana de Eilhart von Oberg (*Tristan*, h. 1170,

¹³ F. Bogdanow, «The *Suite du Merlin* and the *Post-Vulgate Roman du Graal*», en R. S. Loomis, *Arthurian Literature in the Middle Ages*, cit., págs. 325-35; ead., «The Spanish *Baladro* and the *Conte du Brai*», *Romania*, 83 (1962), págs. 383-99; ead., *The Romance of the Grail. A Study of the Structure and Genesis of a Thirteenth-Century Arthurian Prose Romance*, Manchester -New York, 1966; ead., «The Relationship of the Portuguese and Spanish *Demandas* to the extant French Manuscripts of the *Post-Vulgate Queste del Saint Graal*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 57 (1975), págs. 13-32 y «The *Post-Vulgate Mort Artu* and the Textual Tradition of the *Vulgate Mort Artu*», en J. Montoya y J. Paredes (eds.), *Estudios Románicos dedicados al profesor A. Soria Ortega*, vol. I, Granada: Universidad, 1985, págs. 273-290. P. Gracia, «El ciclo de la *post-Vulgata* artúrica y sus versiones hispánicas», *Voz y Letra*, 7 (1996), págs. 5-15; J. M. Lucía Megías, «Nuevos fragmentos castellanos del código medieval de *Tristán de Leónis*», *Incipit*, 18 (1998), págs. 231-253.

¹⁴ F. Bogdanow, «L'invention du texte, intertextualité et le problème de la transmission et de la classification de manuscrits: le cas des versions de la *Queste del saint Graal Post-Vulgate* et du *Tristan en prose*», *Romania*, 111 (1990), págs. 121-140. Para los personajes, cfr. C. Alvar, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de Mitología Artúrica*, Madrid: Alianza Edit., 1991 (2ª ed.). Para una visión de conjunto, C. Alvar, «El *Tristán en prosa* del ms. 5276 de la Bibliothèque Municipale de Dijon», en R. Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia: Universitat, 1998, págs. 19-61.

con prosificaciones posteriores, la más antigua conservada *Tristrant und Isolde*, de 1484) y el texto episódico de la *Locura de Tristán*, de Berna; mientras que pertenecerían a la segunda el *Tristan* alemán de Gottfried von Strassburg (h. 1210) y la *Locura de Tristán*, de Oxford¹⁵.

El género novelesco en prosa del siglo XIII supuso la absorción de la leyenda tristaniana dentro de las grandes series cíclicas de la materia artúrica. Tristán se cuenta ahora entre los caballeros de la Mesa Redonda, es buen amigo de Lanzarote y Galván y participa activamente en la Demanda del Grial, mientras que el drama pasional queda en un segundo plano¹⁶.

Un par de obras de la *Vulgata* y la *Post-Vulgata* sitúan la muerte de Tristán en la cronología artúrica: entre cinco y siete años antes de la terrible batalla de Salesbieres¹⁷.

Frente a las hipótesis de Löseth y Vinaver, E. Baumgartner llega a la conclusión de que se pueden distinguir cuatro versiones del *Tristán en prosa*¹⁸:

- I. Representada por el ms. fr. 756-7 de la Biblioteca Nacional de París.
- II. Es la más difundida, por lo que es denominada *Vulgata* (no se debe confundir con la *Vulgata* artúrica, del *Lancelot* en prosa). Tendría como claros exponentes los mss. fr. 335-6 de la Biblioteca Nacional de París y el 2542 de Viena.
- III. Combina las dos versiones anteriores y añade elementos procedentes del *Lancelot* (BNP. fr. 97 y 100-1).
- IV. Con adiciones originales (BNP, fr. 99).

Las cuatro versiones de la obra se fueron sucediendo en el transcurso del tiempo: desde mediados del siglo XIII, en que se sitúan las dos primeras, hasta bien entrado el siglo XIV, cuando se lleva a cabo la reelaboración última.

Como descendientes de un mismo tronco, las cuatro versiones presentan una parte común (que se corresponde con los §§1-183 del análisis de Löseth), en la que se desarrollan casi todas las aventuras conocidas y famosas de Tristán e

¹⁵ F. Whitehead, «The Early Tristan Poems», en Loomis, *Arthurian Literature in the Middle Ages* (cit.), págs. 134-144. G. Raynaud de Lage, «Les romans de Tristan au XIIe siècle», en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. IV-1 (J. Frappier et R.R. Grimm, dir.), *Le roman jusqu' à la fin du XIIIe siècle*, Heidelberg: Carl Winter, 1978, págs. 212-230.

¹⁶ J. D. Bruce, *The Evolution of Arthurian Romance from the Beginnings down to the Year 1300*, 2 vols. (2nd ed. with a supplement by Alfons Hilka, Gdttingen, 1928), repr. Genève: Slatkine, 1974, vol. I, págs. 152 y ss. y 483-495. E. Vinaver, «Tre Prose Tristan», en Loomis, *Arthurian Literature in the Middle Ages* (cit.), págs. 339-347. R. Lathuillère, «Le Roman de Tristan en prose», en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. IV-1 (cit.), págs. 601-609.

¹⁷ E. Löseth, *Le roman en prose de Tristan. Le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise*, Paris, 1890 (repr. Genève: Slatkine, 1974); la muerte de Tristán se encuentra en los párrafos 546 y ss., págs. 383 y ss.

¹⁸ E. Baumgartner, *Le Tristan en prose* (cit.), págs. 15-87, en especial, págs. 85-87.

Iseo, según las habían contado en el siglo XII Béroul y Thomas. Pero será a partir de la segunda versión cuando la pareja de protagonistas se verá inmersa en la actividad de la corte del rey Arturo, de la que pasarán a formar parte, convirtiéndose Tristán en uno de los más valerosos caballeros del momento, sólo comparable a Lanzarote y Galaz, mientras que Iseo se verá superada en belleza sólo por la reina Ginebra. De este modo, la leyenda de Tristán se incorpora al mundo artúrico: nada de lo que ocurra en el reino de Logres será ajeno a la pareja, y parece lógico que la búsqueda del santo Grial —la aventura más importante de todos los tiempos— tenga entre sus protagonistas a un caballero de la talla de Tristán¹⁹.

En este proceso, hubo importantes alteraciones con respecto a la *Vulgata* artúrica o a la *Post-Vulgata*; entre ellas la que destaca el papel que deben desempeñar los personajes llegados del entorno de Tristán, Iseo o el mismo rey Marco. Y, naturalmente, de acuerdo con la importancia que ha adquirido el nuevo héroe, no extraña que sea uno de los caballeros vinculados a la búsqueda del Grial: es obvio que entre las páginas del Tristán en prosa se encontrará, también, la narración de la búsqueda del Santo Vaso...

Pero si desde el punto de vista de la coherencia del relato todo resulta obvio, y hasta previsible, no se puede decir lo mismo por lo que se refiere a la forma literaria y a la técnica. En efecto, frente a la *Vulgata* artúrica, también escrita en prosa, las versiones de *Tristán* incluyen abundantes textos líricos —*lais*—, frecuentemente atribuidos al protagonista, en los que expresa sus sentimientos²⁰.

El éxito de la leyenda tristaniana, bien por separado, bien mezclada con el abigarrado mundo de la caballería artúrica, queda cifrado en la extensa nómina de versiones y traducciones en casi todas las lenguas europeas²¹.

¹⁹ M^a L. Cuesta Torre, «Origen de la materia tristaniana: estado de la cuestión», *Estudios Humanísticos. Filología*, 13 (1991), págs. 185-197. V. Beltrán, «Itinerario de los *Tristanes*», *Voz y Letra*, 7 (1996), págs. 17-44.

²⁰ Los *lais* líricos de *Tristán* han sido objeto de estudio por parte de E. Baumgartner, «Sur les pièces lyriques du *Tristan* en prose», en *Études de langue et de littérature du Moyen Age offertes à Félix Lecoy*, Paris: Champion, 1973, págs. 19-25. La edición de estas composiciones se encontrará en T. Fotitch y R. Steiner, *Les lais du roman de Tristan en prose d'après le manuscrit de Vienne 2542*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1974. Véase, además, P. Bec, *La lyrique française au Moyen Age (XIIe-XIIIe siècles)*, vol. I, Paris: Picard, 1977, caps. XIII-XIV, págs. 189-213 y bibliografía allí citada.

²¹ Existe ya una traducción bajoalemana fragmentaria de mediados del siglo XIII. Algo anterior parece un relato episódico en alemán también, en el que el protagonista pasa por un monasterio. Del mismo original derivan una novela inglesa de finales del XIII, donde los padres de Tristán son el duque Roland of Ermoine y Blanchefleur (*Sir Tristrem*); la *Tristrams saga ok Isöndar* (1226), obra de fray Robert por encargo del rey Hákon Hákonarson y que es la fuente de la tradición tristaniana nórdica, especialmente fructífera en Islandia en baladas y cuentos folklóricos de difícil datación, aunque los más antiguos, como *Tristrams Kvaedi*, pueden ser del siglo XV. Ofrece curiosas novedades una de las versiones de la balada danesa *Tristram og Jomfru Isolt*, que se remonta al siglo XV. En ella Tristram e Isolt son hermanos e hijos del rey de Dinamarca, aunque ellos ignoran ese parentesco. Su madre, que desprecia a Isolt, la envía con la emperatriz de Roma, adonde irá Tristram en busca de su amor. La emperatriz cuenta la ver-

TRISTÁN EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

A comienzos del siglo XIV se debió traducir al castellano el *Tristán*, citado por el Arcipreste de Hita:

ca nunca tal leal fue Blancaflor a Flores
ni es agora Tristán con todos sus amores (1703 a-b)

Los dos versos del Arcipreste resultan de la mayor importancia, pues parecen aludir a sendas versiones de obras francesas hoy perdidas. Pero incluso se podría llegar a pensar que «la moda del Tristán era en España más reciente que la de Flores Blancaflor». En cualquier caso, el adverbio *agora* actualiza la historia de *Tristán*, o dicho de otra forma, remite a innovaciones muy recientes: nada de extraño tendría que el Arcipreste estuviera acordándose de una traducción o de una versión castellana hoy perdida también, como la de *Flores y Blancaflor*, a no ser que diéramos crédito a la opinión de P. H. Coronedi sobre el *Cuento de Tristán* del Vaticano y situáramos la traducción del mismo en torno al año 1300²²; para nuestros propósitos, la diferencia cronológica no es relevante.

El reciente descubrimiento y publicación de 59 fragmentos de un *Tristán* castellano ha reavivado algunas cuestiones, como las relativas a la filiación del texto, que apenas podían plantearse sobre la base del breve fragmento del manuscrito conocido hasta ahora: ya Northup concluía la introducción a su edición del *Cuento de Tristán* lamentándose de que las dos páginas del fragmento publicado por Bonilla apenas suministraban material suficiente para establecer los límites de las alteraciones o el alcance de la revisión llevada a cabo por el autor de esta versión²³. Otros aspectos todavía no se han esbozado; tal es el caso de las 26 miniaturas que acompañan al nuevo hallazgo, y que vienen a enriquecer el pobre panorama de la iluminación castellana medieval²⁴.

dad a la joven, pero ella cree que la está engañando y trata de fugarse con Tristram. Entonces la emperatriz la encierra en una torre y envenena a Tristram, que muere poco después de haber logrado reunirse al fin con su amada...

En cambio, la primitiva prosificación francesa de la historia de Tristán alcanza su mayor influencia —siguiendo caminos poco claros, y de los que me voy a ocupar a continuación— en la Península Ibérica y en Italia, a la vez que será la fuente de la materia tristianiana incluida por Malory en su *Morte Darthur* (1485).

²² Es la reseña al libro de G. T. Northup, *El cuento de Tristán de Leonís*, en *Archivum Romanicum*, 16 (1932), págs. 172-85. Véase F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*. II, cit., págs. 1505-1540. Sin embargo, hay que recordar que ya Alfonso X (muerto en 1284) alude a Tristán: H. Sharrer, «La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa», cit., págs. 561-569 y C. Alvar, «Poesía gallego-portuguesa y Materia de Bretaña: algunas hipótesis», cit., págs. 31-51.

²³ G. T. Northup, *El cuento de Tristán de Leonís*, Chicago: University Press, 1928, pág. 78.

²⁴ C. Alvar y J. Ml. Lucía Megías, «Hacia el código del *Tristán de Leonís* (cincuenta y nueve fragmentos en la BNM)», *Revista de Literatura Medieval*, 11 (1999), págs. 9-136, donde se reproducen, además, algunas de las miniaturas.

Es bien sabido que los testimonios conservados de distintas versiones peninsulares de la historia de Tristán se pueden agrupar en varias ramas diferentes:

1. Por una parte, el *Cuento de Tristán*, de h. 1400, escrito en castellano y aragonés, según el copista que interviniera en cada momento; se conserva en la Biblioteca Vaticana, y fue editado por G. T. Northup²⁵.
2. El *Libro de Tristán de Leonís*, copiado a principios del siglo XV, está incompleto y se puede reconstruir a partir del folio (BNM 20262) que publicó Bonilla y de los 59 fragmentos exhumados por Alvar-Lucía (BNM 22644)²⁶. Escrito en castellano, con miniaturas y gran formato, debía estar formado por unos 250 ff.; por lo tanto se conservaría aproximadamente una cuarta parte del original, material suficiente para establecer un muestreo.
3. El *Tristany* de Cervera, compuesto por 4 folios de hacia 1400. Está en catalán. Fue publicado por Duran i Sanpere²⁷.
4. El *Tristany* de Andorra, formado también por 4 folios del siglo XV. Está en catalán y vio la luz gracias al trabajo de R. Aramon²⁸.
5. Un Tristán gallego-portugués: fragmento de dos folios, vinculado al Marqués de Santillana. Finales del siglo XIV. Fue publicado por J. L. Pensado²⁹.

Además de estos cinco testimonios manuscritos, todos ellos fragmentarios, que corresponderían a sendos textos narrativos extensos, la presencia de la leyenda tristaniana en la Península Ibérica cuenta con otros materiales manuscritos o impresos:

a. Los *Lais de Bretonha* son cinco composiciones líricas, anónimas, destinadas a ser insertadas en textos narrativos, escritas en gallegoportugués y conservadas en el *Cancioneiro da Vaticana* y en el *de la Biblioteca Nacional*, con escasas variantes entre los dos testimonios. Se trata —al menos en tres de los cinco casos— de versiones de poemas similares incluidos en el *Tristan en prose*,

²⁵ Citado un par de notas más arriba.

²⁶ A. Bonilla y San Martín, «Fragmento de un *Tristán* castellano del siglo XIV», en *Anales de la literatura española (años 1900-1904)*, Madrid: Tello, 1904, págs. 25-28. El trabajo de Alvar-Lucía ha sido citado pocas notas más arriba.

²⁷ A. Duràn i Sanpere, «Un fragment de *Tristany de Leonís* en català», *Estudis Romànics (Llengua i Literatura)*, 2 (1917), págs. 284-316.

²⁸ R. Aramon i Serra, «El *Tristany* català d'Andorra», en *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, vol. I, Gembloux: Duculot, 1969, págs. 323-337.

²⁹ J. L. Pensado Tomé, *Fragmento de un «Livro de Tristán» galaico-portugués*, Santiago de Compostela: CSIC (Cuadernos de Estudios Gallegos, XIV), 1962. Cfr., además, M^a L. Cuesta Torre, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León: Universidad, 1994, págs. 239 y ss.; V. Beltrán, «Itinerario de los *Tristanes*», *Voz y Letra*, 7 (1996), pág. 36.

mientras que los dos restantes presentados como baladas parecen ser ajenos a esa tradición tanto por la forma, como por el hecho de que sean mujeres las que expresan sus sentimientos. En todo caso, es lógico pensar que estas cinco composiciones líricas han sido extraídas de su contexto (tal vez francés y luego traducidas, o quizás, ya vertido al gallegoportugués³⁰), pero de poco nos sirven para establecer la tradición textual, por más que sean testimonios preciosos de la difusión de la materia tristaniana en la Península Ibérica: el mismo carácter lírico de estos lais no contribuye a esclarecer los caminos seguidos por la obra narrativa. Habrá que esperar la anunciada edición crítica de A. Ferrari para avanzar más en este terreno³¹.

b. Las epístolas, conservadas en un manuscrito del último cuarto del siglo XV, son una enviada por Iseo la Rubia a Tristán de Leonís quejándose porque éste se casó con Iseo de las Blancas Manos, y la respuesta de Tristán. En realidad, el autor de estas misivas —Juan de Flores o Juan Rodríguez del Padrón— no hizo sino reelaborar muy libremente los materiales que le llegaban a través de algún texto tristaniano, rindiendo tributo, así, a la moda de la ficción sentimental, tan en boga en Castilla bajo el reinado de los Reyes Católicos³². Es obvio que este testimonio epistolar no aporta datos que puedan servir a establecer la tradición de los textos narrativos.

Las ediciones del siglo XVI (la primera es de 1501) derivan del manuscrito cuyos fragmentos han sido publicados por Bonilla y Alvar-Lucía, por lo que podrían servir para completar algunos aspectos y para explicar la razón de la pérdida del códice, quizás víctima de la incuria o del trabajo de los propios impresores (aunque nada hay en los fragmentos que haga pensar que se trata de material preparado para la imprenta).

Estas versiones impresas, de las que no voy a ocuparme, vieron la luz en Valladolid (Juan de Burgos, 1501), Sevilla (Juan Cromberger, 1528 y 1533) y, por otra parte, Sevilla (Varela, 1520 y 1525) y Sevilla (Domenico De Robertis, 1534); ésta última difiere en su parte final de las otras, pues introduce dos hijos de Tristán e Iseo, y es la base de la traducción italiana de 1555, publicada en

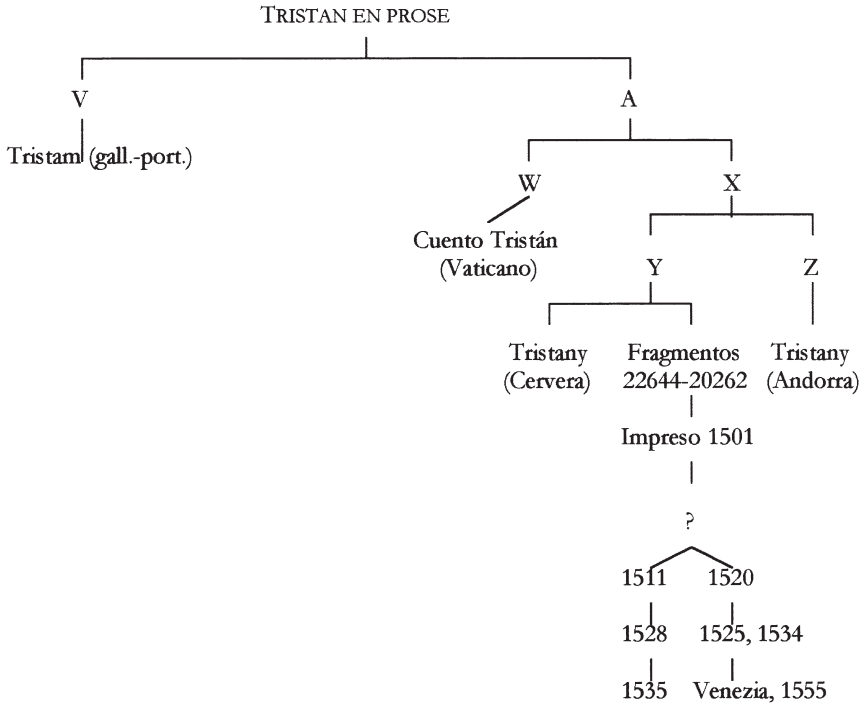
³⁰ Tres de estos lais se inspiran en los correspondientes franceses: *Amor, de vostre acointement, Grant temps a que je ne vi cele y D' amor vient mon chant e mon plor* (también denominado *Lai du plour*); para el estribillo de otro, quizás habría que pensar en un texto de la *Folie Lancelot*.

³¹ C. Michaelis, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle. a. S.: Max Niemeyer, 1904 (repr. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990), I, págs. 311-315 y II, 479 y ss.; S. Pellegrini, «I lais portoghesei del codice vaticano lat. 7182», *Archivum Romanicum*, 12 (1928), págs. 303-317 (recogido después en *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari: Adriatica, 1959, págs. 184-199); H. Sharrer, «La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa», en *Actas del I Congreso de la Asociación Española de Literatura Medieval*, Barcelona: PPU, 1988, págs. 561-569.

³² F. Gómez Redondo, «Carta de Iseo y respuesta de Tristán», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 7 (1987), págs. 327-356; H. Sharrer, «Letters in the Hispanic Prose Tristan Text: Iseut's Complaint and Tristan's Reply», *Tristania*, 7 (1981-82), págs. 3-20.

Venecia por Michele Tramezino con el título de *Opere magnanime dei due Tristani cavalieri della Tavola Ritonda*³³.

De acuerdo con los datos que poseemos y según los testimonios reunidos, el *stemma* resultante sería el siguiente³⁴:



En los textos impresos, y sobre todo en el de 1501, son abundantes los materiales procedentes de la novela sentimental, de acuerdo con una tendencia que se había hecho habitual algunos años antes, a finales del siglo XV, como atestiguan también las cartas que se cruzan Tristán e Iseo³⁵.

³³ M^a L. Torre Cuesta, «La transmisión textual de *Don Tristán de Leonís*», *Revista de Literatura Medieval*, 5 (1993), págs. 63-93. Para otros datos, M^a L. Cuesta Torre, «Tristán en la poesía medieval peninsular», *Revista de Literatura Medieval*, 9 (1997), págs. 121-143.

³⁴ Modifico o completo los *stemmata* publicados por F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, cit., II, pág. 1508 y L. Cuesta, *Aventuras amorosas*, cit., pág. 43. Para la relación entre los textos catalanes, cfr. L. Soriano Robles, «Els fragments catalans del *Tristany de Leonís*», en *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, vol. III, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1999, págs. 413-428.

³⁵ H. Sharrer, «La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I (1984), págs. 147-157.

c. A todos estos materiales habría que añadir el romance de la muerte de Tristán, difícil de situar en la tradición conocida, aunque la lógica parece indicar que se debe incluir entre los textos derivados del primer grupo, ya que se incluye en pliegos y códices de hacia 1530, algunos de los cuales son sevillanos, coincidiendo cronológicamente —por tanto— con una de las ediciones conocidas:

Ferido está don Tristán de una muy mala lanzada;
 diérasela el rey su tío por celos que d'él cataba.
 El fierro tiene en el cuerpo, de fuera le tiembla el asta;
 valo a ver la reina Iseo por la de su desdicha mala.
 Júntanse boca con boca cuanto una misa rezada;
 llora el uno, llora el otro, la cama bañan en agua;
 allí nace un arboledo que azucena se llamaba;
 cualquier mujer que la come luego se siente preñada;
 comiérala reina Iseo por la su desdicha mala.

Para entender cabalmente el sentido del romance habría que recordar otra de las versiones sobre el mismo asunto, que aporta detalles distintos y prescinde, a la vez, del final, a todas luces derivado del folclore, a juzgar por su alusión a las «hierbas preñadoras»:

Mal se queja don Tristán que la muerte le aquejaba;
 preguntando por Iseo de los sus ojos lloraba:
 —¿Qué es de ti, la mi señora? Mala sea tu tardanza;
 que si mis ojos te vieses, sanaría esta mi llaga.
 Él este llanto haciendo, y la reina que llegaba:
 —¿Quién os hirió, mi señor?, herida tengo de rabia.
 —Hirióme el rey mi tío de aquella cruel lanzada;
 hirióme desde una torre, que de cerca no osaba.
 Juntóse boca con boca, allí se salía el alma.

Como ocurre con tantos otros romances, es posible que la versión original fuera muy anterior a los pliegos que los han conservado³⁶: así lo hace pensar el hecho de que Joanot Martorell, que comenzó el *Tirant lo Blanc* entre 1455 y 1460, alude a una pieza lírica con el mismo tema:

³⁶ G. Di Stefano, «El romance de don Tristán. Edición crítica y comentarios», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, vol. III, Barcelona: Quaderns Crema, 1988, págs. 271-303.

La senyora, per fer-li plaer, canta un romanç ab baixa veu de Tristan i com se planyia de la llançada del rei Marc.

Joanot Martorell conocía bien la materia de Bretaña; al aludir a la canción así entonada, no hace más que seguir una larga tradición que se encuentra representada en otras muchas novelas de caballerías y de aventuras caballerescas francesas, donde los personajes no dudan en cantar coplas sobre la reina Ginebra, *lais* bretones o canciones líricas, cuyo estribillo desazona a más de una dama y de una doncella, pues resulta algo inquietante:

Voirement sont amors
a ioie commenchies
et finissent a dolor.

Las vías de penetración son múltiples, y no se reducen a los contactos habituales (Corona de Aragón, Corte castellana, Camino de Santiago), sino que en ocasiones —especialmente en el siglo XV— hay que considerar la frecuencia de los viajes y el interés de los viajeros, además del incipiente interés de la nobleza por los libros. Un caso especial parece ser el del fragmento —en francés— de finales del s. XIII, que cierra un códice de obras latinas de tema astronómico y matemático: Juan Hispano, Juan de Sacrobosco, Alejandro de Villedieu y otros: el copista del códice ha utilizado las hojas en blanco que quedaban tras haber copiado un fragmento del *Tristán* de la versión I; y como el manuscrito tiene notas marginales en castellano con catalanismos, se puede pensar en un origen ibérico, quizás vinculado a la corte angevina de Nápoles o, más probablemente, a los ambientes universitarios de *oïl*³⁷.

SOBRE LA TRADICIÓN ITALIANA

Si las dudas acerca de la relación entre los textos peninsulares parecen irse despejando poco a poco, no ocurre lo mismo por lo que respecta a los vínculos de los testimonios ibéricos con el original francés. O dicho de otro modo, habría que establecer la conexión existente entre el hipotético texto A de nuestro *stemma* y los textos conocidos de fuera de la Península Ibérica.

Ya Parodi, al editar el *Tristano Riccardiano* había señalado la peculiaridad de este texto y los puntos de contacto que presentaba con otros testimonios de la

³⁷ L. Leonardi, «Un nuovo frammento del *Roman de Tristan* in prosa», en *Operosa Parva offerto a G. Antonini*, Verona: Ed. Valdonega, 1996, págs. 9-24; véase, además, el trabajo que el mismo Leonardi publica en *Cultura Neolatina*, 57 (1997), págs. 209-251.

Tavola Ritonda y demás versiones antiguas italianas, peculiaridades que no se encontraban en ningún manuscrito francés³⁸.

Daniela Delcorno Branca se ha ocupado recientemente de las historias de Tristán y Lanzarote en Italia, por lo que no voy a detenerme en muchos aspectos ya tratados por ella, aunque sí que quiero enumerar los testimonios conservados³⁹:

1. *Tristano Riccardiano*, posterior a 1272 (*Compilation* de Rustichello da Pisa) y anterior a 1300; se conserva en cinco manuscritos, el más antiguo de los cuales (Firenze, Bibl. Riccardiana, ms. 2543, incompleto) ha sido copiado por los demás [otro de ellos es el Panciatichiano]. Carece de varios episodios, lo que añade mayores divergencias aún con respecto al *Tristan en prose*; pero, además, se trata de episodios que faltan también en las versiones ibéricas. Fue editado por Parodi y recientemente, por A. Scolari y Marie-José Heijkant⁴⁰.
2. *Tavola Ritonda*, compilación de la segunda mitad del s. XIV, en la que se han mezclado diferentes textos artúricos (*Tristano Riccardiano*, *Palamedes*, *Tristan en prose*, *Queste del Saint Graal*, *Compilation* de Rustichello, etc.). Por lo menos 8 manuscritos copiaron el texto original italiano, que gozó de una extraordinaria difusión. Publicado por M.-J. Heijkant⁴¹.
3. *Tristano Veneto*. «Traduce tanto fedelmente [l'originale francese] da poter essere considerato quasi il suo apografo»⁴². Pero además de esa fidelidad —al subgrupo W, M, C de Curtis⁴³—, este manuscrito recurre a la *Compilation* de Rustichello a partir del f. 100, para regresar al original francés en el episodio de la muerte de Tristán e Iseo. El texto concluye con el relato de la venganza que llevan a cabo algunos caballeros de la corte por la muerte de Tristán, epílogo ausente de todos los *Tristanes* franceses, igual que ocurre con la muerte de Marco (sólo atestiguada en BNP, fr. 340 y en la tradición italiana), narrada por el *Veneto* como si fuera la consecuencia del azar en una batalla en la que el rey de Cornualles no es reconocido por los combatientes: sólo el *Cantare della Vendetta* presenta semejante

³⁸ E. G. Parodi (ed.), *Il Tristano Riccardiano*, Bologna: Romagnoli, 1896; G. T. Northup, «The Italian Origin of the Spanish Tristram Versions», *Romanic Review*, 3 (1912), págs. 194-222; véase, además, la introducción del mismo Northup al *Cuento de Tristán de Leonís* (cit.), págs. 13 y ss., y en especial la pág. 20.

³⁹ Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi de letteratura arturiana*, Ravenna: Longo Edit., 1998.

⁴⁰ A. Scolari, *Il Romanzo di Tristano*, Genova: Costa & Nolan, 1990; Marie-José Heijkant, *Il Tristano Riccardiano*, Parma: Pratiche, 1991 (publica el texto de Parodi).

⁴¹ M.-J. Heijkant, *La Tavola Ritonda*, Milano: Luni, 1997.

⁴² Ed. de A. Donadello, *Il libro di messer Tristano*, Venezia: Marsilio, 1994; tomo la cita de la pág. 20.

⁴³ R. L. Curtis (ed.), *Le roman de Tristan en prose*, vol. I, Woodbridge: D.S. Brewer, 1985, págs. 12 y ss., y especialmente, pág. 19.

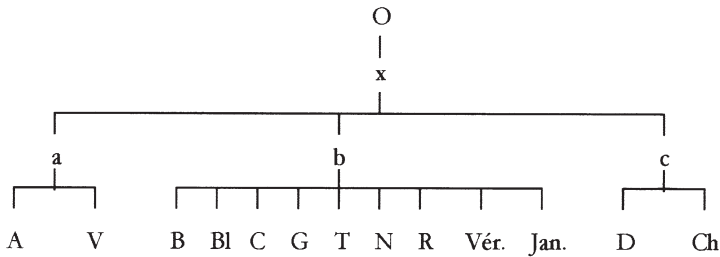
final⁴⁴. Se conserva en un manuscrito único, pero la estructura general coincide ampliamente con la del *Tristán* castellano. Ha sido publicado por A. Donadello.

4. *Zibaldone da Canal*, escrito a finales del s. XIII. Se conserva en una copia única (Yale), que no se distancia especialmente de los testimonios franceses⁴⁵.
5. También es fragmentario y también traduce de cerca un original francés el *Tristano Corsiniano*⁴⁶.

Mención aparte merecen los seis *Cantari* de la segunda mitad del siglo XIV, que «presentano una narrazione breve e puitosto spoglia della vicenda, strettamente stilizzata»⁴⁷.

A estos testimonios se pueden añadir las 22 escenas pertenecientes a los cobertores sicilianos bordados con motivo de las bodas de Piero Luigi Guicciardini y Laodamia Acciaiuoli (1395), que atestiguan la difusión de una tradición diferente a la de los textos franceses y que sólo coincide con el *Tristano Riccardiano*⁴⁸.

Y, naturalmente, la *Compilation* de Rustichello da Pisa, bellamente editada por Fabrizio Cigni con prefacio de V. Bertolucci Pizzorusso en 1994, y que tiene su propia tradición textual, con tres ramas diferentes y un total de 13 testimonios⁴⁹:



LA FAMILIA «MERIDIONAL» O «PERIFÉRICA»

El grupo formado por *Tristano Riccardiano*, *Tavola Ritonda* y *Tristano Veneto*, junto con el *Zibaldone* y dos *Cantari* (de la *Morte di Tristano* y de la *Vendet-*

⁴⁴ Cfr. D. Branca, *I romanzi italiani di Tristano e la «Tavola Ritonda»*, Firenze: Leo Olschki, 1968, pág. 27.

⁴⁵ Edic. de A. Stussi, *Zibaldone da Canal*, Venezia: Comitato per la pubblicazione delle fonti relative alla storia di Venezia, 1967.

⁴⁶ Ed. de M. Galasso, *Il Tristano Corsiniano*, Cassino: Le Fonti, 1937.

⁴⁷ D. Branca, *I romanzi italiani*, cit. pág. 40.

⁴⁸ P. Rajna, «Intorno a due antiche coperte con figurazioni tratte dalle storie di Tristano», *Romania*, 42 (1913), págs. 517-579; cfr., además, D. Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto*, cit., pág. 210, n. 24.

⁴⁹ *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, ed. de F. Cigni; intr. de V. Bertolucci Pizzorusso, Pisa: Pacini, 1994. El *stemma* reproducido se encuentra en la pág. 369.

ta) presentan abundantes elementos en común que, además, resultan divergentes de la tradición francesa y convergentes con la castellana⁵⁰. Así, el rasgo más relevante —a pesar de la individualidad de cada uno de estos textos— sería la falta de episodios como las aventuras de Tristán en Tierras de la Servidumbre (*Servaggio*) o del Doncel de la Cota Mal Cortada (Brunor), el cambio de nombre de Segurades en Lamorat (con la posible mezcla de dos personajes distintos), episodios todos ellos que se encuentran entre los §§ 59 y 74 del esquema de Löseth, y así hasta un total de 26 variantes de núcleos narrativos comunes, 32 variantes que muestran la fidelidad de los textos italianos con respecto a los franceses y 9 ocasiones en que los textos ibéricos son más fieles que los italianos: el análisis, realizado por Northup y matizado más tarde por otros hace pensar en una clara relación entre las versiones meridionales, aunque no faltan coincidencias con algunos episodios de la *Mort Darthur* de Malory...⁵¹.

Así las cosas, parece clara la existencia de una familia de *Tristanes* en la que se incluirían parte de los textos ibéricos y parte de los textos italianos. Esa familia ha sido denominada itálica e hispano-italiana, pero me parece más acertado llamarla «meridional» —entendiendo por meridional la zona geográfica que queda al sur de los dominios de *oil* (S. Iragui habla de *Southern Version*⁵²)— o incluso «periférica», lo que permitirá incluir también la obra de Malory.

Son muchos los rasgos que acercan la rama italiana a la hispánica; todos ellos localizables en la *Compilation* de Rustichello. Las divergencias entre las dos ramas son también abundantes y se encuentran, fundamentalmente en el material heredado del Pisano. La paradoja parece más bien un problema de difícil solución.

La única respuesta posible es la de considerar la existencia de una versión del *Tristan en prose* diferente a las conocidas hasta ahora, que tendría su base en un texto abreviado, semejante al de los manuscritos 446-E de Aberyswyth y alfa.T.3.11 Est. 59 de Módena que se combinaría con la *Compilation* de Rustichello, quizás en el *scriptorium* genovés, lombardo o napolitano, que se había especializado en la copia de textos artúricos, con ocho copias conservadas del *Tristan en prose* en francés a finales del *Duecento* y comienzos del siglo siguiente⁵³. Según Curtis, constituiría un subgrupo caracterizado por la tendencia a la abreviación.

⁵⁰ *I cantari. Struttura e tradizione*. Ed. de M. Picone y M. L. Bendinelli Predelli, Firenze: Olschki, 1984.

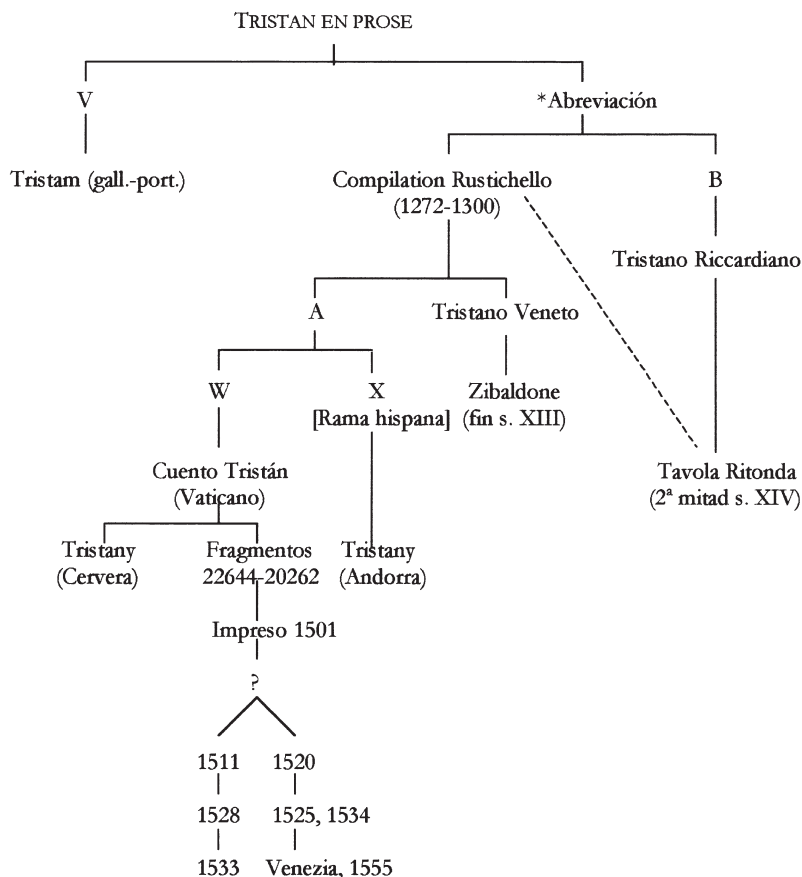
⁵¹ Cfr. G. T. Northup, «The Italian Origin of the Spanish Tristram Versions», *Romanic Review*, 3 (1912), págs. 194-222.

⁵² S. Iragui, «The Southern Version of the *Prose Tristan*: the Italo-Iberian Translations and their French Source», *Tristania*, 17 (1996), págs. 39-54.

⁵³ Cfr. D. Delcorno Branca, «Per la storia del *Roman de Tristan* in Italia», en *Studi di Filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena: STEM Mucchi (*Cultura Neolatina*, 40), 1980, págs. 211-229.

Así, habría que pensar que una de las copias salidas del citado *scriptorium*, en francés y con el injerto de la *Compilation*, fue vertida al castellano-aragonés, mientras que otra copia daría lugar tanto a las versiones catalanas como a las castellanas, a través de diversos intermediarios; otra de las copias del mismo *scriptorium* o, tal vez, un *rifacimento* posterior dio lugar al nacimiento de la *Tavola Ritonda*, que había tomado una parte de sus materiales del *Tristano Riccardiano*, ajeno por completo a la rama que incluía la *Compilation*.

Volviendo al *stemma* que he expuesto hace un rato, se podría identificar el testimonio representado por A como una de las copias que contenían el *Tristan en prose* breve junto con los episodios tomados de la *Compilation*, todo ello en francés, según se especifica en este burdo esquema en el que quedan omitidos muchos detalles y posibles versiones intermedias perdidas:



lo que podría justificar el aire de familia que une las ramas ibérica e italiana, a la vez que explicaría las profundas diferencias existentes entre ellas.

OTROS TEXTOS ARTÚRICOS

Otras traducciones de novelas francesas son de origen muy heterogéneo, como demuestra el análisis de los textos conservados del ciclo de la Vulgata y de otros textos afines a la larga compilación en prosa.

El *Libro de Josep Abarimatea* castellano (h. 1469; Universidad de Salamanca, ms. 1877) y su correspondiente portugués (1313) derivan al parecer de una versión del ciclo del pseudo-Robert de Boron que realizó fray Juan Vivas, aunque no se ha identificado de forma clara el origen⁵⁴. Las dificultades se deben a que el único manuscrito castellano está incompleto, y apenas conserva más que una treintena de folios, insuficientes para establecer una filiación segura en relación con unos hipotéticos originales franceses que también son fragmentarios o han desaparecido, haciendo inviable cualquier comparación. El fragmento existente narra algunos episodios de los orígenes del Grial, antes de su llegada a Gran Bretaña. Resulta imposible situarlo en la tradición artúrica conocida, pues difiere de los textos de la Vulgata, y no hay correspondiente en la *post-Vulgata*; el texto castellano está emparentado con la versión portuguesa, pero hay que advertir que esta versión es una copia del siglo XVI, que transcribe un texto fechado en 1313, también perdido.

Y es de presumir que el manuscrito castellano estaría emparentado con el «libro que se llama *Josep Abarimatea*, estoriado e escripto en papel, con unas coberturas coloradas, con unos bollones de latón e unos texillos colorados» tasado en tres mil maravedís y que forma parte de la donación de Catalina Núñez de Toledo a un convento de monjas franciscanas en 1473, aunque es obvio que por las miniaturas este códice era mucho más rico que el ejemplar conservado⁵⁵.

Tampoco está clara la fuente de los distintos textos conservados de *Merlín*. La historia del mago está representada en la literatura castellana por un fragmento de la Universidad de Salamanca (*Estoria de Merlín*, de 1469-1470), un incunable de Burgos, 1498 (*Baladro del sabio Merlín*, único ejemplar en la Universidad de Oviedo) y un impreso de Sevilla, 1535. Todo parece indicar que cada

⁵⁴ Texto castellano publicado por K. Pietsch, *Spanish Grail Fragments*, vol. I, Chicago: University Press, 1924-25. El texto portugués se encuentra en H. H. Carter, *The Portuguese Book of Joseph of Arimathea. Paleographical edition with introduction, linguistic study, notes, plates and glossary*, Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press., 1967. I. Castro, «Quando foi copiado o *Livro de José de Arimateia?*», *Boletim de Filologia*, 25 (1976-79), págs. 173-183.

⁵⁵ P. M. Cátedra y J. Rodríguez Velasco, *Creación y difusión de «El baladro del sabio Merlín» (Burgos, 1498)*, Salamanca: SEMYR, 2000, págs. 65-66. Una magnífica introducción a los problemas que plantea la transmisión y difusión de la historia de Merlín se encontrará en S. Gutiérrez, *Merlín y su historia*, Madrid: Alianza Edit., 1999.

uno de estos textos siguió un original distinto, que era diferente también del utilizado por el autor del fragmento gallego-portugués de Barcelona. A grandes rasgos, los textos citados están relacionados con la *Vulgata* artúrica⁵⁶.

La figura del sabio mago, encantador y profeta sufrió numerosas alteraciones con el transcurso del tiempo, desde que Geoffrey de Monmouth le dio aspecto humano, a través de la relación de una doncella de santa vida y un demonio: su origen sobrenatural le permitió conocer el pasado y el presente; Dios, para contrarrestar el poderío diabólico y como premio por la santa vida de su madre, le dio capacidad de conocer el futuro. Merlín se enamoró profundamente de una doncella (Viviana o Dama del Lago), que heredará todos los conocimientos mágicos de su enamorado y, a continuación, lo encerrará en una profunda cueva, acabando de este modo con la figura de Merlín, que presentaba una personalidad demasiado compleja desde el punto de vista literario.

La Dama del Lago sustituye al viejo profeta en la tradición de los libros de caballerías, en los que no falta una adivina buena y un mago malo. La parte positiva de la personalidad de Merlín pasa a Viviana, a Urganda y a otras damas que conservan las mismas artes. La parte negativa es heredada por oscuros personajes como el perverso Arcaláus del *Amadís de Gaula*. El hecho importante es que los libros de caballerías siguen necesitando un mago o un adivino, de acuerdo con la tradición que se remonta a la *Historia Merlini*. Y, naturalmente, siguiendo esa misma tradición a nadie extrañará la sorprendente aparición en el *Quijote* de una figura enlutada, que

Quitándose el velo del rostro, descubrió patentemente ser la misma figura de la muerte, descarnada y fea, de que don Quijote recibió pesadumbre, y Sancho miedo [...] Alzada y puesta en pie esta muerte viva, con voz algo dormida y con lengua no muy despierta, comenzó a decir desta manera:

—Yo soy Merlín, aquel que las historias dicen que tuve por mi padre al diablo (mentira autorizada de los tiempos)... Y aunque es de los encantadores, De los magos o mágicos contino Dura la condición, áspera y fuerte, La mía es tierna, blanda y amorosa, Y amiga de hacer bien a todas gentes...

⁵⁶ P. M. Cátedra y J. Rodríguez Velasco, *Creación y difusión de «El baladro del sabio Merlín»*, cit., págs. 35-59.

Es la resurrección de Merlín, para mayor gloria de Dulcinea y dolor de Sancho. Cervantes debió conocer el texto del *Baladro del sabio Merlín*, impreso en Sevilla en 1535⁵⁷.

La *Demanda do Santo Graal* portuguesa (copiada entre 1400 y 1438) y las versiones castellanas derivan de un texto de la *post-Vulgata*; se trata de una narración fragmentaria, de dos folios, conservada en un manuscrito único de la biblioteca universitaria de Salamanca, fechado en 1469-1470. El texto está directamente emparentado con *A Demanda do Santo Graal* portuguesa y con las versiones castellanas impresas (1515 y 1535), y procede de un original francés de la familia de la *post-Vulgata* artúrica, mientras que la traducción catalana deriva de la *Vulgata*, y de este mismo ciclo proceden en gran parte el *Lanzarote* castellano y los fragmentos conservados en portugués y catalán⁵⁸.

La *Historia de Lanzarote* nos ha llegado en un extenso manuscrito único (BNM, 9611) del siglo XVI, que es copia de un original de 1414. El libro de Lanzarote castellano sigue de cerca las hazañas narradas en la *Vulgata* artúrica según se presentan en el *Lancelot* de la BNP, fr. 751, aunque introduce algunas modificaciones y abreviaciones: como es sabido, el tema no es otro que el de las aventuras del mejor caballero del mundo, que debido a su amor por la reina Ginebra no puede alcanzar las maravillas del Santo Grial, y provocará finalmente, de forma involuntaria, la destrucción del reino del rey Arturo. Sin embargo, el libro castellano aporta algunas novedades significativas: entre las alteraciones, las más importantes, sin duda, son las que afectan al final de la obra, donde hay seis capítulos relativos a Tristán, ajenos a la *Vulgata*, y que podrían haber sido obra del propio autor castellano o, quizás, de un intermediario portugués anterior a 1414, según conjetura Sharrer.

La escasez de textos conservados no refleja el éxito real de la literatura artúrica. Bastará hacer una consideración: ya en la corte de los Reyes Católicos se cantaban dos romances relativos a Lanzarote, que llegaron a ser muy populares en el ambiente refinado próximo a los monarcas, aunque no pasaron a formar parte de las colecciones de romances hasta mediados del siglo XVI; gracias a D. Quijote fueron muy conocidos después. Uno de ellos,

⁵⁷ La edición más citada es la de P. Bohigas, *El baladro del sabio Merlín*, 2 vols., Madrid: Joyas Bibliófilas, 1957-1962, y la de J. García Morales con epílogo de A. Cunheiro, 1956-1960, que reproducen el incunable burgalés. Se puede utilizar, también, la de J. J. Fuente del Pilar, Madrid, Miraguano, 1988. El texto de 1535 fue publicado por A. Bonilla y San Martín, Madrid: Bailly-Baillière (NBAE, VI), 1907.

⁵⁸ F. Bogdanow, «The relationship of the Portuguese and Spanish *Demandas* to the extant French manuscripts of the Post-Vulgate *Queste del Saint Graals*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 52 (1975), págs. 13-32. El texto portugués de la *Demanda do Santo Graal* ha sido publicado recientemente por H. Megale en São Paulo, T. A. Queiroz-Univ. de São Paulo, 1988, utilizando materiales de las versiones francesa y española. El texto español fue publicado por A. Bonilla y San Martín en la NBAE, VI, Madrid: Bailly-Baillière, 1907, págs. 163-338; el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares tiene en prensa una nueva edición.

Nunca fuera cavallero de damas tan bien servido,
 Commo fuera Lançarote quando de Bretaña vino:
 Donzellas curavan dél y dueñas de su roçino,
 Esa dueña Quintañoa, esa le escançava el bino,
 La linda reina Ginebra se lo acostava consigo.

podría estar relacionado con el episodio de la muerte de Meleagant, que se encuentra en *El Caballero de la Carreta* de Chrétien y en las versiones en prosa de la historia de Lanzarote. Pero más difícil resulta establecer el origen del otro romance, también conocido desde finales del siglo XV:

Tres hijuelos avía el rey tres hijuelos que no más;
 Por enojo que hubo dellos todos maldito los ha.
 El uno se tornó ciervo, el otro se tornó can,
 El otro se tornó moro, passó las aguas del mar.
 Andavase Lançarote entre las damas holgando,
 Grandes bozes dio la una: —Cavallero, estad parado.
 Si fuesse la mi ventura, cumplido fuesse mi hado,
 Que yo casasse con vos y vos conmigo de grado,
 Y me diessedes en arras aquel ciervo del pie blanco.
 —Daros lo he yo, mi señora, de coraçón y de grado,
 si supiesse yo las tierras donde el ciervo era criado.

El romance continúa con el encuentro de Lanzarote y el ermitaño: «Digas me tú, el hermitaño, tu que hazes santa vida, / esse ciervo del pie blanco ¿dónde haze su manida?».

Las asonancias permiten dividir el romance en tres series diferentes (-á; á-o; í-a), lo que hace sospechar que se trata de un cruce de varios textos; en todo caso, el romance ya fue objeto de un contrafacto en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511). Sea como fuere, las resonancias artúricas del conjunto resultan indiscutibles, y un par de obras, francesa una y holandesa la otra, parecen guardar una relación clara con nuestro testimonio, pero el parentesco es sólo temático, y no de detalles. Es probable la existencia de otros textos diferentes a los conservados y más antiguos que ellos.

Así, se puede establecer para los textos castellanos una filiación diferente, según deriven de la *Vulgata* o de la *post-Vulgata*:

1. Vulgata (1215-1230)

- 1.1. *Estoire dou Graal*: Sin descendencia en la literatura castellana
- 1.2. *Merlin*: Sin descendencia en la literatura castellana

- 1.3. *Lancelot*:
- a. *Lançalot* catalán (h. 1380)
 - b. *Lançalot* catalán (fin. s. XIV)
 - c. *Lançarote* gallego-portugués (fin. s. XIV)
 - d. *Lanzarote del Lago* castellano, 2ª y 3ª partes (s. XVI, copia 1414)
- 1.4. *Queste del Saint Graal*:
- a. *Estoria del Saint Grasal* catalán (1380)
 - b. *Demanda del Santo Grial*, castellano (Toledo 1515, Sevilla, 1535)
- 1.5. *La Morte Artu*:
- a. *Tragèdia de Lançelot*, catalán (1496, incunable)
2. Post-Vulgata (1230-1240)
- 2.1. *Estoire del Saint Graal*:
- a. *Libro de Josep de Abarimatia* portugués (s. XVI, copia de 1313-1314)
 - b. *Libro de Josep Abarimatia* castellano (1470)
- 2.2. *Merlin y Suite Merlin*:
- a. *Merlin* gallego-portugués
 - b. *Estoria de Merlin* castellano (1470)
 - c. *Baladro del sabio Merlin* (Sevilla, 1498; Sevilla, 1535)
- 2.3. *Queste del Saint Graal y Morte Artu*:
- a. *Demanda do Santo Grial* portugués (1400-1438)
 - b. *Lançarote* castellano (1470)
 - c. Confluye con 1.4.b.

En la misma época de los Reyes Católicos y ya a comienzos del siglo XVI, los poetas de Cancionero recurren con frecuencia a los personajes de la Materia de Bretaña, que se han convertido en ejemplos conocidos para todos; y van a ser Merlín (con 10 alusiones) y Tristán (9) los más señalados representantes del universo artúrico; les sucederán Iseo (7), Lanzarote (6), Galaz y Ginebra (5), y a más distancia, Ban (2) y Artús, José de Arimatea y Palomades (1); el Grial y la Mesa Redonda son citados en una sola ocasión⁵⁹. No es necesario profundizar mucho para percibir que el grupo de cabeza está formado por dos parejas (Tristán-Iseo y Lanzarote-Ginebra) y por Merlín y Galaz: no extraña la presencia del mago y profeta, pues a su imagen literaria se suma su capacidad profetizadora, lo

⁵⁹ L. Cuesta Torre, «Personajes artúricos en la poesía de cancionero», en V. Beltrán, B. Campos, L. Cuesta, C. Tato, *Estudios sobre poesía de cancionero*, Noia: Toxosoutos, 1999, págs. 71-112.

que hizo que fuera conocido al margen de los textos literarios como autor real o ficticio de no pocas profecías. En cuanto a Galaz, hijo de Lanzarote y héroe de las aventuras del Grial, con Perceval y Boores, su presencia en la lista por encima de cualquier otro caballero, se debe a la lectura didáctica y moralizante que se hizo de estos textos a lo largo del siglo XV: con esa perspectiva, Galaz era el gran héroe, caballero puro y sin faltas.

La escasez de testimonios, manuscritos e impresos, no prueba que la Materia de Bretaña fuera poco conocida en la Península Ibérica. Desde principios del siglo XIV se multiplican las alusiones, los nombres, las referencias, pero la literatura de ficción no siempre era bien acogida y bien custodiada en las bibliotecas, pues movía a todo tipo de pecados, como señala el serio Canciller Ayala:

Plógome otrosí oír muchas vegadas

Amadís e Lançalote e burlas estancadas
En que perdí mi tiempo a muy malas jornadas.

Don Pero López confiesa el pasado deleite y renuncia en un momento crítico de su vida a la literatura artúrica y a los libros de caballerías. También Don Quijote renunció a ellos al final de sus días.

CARLOS ALVAR
(Universität Basel; Seminario de Filología Medieval
y Renacentista, Alcalá de Henares)

*LOS CUATRO LIBROS DE AMADÍS DE GAULA Y LAS SERGAS
DE ESPLANDIÁN: LOS TEXTOS DE GARCI RODRÍGUEZ
DE MONTALVO*

Muy pocas obras literarias españolas han gozado de un éxito tan prolongado en el tiempo y en el espacio como el *Amadís de Gaula*, admirado por autores tan diferentes como Ariosto, Cervantes, Goethe, Walter Scott o García Márquez, por elegir escritores de diversas culturas y épocas¹. Entre 1342 y 1348, García de Castrogeriz cita el libro, conjuntamente con el *Tristán* y el *Libro del cavallero Zifar*, en su *Glosa al regimiento de príncipes* de Egidio Romano, mientras que en 1372 entre la jauría del infante Juan de Aragón había un alano blanco llamado Amadís. No sería muy difícil rastrear nombres idénticos de perros desde la Edad Media, los siglos de Oro —por ejemplo el de una bruja leridana de 1598— hasta nuestros días, del mismo modo que sucede con los antropónimos extraídos de la novela, algunos utilizados en Portugal y Francia: Florestán, Galaor, Oriana, Amadís... Y si en español se atribuye la expresión proverbial «ahora o allá lo veredes» al impetuoso Agrajes, en francés, el nombre de la criada de Elisena, Dariolette, es recogido en *Les origines de la langue françoise* de Ménage (París,

¹ Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación PB98-1582 del Ministerio de Educación y Ciencia. Utilizo, sin citar, materiales de trabajos anteriores, desde la introducción a Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, 2 vols., Madrid: Cátedra, 1987-1988, hasta el más reciente, «El universo ficticio de Rodríguez de Montalvo: el *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*», en *L'univers de la chevalerie en Castille. Fin de Moyen Âge—Début des Temps Modernes*, coord. Jean-Pierre Sánchez, París: Ed. Du Temps, 2000, págs. 251-269. Salvo casos esporádicos y referencias ya clásicas, preferentemente remitiré a la bibliografía posterior a mi edición.

1650) como sinónimo de «soubrette» ('confidente'). Asimismo, la novela proporcionó modelos de aventuras imitadas en espectáculos cortesanos, quizás en el Paso de la Fuerte Ventura (1428) y con seguridad en múltiples festejos de los Siglos de Oro, entre los que destacan los celebrados en Binche (Bélgica) en honor del príncipe Felipe (1549). En el terreno musical, bajo la dirección de Lully se estrenó en París (1684) la *Tragédie en musique. Amadís*, con libreto de Quinault, el mismo texto que fue revisado por Alphonse-Denis-Marie de Vismes du Valgay para la ópera de Johann Christian Bach *Amadis des Gaules* (1779). Finalmente, *Amadís de Gaula o El Doncel del Mar* se representó como baile compuesto por M. Alejo Blache, con música de Mr. Hipólito Sonnet, en el gran teatro del Liceo de Barcelona (1847)².

He sacado a colación unos pocos datos seleccionados para demostrar que el éxito de la novela sobrepasó el ámbito literario. Durante varios siglos en Europa se convirtió en referente cortesano, cultural y social, fenómeno que no es ajeno a su extraordinaria difusión en las más diversas lenguas: hebreo (Constantinopla, c. 1541), francés (1540-1543), italiano (1546), alemán (1569-1571), holandés (1574-1598) e inglés (1590-1618)³. De los cuatro primeros libros vieron la luz unas 14 ediciones italianas, 67 francesas, 17 alemanas, 8 holandesas, sin contar con las numerosas antologías de textos empleados como manuales de cortesanía⁴. Ampliando los datos a todo el ciclo de los amadises, desde 1540 hasta 1694 circularon por Europa más de 625.000 ejemplares, editados en más de 527 volúmenes⁵.

También recibió continuadas censuras —especialmente de los moralistas, comenzando por Luis Vives—, por lo general en compañía de otros libros, acusados de hacer perder el tiempo a los lectores, ser inútiles, perjudiciales y mentirosos⁶. En sentido contrario, casi siempre contó con ardientes defensores, algunos tan vehementes como el barbero cervantino en su réplica al cura:

² Retomo la referencia del folleto publicado en Barcelona: Imprenta de Tomás Gorchs, 1847.

³ Véase el listado ofrecido por Edwin B. Place en el prólogo a su edición, *Amadis de Gaula*, vol. I, Madrid: CSIC, 1959, págs. XXX-XLVII, y especialmente el estudio de Hilbert Weddige, *Die «Historien vom Amadis auss Franckreich». Dokumentarische Grundlegung zur Entstehung und Rezeption*, Wiesbaden: Franz Steiner, 1975. Desde la perspectiva de su difusión europea, resultan claves la traducciones francesas de Nicolas de Herberay (1540-1543) y del Conde de Tressan (1779). Véase, entre otros, Michel Simonin, «La disgrâce d'Amadis», *Studi Francesi*, 28 (1984), 1-35, Marian Rothstein, *Reading in the Renaissance: «Amadis de Gaule» and the Lessons of Memory*, Newark, Delaware: University of Delaware Press, 1999, y *Les «Amadis» en France au XVI^e siècle*, París: Rue d'Ulm (Cahiers V. L. Saulnier, 17), 2000, con la correspondiente bibliografía, págs. 209-216.

⁴ Véase entre otros, Edwin B. Place, «El Amadís de Montalvo como manual de cortesanía en Francia», *Revista de Filología Española*, XXXVIII (1954), 151-169, y Véronique Benhaïm, «Les *Thrésons des Amadis*», en *Les Amadis en France au XVI^e siècle*, págs. 157-181.

⁵ Hilbert Weddige, *Die «Historien vom Amadis auss Franckreich»*, págs. 110-112.

⁶ Elisabetta Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria del '500 spagnolo (con uno sguardo sul '600)*. *Un'analisi testuale*, Pisa: Giardini, 1996, esp. págs. 33 y ss.

Parece cosa de misterio esta, porque, según he oído decir, este libro [el *Amadís*] fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen deste; y, así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos sin excusa alguna condenar al fuego.

—No, señor —dijo el barbero—; que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar (*Quijote*, I, VI, 77-78)⁷.

Estas últimas palabras han marcado un hito en la estimación de la obra, del mismo modo que, en un sentido opuesto, han pesado como una losa las dedicadas a su continuación, las *Sergas de Esplandián*, el quinto libro del ciclo: «—Pues en verdad —dijo el cura— que no le ha de valer al hijo la bondad del padre. Tomad, señora ama, abrid esa ventana y echadle al corral, y dé principio al montón de la hoguera que se ha de hacer» (*Quijote*, I, VI, 78). Dada la importancia que han tenido las citas cervantinas en el estudio y valoración de los libros de caballerías, resulta lógica la desigual atención recibida por ambos. Los datos de la utilísima bibliografía de Daniel Eisenberg y M.^a Carmen Marín son bien elocuentes⁸. Omitiendo las entradas de las Fuentes bibliográficas y de las Obras generales, los ítems referidos al *Amadís de Gaula* suponen el 44% de la producción consagrada al género. Los dedicados exclusivamente al estudio o edición de las *Sergas* alcanzan poco más del 6%.

Garci Rodríguez de Montalvo se responsabiliza de la redacción final de ambas obras, que en su forma actual se configuran como un continuado ciclo narrativo. Sin embargo, como ya advirtió implícitamente Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* (1535) o Cervantes en el *Quijote*, las diferencias estéticas entre las dos son notorias, lo que podríamos hacer extensivo a sus divergencias constructivas e ideológicas. La aparente paradoja se explica fácilmente: para la composición de los primeros libros el autor partió de una redacción anterior, mientras que para la escritura de los últimos gozó de una mayor libertad creativa, aunque no total.

DEL *AMADÍS* MANUSCRITO AL TEXTO IMPRESO

Como ya ha explicado Carlos Alvar en este Seminario, existió con seguridad un *Amadís* primitivo, del que desconocemos con exactitud su génesis y si tuvo

⁷ Todas mis citas remiten a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas, Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 2.^a ed. revisada, 1998, con indicación de libro, capítulo y página.

⁸ *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.

más de una redacción⁹. Su posible fecha de composición se ha tratado de establecer por la intervención de don Alfonso de Portugal de acuerdo con la alusión interna (*Amadís*, XL, 612)¹⁰. Durante la Edad Media, el texto estuvo ampliamente difundido en los distintos reinos peninsulares, como lo testimonian las numerosas referencias anteriores a fines del siglo XV —más de 25—, castellanas, portuguesas y de la Corona de Aragón¹¹. Sin embargo, de la primera o de las primeras redacciones sólo nos han llegado algunos restos del naufragio: cuatro fragmentos, fechados hacia 1420¹². A fines del siglo XV, Rodríguez de Montalvo reelaboró una versión dividida en tres libros, fragmentación atestiguada a fines del siglo XIV por una poesía de Pero Ferrús; es también muy probable que los tres manuscritos del *Amadís* que poseía doña Aldonza de Mendoza, hermanastra del marqués de Santillana (fallecida en 1435)¹³, correspondieran a esta versión, del mismo modo que el *Libro llamado «Remedio de perdidos»* (hacia el último cuarto del siglo XV) menciona tres libros «bien largos»¹⁴. Montalvo no sólo reelaboró y reestructuró los materiales primitivos; formalmente añadió un cuarto libro y continuó el ciclo con uno nuevo titulado *Las sergas de Esplandián*, sometiendo una parte de los antiguos materiales a una nueva disposición. Diversas referencias permiten fechar la terminación de ambas obras entre 1492 y 1495 ó 1497¹⁵. Dada la envergadura de la refundición y de la ampliación, el proceso pudo ser bastante largo y haberse iniciado antes

⁹ Para los problemas del *Amadís* primitivo, véase recientemente Javier Roberto González, «La espada rota o dividida: su función en el *Amadís de Gaula*», *Estudios Filológicos* [Valdivia, Chile], 32 (1997), págs. 73-81, Paloma Gracia, «Sobre el espíritu del primer *Amadís de Gaula*», *Revista de Literatura Medieval*, 11 (1999), págs. 247-253, Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 1999, págs. 1540 y ss., y el estado de la cuestión de Sylvia Roubaud-Bénichou, *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, París: Honoré Champion, 2000, págs. 237-305.

¹⁰ Las citas del texto remiten a mi edición, ya citada, Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, con indicación de capítulo y página.

¹¹ Véase Martín de Riquer, *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, Barcelona: Sirmio, 1987, págs. 11 y ss. He completado algunas alusiones aducidas en los últimos tiempos en mi trabajo «Amadís de Gaula» en *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*, ed. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, Madrid: Castalia, en prensa.

¹² Se recogen en *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, págs. 487-496, con la pertinente bibliografía.

¹³ Isabel Beceiro Pita, «Modas estéticas y relaciones exteriores: La difusión de los mitos artúricos en la Corona de Castilla (s. XIII-comienzos s. XVI)», *En la España Medieval*, 16 (1993), págs. 135-167 (137).

¹⁴ Debo el dato a Alberto Blecua, «El *Libro llamado «Remedio de perdidos»* y su posible atribución», *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, en prensa.

¹⁵ Para los problemas de la datación, resultan imprescindibles los trabajos de Rafael Ramos, «Para la fecha del *Amadís de Gaula*: «Esta sancta guerra que contra los infieles comenzada tienen»», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIV (1994), págs. 503-521, y Emilio J. Sales Dasí, «Garci-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo», *Revista de Filología Española*, LXXIX (1999), págs. 123-158.

del final de la guerra de Granada (1492). Su último autor y refundidor corrigió y modernizó los antiguos originales de acuerdo con unas nuevas pautas lingüísticas y estilísticas, a la vez que introdujo importantes modificaciones. Por referencias externas e internas sabemos que antes de su intervención Amadís moría a manos de su hijo Esplandián y que Oriana, su dama, terminaba sus días arrojándose por una ventana, episodio recogido y modificado en las *Sergas* (XXIX, 22b)¹⁶. Este final catastrófico se avenía bien con la tradición de la materia trojana y la artúrica de los tres grandes ciclos difundidos en España: el de la *Vulgata*, el de la *Posvulgata* y el de *Tristán de Leonís*¹⁷. Incluso, a fines del siglo XV, en diferentes géneros seguían perviviendo los desenlaces desgraciados, por ejemplo en el *Tirant lo Blanch*, en la ficción sentimental y en la *Celestina*. Sin embargo, Rodríguez de Montalvo daba un giro diferente a la tradición y a la novela: Esplandián sólo hería a su padre y Oriana no se suicidaba. Aun es más, al comienzo de la obra, el protagonista es llamado Amadís sin Tiempo, y «sin tiempo dezía ella porque creía que luego sería muerto» (*Amadís*, I, 246). Al final de las *Sergas* los principales personajes permanecerán encantados por Urganda la Desconocida en la Ínsula No Fallada. Incluso, «después de muy largos tiempos pasados, la hada Morgaina le hizo saber en cómo ella tenía al rey Artur de Bretaña, su hermano, encantado, certificándola que había de salir y volver a reinar en su reino de la Gran Bretaña, y que en aquel mesmo 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» (*Sergas*, CLXXXIII, 29a).

La resurrección del personaje y el encantamiento final de los principales protagonistas reflejan algo más que un mero giro argumental: detrás subyace una diferente ideología y una nueva estética, acomodada a los nuevos tiempos, y puede proyectarse como símbolo del quehacer de Montalvo: una vieja materia (la del *Amadís* primitivo) de final trágico y representativa de una tradición medieval se ha remozado para dar paso a una visión mesiánica y mucho más optimista: la nueva caballería, representada por Esplandián, no mata a la anterior, sino que la supera y la conduce hacia unos nuevos fines considerados como superiores. En sentido complementario, la intervención del refundidor también

¹⁶ Por comodidad, cito los textos de las *Sergas* por la selección que realicé *ex profeso* para este trabajo, recogida en *Antología de libros de caballerías castellanos*, con indicación de capítulo y página, o en su defecto, directamente por la edición impresa en Toledo: Juan de Villalquarán, 1521, en estos casos con referencia al folio.

¹⁷ Véase María Rosa Lida de Malkiel, «El desenlace del *Amadís* primitivo», en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires: Eudeba, 1969, págs. 149-156, y más recientemente Paloma Gracia, «Sobre el espíritu del primer *Amadís de Gaula*». Sylvia Roubaud, «Mort(s) et résurrection(s) d'Amadís», en *Les «Amadis» en France au XVI^e siècle*, págs. 9-19, rastrea también el motivo de la muerte y resurrección del héroe en las continuaciones.

cabe interpretarla como la de un creador que incorporaba «la añosa materia artúrica a una actualidad y a un gusto de época que anidó en las cortes y acogió a *su* Amadís como símbolo de caballeros y espejo de leales amadores»¹⁸.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO

Aunque la primera edición conservada del *Amadís de Gaula* vio la luz en 1508 (Zaragoza, Jorge Coci), necesariamente tuvo que existir al menos alguna otra anterior¹⁹. Los preliminares de la obra la atribuyen al «honrado y virtuoso cavallero Garci Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo», persona importante en el ámbito local y de quien tenemos cada vez más noticias²⁰. De acuerdo con el llamado padrón de Alhama (1482), conocemos también su condición de hidalgo, datos todos ellos que nos permiten situarlo entre la clase dominante de Medina del Campo (Valladolid). Estaba constituida por elementos procedentes de la pequeña nobleza local, a la que se habían unido individuos y familias surgidos de las filas de los más destacados vecinos, enriquecidos, sobre todo, a través del comercio. Por su participación en el regimiento de la ciudad, esta oligarquía obtenía una relativamente importante fuente de ingresos, pero, sobre todo, dominaba el aparato de gobierno y lo orientaba en defensa de sus intereses. Ahora bien, en la segunda mitad del siglo XV las dos famosas ferias de Medina la convertían en el principal centro comercial y financiero de la corona castellana, un dinámico núcleo urbano en el que se estaba formando una clase intermedia diferenciada de los grupos dominantes, pero también del «común» de los vecinos. Todavía no trataba de aspirar al poder, pero sí procuraba controlar su ejercicio por diversos medios a su alcance. A esto debemos añadir que a lo largo del siglo XV, sobre todo de su segunda mitad, el acceso a la hidalguía y a la caballería se hizo más fácil para aquellos que, contando con cierta fortuna personal, destacaron por alguna razón en el servicio a los reyes. Y no debemos olvidar que en esta época Medina, por la que siente cierta

¹⁸ Antonio Prieto, *Morfología de la novela*, Barcelona: Planeta, 1975, pág. 234.

¹⁹ Véase Aquilino Suárez Pallasá, «La importancia de la impresión de Roma de 1519 para el establecimiento del texto del *Amadís de Gaula*», *Incipit*, XV (1995), págs. 65-114, y Rafael Ramos, «La transmisión textual del *Amadís de Gaula*», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, ed. Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero, vol. III, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 1999, págs. 199-212. Del texto de 1508 existe una reciente edición facsímil con buena introducción de Víctor Infantes, Madrid: Singular-Instituto de España, 1999-2000.

²⁰ Los datos del pionero artículo de Narciso Alonso Cortés, «Montalvo, el del *Amadís*», *Revue Hispanique*, LXXXI (1933), 434-442, se han visto incrementados en los últimos tiempos con las aportaciones de Juan Bautista Avelle-Arce, «*Amadís de Gaula*: el primitivo y el de Montalvo», México: Fondo de Cultura Económica, 1990, las más novedosas de Antonio Blanco, *Esplandián, Amadís, 500 años*, Valladolid: Diputación de Valladolid, 1998, y las de Sales Dasí, «Garci-Rodríguez de Montalvo».

predilección Isabel la Católica, con cierta reiteración se convierte en residencia de la Corte²¹.

En este contexto del patriciado urbano medinés, destacaban los Montalvo, descendientes de Martín Gutiérrez de Montalvo, octavo señor de Botalorno, casado con una Ruiz de Medina, del linaje de los Pollinos. Nuestro novelista era hijo de Juan Gutiérrez de Medina, recaudador de Juan II de Navarra y Aragón, padre de Fernando el Católico. Pertenecía a uno de los linajes que tradicionalmente se repartían el poder de la ciudad y ocupó en él una posición preeminente. Era el encargado de recibir el pleito-homenaje a los nuevos miembros, pero se llegó a separar porque no le quisieran dar «fidelidad» para un criado suyo.

Es muy probable que naciera hacia 1440. Conjuntamente con su hermano, en 1462 hereda un juro otorgado por Juan II de Navarra y Aragón a su padre, confirmado por el entonces infante Fernando (el rey Juan había nacido en Medina, cuyo señorío había heredado hasta que lo vendió a Enrique IV, pasando después a Isabel la Católica)²². En octubre de 1476 nuestro personaje ya era regidor de Medina, en donde aparece reiteradamente documentado hasta la fecha de su muerte, que se tuvo que producir hacia 1505. Como ha demostrado Antonio Blanco, en la rica ciudad castellana tenía también la ocupación de «escribano de los pueblos» que pertenecían a su demarcación de la importante villa, cargo que pertenecía al comendador mayor Gutierre de Cárdenas (¿lo tenía arrendado?)²³. Trataba de repartir entre los más humildes pecheros los pagos y las cargas necesarias para los transportes, casi siempre de los Reyes Católicos y de su Casa y Consejo, oficio que le permitiría cierta disponibilidad económica. Entre los actos documentados en los que figura, podemos entresacar su clara conciencia del linaje, de sus prerrogativas, en una ciudad rica y en el ámbito de una administración municipal viciada por múltiples corrupciones, por continuos pulsos de poder e incluso rencillas de linaje o personales. Los problemas no sólo afectaban a la honra, sino también al provecho.

Las *Sergas* nos suministran algunos datos más personales como su apego por la caza, que practica en Castillejo, afición nobiliaria cuyo ejercicio estaba

²¹ Para lo referente a Medina, véase M.^a Isabel del Val Valdivielso, «Medina del Campo en la época de los Reyes Católicos», en *Historia de Medina del Campo y su tierra. Nacimiento y expansión*, coord. Eufemio Lorenzo, vol. I, Valladolid: Ayuntamiento de Medina del Campo, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, Excma. Diputación Provincial de Valladolid y Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1986, págs. 231-314, *idem*, «Indicios de la existencia de una clase en formación: el ejemplo de Medina del Campo a fines del siglo XV», *Anales de la Universidad de Alicante*, 7 (1988-89), 193-223, *idem*, «Aproximación al estudio de la estructura social de una villa mercantil castellana a fines de la Edad Media: Medina del Campo», en *Les sociétés urbaines en France méridionale et en Péninsule ibérique au Moye Âge (Actes du Colloque de Pau, 21-23 septembre 1988)*, París: CNRS, 1991, págs. 73-104, de donde extraigo los datos. E. Sales Dasí, «Garci-Rodríguez de Montalvo», realiza una amplia síntesis.

²² Antonio Blanco, *Esplandián, Amadís, 500 años*, págs. 71-77.

²³ *Ibidem*, esp. págs. 141-151.

prohibido en Medina y dos leguas a su alrededor²⁴. Urganda la Desconocida, maga ficticia de la obra, lo presenta como «hombre simple, sin letras, sin ciencia, sino solamente de aquella que, assí, como tú, los çafios labradores saben, y como quiera que cargo de regir a otros muchos y más buenos tengas, ni a ellos ni a ti lo sabes fazer» (*Sergas*, XCVIII, 23b). Mediante la estratagema narrativa se presenta de forma humilde, sin que del tópico podamos deducir su posible formación intelectual. A falta de otra documentación, los datos internos nos proporcionan suficientes pistas de sus lecturas; resultan significativas las alusiones a historiadores clásicos, Salustio, Tito Livio, a la guerra de Troya y a Godofredo de Bouillon, a las *Caídas de príncipes* de Boccaccio, del mismo que tuvo que conocer la materia artúrica. Estas referencias lo alejan de los conocimientos que pudieran tener los zafios labradores y resultan una buena muestra de su intereses como lector, aficiones no muy alejadas de una parte de la nobleza castellana del XV. La misma Urganda nos da una clave todavía más precisa: «porque con tanta afición tu voluntad está desseosa de saber los famosos fechos de las armas, y porque el estilo de tu vida desde tu nacimiento fue en las dessear y seguir...» (*Sergas*, XCVIII, 24a).

En definitiva, Montalvo pertenecía a la clase dominante de Medina del Campo, a su patriciado urbano encargado del gobierno de la ciudad, también denominado en ocasiones patriciado caballeresco por el predominio en su seno de elementos sociales propios de la caballería y de la pequeña nobleza. Sus ideales y formas de vida aristocráticos prevalecían casi siempre sobre los más específicos de los grupos burgueses mercantiles, financieros y artesanos que aparecían con mayor claridad en ciudades de otras regiones europeas²⁵. La ficción podía ser un vehículo adecuado para desarrollar sus inclinaciones por las armas, al mismo tiempo que a través de ella mostraba su conciencia de clase, podía diferenciarse de los advenedizos y subrayaba la supremacía de la caballería: «E como quiera que los otros más baxos oficios por la perfición d'ellos son loados, este lo deve ser más, pues que más que todos y sobre todos resplandece, assí como el claro sol sobre toda la otra claridad» (*Sergas*, LXXI, fol. LVvb). Como señala Miguel Ángel Ladero, el espíritu de la caballería medieval había encontrado un campo fecundo para su supervivencia y desarrollo en la España del siglo XV, donde no solo era motivo para fiestas cortesanas en las que se mostrara el artificio de lo heroico como nostalgia de una vida más bella, sino que res-

²⁴ M.^a Isabel del Val Valdivielso, «Medina del Campo en la época de los Reyes Católicos», pág. 239.

²⁵ Véase Miguel-Ángel Ladero Quesada, «Corona y ciudades en la Castilla del siglo XV», en *En la España medieval*, v. *Estudios en memoria del profesor D. Claudio Sánchez-Albornoz*, vol. I, Madrid: Universidad Complutense, 1986, págs. 551-574. Para una visión global reciente, véase María Asenjo González, «Las ciudades», cap. III de *Orígenes de la monarquía hispánica: Propaganda y legitimación*, dir. José Manuel Nieto Soria, Madrid: Dykinson, 1999, págs. 105-140.

pondría a motivaciones bélicas y sociales muy concretas²⁶, especialmente en tiempos de los Reyes Católicos.

EL RESURGIR DE LOS CABALLEROS

Rodríguez de Montalvo reivindicaba el prestigio de la caballería recogiendo un tópico de una larga tradición literaria, preeminencia que se trataba de impulsar desde las más altas esferas del poder. El rey Fernando pertenecía a la Orden de Caballería del Toisón de Oro (1470), del mismo modo que participaba activamente en torneos y justas como en las de Valladolid (1475) e incluso desafiaba personalmente a Alfonso de Portugal para finalizar así con la guerra de sucesión²⁷, procedimiento eminentemente literaturizado del que tenemos muy buenas muestras tanto en la ficción como en la realidad histórica. Los carteles se convirtieron en un manifiesto político, en un medio de propaganda que engrandeció la imagen del joven monarca ante sus compatriotas. Desde 1476, el fortalecimiento de la monarquía restringió de hecho la investidura caballeresca, instaurando el monopolio regio para todos los aspirantes, incluso los nobles²⁸. El mismo monarca, en la campaña de primavera de 1490, ordenó caballero a su hijo Juan, de diez años, ante los muros de Granada y éste a su vez a otros hijos de grandes señores. La concesión de la caballería era en último término la recompensa otorgada por los monarcas a aquellos combatientes individuales, no encuadrados en las tropas de los Consejos ni de los grandes nobles, sin cuya ayuda la victoria final habría sido sin duda más difícil. Significativamente, su concesión aumentó en los años difíciles de las empresas granadinas²⁹. Además, Medina del Campo, centro cortesano, también se convertía de vez en cuando en espacio adecuado para festejos en los que se celebraban justas, como sucedió en la brillante recepción que los Reyes Católicos ofrecieron a los embajadores ingleses

²⁶ Miguel Ángel Ladero Quesada, «La consolidación de la nobleza en la Baja Edad media», en *Nobleza y sociedad en la España Moderna*, Oviedo: Fundación Central Hispano-Ediciones Nobel, 1996, págs. 19-45 (37).

²⁷ Ángel Sesma, «Carteles de batalla cruzados entre Alfonso V de Portugal y Fernando de Castilla (1475)», *Revista Portuguesa de História*, XVI (1978), 277-295. Para una visión de conjunto, véase M.^ª Carmen Marín Pina, «La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la narrativa caballeresca del reinado fernandino», en *Fernando II de Aragón el rey Católico*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1996, págs. 87-105.

²⁸ Nelly R. Porro Girardi, *La investidura de armas en Castilla. Del Rey Sabio a los Católicos*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998, pág. 62.

²⁹ Véase Marie-Claude Gerbet, «Les guerres d'accès à la noblesse en Espagne de 1465 à 1592», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, VIII (1972), págs. 295-326, y Marín Pina, «La ideología del poder», pág. 95. No obstante, era un mecanismo excepcional, «un medio puramente ligado a la coyuntura, una manera eficaz y poco onerosa (para ellos) de recompensar los servicios prestados», Marie-Claude Gerbet, *Las noblezas españolas en la Edad Media. Siglos XI-XV*, Madrid: Alianza Universidad, 1997, pág. 326.

en 1489³⁰. Desde estas perspectivas, no es extraño que en el inventario de los bienes de la reina Isabel figuren diversos tapices y libros en los que se percibe sus aficiones caballerescas, como lo muestran la *Historia de Lanzarote del Lago*, el *Baladro del sabio Merlín* o la *Demanda del Santo Grial*³¹.

Buena parte de los datos aducidos corresponden a actos de representación, instrumentos interesados de propaganda ideológica de unos modelos que los Reyes Católicos trataron de controlar y de promover³². En la realidad de la época, a pesar de las transformaciones y de la mayor complejidad de los ejércitos, la caballería constituía un importante bastión, del mismo modo que la nobleza seguía teniendo una participación muy activa en la guerra de Granada. En la interpretación de uno de sus mejores historiadores, el ejército que participó en su conquista fue la última hueste medieval, sin apenas rasgos de organización y de formación que anticiparan los de las tropas castellanas en las inmediatas campañas de Italia. Bien es cierto que el futuro ejército recibió en la guerra granadina un cúmulo de ideas y experiencias decisivas para su posterior cambio³³. Tras el fracaso de Loja, Fernando el Católico optó por su reorganización, formando una fuerza profesional estable, basada en un cuerpo de caballería que, a modo de guardia personal, dependería del soberano; a su alrededor debían concentrarse las aportaciones nobiliarias y ciudadanas, con 10.000 ó 15.000 jinetes y un número superior de infantes, auxiliados por un potente parque de artillería y de equipos de especialistas. La nobleza llevaría el peso de la guerra en cuanto a participación militar, mientras que los municipios prestarían hombres para la infantería y los servicios y, sobre todo apoyo financiero y servicios. Por encima de todos, como gran capitán y jefe, el rey figuraba siempre en cabeza incluso en los momentos de peligro³⁴.

Si en este contexto histórico la intervención de Montalvo resulta coherente, ¿podríamos considerarla como un «fruto tardío» desde una perspectiva literaria? Menéndez Pidal planteaba el tema desde la óptica de la continuidad de unos géneros de vida incipiente o ignorada durante la Edad Media, desarrollados durante el Renacimiento. En España, a su juicio, la ruptura entre ambas

³⁰ M.^a Isabel del Val Valdivielso, «Medina del Campo en la época de los Reyes Católicos», pág. 239.

³¹ Véase Ian Michael, ««From Her Shall Read the Perfect Ways of Honour»: Isabel of Castile and Chivalric Romance», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool: Liverpool Un. Press, 1989, págs. 103-112.

³² Véase, por ejemplo, Pedro M. Cátedra, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su «Consolatoria de Castilla»*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989, y diferentes artículos recogidos en *Orígenes de la monarquía hispánica*. De la materia literaria se ha encargado Ángel Gómez Moreno, *op. cit.*, cap. IX, págs. 315-339.

³³ Miguel Ángel Ladero Quesada, «Ejército, logística y financiación en la guerra de Granada», en *Seis lecciones sobre la guerra de Granada*, Granada, 1983, págs. 35-57 (35-36).

³⁴ J. Ángel Sesma Muñoz, *Fernando de Aragón, Hispaniarum rex*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1992, pág. 150.

épocas nunca fue tan completa como en otros países y ciertas series pudieron florecer después. Metafóricamente, los denomina «frutos tardíos, de ramas literarias ya estériles y secas en el resto de Europa»³⁵, entre los que se encuentran los libros de caballerías. España devolvía a Europa restaurado un mundo como el de Tristán y el de Lanzarote que había caído en olvido. Sin embargo, pese a sus afirmaciones, a fines del siglo XV y principios del XVI se estaba produciendo una eclosión de la literatura caballerescas en toda Europa, a la que no es ajena la imprenta. El sistema de valores de la caballería, revitalizado con nuevas actitudes, sobrevivió en toda Europa a la clase social que lo había formado. No sólo se manifestará en las numerosas fiestas, torneos y recibimientos de los diversos países europeos, sino también en su literatura, como lo reflejan tanto las nuevas obras como la remodelación y edición de viejos textos³⁶. En Inglaterra, Thomas Malory había terminado *Le Morte d'Arthur* hacia 1469, publicada por Caxton en 1485 e impresa en sucesivas ocasiones hasta el siglo XVII. El mismo editor reprodujo en sus prensas desde *The Book of the Order of Chivalry* (1484) de Raimundo Lulio hasta *The history of the noble and valient knight Paris and the fair Vienne* (1485). Todas ellas procedían de versiones francesas, lejanas o próximas, incluso el libro de Lulio. En Francia, el florecimiento de la materia caballerescas durante el siglo XV se percibe en la difusión de los viejos textos manuscritos —algunos incluso llegan a perdurar hasta el siglo XVI—, en modernas compilaciones que incluyen obras artúricas, en la creación de nuevos *romans* y en las prosificaciones y adaptaciones de viejos cantares de gesta, muchos de los cuales se difundieron en España en pequeños formatos más baratos desde fines del XV. También se crearon nuevas biografías caballerescas y se reeditaron viejos productos³⁷. Entre ellos mencionaré las ediciones en prosa de *Lancelot* y de *Tristan* (1494) de Antoine Vérard, la última ya impresa por Jehan le Bourgoys en Rouen (1489). En Italia se revitalizó la materia a través de la épica culta, una parte de la cual se adaptará en España posteriormente de acuerdo con los moldes de los libros de caballerías, como sucede con el *Morgante* (1478-1483) de Luigi Pulci, la *Trabisonda hystoriata* (1483) de Francesco Tromba, el *Orlando Innamorato* (1483-1495) de Matteo Maria Boiardo y sus continuaciones, el anónimo *Innamoramento di Carlo Magno*

³⁵ Ramón Menéndez Pidal, «Caracteres primordiales de la literatura española con referencias a otras literaturas hispánicas, latina, portuguesa y catalana», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas. I. Desde los orígenes hasta 1400*, dir. Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona: Vergara, 1949, págs. XIII-LIX (pág. LIV).

³⁶ Para una visión general y comparatista, véase Jennifer R. Goodman, «European Chivalry in the 1490s», *Comparative Civilizations Review*, 26 (1992), 43-72.

³⁷ Philippe Menard, «La reception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Age et au XVI^e siècle», *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society. Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthuriennne*, 49 (1997), 234-273.

(1481-1491) y el *Baldus* (1517-1521) de Teofilo Folengo³⁸. El buen trabajo comparativa de Goodman resulta concluyente: a fines del siglo XV y bastantes años después, la caballería constituía un poderoso sistema de creencias, pensamiento y visión del mundo en toda Europa³⁹. La supervivencia de tradiciones y la lentitud de los cambios en la sociedad del Antiguo Régimen posibilitaron la perduración de viejos textos⁴⁰, muchos de ellos acomodados también a unas nuevas circunstancias. La remodelación del *Amadís* realizada por Montalvo debe explicarse desde las especiales circunstancias hispanas, pero no constituye ninguna anomalía en el contexto internacional europeo.

ESTRUCTURAS Y CICLOS NARRATIVOS

Al insertar Montalvo nueva savia en una vieja materia, la historia debió de producir la sensación de ser algo ya conocido y, a su vez, distinto⁴¹; ofrecía una feliz síntesis de la tradición medieval, pero al mismo tiempo se configuraba con unas nuevas pautas expresivas, narrativas e ideológicas. La construcción de la obra depende en sus grandes líneas de la tradición artúrica, claramente influida por el folclore, revitalizado en el ámbito francés desde el siglo XII. El modelo seguido corresponde al del mejor caballero del mundo dedicado a los asuntos terrenales, en especial aventuras bélicas y amorosas, para lo que contaba con dos grandes paradigmas: Tristán de Leonís y Lanzarote del Lago. Externamente se caracteriza por su gran amplitud, por la proliferación de numerosos personajes, unos 270 según el cómputo de Pierce⁴². La redacción de Montalvo sigue los hitos biográficos de un héroe singular desde su nacimiento hasta su matrimonio público, entremezclados con las hazañas de otros familiares suyos, en especial Galaor y en menor grado su primo Agrajes y Florestán. Los principales acontecimientos de la obra corresponden a las múltiples aventuras acometidas por los numerosos personajes, divididas en cuatro libros y algunas proyectadas sobre un futuro quinto, las *Sergas*.

El texto de 1508 se inicia con una vieja y remozada historia del niño abandonado y reconocido por su familia, reproducida con variantes en diferentes personajes, en especial Amadís, Galaor y más adelante Esplandián. Comienza con los amores de los progenitores del protagonista, el rey Perión de Gaula y Elisena. Fruto de sus rápidas relaciones, nacerá Amadís, abandonado a las aguas en un

³⁸ Javier Gómez-Montero, *Literatura caballescica en España e Italia (1483-1542). El Espejo de caballerías (Deconstrucción textual y creación literaria)*, pág. 2.

³⁹ Jennifer R. Goodman, «European Chivalry in the 1490s», pág. 68.

⁴⁰ Philippe Menard, «La reception des romans de chevalerie», págs. 272-273.

⁴¹ Véase Pierre Le Gentil, «Pour l'interprétation de l'*Amadis*», en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, vol. II, París: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, págs. 47-54.

⁴² Frank Pierce, *Amadís de Gaula*, Boston: Twayne, 1976, pág. 80.

arca, con la espada y un anillo de su padre y una carta en la que figura su nombre. Será recogido por un caballero, quien le llamará Doncel del Mar, y se criará en compañía de su futuro escudero Gandalín, si bien pronto se trasladará a la corte de Escocia, en donde conocerá a su enamorada, Oriana. Poco después, desea ser armado caballero y elige a Perión para que lo invista, aunque ambos ignoran su parentesco. Momentos antes del rito le envían los objetos con los que había sido abandonado: la cera, el anillo y la espada de Perión. Una vez investido, decide ayudar a su desconocido padre, por lo que marcha hacia Gaula, en donde será reconocido, tras derrotar al rey Abiés, obteniendo su mayor victoria. Una doncella enviada por Oriana, quien se había quedado con la cera, le entrega la misiva en donde figura su nombre y su ascendencia: es hijo de reyes y lo ha sabido por su dama. En el reconocimiento de sus progenitores desempeñan un papel fundamental el anillo, objeto con el que se iniciaron las relaciones sus padres, y la espada, también presente en su procreación y abandono. Ahora comienza una vida nueva, identificado con la tierra de sus antepasados paternos, Amadís de Gaula, a diferencia del nombre genérico anterior, Doncel del Mar. En la nueva denominación, que contaba con antecedentes reconocibles en la tradición, por ejemplo Tristán de Leonís, la expresión de su nombre hará historia en la literatura española si recordamos personajes como Lazarillo de Tormes y Don Quijote de la Mancha.

Partirá hacia la corte de la Gran Bretaña, regida por Lisuarte, padre de Oriana, estableciéndose así algunos de los principales resortes narrativos: a) una corte utópica, la de Lisuarte, a la que acuden los principales familiares del protagonista, Agrajes, Galvanes y Galaor, y en donde se encuentran las enamoradas de Amadís y de Agrajes; b) numerosas aventuras en las que los caballeros principales adquieren «prez y honra».

La conjunción entre la caballería y el amor se percibe en las estructuras narrativas, reiteradas en sus esquemas fundamentales: el héroe consigue la culminación amorosa —la unión sexual— con su enamorada tras obtener una difícil victoria sobre un peligroso enemigo. Sin embargo, tras esta situación climática, casi sin interrupción sobreviene una crisis por la que el caballero debe permanecer inactivo. Esta paralización le acarrea la pérdida de su fama anterior y supone un cambio de nombre, de modo que deberá realizar unas nuevas aventuras para recuperar su identidad y su honra. En los momentos culminantes del relato se produce alguna pelea transcendida porque peligran Oriana y su reino. En el libro I, Arcaláus, principal enemigo, traiciona a Lisuarte intentando que Barsinán se apodere del territorio y se case con Oriana. La intervención de Amadís y de Galaor impedirá su realización. Tras la liberación de su amada, una vez que Amadís recupera su espada, que se había quedado Arcaláus en una aventura anterior, se produce la consumación física de la pareja, culminando sus amores y los distintos grados de amor.

Tras esta tarea difícil podría concluirse el relato, si bien quedan algunos episodios pendientes de resolución. Por culpa de unas palabras del enano Ardián, Oriana reacciona celosa y airadamente, escribiendo una carta de despecho, imitada después por don Quijote en la penitencia de Sierra Morena. Cuando recibe la misiva, Amadís se retira con un ermitaño a la Peña Pobre, abandona sus armas, cambia de nombre y de vestimentas, convirtiéndose en una especie de salvaje, aislado de la sociedad, con síntomas de la enfermedad de amor⁴³. Sólo comenzará su actividad cuando reciba un nuevo escrito de reconciliación, debiendo recobrar la fama perdida, con lo que se inicia un segundo ciclo de aventuras en el que se reiteran los esquemas del primer libro. En el libro II la batalla de Cildadán contra Lisuarte aumenta su peligrosidad porque unos gigantes desafían al padre de Oriana si no entrega a su hija para que se case con uno de ellos, Basagante. Amadís, con el nombre de Beltenebrós, mata a su contrincante amoroso y rescata a Leonoreta, hermana de Oriana. De nuevo, los amantes se reunirán y producto de sus relaciones amorosas nacerá su hijo Esplandián.

Tampoco termina el libro ahí, iniciándose un tercer ciclo, ya que Amadís debe abandonar la corte, pues por causa de unos malos consejeros se enemista con Lisuarte. Cuando sus amigos atacan la isla de Monganza, Oriana le escribe a Amadís para que permanezca en Gaula. Transcurren trece meses y medio, los que han empleado sus amigos en luchar contra Lisuarte, hasta la llegada de una nueva carta de su dama: puede salir de Gaula pero no pelear contra su padre. En sus nuevas aventuras los ámbitos espaciales se amplían notoriamente. Conocido como El Caballero del Enano o de la Verde Espada y el Caballero Griego consigue un prestigio que incluso eclipsa o iguala al obtenido como Amadís.

Su regreso a las tierras de Lisuarte coincidirá con la decisión de éste de entregar a Oriana para que se case con el emperador romano, Patín, a pesar de la voluntad contraria de su hija y del consejo de sus amigos. Camino de Roma, será rescatada por Amadís, lo que motivará la gran batalla del libro IV. Tras la intervención de Nasciano y de Esplandián, todo terminará en unas paces generales y en la derrota de unos nuevos atacantes, Arcaláus y todos los principales enemigos del héroe y de Lisuarte, quien estaban al acecho a la espera de la resolución del conflicto. Ahora los principales amigos del héroe obtendrán también unas tierras conquistadas a sus adversarios, hecho diferencial respecto a lo anterior. El libro acaba con unas bodas generales, para las que se reúnen todos en la Ínsula Firme y no en la corte de la Gran Bretaña. No obstante, en sus últimas aventuras

⁴³ Véase Juan Manuel Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico-cortesano*, Madrid: Cupsa, 1979, pág. 221 y ss., e Yvonne David-Peyre, «Le mal d'amour dans le roman de chevalerie de Montalvo *Amadís de Gaula* (1500)», *Crisol*, 10 (1989), págs. 5-11.

Amadís fracasa, con lo que de nuevo quedan pendientes unos acontecimientos futuros, resueltos en *Las sergas de Esplandián*, dejando a los lectores con la expectación de su cumplimiento.

La disposición de las aventuras sigue unas pautas similares: al final de cada libro se inician unos conflictos cuya resolución se difiere. Salvo en el tercero, la estructura es similar: el problema inicial generador de los nuevos acontecimientos se soluciona con un nuevo equilibrio, plasmado en la reunión de los caballeros. Por el contrario, en el tercero, al alejarse Amadís de la Gran Bretaña, en sus distintas aventuras consigue unos aliados, disponiéndose todo para que confluya en la batalla final del cuarto libro. Al enfrentamiento entre la caballería y la realeza, que no se había solucionado satisfactoriamente en el libro III, se ha añadido la trama amorosa, la entrega de Oriana a los romanos, en un claro *crescendo* narrativo.

A pesar de la opinión de algunos críticos, la obra no puede considerarse como una suma de aventuras inconexas. En el libro I, el más cercano a la redacción primitiva, existen diversos núcleos donde convergen las principales acciones, como la presentación de Amadís en casa de Lisuarte o las cortes de Londres. Los capítulos iniciales desde el nacimiento hasta el reconocimiento por la familia saben engarzar múltiples motivos folclóricos⁴⁴. Desde el primer momento Amadís está predestinado a ser un personaje extraordinario, pues un ser abandonado a las aguas, a las fuerzas de la naturaleza, que logra superar este obstáculo inicial sólo podrá ser, de acuerdo con la tradición, héroe, rey o santo. A estos hitos folclóricos reelaborados con una cierta maestría, debemos superponer una herencia literaria, en especial la artúrica, unos contextos cortesanos y unas acomodaciones históricas. El héroe es el primogénito de su familia, descendiente de reyes, ha sido educado en una corte, se enamora de Oriana y es investido como caballero antes de emprender sus caminos de aventuras. En el desarrollo posterior, se conservan restos de estructuras folclóricas más generales: los principales hitos narrativos se articulan sobre una tarea difícil, si bien la obtención de la princesa y del trono se pospone sucesivamente. El casamiento público adquiere una función estructurante y con él finalizan los principales acontecimientos de la vida heroica del personaje, quien deja de desplazarse por los caminos de las aventuras, para desempeñar funciones de gobernante. Agostado su mundo novelesco tras el casamiento, se continúa con el de su hijo. A los ojos de Montalvo, el matrimonio público convierte el amor en motivo no novelizable, a lo que se

⁴⁴ Véase Juan Manuel Cacho Bleca, *Amadís: heroísmo mítico-cortesano*, Juan Bautista Avalle-Arce, «Amadís de Gaula»: el primitivo y el de Montalvo, México: Fondo de Cultura Económica, 1990, y Paloma Gracia, *Las señales del destino heroico*, Barcelona: Montesinos, 1991. Incluso Juan Bautista Avalle-Arce ha pretendido ver en la construcción del Amadís primitivo unos esquemas muy ajustados al folclore, hipótesis que no siempre ha sido aceptada. Véase Javier Roberto González, «Amadís/Galaor, los dos hermanos a la luz de las leyes épicas», *Revista Chilena de Literatura*, 44 (1994), págs. 53-71.

suma el cambio de funciones del personaje y la edad de las armas a la que ha llegado su hijo.

Las *Sergas* no representan, ni mucho menos, la culminación estética de los cuatro primeros libros, pero sí la ideológica y narrativa, preparada con cierto cuidado y anunciada por Montalvo desde las líneas directrices del *Amadís*. Como es lógico, en las primeras aventuras el autor desea mostrar la superioridad del nuevo protagonista respecto a sus predecesores, logrando en todas culminar episodios inacabados⁴⁵. Así Esplandián podrá extraer una espada destinada al mejor caballero, prueba en la que había fracasado su padre y de clara ascendencia artúrica. Liberará a su abuelo Lisuarte, misteriosamente desaparecido, matará al enemigo por excelencia de Amadís, Arcaláus, e incluso vencerá a su tío Galaor y otros tres caballeros amigos, aunque no deseaba combatir con ellos. Posteriormente, también a su pesar, peleará contra su desconocido progenitor, al que derrota, episodio que supone una transformación de los antiguos originales. Ahora bien, si Amadís había ganado por su fortaleza y amor la Ínsula Firme, centro de reunión de los caballeros, Esplandián conquistará la Montaña Defendida, disputada por el imperio persa y el griego, centro especial estratégico de la obra, desde donde emprenderá sus hazañas como cruzado en lucha contra el infiel. La lucha contra el rey Armato y la defensa de Constantinopla se convertirán en los ejes principales sobre los que se vertebra el relato. De nuevo, una guerra colectiva, el asedio de Constantinopla, se convierte en combate apocalíptico en el que ahora se reúnen todas las fuerzas del paganismo y de la cristiandad, entre las que se incluyen los ya viejos héroes de los primeros libros, encabezados por Amadís. Incluso allí acude para auxiliar a los adversarios, Calafia, reina de las amazonas que gobierna la isla de California⁴⁶. Tras la victoria de los cruzados, Esplandián se casará con Leonorina y por la renuncia de su suegro llegará a ser emperador. Finalmente, Urganda dejará encantados en la Ínsula Firme a todos los principales personajes del ciclo, quienes

⁴⁵ Emilio J. Sales Dasí, *Sergas de Esplandián. Guía de lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999, publica un rico resumen de sus líneas argumentales. Para su estructura, véase del mismo autor, «Estructura y técnicas narrativas en *Las sergas de Esplandián*», *Voz y Letra*, 9 (1998), págs. 57-73.

⁴⁶ Los conquistadores españoles trasladarán el topónimo de las *Sergas* a la California de los Estados Unidos de Norteamérica, tema que cuenta con una extensísima bibliografía. Entre otros, véase Ruth Putnam y Herbert I. Priestley, «California: The Name», *University of California Publications in History*, 4, 4 (1917), págs. 289-365, William T. Little, «Spain's Fantastic Vision and the Mythic Creation of California», *The California Geographer*, 27 (1987), págs. 1-38, Martín de Riquer, «California», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, coord. A. Sotelo Vázquez, ed. M. C. Carbonell, vol. I, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989, págs. 581-599, Emilio J. Sales Dasí, «California, las amazonas y la tradición troyana», *Revista de Literatura Medieval*, X (1998), 147-167, y la introducción de Salvador Bernabéu Albert a la edición facsímil de Garci Rodríguez de Montalvo, *Las Sergas de Esplandián*, Aranjuez: Doce Calles, 1998.

podrán regresar cuando la cristiandad necesite su ayuda, conjuntamente con el rey Arturo. Los nuevos jóvenes pretenden renovar el viejo estilo de la caballería andante, y se promete un nuevo libro con las aventuras de quienes se desplazan a California para emprender nuevas conquistas, quedando el relato así abierto a nuevas continuaciones.

Las principales directrices de las *Sergas* revitalizan un esquema argumental recurrente en la narrativa europea, especialmente en la literatura artúrica y en la caballerescas hispana, muy bien estudiado por Stegagno Picchio. Adaptadas a nuestro texto, son las siguientes: un viejo emperador, físicamente debilitado, acepta la ayuda que le ofrece un caballero andante para defenderse de los enemigos que le asedian. El caballero desbarata a los infieles y asciende al trono bizantino, tras contraer matrimonio con la bella hija del monarca de Oriente⁴⁷. Esta estructura implica el desplazamiento hacia Oriente, iniciado ya en el *Amadís*, y la conversión del héroe en defensor de Constantinopla, cuya caída en 1453 había conmocionado el mundo occidental. De este modo, la guerra se convertía en auténtica Cruzada contra los infieles, enemigos de la fe, y teñía la obra de connotaciones políticas e ideológicas interesadas en el contexto hispano de fines del siglo XV, convirtiéndola de forma explícita en instrumento de propaganda al servicio de la monarquía.

UNA HISTORIA FINGIDA Y EJEMPLAR

A un escritor como Montalvo, interesado por la caballería, se le presentaban fundamentalmente tres diferentes posibilidades: a) relatar unos hechos sucedidos en la realidad —historia—, b) contar una ficción caballerescas, c) componer una obra doctrinal sobre el tema. Esta división, eminentemente didáctica, no presupone una separación tajante entre los diferentes modelos, sino que además es necesario partir de la mutua interrelación entre todos ellos⁴⁸. La novela carecía de una preceptiva clásica que justificara su novedad y todavía no había encontrado una suficiente autonomía teórica, por lo que Montalvo la aproximará al género más prestigioso y próximo: la historia, cuyo desarrollo en el siglo XV admitía las prácticas más dispares. Diego Catalán ha subrayado cómo los cronistas post-alfonsíes se acostumbraron a la incorporación de los temas novelescos de la épica tardía y a la libre manipulación de las fuentes, lo que propició el

⁴⁷ Luciana Stegagno Picchio, «Proto-historia dos Palmerins. A Corte de Constantinopla do *Cligès* ao *Palmerín de Olívía*», en *A lição do texto. Filologia e literatura. I-Idade Média*, Lisboa: Edições 70, 1979, págs. 169-206 (172-173).

⁴⁸ Ángel Gómez Moreno, «La *militia* clásica y la caballería medieval: las lecturas de *re militari* entre Medievo y Renacimiento», *Evphrosyne. Revista de Filología Clásica*, XXIII (1995), 83-97, y Jesús D. Rodríguez Velasco, *El debate sobre la caballería en el siglo xv. La tratadística caballerescas castellana en su marco europeo*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1996, págs. 30-31.

desarrollo de un arte nuevo de historiar, más rico en elementos retóricos y más dramático y vivo, en definitiva, mucho más novelesco⁴⁹. Por otra parte, la aristocracia promovía todavía una literatura que elaboraba las acciones rituales de sus predecesores épicos. Según se va diluyendo la línea de demarcación en la sociedad entre nobles y plebeyos, la literatura nobiliaria se esforzó cada vez más por aumentar la separación. Para la mayoría de los cronistas occidentales se trata todavía de una época caballeresca en que la aristocracia de Occidente forma una especie de camarilla cerrada⁵⁰. A su vez, en el siglo XV se popularizarán autores como Valerio Máximo, Salustio, César Quinto Curcio y Livio a través de las traducciones, recepción que tiene muy poco que ver con el renacimiento italiano de la antigüedad; la historia romana era muy popular porque la *militia* romana era mirada como fuente y espejo de la caballería medieval. Los textos proveen ejemplos prácticos para los aspirantes a la caballería, no solo como conducta sino también como táctica y estrategia⁵¹. Finalmente, en el discurso histórico del XV se estaban produciendo importantes transformaciones. Algunos escritores castellanos, por ejemplo Fernán Pérez de Guzmán, señalan la necesidad de eliminar en las crónicas su tendencia a narrar hechos increíbles y su predisposición a la alabanza de nobles y monarcas, tratando de recuperar la verosimilitud ejemplar de la historia. En las *Generaciones y semblanzas* acusará a hombres de poca vergüenza como Pedro del Corral, autor de la *Crónica sarracina*, por relatar más «cosas estrañas e maravillosas que verdaderas e çiertas», calificando la obra como «trufa o mentira paladina»⁵². Directrices similares asume Hernando del Pulgar en los *Claros varones de Castilla*. En ambas obras se percibe la exclusiva atención a lo próximo e inmediato, al aquí y ahora, rechazando los planteamientos abstractos y las informaciones librescas, mientras que por el contrario seleccionan lo verdadero y directamente comprobable⁵³. Finalmente, Hernando del Pulgar, en una carta al Conde de Cabra, señala unas nuevas directrices seguidas en su *Crónica de los Reyes Católicos*, al preferir la imitación de Tito Livio «e a los otros istoriadores antiguos, que hermosean mucho sus

⁴⁹ Diego Catalán, «Poesía y novela en la historiografía castellana de los siglos XIII y XIV», en *Mélanges offerts a Rita Lejeune*, vol. I, Gembloux: Duculot, 1969, págs. 423-441, recogido en *La «Historia de España» de Alfonso X. Creación y evolución*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Universidad Complutense, 1992, págs. 139-156.

⁵⁰ Robert B. Tate, *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo xv*, Madrid: Gredos, 1970, pág. 280.

⁵¹ J. N. H. Lawrance, «On Fifteenth-Century Spanish Vernacular Humanism», en *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, Oxford: The Dolphin Book Co., 1986, págs. 63-79.

⁵² Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, ed. R. B. Tate, Londres: Tamesis, 1965, pág. 1.

⁵³ Domingo Ynduráin, «Historia y ficción en el siglo XV», en *Jornadas de Filología Aragonesa. I. En el L aniversario del AFA*, ed. José M.ª Enguita Utrilla, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1999, págs. 183-226 (195).

corónicas con los razonamientos que en ellas leemos, enbuelto en mucha filosofía e buena doctrina»⁵⁴.

En este contexto debemos entender la aventura de Montalvo como escritor, proyecto ambicioso si tenemos en cuenta que, a pesar de la extraordinaria acogida del *Amadís* en tiempos anteriores, tampoco habían escaseado los reproches. El Canciller Ayala confiesa haber perdido el tiempo en lectura de «libros de devaneos, de mentiras provadas», como *Amadís y Lanzarote (Libro rimado de Palacio, est. 163)* del mismo modo que Alfonso de Cartagena (hacia 1440) considera si no positivamente peligrosos, al menos estériles y necios algunos grandes volúmenes, como los de *Tristán, Lanzarote y Amadís*, a los que hay que sumar la *Crónica sarracina*. El problema lo plantea tanto por su nulo valor instructivo como desde la perspectiva de la verosimilitud: «Quid igitur expedit illa ut ystorialia legere que nedum non fuerunt, sed forsam nec esse potuerunt?»⁵⁵.

Estas críticas sobre la ficción novelesca y las nuevas orientaciones de la historia se dejan sentir en el importante prólogo de Montalvo al *Amadís*, quien diferencia tres modalidades de escritores: a) los que se basaron en algún cimientito de verdad pero contaron algunos hechos inventados para causar admiración, como sucede en las historias de griegos y troyanos y de Godofredo de Bouillon; b) los historiadores de mayor crédito, como Tito Livio, que trataron de ensalzar el «ardimiento y esfuerzo del corazón» contando algunos sucesos extraños pero creíbles porque pueden corroborarse con las experiencias presentes; c) el tercer grupo está formado por las historias fingidas, inventadas, que no sólo no se basan en ningún cimientito de verdad, sino que cuentan hechos admirables, fuera de la «orden de natura», relatos que deben ser contados por patrañas⁵⁶.

Él ha elegido esta tercera modalidad, pero al afirmar su condición de «historia fingida» se le planteaban problemas de difícil solución. Como señala Avalle-Arce, «la mentira ha sido objeto siempre de la más tajante condena moral, que podía repercutir, para el mentiroso, en condenas físicas de mayor o menor monta. La condena de la mentira fue solemnizada por el Decálogo judeo-cristiano, y el nombre del demonio ha sido siempre estigmatizado como padre de la mentira. De tal manera, montar la obra literaria sobre una máquina de mentiras, en forma

⁵⁴ Ap. James Donald Fogelquist, *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid: Porrúa, 1982, págs. 22-23.

⁵⁵ Jeremy N. H. Lawrence, *Un tratado de Alonso de Cartagena sobre la educación y los estudios literarios*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1979, pág. 54.

⁵⁶ Para la conexión con el contexto del *Amadís*, véase James Donald Fogelquist, *El Amadís y el género de la historia fingida*, Juan Bautista AVALLE-ARCE Etxeberria, «Los narradores del *Amadís*», en *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, ed. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, págs. 71-76, Anna Bognolo, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa: Edizione ETS, 1997, pág. 39 y ss., y Domingo Ynduráin, «Historia y ficción en el siglo XV».

abierta, era tan censurable como condenable. Por todo ello, el nacimiento de la literatura de imaginación (la ficción, la novela) está cuajado de problemas de orden ético»⁵⁷. Para librarse de la carga de falsedad, los autores históricamente recurrieron a varias alternativas. Unos insistieron en que su ficción era verdad histórica, derivada de fuentes auténticas y basada en la observación de testigos de toda confianza. La otra vía era admitir tácita o manifiestamente que la historia era sin duda ficción, sin que estuviera sujeta al juicio de si históricamente era verdadera o falsa⁵⁸. En este sentido, Rodríguez de Montalvo apunta a una fórmula intermedia: él contará una historia fingida, pero en su relato usará los recursos de la historia verdadera. Así, recurrirá a la ficción de un manuscrito encontrado por casualidad en un tumba y traído por un mercader, en el que se encontraban el libro IV y su continuación. Iniciándose muy tímidamente en el *Amadís*, pero ya desde las *Sergas*, el supuesto original se ofrece como si fuera una «crónica» o historia verdadera, de cuya redacción se ha encargado un testigo presencial de los acontecimientos, el maestro Elisabad, de notables cualidades morales que refuerzan la veracidad de lo contado. Ahora bien, estas soluciones técnicas embrionarias no resolvían uno de los problemas planteados: ¿cómo podía ser ejemplar una historia fingida? La solución del medinés consiste en introducir numerosos comentarios moralizantes, de modo que con estas adiciones su obra podrá ser tenida más por «crónica que por patraña». La equiparación con la historia no vendrá por el lado de su veracidad de lo contado, sino por sus enseñanzas. El narrador y en ocasiones algunos personajes subrayan las consecuencias y ejemplos que pueden desprenderse de los episodios contados o vividos, haciéndose portavoces de la ideología de Montalvo. En las *Sergas* seguirá utilizando idénticos recursos e incluso dará un paso más adelante: su ejemplaridad también se desprende del diseño estructural del libro, convirtiéndose la lucha contra el infiel en una de sus principales directrices⁵⁹. El ejemplo de Montalvo continuó en algunos libros de caballerías posteriores, si bien las glosas didácticas apenas tuvieron repercusión en las traducciones del *Amadís* a otras lenguas, pues en muchos casos quedaron relegadas.

Por otra parte, si Montalvo en el prólogo había proyectado su labor sobre el telón de fondo de historias de griegos y romanos, tampoco resulta extraño que de vez en cuando comparara los hechos de su ficción con los de ese lejano pasado, conocido casi con seguridad a través de traducciones o de testimonios indirectos. Así por ejemplo, las hazañas de Amadís no pueden ser confrontadas ni siquiera

⁵⁷ Avalor-Arce, «Los narradores del *Amadís*», pág. 72.

⁵⁸ William Nelson, *Fact or Fiction. The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1973, págs. 7-8.

⁵⁹ Para el didactismo de la obra, véase Emilio José Sales Dasí, «Las *Sergas de Esplandián*: ¿una ficción «ejemplar»?», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia: Universidad de Valencia, 1992, págs. 83-92.

con las de Hércules (*Sergas*, XLVIII), mientras que la gran batalla final del quinto libro no acepta ningún parangón, ni remontándose a las contiendas de Troya, ni a los enfrentamientos entre romanos y cartagineses, ni a los de Julio César y Pompeyo (*Sergas*, CLXXIV). El comportamiento de Esplandián con sus enemigos no tiene nada que envidiar al de Escipión el Africano (*Sergas*, CIX), del mismo que modo que el rey de Dacia pretende ejemplificar la inconstancia y volubilidad de las mujeres con los ejemplos de Breçaida y Troilos, y los de Clitemestra y Egisto (*Sergas*, LXXXVII). La materia clásica servía de parangón, enaltecendo los acontecimientos de la historia fingida, a la vez que el autor hacía gala de sus lecturas y, de vez en cuando, introducía glosas didácticas.

EL UNIVERSO FICTICIO

Los principales temas estructuradores de la obra corresponden a las múltiples y diferentes aventuras, en especial de armas y de amor, desarrolladas con ciertas variaciones en los cuatro primeros libros y de forma más diferenciada en las *Sergas*. La obra no se contenta con acoger y reproducir sin modificaciones la tradición cortés, pues en la relación amorosa también hace valer imperativos religiosos o sociales⁶⁰. Los amores de Amadís y Oriana se diferencian en dos aspectos fundamentales de sus principales modelos, Tristán e Iseo y Lanzarote y Ginebra: a) se desarrollan entre solteros, con lo que se evita el adulterio; b) de acuerdo con la herencia cortés, culminan con la posesión física de la enamorada, tras diferentes y progresivos estadios, si bien en el *Amadís* previamente se produce un matrimonio secreto, válido hasta el concilio de Trento (1563)⁶¹. Pero este aspecto, superposición ideológica antes que narrativa, no afecta a la condición clandestina de su amor: la obtención pública de la amada estructura la obra como si entre Amadís y Oriana no hubiera mediado ningún compromiso matrimonial.

En los primeros libros, las relaciones entre la pareja se ajustan a las características del amor cortés tanto en detalles menores generales, como en la motivación de las aventuras e incluso en la explicación de los móviles de actuación. Funciona como resorte generador de todas las cualidades desde las heroicas hasta las cortesanas, propiciando el desarrollo de la actividad bélica, plasmada en las múltiples aventuras, de la misma manera que el desamor conlleva la inactividad de su «penitencia» en la Peña Pobre. No obstante, no hay que considerar los celos de la mujer negativamente, pues de acuerdo con las doctrinas cortesanas

⁶⁰ Sylvia Roubaud, «La forêt de longue attente: amour et mariage dans les romans de chevalerie», en *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, París: Publications de la Sorbonne, 1985, págs. 251-267.

⁶¹ Justina Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid: Aguilar, 1948.

acrecientan el amor, como sucedía con la reina Ginebra. El héroe se comporta como enamorado perfecto; manifiesta su lealtad y perfección, resiste las tentaciones que se le ofrecen, que en algún caso ponen en peligro su vida, y obedece los mandatos de su amada, contrapuestos a sus anhelos de aventuras y fama. El amor estimula el desarrollo de sus cualidades retóricas, pues alcanzará los favores de su dama tras desplegar sus dotes persuasivas, cada vez más insistentes en una meditada gradación. Ahora bien, a partir de la unión sexual y del matrimonio secreto superpuesto, sigue manteniéndose una similar fraseología cortés, si bien pueden detectarse ciertas modificaciones. En los libros finales, ya no es Amadís quien solicita favores a su dama, sino que los papeles se invierten, proceso que alcanza su culminación tras el matrimonio público. Oriana exime a su marido del trato cortés e incluso afirma su obligación de asumir sus deseos con la obediencia que la mujer debe a su marido (*Amadís*, CXX, 1573)⁶².

Estas relaciones entre Amadís y Oriana se proyectan sobre las de otras parejas similares, como Agrajes y Olinda, a las que superan, a la vez que se contraponen a las aventuras amorosas de Galaor, caracterizadas por su discontinuidad, su rapidez y entrega física, residuos de un tipo de amor artúrico de procedencia céltica. Destacan todavía más en contraste con los amores de las magas, Urganda y la Doncella Encantadora, que a pesar de sus poderes no logran alcanzar el éxito amoroso, y se diferencian de la castidad posterior de Esplandián, en cuyo desarrollo se perciben nuevas directrices imputables a Montalvo.

El nuevo héroe nace con una marca de nacimiento en el lado izquierdo de su pecho, es decir en el del corazón, en donde figura inscrito el nombre de su enamorada, predestinación apriorística que culminará cuando Leonorina lo logre descifrar, antesala de su matrimonio. Así, resulta lógico que ambos queden enamorados de «oídas», antes de conocerse, un tipo de amor considerado más espiritual que el de «vista». En esta misma dirección, se concede un mayor protagonismo a la confidente, Carmela, escasean los contactos entre la pareja y ambos mantienen la más estricta castidad. En nuevo ideal caballeresco se preconiza un estilo de vida sujeto a las normas de la moral ascético-cristiana, esencialmente anticortesana⁶³. Se acentúa la superioridad de la dama y la timidez del enamorado, lo que espiritualiza su relación cortés hasta el punto de destruirla como tal⁶⁴. Coinciden tanto los finales del *Amadís* y los de las *Sergas* con el establecimiento de unas bodas de los compañeros de los héroes, en cuyas decisiones

⁶² Véase Javier Roberto González, «Los límites de la cortesía: amor y poder en el *Amadís-Sergas*», en *Lecturas críticas de textos hispánicos. Estudios de literatura española. Siglo de Oro. Vol. 2*, coord. Melchora Romanos, ed. Florencia Calvo y Melchora Romanos, Buenos Aires: Eudeba, 2000, págs. 69-78 (72).

⁶³ Antony van Beysterveldt, *Amadís-Esplandián-Calisto. Historia de un linaje adulterado*, Madrid: Porrúa, 1982, págs. 83-84.

⁶⁴ Javier Roberto González, «Los límites de la cortesía», pág. 74.

intervienen directamente los jefes de ambos linajes. Como sucedía en la realidad, la opinión de la familia solía resultar decisiva en la elección del cónyuge. Con reiteración, Montalvo se complace en desarrollar la retórica cortesana del amor, pero en sus substratos profundos las diferencias con el espíritu de los primeros libros son radicales. El amor se va disociando de la aventura, a la vez que paulatinamente pierde algunas peculiaridades cortesanas.

Independientemente de los numerosos personajes funcionales de la obra —testigos presenciales, mensajeros, enlaces, etc.— los protagonistas pertenecen a las más altas esferas de la sociedad —son reyes, hijos de reyes o de nobles—, y en el caso de los hombres han sido investidos como caballeros. Reflejan diferentes arquetipos, encarnación de vicios o virtudes, sin apenas matices intermedios, y los más significativos se caracterizan con algún rasgo sobresaliente que define su personalidad: lealtad amorosa (Amadís), actitud donjuanesca (Galaor), impetuosidad (Agrajes), etc.⁶⁵. Pueden identificarse por sus apelativos, como Urganda la Desconocida, Arcaláus el Encantador, e incluso los nombres llegan a reflejar la esencia de la personalidad⁶⁶. Amadís es llamado así por la devoción de Darioleta a un santo, según la explicación poco convincente de su autor, pero su nombre necesariamente lo deberemos relacionar con el amor. Tras los celos de Oriana, será conocido como Beltenebrós, con un étimo relacionado con la belleza, bel-, mientras que el segundo —tenebros— adquiere connotaciones negativas⁶⁷. Paradigmas de caballeros perfectos, demuestran en las múltiples aventuras sus cualidades cortesanas, físicas y éticas. Entre sus valores destaca la «bondad» de armas, también llamada «prez» y «esfuerzo», concretada en su capacidad de ganar la pelea individual y alentar al ejército con el ejemplo de sus hazañas⁶⁸. Dicha cualidad se ve acrecentada por la peligrosidad de los enemigos, bien por

⁶⁵ Véase, entre otros, Eloy R. González, «Tipología literaria de los personajes en el *Amadís de Gaula*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIX (1991), 825-864, y Marta Haro Cortés, «La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia: Universitat de València, 1998, págs. 181-217.

⁶⁶ Aquilino Suárez Pallasá en diferentes y eruditos trabajos estudia la onomástica y toponimia del libro para acercarse a las hipotéticas fuentes de la obra, una de sus preocupaciones. Véase, entre otros, «Sobre la evolución de —NN—, —NW— y —W— interiores intervocálicos en la onomástica personal del *Amadís de Gaula*», *Revista de Filología Española*, 77 (1997), págs. 281-320, «Gantasi, Monte Aldín, Daganel y Galdenda. Topónimos del *Amadís de Gaula*», *Letras*, 37 (1998), págs. 109-132, y «Sobre un lugar del *Vallum Antonini* en el *Amadís de Gaula*. El Ms. CCC 139 de la *Historia Britonum* como fuente del *Amadís de Gaula* primitivo», *Stylos*, 7 (1998), págs. 9-61, los últimos que conozco.

⁶⁷ Acentúo de acuerdo con otros testimonios cercanos a Montalvo (véase Martín de Riquer, *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, pág. 42). Resulta significativo que el nombre de *Beltenebros* le sirviera a José Bergamín para su colección de ensayos titulada «De la naturaleza y figuración fronteriza de la poesía» (San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1959). El antropónimo ha pasado a una estimable colección poética, del mismo modo que corresponde al título de la novela de Muñoz Molina (*Beltenebros*, 1989).

⁶⁸ Véase Fogelquist, *El Amadís y el género de la historia fingida*, pág. 61.

sus condiciones o por su número, sin que tampoco falten los combates entre familiares que no se reconocen. Además del dramatismo, se propicia una jerarquización mínima entre los personajes, perceptible en otras pruebas como las de la Ínsula Firme, en la que Amadís muestra su superioridad: es el mejor caballero y el más leal enamorado.

La honra constituye el principal valor del mundo masculino en forma de rango social elevado, o en forma de fama; ésta se extiende por medio de la palabra, en especial de los testigos, a través de los escritos que recogen sus hazañas y mediante representaciones escultóricas. Para alcanzarla deberán cumplir con sus deberes caballerescos —la defensa del territorio, el auxilio a los desvalidos (viudas, huérfanos, doncellas)— y observar una serie de virtudes, entre las que se ensalza el cumplimiento de la palabra dada, la cortesía y la lealtad, de la que depende la paz y el orden del reino. En el mundo femenino se destaca la honestidad y la honra además de la belleza⁶⁹.

Los héroes prueban la eficacia de su función en las aventuras: reparan los desórdenes existentes y castigan a los infractores, casi siempre de forma análoga a la trasgresión cometida. Los adversarios suelen caracterizarse por su soberbia, ambición y deseo de venganza. Se comportan de forma antiestamental, desobedecen el orden social, infringen las reglas que rigen los combates y la cortesía y algunos sobresalen por su conducta anticristiana⁷⁰. Todos estos aspectos suelen ir aunados, si bien los enemigos más característicos representan el antimundo caballeresco. Entre todos destaca Arcaláus el Encantador, que a sus condiciones bélicas une la peligrosidad de sus conocimientos mágicos, con los que vence al héroe en su primer enfrentamiento. Unas fuerzas de este tipo están contrarrestadas por Urganda la Desconocida, maga remodelada sobre la tradición de Merlín, de Morgana y de la Dama del Lago⁷¹. Con su poder de transformación, nos indica el dominio de unas fuerzas fuera del alcance del resto de los mortales. Concede regalos a los héroes, los cura, profetiza su futuro y actúa como consejera⁷².

La obra acoge buena parte del inventario más destacado de lo maravilloso medieval: sueños premonitorios y profecías⁷³; espacios como la Ínsula Firme, la

⁶⁹ *Ibidem*, pág. 62 y ss.

⁷⁰ Véase Eloy R. González, «Tipología literaria de los personajes en el *Amadís de Gaula*», págs. 834 y ss.

⁷¹ Juan Bautista Avallé-Arce, «*Amadís de Gaula*»: *el primitivo y el de Montalvo*, págs. 175 y ss.

⁷² Véase Rafael Manuel Mérida Jiménez, «Funcionalidad ética y estética del hada medieval en el *Amadís de Gaula* y en las *Sergas de Esplandián*», en *Congreso Internacional Bartolomeu Dias e a sua época. Actas*, Oporto: Universidad de Oporto, 1989, IV, págs. 475-488, «Urganda la Desconocida o tradición y originalidad», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. María Isabel Toro Pascua, vol. II, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994, págs. 623-628, y «Fuera de la orden de natura»: *magias, milagros y maravillas en el «Amadís de Gaula»*, Kassel: Reichenberger, de inmediata aparición.

⁷³ Véase últimamente los renovadores trabajos de Javier Roberto González sobre el tema, «Profecías extratextuales en el *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*», *Incipit*, 13 (1993), págs. 121-141,

Peña de la Doncella Encantadora; seres humanos extraordinarios entre los que no faltan los gigantes y los enanos o las magas, o personajes con particularidades físicas notables como Ardán Canileo o la giganta Andandona; animales protectores que recogen a los héroes, como por ejemplo el león de Esplandián, o monstruos imaginarios como el Endriago; objetos maravillosos como la espada que le otorgará Urganda a Galaor; anillos con virtudes especiales, etc. A su vez, ya desde los primeros libros del *Amadís* determinadas aventuras se desplazan hacia lo cortesano, como sucede en los duelos judiciales y en las pruebas mágicas, en cuyo desarrollo hispano se producen notables desvíos respecto a los modelos artúricos. Una parte importante de lo maravilloso es producto de los magos y se tiende a concebirlo en forma de espectáculo cortesano; al fin y al cabo, la escena maravillosa en la ficción narrativa y el espectáculo de palacio tienen idéntico fin: suscitar la maravilla⁷⁴. Incluso en las *Sergas*, Urganda llega a pelear con la maga Melía, a la que literalmente tira de los pelos (CX, 27a). No obstante, la obra no es pródiga en manifestaciones de carácter festivo, a diferencia de lo que sucede por ejemplo en el *Tirant* y en buena parte de la literatura medieval, pues por ejemplo los torneos brillan por su ausencia.

Las primeras aventuras se caracterizan por ir surgiendo como al azar, aventuras de camino; luego, en cambio, se van a unir a las batallas, con sentido de defensa territorial, y a medida que la obra avanza las batallas y sus preparativos se van haciendo más frecuentes que las aventuras aisladas, o bien éstas se relacionan de manera intrínseca o extrínseca con la guerra⁷⁵. El enfrentamiento entre Amadís contra Lisuarte y los romanos se convierte en centro y principal foco del libro IV, cuyo argumento y estructura es el más simple de toda la obra. Por sus dimensiones estaba imaginado con los fines categóricos de apabullar a todos los semejantes⁷⁶. Amadís ha demostrado en sus múltiples aventuras ser el mejor

«La admonición como profecía en el *Amadís de Gaula*», *Medievalia*, 18 (1994), págs. 27-42, «La profecía general sobre Esplandián en el *Amadís de Gaula*», en *La cultura hispánica y occidente. Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas (Mar del Plata, Argentina, 18-20 de mayo de 1995)*, Mar del Plata, Argentina: Universidad Nacional de Mar del Plata, 1995, págs. 334-337, «Profecías materiales en el *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*», en *Studia Hispanica Medievalia III. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval. Agosto 19-20, 1993. Buenos Aires, Argentina*, ed. Rosa E. Penna y María A. Rosarossa, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1995, págs. 78-89, y «Amadís en su profecía general», *Letras*, 34 (1996), págs. 63-85.

⁷⁴ Anna Bognolo, *La finzione rinnovata*, pág. 209.

⁷⁵ Frida Weber de Kurlat, «Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*», *Revista de Literaturas Modernas*, 5 (1967), págs. 29-54 (52). Para la guerra, véase Eloy R. González, «Las batallas del *Amadís de Gaula*», *Selecta: Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages*, 10 (1989), págs. 62-66, y M.^ª Luzdivina Cuesta Torre, «La guerra en el *Amadís de Montalvo*», en *Trilcedumbre. Homenaje a Francisco J. Martínez García*, ed. J. E. Martínez, León: Universidad de León, 1999, págs. 113-132.

⁷⁶ Avalue-Arce, «*Amadís de Gaula*»: *el primitivo y el de Montalvo*, pág. 343. M.^ª Luzdivina Cuesta Torre, «La guerra en el *Amadís de Montalvo*», págs. 115-116, señala en esta batalla paralelismos con situaciones vividas por los Reyes Católicos coetáneas a Montalvo.

caballero y el más leal enamorado. El lógico colofón corresponderá a su victoria moral sobre Lisuarte y los romanos en defensa de su enamorada.

Ahora bien, a fines del siglo XV, la confrontación entre la caballería y la realeza podía considerarse como huellas de un pasado no satisfactorio, resuelto de la mejor manera posible en la obra. Sin embargo, no correspondía a las realidades interesadamente difundidas del presente más inmediato, ni a las esperanzas del futuro profética y mesiánicamente anunciado. Si las claves internacionales de la política de los Reyes Católicos se pueden fijar en la consecución de la paz general de cristianos y en la guerra contra los infieles enemigos de la fe, las *Sergas* se ajusta coherentemente a ambas directrices. La caballería anterior, la ejercitada por Amadís y sus amigos, queda minusvalorada en función también de otros objetivos superiores. El ejercicio de las armas pretende desligarse de la consecución de una honra terrena y se plantea como un servicio a Dios mediante el que se puede conseguirse la salvación⁷⁷. Esta nueva dirección implica también un cambio en las pautas bélicas de los primeros libros; ahora el autor se preocupa más por las disposiciones tácticas, por las estrategias prudentes y ajustadas a la nueva situación⁷⁸. Los combates individuales no desaparecen, pero adquieren un menor peso frente a los batallas colectivas, tanto en confrontaciones de grupos numerosos, como en guerras de desgaste con la toma de algunas ciudades, en las que puede verse reflejada la experiencia de la guerra de Granada. Y si en el *Amadís* las armas de fuego eran meramente decorativas, ahora ya se atisba su presencia, aunque sea todavía muy escasa⁷⁹.

No obstante, la lucha contra el infiel podía también proporcionar fama, si bien es más significativo que ocasionalmente Esplandián busque aventuras «naturales y artificiales» con las que poner en olvido el mundo paterno. No es que Montalvo reniegue de la caballería amadisiana como valor absoluto, sino que, en las coordenadas de su tiempo y en la sucesión literaria, Esplandián encarnará otros valores considerados como superiores. Una vez obtenidos los objetivos pretendidos, la derrota del infiel, la caballería andante primera sigue teniendo su vigencia. En este complejo diseño, no era difícil que Montalvo cayera en diversas contradicciones. En múltiples ocasiones, la superioridad de los nuevos valores encarnados por Esplandián se contraponen dialéctica y didácticamente a los anteriores, lo que no deja de ser un modo de realzar la creación de la que se hace el único responsable. El libro recoge y remodela una tra-

⁷⁷ E. J. Sales, «Las *Sergas de Esplandián*: ¿una ficción «ejemplar»?», pág. 89.

⁷⁸ Véase Samuel Gili Gaya, «Las *sergas de Esplandián* como crítica de la caballería bretona», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 23 (1947), págs. 103-111, y José Amezcua, «La oposición de Montalvo al mundo del *Amadís de Gaula*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 21 (1972), págs. 320-337.

⁷⁹ Javier Guijarro Ceballos, *El «Floriseo» de Fernando Bernal*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999, pág. 186.

dición literaria, la sucesión de Lanzarote y Galaad⁸⁰, y se incardina en un tiempo histórico, el de los Reyes Católicos, sintonizando con una ideología mesiánica y providencialista, en la que los múltiples intereses, geopolíticos, estratégicos, económicos, etc., quedan enmascarados en la propaganda política y religiosa explícita. En las *Sergas* se presenta Rodríguez de Montalvo como personaje ficticio, sometido a diversas pruebas por Urganda la Desconocida, momento aprovechado por el medinés para hablar sobre el presente y el futuro. Así se deshace en elogios tanto de Isabel como Fernando, quienes superan en cualidades a los personajes de ficción, e incluso en el caso de Isabel a todos los antepasados hispánicos. Pero además, Urganda, quien no debemos olvidar ha revelado el futuro de la obra siempre con acierto, aconseja que continúen «esta sancta guerra que contra los infieles comenzada tienen» (*Sergas*, XCIX, 25b), palabras que debemos proyectar sobre la cruzada en el Norte de África, lógica consecuencia y prolongación de la guerra granadina⁸¹. Poco después de esta alusión, en una glosa moralizante, el autor expone su preocupación de que en el tiempo presente los pueblos cercanos a Persia son sojuzgados, haciéndoles renegar de la fe católica. Si no se encuentra la solución es porque algunos príncipes (católicos) sólo piensan someter a quienes menos pueden. En caso de que repararan sus yerros, «no sería menester el muy nuestro Sancto Padre...» (*Sergas*, CII, fol. LXXXIIIrb). Es muy posible que haya una velada alusión a la Liga Santa de Venecia del 31 de marzo de 1495, una alianza antifrancesa integrada por Alejandro VI, España, Maximiliano de Austria, Milán y Venecia, que se hacía llamar santa debido a que pretendía que su misión fuese la defensa de la cristiandad contra los turcos. Se dejaba la puerta abierta para la incorporación de Francia, si bien Carlos VIII debían desistir de su propósito de conquistar Nápoles⁸². Como sucede con otros tantos escritores de tiempos de los Reyes Católicos, la literatura se convierte en vehículo de propaganda, en muchos casos interesadamente promovida desde el poder. La ficción de un pasado utópico se proyectaba sobre el presente y el futuro.

NUEVAS DIRECTRICES: EL TRIUNFO DE LA CORTESÍA

Montalvo orienta el relato de acuerdo con unas nuevas directrices, entre las que podríamos destacar una mayor preocupación por la captación de la realidad, por una incipiente verosimilitud que se preocupa por la lógica de los aconteci-

⁸⁰ Jesús Rodríguez Velasco, «'Yo soy de la Gran Bretaña, no sé si la oíste acá dezir' (La tradición de *Esplandián*)», *Revista de Literatura*, 105 (1991), págs. 49-61, rechaza convenientemente la supuesta crítica antiartúrica de *Esplandián*.

⁸¹ Véase la nota 15.

⁸² Emilio J. Sales Dasí, «Garci-Rodríguez de Montalvo», pág. 149.

mientos y trata de justificar el relato ante las posibles críticas de los lectores⁸³, si bien todavía se trata de técnicas muy germinales. La dialéctica establecida en la literatura artúrica entre la corte y las aventuras, sucedidas habitualmente en las florestas, se percibe diáfananamente en los libros que conservan mejor las estructuras más arcaicas, por ejemplo el I, pero después el binomio, sin llegar a desaparecer del todo, se sustituye por una geografía multiforme, dirigida hacia el Oriente, en la que destaca su espacio marítimo, propicio siempre para lo imprevisto y poblado de islas maravillosas, paradisíacas e infernales⁸⁴. Este cambio va unido a la simplificación de la trama narrativa, fundamentalmente por la disminución de personajes a los que se concede el protagonismo, quedando centrado el desarrollo en los principales; también se reduce el número de aventuras, si bien las relatadas suelen ser más extensas y complejas; del mismo modo, el ritmo narrativo más pausado permite la amplificación de los aspectos sentimentales⁸⁵, en un mundo ficticio en el que la expresión de los sentimientos adquiere una especial importancia⁸⁶; paralelamente, desciende el empleo de algunas técnicas como la del entrelazamiento, y se intenta solucionar el problema de la simultaneidad temporal mediante otros recursos que no favorecen tanto la dispersión⁸⁷. Montalvo no sólo corrigió el estilo de unos antiguos originales, sino que en sus intervenciones se vislumbra una mayor preocupación por su desarrollo oratorio. Así, proliferan diferentes tipos de diálogos y discursos en los que el autor hace gala y ostentación de todos los recursos retóricos a su alcance, plasmados en las arengas, en las cartas, en los lamentos, etc.

También resulta perceptible la intensificación de la cortesía externa, asociada en múltiples ocasiones a un comportamiento social jerarquizado y codificado, expresado a través del gesto, de la palabra y de las acciones. Quedará reflejada en las relaciones con los demás y alcanzará especial relieve tanto en el amor como en la guerra, a la que se aplican los códigos caballerescos. Unida fundamentalmente a la discreción, la humildad y el comedimiento, en la nueva dirección que podemos atribuir a Montalvo se desarrollará a través de la palabra,

⁸³ Véase Edwin Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid: Taurus, 1991, págs. 96 y ss., y J. Guijarro, *El Floriseo de Fernando Bernal*, págs. 140 y ss.

⁸⁴ Sobre el problema del espacio se ha ocupado en diversas ocasiones Silvia Cristina Lastra Paz, «La visión insular y litoral del espacio en el *Amadís de Gaula*», *Letras*, 27-28 (1993), págs. 31-37, «Tipología espacial en el *Amadís de Gaula*», *Incipit*, 14 (1994), págs. 173-192, «Los rasgos esenciales del espacio caballeresco en el *Amadís de Gaula*», en *La cultura hispánica y occidente. Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas*, págs. 366-369. Véase también Graça Videira Lopes, «Geografías imaginarias. Espaço e aventura no *Amadís de Gaula*», en *A imagem do mundo na Idade Média. Actas do Colóquio Internacional (12-14 Outubro 1989)*, Lisboa: Ministério da Educação-ICALP, 1992, págs. 207-213.

⁸⁵ Anna Bognolo, *La finzione rinnovata*, págs. 124 y ss.

⁸⁶ Justina Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, págs. 186 y ss.

⁸⁷ Juan Manuel Cacho Blecua, «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», en *Studia in honorem prof. M de Riquer*, vol. I, Barcelona: Quaderns Crema, 1986, págs. 235-271.

como se apunta en las graciosas respuestas que Amadís pronuncia en la Corte de Constantinopla. El narrador las relaciona con «la honesta mesura y polida criança» de quienes vienen «de limpia y generosa sangre» (*Amadís*, LXXIV, 1173). Este último aspecto lo deberemos interpretar en el seno de una sociedad como la española en la que la convivencia pacífica entre cristianos, moros y judíos se ha hecho imposible. Y si Montalvo se hacía eco de la santa guerra contra el infiel, también aprovechará la ocasión propicia para alabar la expulsión de los judíos decretada por los Reyes Católicos, considerándola como la limpieza de una «suzia lepra» (*Sergas*, CII, 26b).

El estereotipo propuesto no llega a ser la combinación de *fortitudo* y *sapientia*, o dicho de otra manera de armas y letras, sino de *fortitudo* y *curialitas*, cortesía, entendida ésta en un sentido más limitado que en Castiglione. No es que las letras se desdeñen, sino que apenas tienen ninguna importancia narrativa, y cuando aparecen lo hacen de forma tradicional y decorativa. La cortesía asume también un carácter lúdico, reflejado en la caracterización del único personaje español de la obra, Brian de Monjaste. Se distingue por servir a todas las damas, pero sobre todo por su discreción esfuerzo, amistad y carácter placentero, pues con sus amigos «nunca con ellos estaba sino en burlas de plazer, como aquel que muy discreto y de linda criança era» (*Amadís*, LXXXVI, 1326). En estas nove-dosas formulaciones, el estereotipo del caballero ya no sólo se definirá por su esfuerzo, sino por unos nuevos talantes cortesanos. Se trata de conciliar dos actitudes aparentemente contradictorias: por un lado el mundo de las armas y por otro el mundo de las bellas formas, de los buenos modelos, en definitiva de la cortesía palaciega⁸⁸. En el *Amadís* se ha tratado de armonizar ambos aspectos, aplicados convenientemente a cada situación. Ahí radica uno de sus méritos y desde esta perspectiva habrá que explicar su éxito posterior hispano y europeo, que difícilmente se hubiera producido sin la refundición y ampliación de Rodríguez de Montalvo.

PARADIGMA DE PERFECCIÓN

Del mismo modo que las versiones primitivas de la obra tuvieron un extraordinario éxito durante la Edad Media, el texto remozado y aumentado a fines del siglo XV obtuvo una gran difusión. Entre 1508 y 1586 el *Amadís* se editó al menos en veinte ocasiones diferentes, hasta el punto de que nunca pasaron más de once años seguidos sin que se imprimiera. La difusión de las *Sergas* fue relativamente menor, viendo la luz en once ocasiones hasta 1588. Estos datos resul-

⁸⁸ Véase Alberto del Río Nogueras, «Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías», en *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, vol. II, Lisboa: Ed. Cosmos, 1993, págs. 73-80.

tan un buen indicio de la circulación de las obras, pero son insuficientes para atisbar su enorme incidencia literaria, por lo que esbozaré algunos problemas en relación con la literatura caballescica.

Al continuar la obra con las *Sergas de Esplandián*, libro formalmente diferente, Montalvo no sólo inauguraba el ciclo de los amadises, sino que, desde una perspectiva creativa e histórica, iniciaba un género literario, el de los libros de caballerías castellanos, en cuanto afirmación y desvío del *Amadís de Gaula*. Muy pronto un clérigo sevillano, Páez de Ribera (1510), publicó la segunda continuación de la saga, el *Florisando*, mientras que en 1511 con el *Palmerín de Olivia* se inauguraba una nueva serie, construida sobre algunas de las principales pautas amadisianas. El éxito de las obras de Montalvo sirvió de estímulo para que Jacobo Cromberger editara el *Zifar* (1512) con ropajes editoriales similares⁸⁹, del mismo modo que su influencia se dejaba notar en las traducciones y adaptaciones de los textos italianos, como sucede con el *Espejo de cavallerías* (1525) de López de Santa Catalina⁹⁰.

Al cabo de pocos años el *Amadís* y, en menor grado, las *Sergas* se convirtieron en paradigmas o al menos referentes imprescindibles tanto para la constitución de un género editorial y de una serie literaria, los libros de caballerías castellanos originales, como para las adaptaciones de textos preexistentes, como por ejemplo los italianos⁹¹. Ahora bien, por las características de su génesis, por la amplitud de sus materiales y por voluntad creativa, los cuatro primeros libros se conformaron reiterando sus modelos, estructuras narrativas, fórmulas y motivos. No obstante, también puede observarse en su desarrollo notables cambios —en muchas ocasiones como producto de las refundiciones— y una deliberada variación, acentuada en las *Sergas*. Montalvo introdujo giros novedosos, como sucede con el personaje de Carmela o la infanta Melía⁹², incrementó la espectacularidad de algunos episodios mágicos o de las batallas, por ejemplo haciendo intervenir a las amazonas con sus grifos, etc. También intensificó los resortes metaficticios del relato, desde la presencia del cronista hasta la presentación de

⁸⁹ Véase Juan Manuel Cacho Blecua, «El género del *Cifar* (Cromberger, 1512)», en *La invención de la novela. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez (noviembre 1992-junio 1993)*, ed. Jean Canavaggio, Madrid: Casa de Velázquez, 1999, págs. 85-105, y Rafael Ramos Nogales, «*Tirante el Blanco* y el *Libro del caballero Zifar* a la zaga de *Amadís de Gaula*», en «*Quién hubiese tal ventura*»: *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. A. M. Beresford, Londres: University of London, 1997, págs. 207-225.

⁹⁰ Javier Gómez-Montero, *Literatura caballescica en España e Italia (1483-1542)*.

⁹¹ Para el concepto de género editorial, véase Víctor Infantes, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», *Journal of Hispanic Philology*, XIII (1989), págs. 115-124.

⁹² Véase Axayácatl Campos García Rojas, «La Infanta Melia: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las sergas de Esplandián*», en *Proceedings of the Ninth Colloquium*, ed. Adrew M. Beresford y Alan Deyermond, Londres: Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 2000, págs. 135-44.

Montalvo como personaje. En definitiva, la continuidad supuso un reto para un escritor deseoso de dejar constancia —memoria— de su intervención. Se vislumbran innovaciones técnicas interesantes todavía muy germinales, mientras que en otros momentos se invierten o incorporan tradiciones que acentúan mecánicamente la espectacularidad de la maravilla, al tiempo que la sujeción ideológica y religiosa deshumaniza a los personajes, por lo que, en múltiples ocasiones, sus resultados no son demasiado felices. En todos los casos, se acentúa la andadura retórica de la obra y se intenta acomodar el viejo producto modernizándolo con las nuevas modulaciones amorosas, cortesanas, religiosas e ideológicas.

El conjunto final del *Amadís* y las *Sergas* inauguraba un género muy reconocible en sus grandes líneas directrices, susceptible de ser ampliado, imitado, corregido o negado. Además de la combinación de caballería y amor, los textos refundidos por Montalvo habían acogido los más diversos materiales. Se habían remozado desde estructuras eminentemente folclóricas —los niños abandonados y después reconocidos— hasta líneas argumentales similares en sus grandes rasgos a las de la novela bizantina —mejor griega— con los amantes separados, tormentas casuales⁹³; del mismo modo, la estancia de Beltenebrós en la Peña Pobre podía interpretarse como un interludio de carácter sentimental, anuncio futuro de lo pastoril⁹⁴. Ahora bien, el hecho de que históricamente los cuatro primeros libros del *Amadís* se convirtieran en paradigma y referente de la serie posterior no implica que todos los libros de caballerías estén confeccionados con el mismo patrón, pues los desvíos son constantes⁹⁵, hasta el punto de que en algunos casos se conducen por derroteros completamente diferentes. No obstante, también es cierto que históricamente las obras de mayor éxito —por ejemplo las de Feliciano de Silva— siguieron la estela amadisiana en sus principales directrices. A los ojos de algunos escritores y lectores, el protagonista principal se había conformado como un modelo de perfección absoluta, incluso estética, como nos lo presenta Francisco Delicado. El autor pintó maravillosamente a Amadís de Gaula «por fazer razón, que los pintores y poetas y estoriadores como

⁹³ Rafael Ramos, «El *Amadís* de Juan de Dueñas, II: ‘La capilla de las flores’», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, vol. IV, págs. 263-267.

⁹⁴ Véase Carmelo Samonà, «L’*Amadis* primitivo e il romanzo d’amore quattrocentesco», en *Romania. Scritto offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Nápoles: Armanni, 1962, págs. 451-466, y E. C. Riley, «A Premonition of Pastoral in *Amadís de Gaula*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (1982), págs. 226-229.

⁹⁵ Véase Lilia E. F. Orduna, «Paradigma y variación en la literatura caballeresca castellana», en *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana la primera mitad del siglo XVI*, ed. Lilia E. F. de Orduna, Kassel: Reichenberger, 1992, págs. 189-210. Susana Gil-Albarellos, «*Amadís de Gaula*» y el género caballeresco en España, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999, estudia las pautas del género a partir del *Amadís*.

él tienen licencia de pintar y dezir lo que a ellos mejor les pareciere, para fazer sus obras en todo y a todos hermosas» (Venecia, 1533, Air). Dicho con otras palabras, el autor trató de imponer su propia realidad, de acuerdo con una lógica cuyas raíces no están sino dentro del mismo relato; y quiso «hacer ese mundo así recreado tan admirable, tan poderoso, que el lector, el oyente, al penetrar en él, se sienta en una realidad más verdadera que la que le rodea. Es el arte de la ficción pura»⁹⁶. Desde esta perspectiva, no es extraño que para un excelente lector como don Quijote el héroe representara el paradigma perfecto de la caballería y del amor, digno de imitación:

sepas que el famoso Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien *fue uno*: fue el solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo... Desta mesma suerte, Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos (I, XXV, 274-275).

JUAN MANUEL CACHO BLECUA
Universidad de Zaragoza

⁹⁶ Francisco Rico, «La ficción pura», en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona: Seix Barral, 1990, págs. 51-64 (60).

LAS CONTINUACIONES HETERODOXAS (EL *FLORISANDO* [1510] DE PÁEZ DE RIBERA Y EL *LISUARTE DE GRECIA* [1526] DE JUAN DÍAZ) Y ORTODOXAS (EL *LISUARTE DE GRECIA* [1514] Y EL *AMADÍS DE GRECIA* [1530] DE FELICIANO DE SILVA) DEL *AMADÍS DE GAULA*

El siglo XVI español es una época donde tiene gran predicamento el fenómeno de la literatura cíclica. Tres de las obras más destacadas de la historia literaria castellana, *La Celestina*, el *Amadís de Gaula* y el *Lazarillo de Tormes*, gozan de tal difusión que algunos se atreven a ejercitar su imaginación partiendo de un modelo previo. Tales continuaciones adoptan los motivos y fórmulas típicas de la tradición en que se insertan y, cuanto menos, algunas de ellas aspiran a dejar el sello personal de su autor. Las distintas familias caballerescas que se publican evidencian esta tensión. Por un lado, los escritores pretenden autorizar su trabajo estableciendo un vínculo de dependencia con un texto o unos textos precedentes. Por otro, se ensayan algunas nuevas propuestas narrativas, más o menos acertadas, según la visión del mundo de cada uno de los autores. De este modo, el libro de caballerías evoluciona progresivamente, a pesar de las apreciaciones que algún crítico decimonónico como Menéndez Pelayo que únicamente veía en estas crónicas su talante a veces repetitivo¹. Bastará repasar las

¹ Refiriéndose a los textos del ciclo del *Amadís*, afirma este autor que «todos estos libros se parecen mortalmente unos a otros» (*Orígenes de la novela*, Madrid: CSIC, 1961², I, pág. 403), opinión que necesariamente debe ser revisada para todas las obras del género.

cuatro continuaciones de la saga amadisiana posteriores a Rodríguez de Montalvo para desmentir esa observación demasiado generalista que identifica a la mayoría de las obras del género. Mientras el *Florisando* y el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz representan una tendencia ideológicamente conservadora, el *Lisuarte* y el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva aportan diversas novedades a una literatura que cada vez estará más abierta a otras manifestaciones literarias de la época.

Pero vayamos por partes. Cronológicamente el *Florisando*, texto publicado en 1510, es el primer libro que reclama nuestra atención. Su autor, Ruy Páez de Ribera, es un hombre de iglesia y en su caso nunca estaría mejor empleada la célebre frase que don Quijote le dirigía a su escudero: «Sancho, con la Iglesia hemos topado». El talante clerical del escritor determina completamente el rumbo de una historia que continúa el argumento de las *Sergas*, pero que temáticamente se desmarca en muchos aspectos de los libros anteriores de la saga. Con esto no nos referimos a las aventuras que protagoniza el caballero Florisando, sobrino de Amadís, y que tienen en común con las de Esplandián un carácter predominante colectivo y oponen dos bandos religiosos a través de varios conflictos surgidos, con frecuencia, a raíz del deseo de los paganos de vengar afrentas pasadas. En este sentido, Páez de Ribera sigue los pasos de Montalvo con la idea de la cruzada contra el infiel, e incluso supera a su predecesor a la hora de describir unos caballeros y unas contiendas militares que se aproximan más a los usos de su tiempo, y confieren al relato un cierto tono realista². Donde se observa el claro distanciamiento ideológico de Ribera es en su peculiar actitud hacia temas característicos del género como la magia, el amor y, hacia el final de la obra, el propio ejercicio caballeresco.

En lo referente al elemento mágico y maravilloso, la postura del autor es tajante. Si los capítulos finales de las *Sergas* relataban el encantamiento de los principales personajes en los palacios de la Ínsula Firme merced a las dotes mágicas de Urganda la Desconocida, desde la dedicatoria del *Florisando* este

² Aunque Ribera es un eclesiástico, algunos elementos del combate armado en su obra aportan ciertas novedades con respecto a la descripción del ejercicio bélico en el propio *Amadís de Gaula*. Como en las *Sergas*, los caballeros se sirven de la cautela para desplazarse a escondidas en territorio enemigo, pero, además, se enfatizan aquí otros aspectos como las discusiones que mantienen los personajes sobre la conveniencia de iniciar una campaña, se subraya el papel de la estrategia y la aportación de los espías o el uso de armas de fuego para tomar una plaza. En el mismo sentido, los caballeros se hacen acompañar de mercenarios, hecho que puede atentar contra la idílica autosuficiencia del típico caballero andante. Análizo estos motivos más ampliamente en el artículo: «El *Florisando*: libro «sexto» en la familia del *Amadís*» (*Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de Rafael Beltrán, Valencia: Universidad, 1998, págs. 137-156). Recientemente, Javier Guijarro ha planteado la existencia de una tendencia más realista dentro del género caballeresco a propósito de su estudio sobre el *Floriseo* (*El «Floriseo» de Fernando Bernal*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999). Según este autor, el *Florisando* sería una obra representativa de esta corriente literaria.

episodio es objeto de una severa y reiterada condena. Los primeros capítulos de la obra están sin numerar y tienen como único objetivo refutar lo dicho por Montalvo. Para ello Ribera enlaza unas argumentaciones sumamente prolijas, recurriendo a las opiniones de las autoridades de la Iglesia. En general, sus razonamientos se centran en dos frentes. El más importante es el que alude al error que cometen aquellos que depositan su confianza en los magos y no cumplen, por tanto, con el primer mandamiento de la ley divina:

En otras muchas partes de aquella istoria dize de los efetos que Urganda hazía por encantamientos, y reprobándolo todo en general, digo que los verdaderos y católicos cristianos en un Dios en essencia y trino en personas creemos, el cual sólo es de adorar y onrar ansí como la iglesia católica nuestra lo enseña y los santos doctores nos traen y dizen. Que ay encantaciones que toviessen fuerça, como aquella istoria cuenta en el capítulo penúltimo de las *Sergas*, diziendo que Urganda dixera y prometiera aquellos reyes y emperador que por sus artes de encantamientos les haría quedar fuera de toda la natural orden de vida, para después de muchos años bolver en floresciente edad a este presente siglo, e que por esto los escusaría del trago de la dolorosa muerte que, según naturaleza, se les acercava, es esto muy mal mirado, porque aún no es para dezir, quanto más para escribir, porque repugna al primero mandamiento de nuestra santa fe católica, en el cual nos amonesta Dios, Nuestro Señor, que no avemos de tener, ni adorar dioses agenos [...] Los nigrománticos y sortilegos y cualesquier que usan de arte mágica quitan la honra y la fe a Dios y atribúyenla a las criaturas, assí como hizo el rey Amadís, y los otros, en la respuesta que dio a Urganda, como lo pone en el mismo capítulo, por lo cual los tales incurrieron en pecado de infidelidad y de idolatría. E así digo que con mucha vigilancia debe considerar el buen pastor y diligentemente adquirir, instruyendo el pueblo como no aya las tales vanidades, y castigar los tales divinatorios y encantadores, inquiriendo aquéllos que buscan las artes mágicas para los castigar, porque no incurran en tan abominable pecado mortal contra el primero mandamiento de Dios» («Capítulo en que se repruevan los encantamientos (fol. II).

El segundo aspecto de la crítica a los encantamientos es el que se realiza en aras de una supuesta verosimilitud, pero, sobre todo, pretende demostrar el carácter demoníaco de unas prácticas que, de ser factibles, alterarían el orden establecido por la divinidad. Precisamente por ello, porque nadie puede cuestionar la omnipotencia del Creador, el episodio de las *Sergas* pasará a reinterpretarse en un contexto distinto. Amadís, Esplandián y todos los reyes y reinas que

viven en un limbo atemporal, han llegado a dicha situación como consecuencia de un castigo divino. Lo que era resultado de la magia se convierte ahora en la penitencia que tienen que soportar unas criaturas que han comprometido su fe, al creer en las habilidades de Urganda. La recantación literaria se desarrolla con un perfecto orden silogístico. Los personajes sólo vuelven a la vida después de que la devoción cristiana, materializada en misas, procesiones y oraciones, incline a Dios a levantar el castigo³. Entonces se produce el milagro. Los monarcas recuperan la conciencia y el monje Anselmo les explica el significado de la lección que se les ha querido dar:

Cuanto más maravillosa es la obra, en más es tenido el hazedor d'ella. Assí como éste haya sido uno de los grandes milagros que la soberana prudencia ha tenido por bien de manifestar ante los ojos de las criaturas, assí somos obligados no solamente con autos de admiración, mas con sospiros de verdadero arrepentimiento, con propósito de entera satisfacción, con gemidos de dolor, con lágrimas de verdadera contrición, con entera fe y perseverancia a darle<s> muchas e infinitas gracias nosotros, porque nos dexó ver cosa tan deseada. E vosotros señores, por la misericordia que de vuestros cuerpos ovo, no consintiendo que más fuessen sujetos a las operaciones diabólicas, so cuyo poder tantos años ha que por su permissão estáis puestos encantados, hechos piedras, sin razón y sentido, assí como vuestros corporales ojos lo han visto, [...] no pudo ser esto a lo que nuestros humanos sentidos pueden juzgar, sino por grande ira y enojo que Nuestro Señor tuvo de vosotros, que haviendo's constituido, según dize por la boca de Gernímias profeta: *Constituite sobre las gentes rey para que dissipes vicios y plantes virtudes*; no haziendo cualquier cosa d'estas, para cuyo exercicio tenés el real nombre y el poderoso cetro, erráis y excedés aquello para que fuestes por su divina clemencia nascidos y criados y puestos en la imperial cumbre (CL, CLIX^r).

Al decir que estos encantamientos fueron obrados y permitidos por Dios y que sólo han desaparecido gracias a su bondad, el autor reinterpreta un texto precedente rechazando de un plumazo la magia. A su vez, elabora un mensaje alec-

³ Anna Bognolo comenta este episodio del desencantamiento de los personajes de las *Sergas* en su trabajo: «Amadís encantado. Scrittori e modelli in tensione alla nascita del genere dei libros de caballerías», *Scrittori «contro»: modelli in discussione nelle letterature Iberiche (Atti del Convegno di Roma 15-16 marzo 1995)*, Roma: Bulzoni Editore, 1996, págs. 45-56. Sobre este mismo lance y otros aspectos constitutivos del libro sexto, puede verse mi artículo: «Las *Sergas de Esplandián* y las continuaciones del *Amadís (Florisandos y Rogeles)*», *Voz y Letra (Revista de Literatura)*, VII/1 (1996), págs. 131-156; especialmente, págs. 141-147.

cionador que insiste en la superioridad del plan divino y propone una reforma de las conductas acorde con el ascetismo cristiano. Quien siga este camino gozará de los favores de Dios. Este último aviso es, al fin y al cabo, el que preside las numerosas intervenciones en la obra de diversos personajes religiosos. El ermitaño que crió y educó a Florisando se dedica a convertir al cristianismo a algunos paganos. Para convencerlos de los beneficios que les reportará la conversión, se extiende en largas explicaciones con las que desmenuza el significado de algunos de los dogmas más importantes del cristianismo. Pero esta voluntad catequizadora no sólo tiene a los infieles como destinatarios. El propio Amadís también es ilustrado por el monje Anselmo, el cual le instruye en las virtudes que debe mostrar un buen gobernante. Una vez más, el libro sexto del *Amadís* evidencia la importancia del didactismo, de una moralización que aunque remita a cuestiones terrenales, siempre está traspasada por la necesidad de enfatizar la preeminencia de la religión⁴. Fijémonos, por ejemplo, en la primera recomendación de Anselmo al rey Amadís:

Pues en auto y exercicio de servir a Dios os fallo ocupados, dixo el santo monje [A]nselmo, que es entendiendo en las cosas de justicia por donde Dios se sirve y el mundo se gobierna, quiero deziros para que esta justicia, [...] más a su servicio podáis administrar en todas las cosas derechamente, qué tal havéis de ser vós como su administrador. Lo primero havéis de tener conoscimiento de Dios, que es la cosa primera que toda criatura debe de haver, mayormente los emperadores y reyes que han de govarnar las tierras y gentes con entendimiento de razón y con derecho de justicia; y porque estas cosas no se podrían sin Dios alcançar, conviene que le conoscan, y conociéndole, que le amen, y amándole, que le teman y le sepan servir y loar (CLXXX, CLXXVII^r).

En esta tesitura netamente cristiana y ortodoxa, no sorprende que el motivo amoroso tenga una mínima importancia en el relato. Con el único objetivo de establecer comparaciones con otros textos posteriores, nos detendremos ahora en un episodio de la relación sentimental que une al protagonista con Teodora. Durante su estancia en Roma Florisando queda encandilado con esta princesa y, sin el menor asomo de timidez, le pide que acepte su servicio caballeresco. Tal solicitud no parece implicar ningún tipo de agresión para la integridad moral de la

⁴ En la mayoría de los prólogos de los libros de caballerías los autores, adoptando el supuesto papel de traductores, insisten en el provecho moral que puede el lector extraer de su historia. Si en muchos casos este propósito queda relegado a una referencia tópica, la vocación adoctrinadora en esta obra es total.

dama. Por el contrario, es uno los gestos utilizados por tantos y tantos caballeros que ofrecen su esfuerzo como tributo a la mujer amada. Mientras a la dama se le otorga una categoría superior, de acuerdo con la tradición cortés, el amor actúa en el caballero, cuyo servicio ha sido aceptado, como una fuerza que le permitirá afrontar con ciertas garantías las más diversas pruebas. Sin embargo, Teodora no lo entiende así. La petición del caballero la confunde. Teme que su honra esté en juego y, por eso, busca el consejo de su ama a la que expone sus dudas:

Sabed, amiga mía, que este cavallero Florisando, hablando <yo> comigo, me ha dicho algunas cosas, manifestándome en fin de sus razones y mostrando con muy fuertes sospiros que quería ser cavallero de mi servicio, y que estava muy apassionado con un enamorado pensamiento. Y en verlo a él con tanta fatiga y a mí tan fuera de tal cuidado, ha trastornado mi juicio, que no sé a qué me atribuya su pensamiento, o si fue movido por algún aparejo de liviandad que en mí halló, o si por mi hermosura, o si la liviandad mía dio causa a su atrevimiento; esso ligera cosa hallo yo de emendar, porque si por inadvertencia yo hize o dixé alguna cosa menos buena para mi honra, donde se toma tal prenda que le dio tal ocasión, velando y recelando de aquí adelante, assí en los hechos como en los dichos, aunque enteramente no quede satisfecha de lo passado, a lo menos en lo por venir se manifestará mi sana y limpia intención. Si la hermosura mía le causó tanta pasión y la pasión tanta osadía, digo que malaventurado fue mi nacimiento, y maldita sea la hermosura y gentileza que nace para afean y desfazer la honra y la bondad, cosa a que tan obligada es la semejante que yo y generalmente las de menos y mayor estado, pues por la gentileza se da ocasión a que sean puestas en tal trance como yo agora (CXXI, CXXXIV^r).

Mientras la princesa lamenta la posibilidad de que su propia hermosura haya sido la desencadenante de la pasión del caballero, condenando la cualidad física que los autores del género más habitualmente destacan en las mujeres, hasta límites insospechados, su confesión provoca que el ama de Teodora, además de confidente, se encargue de investigar cuáles son las verdaderas pretensiones de Florisando. La preocupación por la honra es tal que no hay lugar para liviandades. Páez de Ribera quiere que sus mujeres sean ejemplares, de ahí que varias de las damas que aparecen en el relato reaccionen igual: rechazan en primera instancia la iniciativa de los hombres, y tiene que ser un tercero el que facilite con su actuación el acercamiento de unos y otros. En este contexto, la pasión amorosa está controlada y mediatizada por las normas sociales y religiosas. Dicho afecto es únicamente aceptable cuando conduce al matrimonio, estado civil que

en la obra se describe desde una perspectiva pragmática o, con otras palabras, el narrador hace más hincapié en la seguridad, la honra y la posición que alcanzan los cónyuges que en la satisfacción de sus sentimientos más íntimos.

Por si fuera poco, junto al propósito de limpiar la ficción de cualquier conducta pecaminosa, los avisos del monje Anselmo hacia el final del relato para huir del pecado de la fornicación están inspirados en un sentir misógino, característico de la tradición judeocristiana, que la Iglesia ha mantenido vigente durante varios siglos:

Cosa es, dixo el monje, en que Nuestro Señor mucho es deservido este detestable pecado de fornicación, el qual siempre vemos que proviene de una continuación que sin causa y necesidad se faze entre las personas sospechosas. La qual conversación deuría ser muy apartada, porque havemos visto y leído muchos daños que de las tales frecuentaciones se hayan fecho y causado, [...] porque es una muy cierta y verdadera regla, que assí como la ponçoña es muerte o se mata el cuerpo, assí se mata el corazón con la conversación de las mugeres. Porque de la tal conversación nascen muchas cosas que provocan a pecado, y por esto es de evitar y apartar la vista d'ellas, que de verlas viene la cobdicia d'ellas. [...] Ansí mesmo los atavíos de las mugeres y aquellos afeites con que por diversas colores mudan la propia faz induzen y atraen los hombres a pecar. Otrosí la habla de la muger da causa al adulterio [...]. La habla y los convites dan causa a fornicación, porque es muy peligrosa la conversación del hombre con la muger [...]. Hay assí mismo otra cosa que da causa a este pecado, y ésta es la ociosidad, que es arma del antiguo enemigo para cautivar las míseras ánimas.[...] Tu retrainiento pocas vezes o ninguna sea hollado con los pies de las mugeres, porque no puede de todo corazón habitar con Dios el que a las mugeres se allega. Nunca de las faciones ni hermosura de las mugeres platiquéis (CCX, CCI-CCII^v).

La consideración de que la mujer es el «anzuelo del pecado», o la invitación a rehuir el trato con ella dejan poco resquicio para el idealismo amoroso. Por un instante retrocedemos en el tiempo para responsabilizar a Eva de las penurias que al hombre le ha tocado vivir. La ortodoxia religiosa se impone en cada página del libro y está a punto de comprometer la propia supervivencia de la ficción caballeresca.

A lo largo de la historia el autor rechaza la afición de los caballeros a combatir por cuestiones gratuitas o arbitrarias: sólo debería ser permisible la lucha contra los infieles. Pero conforme avanza el discurso las críticas hacia costumbres que los caballeros habían seguido durante mucho tiempo se intensifican.

Para el narrador los pasos de armas deben ser reprobados, y los juicios de Dios son litigios donde se involucra peligrosamente al Creador, sin que contribuyan a reestablecer la justicia, porque «es natural cosa y notoria que el más mañoso vencerá al menos mañoso, y el más fuerte al más flaco» (CLXXXVII, CLXXXVI^r). Desde nuestro punto de vista, la lógica del monje Anselmo es en esta ocasión aplastante. Sin embargo, a efectos de la fórmula literaria caballeresca, la iniciativa de este personaje, al que suponemos portavoz de Ribera, resulta sumamente arriesgada. A modo de conclusión, Anselmo reúne a los principales monarcas de la obra y, sobre los Evangelios, les hace jurar lo siguiente:

En lo por venir es necessario que [...] cada uno en su reino quite esta mala y perversa costumbre d'estos cavalleros que andan en estas aventuras y demandas, y, ésta quitada, cessarán los daños que de aquí se han seguido y muertes e injurias, y vivirán nuestros cavalleros en paz; y donde hay paz está aquella gloriosa y preciosa prenda que Nuestro Redentor nos dexó cuando por su boca dixo a sus apóstoles: *Mi paz os dexo*. [...] Conviene assí mismo que se pierda otra costumbre que hay de andar las donzellas y dueñas solas por los caminos, porque de aquí se siguen las conquistas de los cavalleros, las injustas demandas, muchos homecidas e injurias y deservicios públicos que se fazen a Nuestro Señor, y aún otros secretos deshonestos, que por la torpedad y fealdad d'ellos quiero callar ante tantos y tan reales merecimientos como aquí están. Quitadas y apartadas estas perversas costumbres, cumple que todas las malas artes de encantaciones y supersticiones sean desraigadas, no sólo de vuestros coraçones, pero aún de vuestros reinos y señoríos, de manera que en ellos no se usen más ni exerciten, y para esto han de ser quemados los libros que se fallaren, assí de Urganda como de la infanta Melía y de Arcaláus y de todos aquellos que esta mala y péssima arte usaron (CCXXVIII, CCXVII).

Después de lo leído, que se quemen los libros de los magos y encantadores no sorprende al lector, así como tampoco puede asombrar que se prohíban las doncellas andantes. No ocurre lo mismo cuando se ordena el abandono de la caballería andante y se apuesta por que los caballeros «vivan en paz». El movimiento y la acción son rasgos consustanciales a la existencia del caballero literario, del mismo modo que la aventura es el núcleo fundamental de cualquier libro de esta especie. ¿Qué gestas contarán entonces los ficticios cronistas?⁵.

⁵ También M. Chevalier se muestra asombrado al comentar esta decisión del autor: «Peut-on en imaginer un [roman de chevalerie] sans chevaliers errants? L'affirmer semble une gageure» («Le roman de chevalerie morigéné», *Le Florisando*, *Bulletin Hispanique*, 60/4 (1958), págs. 441-449 [pág. 444]).

Ante esta pregunta sólo caben dos posibilidades: o la reiteración de más y más guerras contra el paganismo, o la desaparición de un género que deslumbra a su público a través de actos de heroísmo.

Éste y no otro es el problema que se le plantea a Juan Díaz, autor del octavo libro de la serie, más aún si tenemos en cuenta que, en los primeros capítulos de su *Lisuarte*, ya se anuncia la intención de los paganos de atacar el imperio griego, la Gran Bretaña y los reinos cristianos comarcanos⁶. Ante tal situación se hace necesario que el propio Papa levante la prohibición que impide la práctica de la caballería andante. Durante algunos años el estamento no se ha regenerado con la incorporación de nuevos miembros, mientras los viejos caballeros casi han olvidado el ejercicio de las armas. Para resistir la ofensiva infiel sin atentar contra un juramento de orden divino, Amadís de Gaula y su hijo Esplandián solicitan que el mismo ermitaño que educó a Florisando transmita en Roma su petición. La embajada del religioso significará una nueva recantación literaria hacia un texto anterior, porque para que la caballería vuelva a ser permitida el ermitaño elogiará este oficio a partir del recuerdo de las hazañas pasadas de Amadís, Esplandián y Florisando, y el recurso al tópico del *laudatio temporis actio* mediante el cual quedan realizados los beneficios que a la sociedad le reportó la caballería:

Pues sepa agora, Vuestra Santidad, en qué se exercitavan los cavalleros andantes de Bretaña y su fortaleza: en defender las donzellas, amparar las biudas, ayudar a los pobres y espunar los tiranos, desfazer los tuertos y agravios que los malos hombres hazían, dar a cada uno lo que suyo era; no robavan, no tomavan parte de despojo y, si algunos malos lo contrario fazían, nunca carecían de emienda y, si los mataban, justo era que muriessen pues mal vivían porque los otros viviessen en paz, porque aquél que mata los malos por su maldad ministro es de Dios [...]; y no eran ende homicidas, porque en las armas lo que se reprehende es la codicia de señorear los robos, la poca piedad de los coraçones, lo que muy pocas vezes se hallava en los tiempos passados en los otros cavalleros, mas antes dexar los señoríos y riquezas por seguir las armas y sobir a la virtud perdonando a los vencidos, derribando y apremiando a los sobervios (XII, XX^v).

⁶ El *Lisuarte de Grecia* del bachiller Díaz se publica en 1526. En el «Prólogo» de dicha obra el autor dice que durante la redacción-traducción de su historia tuvo conocimiento de la existencia del *Lisuarte de Silva*, editado por vez primera en 1514. A pesar de que el mismo Díaz numera el suyo como octavo libro de la saga, su argumento sigue de cerca el del *Florisando*, pasando por alto lo escrito por Feliciano de Silva.

Finalmente los argumentos del religioso convencen al Sumo Pontífice. Es posible volver otra vez a la acción. A partir de este momento, el *Lisuarte* se desarrollará siguiendo la tendencia didáctico-moral del *Florisando*, pero con algunas notorias diferencias que definen a su autor como un cristiano menos dogmático que Páez de Ribera. Para empezar, Díaz no está tan preocupado como Montalvo o Ribera por el motivo novelesco de la cruzada contra el infiel. Quizás, porque durante los años en que se redacta la obra, publicada en 1526, esta idea no tiene en la sociedad castellana el mismo arraigo que pudo tener durante el reinado de los Reyes Católicos y la posterior regencia del rey Fernando. Así las cosas, el relato sólo describe una batalla de grandes dimensiones entre cristianos y paganos en las inmediaciones de la villa de Fenusa. La mayor parte del discurso se dedica a narrar un amplio número de aventuras que tienen un carácter individual o que, a pesar de plantear un conflicto entre varios reinos, se resuelven a través de un enfrentamiento entre unos pocos caballeros de cada bando. Y es que la originalidad de este libro no estriba en la novedad del estilo caballeresco que plasman los diferentes episodios. A mi modo de entender, Díaz no es un autor demasiado imaginativo y su inventiva se ve con frecuencia condicionada por la herencia precedente⁷. Su actitud ante el tema amoroso no es muy uniforme, si bien se puede definir la suya como una postura conservadora. Por un lado, el narrador aprovecha la conducta de los personajes para realizar alguna intromisión autorial en la que acusa a las mujeres de su época de falta de lealtad (XXVIII), o subraya la volubilidad del sentimiento amoroso que dicen tener criaturas como el rey Rolando (XV). Por otra parte, el caballero protagonista cabalga acompañado, a veces, por alguna doncella y se burla de Orsil el Casto por huir del sexo femenino. Díaz puede llegar a desmarcarse de la opinión manifiesta en el *Florisando* de que la mujer aparta al varón del camino hacia Dios. El propio ermitaño que actúa como embajador ante el Papa sostiene que quienes caen en el pecado lo hacen por no utilizar correctamente de su libre albedrío:

Si assí fuesse como dize Vuestra Sanctidad, dixo el ermitaño, que las ocasiones son causas suficientes del pecado, con razón d'él nos podríamos escusar, ca diríamos que si Dios no pusiera en el Paraíso el Árbol del Saber no pecara nuestro padre Adán, y que si en el mundo no oviesse mugeres no las codiciaríamos, pues ni por ellas ser ocasión

⁷ El único estudio dedicado a esta obra se muestra poco benévolo a la hora de enjuiciarla. J. Ginavel Mas dice lo siguiente: «El batxiller Díaz havia llegit tantes obres cavalleresques com li havien anat a parar a les mans; però com que no sentia la bellesa, com que no era artista ni tenia fantasia, així féu la seva obra, feixuga, pesada, sense gust, sense cap passatge on es vegi un home que dominés el gènere a què es dedicava» («Una papereta crítico-bibliogràfica referent al *Octavo libro de Amadís de Gaulas*», *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1925, I, págs. 389-401 [pág. 398]).

de las codiciar no nos esemimos d'el pacado, ca por ello nos dio Dios libre albedrío para fuir nós lo malo y seguir nós lo bueno, dexar los vicios y abraçar las virtudes, ca en verdad si en el mundo no oviera mal, no ovíéramos galardón del bien (XII, XX').

Sin embargo, a pesar de su talante, en teoría, más transigente a la hora de enfocar las relaciones entre hombres y mujeres, Díaz sigue de cerca a su antecesor para desarrollar los amores de Lisuarte con la infanta Elena de Macedonia. Al igual que Teodora, Elena no sabe cómo responder al deseo del caballero de ofrecerle su servicio. Como aquélla, la infanta macedonia recurre a su criada Petronia para que averigüe cuáles son las intenciones de su pretendiente (LI). La eficaz participación de un tercero facilitará el acercamiento del protagonista a su dama, aproximación que nunca atentará contra su honra y buena reputación. Y si hablamos de conductas ejemplares, el autor resalta la talla de Lisuarte cuando se resiste a la invitación amorosa de Leonela, la hija de la Duquesa de Suecia, de la cual se apodera una ardiente pasión tras contemplar la hermosura del caballero. El comportamiento de la joven y de su doncella, la cual se ofrece a satisfacer los apetitos de su señora convertida en su tercera, es objeto de crítica por parte de un narrador que no duda en ilustrar a sus lectores con el ejemplo convirtiéndose en defensor de la moral establecida:

Mucho quedó consolada [Leonela] con lo que su donzella le avía dicho, mas muy mejor consuelo fuera para su honra reprehender mucho el loco y sandío amor que la aquexava, estrañándole agramente querer dar su amor al cavallero, aunque de gran bondad era, y en abilitamiento y menoscabo de su linage, y no provocándola al amor abivándole con palabras el vivo fuego que sus entrañas abrasava. Mas como loar la pasión al apasionado es doblarle su sentimiento, assí aconteció a esta fermosa Leonela, que muy más aquexada fue del amor después que a su donzella lo descubrió, no siendo d'ella reprehendida mas loada, que de antes lo era en escondido. Por tanto, todos los que tienen hijas deven tener muy grande aviso en las mugeres que las sirven y aguardan, saber en sus condiciones cuándo son conformes a la virtud, porque si d'ellas si son al contrario, no suelen aconsejar a sus señoras salvo a sus condiciones semejantes y costumbres, porque no ay cosa que más vença ni quebrante la preciada castidad que la compañía y contratación de aquéllas que no la aman, que, por tener en semejantes de su yerro, todos sus consejos son fundados sobre cimiento de desonestidad y deleites. Lo que, aunque no fiziesse por esta vía, la donzella de Leonela fue queriendo antes con lisonjas loarle su devaneo por le complazer, que diciendo la verdad ser d'ella despagada o arrepentida.

Mas mejor le fuera, según dixo el sabio: por la verdad padescer pena, que por la mentira aver dones ni mercedes (XXXVI, LII^v).

La dimensión ética aludida influye asimismo en el tratamiento de la magia. El *Lisuarte* no renuncia a este motivo, pero su aportación es mínima. Las intervenciones de Urganda, de la Sabia Doncella o de los hijos de Arcaláus el Encantador apenas contribuyen a crear una atmósfera maravillosa convincente. Más aún, el autor se aprovecha de tales figuras para evidenciar su perspectiva ideológica. Así vemos que la funcionalidad narrativa de Urganda es muy pobre. La vieja maga se limita a actuar como ayudante del héroe, al cual le entrega unas armas para ser investido o le envía a una de sus doncellas para dirigirlo hacia donde se precisa de su auxilio. Pero más que por su comportamiento, el personaje revela su papel en la obra cuando aparece por vez primera retirada en su Ínsula no Hallada. La Desconocida ya no puede abandonar su morada porque se ha quedado ciega. En principio la causa de su enfermedad cabría atribuirle a su avanzada edad. Sin embargo, el narrador dejará bien claro que la maga ha llegado a tal estado por «permisión» o voluntad de Dios. Ahora, los conocimientos de Urganda sirven de bien poco y ni tan siquiera se insiste en esas pócimas milagrosamente rejuvenecedoras que tan habituales son en los libros de Feliciano de Silva. La ceguera de la maga es la confirmación de la omnipotencia divina y de la existencia de un plan providencial que determina la vida de cualquier personaje de la ficción:

Mas agora vos quiere el autor dar la razón por que ha tantos tiempos que la historia no ha fecho mención d'esta sabia Urganda y agora la buelve a fazer. Devéis de saber que, después que por Urganda fue encantado el rey Amadís y sus hermanos y el emperador Esplandián, como avéis oído, ella se fue a esta su Isla no Hallada passando buena y viciosa vida con este cavallero su amigo, y aconteció que no por la edad ser mucha como por la permissão de Dios vino a perder la vista poco a poco, de guisa que de todo quedó ciega. Porque como todas las cosas estén sujetas a Dios que las crió, que por más sabidores en todas las artes [que] los hombres sean en este mundo no pueden huir los límites que Dios puso en sus vidas ni los casos de sus muertes, assí como por esta Urganda se demuestra, que siendo tan gran sabidora como la avía en el mundo en su tiempo, como avéis oído, no pudo con su saber evitar esta ceguera que por la permissão de Dios le vino, ni menos pudo fuir el amargoso trago de la muerte cuando la hora le fue llegada, y assí que por esta causa estuvo Urganda tanto tiempo en silencio (VII, XII^v).

Paralelamente a la evolución que experimenta Urganda, alcanza cierto relieve la presencia episódica de la Sabia Doncella. Esta mujer, natural de Egipto y

por tanto pagana, ha instaurado en su torre unos hechizos obedeciendo los dictados de un ídolo que le aconsejó tener un hijo con un monarca o príncipe pagano para alcanzar un gran poder. No obstante, Lisuarte no le permite llevar a buen puerto sus propósitos. Penetra en su recinto fadado y, protegido por la vaina de su espada, supera los obstáculos con que su adversaria intenta prenderlo. Tras liberar a los caballeros que la dama tiene encantados en una cámara, está a punto de ser despeñado desde lo alto de la torre. Al final, sale indemne de la agresión y su rival se suicida. A partir de entonces el narrador quiere subrayar el carácter diabólico de las prácticas de la Sabia Doncella. Para ello refiere cómo «una legión de diablos llevaban su alma por los aires». A continuación, asistiremos a la destrucción de los libros que la maga guardaba en su biblioteca:

Luego el Cavallero de los Cisnes y los otros cavalleros ovieron consejo que los libros de la Donzella fuessen todos quemados, porque d'ellos Dios no fuesse más desservido, y mandaron luego a los escuderos que los abaxassen de la librería. Lo que fue luego cumplido. Y el cavallero les mandó poner fuego en la pequeña plaça fuera de la torre y los libros començaron a arder muy fuertemente, y los cavalleros, parando mientes al fuego, vieron un libro pequeño cubierto de piel negra de alimania levantarse de entre los otros y sobir por el aire bolando como torvellino y bolvió a caer otra vez en el fuego, y oyeron una boz que dixo:

—Agora es perdido el gran saber de las mugeres en encantamientos. E la tal ciencia no la alcançará muger en estas partes que algo valga salvo en el tiempo del buen rey Artur, que la enseñará el grande sabio Merlín, y la grande sabidora Urganda la Desconocida, que es la flor en este mundo en estas artes, vivirá muy poco tiempo.

Y luego cessó la boz. Los cavalleros fueron espantados, y faziendo la señal de la cruz en las frentes se santiguaron muchas vezes, y los libros fueron todos quemados muy en breve con las raíces de las yervas que otrosí tenía la donzella, y el agua encantada de las pilas fue derramada» (LXII, LXXVIII^v).

Al igual que en el *Florisando*, los libros de magia y nigromancia son víctimas del fuego purificador⁸. Pero además se anuncian dos sucesos harto signifi-

⁸ Casi un siglo antes de que Cervantes ideara el famoso escrutinio de la biblioteca de don Quijote, ya contamos con unos referentes literarios que abogan por la quema de los libros de los magos por considerarlos moralmente perniciosos. Sin querer proponer una relación de dependencia directa entre estas continuaciones del *Amadís* y la posterior creación cervantina, ya que precisamente estas obras no son citadas en ningún momento del *Quijote*, sí que puede establecerse una cierta similitud entre la postura de Páez de Ribera y Juan Díaz hacia los textos de magia y la actitud censoria del cura cervantino hacia los libros de caballerías.

cavos. En primer lugar, la desaparición de las mujeres encantadoras, hecho que entronca con la consideración pecaminosa que durante la Edad Media se atribuyó a la magia femenina⁹. En segundo lugar, se anuncia la próxima defunción de Urganda, un ser que había gozado de un enorme prestigio en los cinco primeros libros de la saga amadisiana. Curiosamente, cuando muere la Desconocida el narrador no se detiene a detallar este acontecimiento (CLV), sino que lo convierte en uno de los dolorosos golpes de fortuna que acosan al rey Amadís¹⁰. El paso del tiempo también hace mella en el héroe por excelencia del género caballeresco castellano. Puesto que «los días de balde no se pasan», el viejo monarca enferma y poco a poco realiza las disposiciones oportunas para dejar sus reinos en el estado de grandeza en que él los mantuvo. Pero Amadís no sólo se interesa por asuntos terrenales. Presumiendo la inminencia de su muerte, se dedica a poner su alma en paz con Dios. La suya es una aceptación consciente y ejemplar de una realidad de la que nadie puede escapar. Como buen cristiano, el autor se ocupa en la descripción minuciosa de todos aquellos gestos con los que el de Gaula se prepara para alcanzar la salvación eterna. El ermitaño que educó a Florisando no le abandona por un instante y escucha sus confesiones o le ofrece sus sabios consejos. La serenidad y las virtudes mostradas por el enfermo son tantas que la propia divinidad le recompensa a través de una aparición sobrenatural que le comunica la fecha precisa de su muerte. Del caballero heroico y enamorado cortés de los primeros libros de la serie hemos pasado a un hombre profundamente cristiano al que la Providencia ha distinguido del resto de los mortales.

Viendo ya el rey Amadís cumplido el término de su vida que aquel alto Dios le avía limitado, no olvidando su gran virtud y nobleza, le quiso revelar el día de su muerte. Y así fue, que por voluntad de Dios,

⁹ Si durante la literatura clásica predomina la magia femenina sobre la practicada por los hombres, en la literatura medieval las actividades mágicas también suelen emparentarse con las mujeres. Según A. Garrosa Resina ello obedece a una tendencia misógina que supone que la mujer, «debido a la inferioridad de carácter y a su debilidad mental (según el pensamiento de bastantes autores medievales), se ve sometida con mayor facilidad a los engaños del demonio y por eso se dedica a las artes ocultas más asiduamente que el varón» (*Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Valladolid: Universidad, Biblioteca de Castilla y León, 1987, pág. 589).

¹⁰ Paralelamente a la muerte de Urganda, hay otro suceso que contribuye a aumentar las inquietudes y la tristeza de Amadís de Gaula. Su antaño leal y fiel escudero Gandalín ha sido derrotado y muerto por los hijos de Arcalús el Encantador (CI). Este hecho permite abrir en el relato nuevas virtualidades narrativas, puesto que, tras conocer la muerte de su padre y la pérdida de los castillos de Valderín y Montaldín, su hijo Gandales querrá castigar a los agresores y recuperar sus tierras. Aparte de la repercusión argumental de este episodio, lo realmente significativo es que desaparezcan dos personajes, Urganda y Gandalín, estrechamente relacionados con la trayectoria caballeresca de Amadís de Gaula. De algún modo, la muerte de tales individuos sirve de prólogo a la solemne despedida del propio monarca de la Gran Bretaña.

estando el rey Amadís en su lecho encomendándose a él muy devotamente, oyó una boz que le dixo:

—Apercíbete, rey, que antes de tercero día has de ser delante del Alto Juez.

Y tanto que el rey oyó la boz, se tornó más devotamente a encomendar a Dios, pidiendo misericordia de sus pecados, esparziendo muchas lágrimas de verdadera contrición. E otro día fizo llamar al padre hermitaño y tornóse a confessar, diziéndole lo que la boz le avía dicho, de lo que el santo hombre fue espantado y confirmolo más en la fe. Y después que lo oyó de confesión, dixo missa y dióle el verdadero cuerpo de nuestro señor Jesucristo, el cual él recibió con tanta devoción, esparziendo tantas lágrimas, que no estava ende tal que no desseasse ser el rey Amadís a aquella sazón por estar en el estado de salvación según el gran arrepentimiento de sus pecados mostrava (CLIV, CXCIV^v).

Al producirse el fatal desenlace, la desesperación se extiende por la corte de la Gran Bretaña. Resulta difícil asimilar un hecho de estas dimensiones. El padre de la caballería abandona las páginas de la ficción y los personajes se sienten huérfanos. Sus muestras de dolor resultan lógicas, sin embargo, si Amadís aceptó su destino, también sus descendientes y amigos tendrán que asumir la nueva situación dejando testimonio de su confianza en la palabra divina. Eso es lo que nos dirá el autor algunos capítulos después. De acuerdo con la opinión de Díaz, expresada por boca del ermitaño, la muerte es sólo el tránsito hacia una vida mejor. Esta lección tan medieval, tan al estilo de las *Coplas* de Manrique, debe calar en los personajes y, por extensión, en los lectores. De ahí que, durante las exequias en memoria del difunto, el ermitaño se dirija a sus fieles recriminándoles la fuerza con que lo terrenal les ha confundido, al tiempo que les invita a creer en el dogma de la resurrección:

Pues como todos seamos deudores de la muerte sin tiempo y con tal condición entramos en la vida, no nos devemos entristecer por los que mueren ni alegrar por los que biven, porque los unos han cumplido la natural deuda que devían, los otros sin duda la han de pagar, y la vida que les queda es tan incierta y cargada de angustias, que más nos devemos alegrar con los muertos que passaron ya aquel amargoso tormento que esperavan, que con los bivos pues lo tienen de passar. ¡Ó ceguedad mundana!, ¿no vedes que es cosa desigual e injusta el siervo no fazer de corazón la voluntad de su señor, cuando Dios nos llama que d'esta vida passemos a la muerte? ¿por qué nos entristecemos? ¿por qué lo no cumplimos y como contumazes sirvientes con tristeza

ir a la presencia del Señor? ¿cómo esperamos d'él ser bien recibidos, al cual con mala voluntad nos presentamos?. ¿No sabéis que aquél que por llamamiento de nuestro señor Jesucristo se passa d'esta vida, que el tal con salmos, preces y oraciones debe ser llevado al sepulcro, teniendo esperanza en la resurrección de los muertos, y no con llantos, lágrimas, ni suspiros, que parece no aver confianza en la misericordia de Dios, ni en la resurrección de los defuntos? (CLVI, CXCVII^r).

Sin duda alguna, los autores del *Florisando* y del *Lisuarte de Grecia* son portavoces de las doctrinas del cristianismo. Mientras Páez de Ribera catequizaba con prolijas explicaciones de diversas verdades de la religión católica, Díaz ejemplifica su orientación ascética a partir de la propia ficción¹¹. Uno y otro culminan la tendencia moralizante que inició Rodríguez de Montalvo al refundir las versiones medievales del *Amadís*. A diferencia de aquél, estos autores han subordinado a su vocación cristianizante los aspectos constitutivos de la fórmula caballeresca, tal y como ésta se manifestaba en el *Amadís de Gaula*. Más o menos dogmáticos, Ribera y Díaz representan dentro de la familia amadisiana la tendencia heterodoxa en tanto que la ficción está al servicio de una ideología concreta que deja poco margen a la imaginación. Feliciano de Silva se dio cuenta de que las preferencias del público de aquel entonces no iban en esta dirección y quiso que sus continuaciones recobraran la atmósfera de libertad, incorporando esas quimeras que tanto encandilaban a los lectores del seiscientos español.

El *Lisuarte de Grecia* de Silva se distancia de los libros analizados porque intenta presentar un universo fabuloso, con sus propias leyes y con un grado de autosuficiencia casi total con respecto a cualquier propósito docente o moralista. Es una obra de juventud enormemente influida por el *Amadís de Gaula* y las *Sergas*. El *Lisuarte* no sólo retoma el argumento del *Esplandián*, sino que depende de él en la caracterización de algunos personajes y el desarrollo de diversas aventuras¹². Así por ejemplo, Silva se inspira en la reina amazona Calafia para introducir a la valiente Pintiquinestra¹³. Una y otra viajan hasta el imperio grie-

¹¹ Los capítulos que relatan la muerte del rey Amadís y los funerales que se realizan posteriormente son los más propicios para que Díaz exponga su punto de vista ascético. En otros casos, las intrusiones del narrador no tienen una proyección únicamente religiosa, sino que, a partir de ellas, Díaz reflexiona sobre diversos asuntos que le permiten establecer comparaciones con la realidad de su época. La actitud moralista, de corrector de costumbres, que adopta el autor, no deriva, sin embargo, en la existencia de un edificio doctrinal uniforme. Es así que la condena a determinadas conductas de la época aparecen en los primeros capítulos y luego se desvanecen, dando paso a la vocación amplificatoria del narrador.

¹² Me ocupo de estos paralelismos en el artículo: «Feliciano de Silva y la tradición amadisiana en el *Lisuarte de Grecia*», *Íncipit*, XVII (1997), págs. 175-217.

¹³ Si Montalvo recupera la figura de la amazona, posiblemente a partir de alguna versión de la leyenda troyana, Silva no sólo recurre a dicho personaje sino que también se sirve de la doncella guerrera (a este respecto sigue siendo de gran interés el trabajo de M.^a Carmen Marín Pina, «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45 (1989), págs. 81-94). Con

go con la intención de colaborar con los ejércitos infieles y acaban convirtiéndose al cristianismo y contrayendo matrimonio con algún relevante caballero de occidente. Del mismo modo, la fiel Carmela de las *Sergas*, una doncella cuya devoción hacia Esplandián la anima a seguirlo o a transmitir diversas embajadas suyas a la princesa Leonorina, tiene su correlato en la figura de Alquifa, doncella que contribuirá con su iniciativa a juntar a Lisuarte y a Perión con sus respectivas amadas. En ambos casos, las dos jóvenes ofrecen desinteresadamente su ayuda al héroe y se convierten en confidentes y eficaces intermediarias. Estos paralelismos se extienden al planteamiento de una nueva confrontación entre griegos y paganos, una guerra de grandes dimensiones que, si bien parece surgir por razones de índole religiosa, tiene como meta principal la demostración del heroísmo de los caballeros protagonistas: Lisuarte de Grecia y Perión de Gaula. Después de que los cristianos se deshacen felizmente del asedio infiel, el relato abandona el talante colectivo de unas batallas donde la idea de cruzada está muy desdibujada. Los siguientes episodios rescatarán el estilo artúrico que predominó en los primeros libros del *Amadís* y fue relegado a un segundo plano en las *Sergas* y el *Florisando*. El viaje del caballero vuelve a ser azaroso, apareciendo disputas que surgen por las mismas razones banales que ya condenaba el monje Anselmo. Estas aventuras son posibles ahora porque el cuadro de valores del caballero ha vuelto a cambiar. Lisuarte de Grecia intenta ser un claro remedo de su abuelo Amadís en tanto que caballero enamorado. Por eso, porque el amor es una fuerza de la que depende su éxito bélico, este personaje se impone la constante exaltación de su amada Onoloria y no puede aceptar que nadie discuta la superioridad de su hermosura. Así ocurre cuando una noche se detiene a descansar cerca de una fuente. Allí llega, sin advertir su presencia, un caballero que también está herido por la flecha de Cupido. Si éste elogia a su dama entre suspiros: «¡Ó, amor, cuán alto me pusiste, faziéndome tan bienaventurado que ame a la que en el mundo par no tiene, y pues me posiste en tal gloria, no me dexes caer d'ella, y vós, mi señora, acordadvos de mí!», Lisuarte, por aquel entonces nombrado el Caballero Solitario, entiende tales expresiones como una afrenta a Onoloria: «¡Por Dios!, que no sufra yo ante mí tal blasfemia, que nadie diga cosa con que quiera igualar a su señora con la mía, y por ventura quizá será más mal, que podrá ser que este cavallero ame [a] aquélla que yo amo, assí que en cualquiera manera soy obligado a castigar su locura». Como cada uno de los caballeros está convencido de la verdad de su postura, las discusiones pronto desembocan en una singular pelea: «E comiénçanse a dar tantos y tan terribles

ninguno de estos tipos el de Ciudad Rodrigo llega a plantearse si las mujeres deben asumir unos roles tradicionalmente considerados como masculinos. Mientras Ribera y Díaz renuncian a introducir en sus historias a las mujeres guerreras, Silva se aprovecha de ellas en aventuras bélicas y amorosas. Menos obsesionado por falsos moralismos, dichas figuras dotan a la ficción de una mayor variedad y cierto exotismo.

golpes, solamente a la luz que las estrellas de sí echavan, que parecía batalla de veinte cavalleros» (LXII, LXXIII^r).

El episodio recoge dos motivos típicos del género caballeresco: el empeño del caballero por sobrepasar la condición de su dama y el enfrentamiento entre parientes, en este caso Lisuarte y su tío Perión, que luchan entre sí sin haberse reconocido. Pero el hecho más interesante es que las caballerías y el amor se revelan ahora como elementos casi indisolubles. Por tanto, el narrador dedicará muchas más páginas a la descripción del afecto sentimental. Aunque no muy frecuentes en la obra, las epístolas amorosas son, por ejemplo, un medio idóneo para exteriorizar abiertamente la pasión. Perión ama a Gricileria, hermana de Onoloria. En la misiva que el caballero le dirige a la princesa observamos cómo el autor reproduce una serie de tópicos que la tradición cortés difundió durante varios siglos. Mientras la dama es objeto de una continua exaltación, el enamorado se muestra humilde, no se cree digno de alcanzar sus favores. Para hacerse acreedor de ellos deberá realizar numerosas hazañas, teniendo siempre en cuenta que la amada es la inspiradora de sus actos:

¿Con qué podría yo pagaros, mi señora, la merced que me hezistes en rescibirme por vuestro? Ca de tan alta infanta el mejor cavallero del mundo no tuviera merecimiento de ser suyo, e yo que, a la sazón mudo y sin aver hecho cosa alguna, alcance tan gran merced, que me ha puesto en trabajo de punar de ser tal que, cuando en vuestra presencia sea, tenga atrevimiento para llamarme vuestro. E si algún esfuerço para meterme en esto mi corazón tiene, no es de maravillar pues está puesto en tan alto lugar, que sin temor de ser vencido aunque yo muera, en cualquiera afrenta pueda entrar. Pero lo que más me fatiga es lo que le da mayor esfuerço, que es sostenerse hasta saber de vos qué mandáis hazer d'él, o cómo estáis con éste que cosa propria suya no tiene desde el día que mis ojos vieron la alteza de la vuestra gran hermosura, que tan presos fueron, que en las cadenas de vuestra presencia continuamente están puestos, y éste es el su mayor descanso, que en otra guisa, faltándoles el resplandor de vuestro hermoso gesto, no serían tan desleales que ellos y yo no muriésemos (XVII, XXV^v).

La retórica empleada por Perión rescita la atmósfera amorosa de los primeros libros del *Amadís*. Pero esta vinculación temática se hace más consistente en el momento en que Onoloria malinterpreta los sentimientos de Lisuarte con respecto a Gradafilea. Al igual que un malentendido despertó los celos de Oriana y provocó el retiro de Amadís a la Peña Pobre, lugar donde tomó el sobrenombre de Beltenebros, la princesa de Trapisonda reacciona airadamente contra Lisuar-

te. El protagonista no discute en ningún instante el veredicto de su señora y, resignado, abandona la corte. Aunque ya no posea la confianza de su amada, aunque su rechazo le lleve a la postración más absoluta, el leal enamorado acata la penitencia que le impone aquélla de la que se confiesa su vasallo. No busca tan siquiera el consuelo de sus más allegados y, refugiándose en la oscuridad de la noche, parte con rumbo incierto hacia donde su caballo le quiera llevar. Así lo dice la historia:

la noche que Lisuarte de Constantinopla salió [...], esa noche anduvo tanto que se alongó mucho de la ciudad. Él se apartava quanto podía de los caminos, iba tan pensativo y tan desacordado que no iba sino donde el cavallo levar lo quería. Assí anduvo essa noche y otro día sin quitar el yelmo de la cabeça, y sin comer él ni su cavallo, mas como vino la noche al pie de una gran sierra, quitando el freno a su cavallo, lo dexó pacer y él se echó entre los grandes árboles, y comenzó a cuidar muy fuertemente pensando qué haría de sí. No hazía sino muy fuertemente llorar. Y estando en muchos pensamientos, acordó de dexar las armas y meterse en una hermita y servir a Dios fasta que muriesse, porque no sentía el esfuerço en sí para sin favor de su señora poder andar en el mundo (LIII, LVII^r).

Tras desmoronarse los cimientos sobre los que descansaban sus expectativas vitales, el caballero cabalga al azar y el narrador subraya su lamentable situación anímica. Sus lloros, sus pocas ganas de seguir viviendo, el hecho de que las fuerzas parecen haberle abandonado, son el reflejo del dolor de quien ha perdido el norte de su existencia. Sin embargo, a pesar de su desánimo, el héroe no renunciará nunca a la devoción que siente hacia Onoloria. Lejos de culparla por su ofensa, se mantiene en sus trece. A las pocas horas de dejar atrás la corte de Trapisonda, un caballero desconocido lo encuentra en medio de su desolación. Según él, Lisuarte debe ser algún loco enamorado: «Vós, cavallero, algún loco devéis ser, que assí os mostráis sujeto de amor. [...] Esperad, don cavallero ciego de amor, que primero quiero saber de vuestra locura. [...] Quiérollo saber por ver quién puede ser un hombre tan loco como vós, que de tan cativa gente y falsa y mala como son dueñas y donzellas está sujeto». Como víctima que es de la pasión, el héroe podría coincidir con su interlocutor. Pero no, no culpa a su dama y, puesto que su sumisión no es exclusivista, defiende a ultranza al sexo femenino cuando alguien pone en duda sus virtudes: «Si fuéssedes tan cortés como sois maldiziente, no me detendríades. Si en otro tiempo me tomárades, yo os hiziera comprar caramente vuestra demanda, por poner lengua en las que vós no merecís servir aún a la menor d'ellas, porque por ser muger tiene más merecimiento que todos los hombres del mundo» (LIII, LVIII^v). La suya es una actitud total-

mente contraria al sentir misógino que demuestra el monje Anselmo en el *Florisando*. Ahora, en lugar de condenar a la mujer por considerarla como el instrumento de que se sirve el demonio para apartar al hombre del camino hacia Dios, las féminas ocupan una posición privilegiada que las sitúa incluso por encima del varón. De acuerdo con ello, quienes viven en un error son los que entienden que los que sufren por amor son víctimas de la locura.

En continuaciones posteriores el propio Feliciano de Silva cuestionará comportamientos tan idealizados como el de Lisuarte a través de la burla; al mismo tiempo, el caballero Rogel de Grecia pasará por encima de lealtades amorosas sin ningún escrúpulo y el motivo de la locura en amores provocará en algunos casos la risa. De momento, el séptimo libro de la saga sigue apegado a los códigos sentimentales imperantes en los primeros libros del *Amadís de Gaula*. Si allí eran las andanzas carnales de Galaor las que ponían de relieve, por contraste, la fidelidad de Amadís, aquí puede tener una funcionalidad similar la trayectoria amorosa de Perión. El tío del protagonista, recordémoslo, está enamorado de Gricileria. En principio sus inclinaciones afectivas están claras, pero algo ocurre cuando se presenta en la corte la Duquesa de Austria solicitando su ayuda, para defenderla de unos tíos suyos que intentan arrebatarle sus territorios. Lo más habitual suele ser que, después de que el caballero haya cumplido con éxito su misión, la dama le quiera recompensar otorgándole su mano en matrimonio. En este caso, los esquemas se invierten. Durante la singladura marítima que conduce a tierras alemanas, la dama no puede dominar la pasión que la embarga. De ahí que se decida a exponerle a Perión, conocido como el Caballero de la Espera, sus pensamientos:

La duquesa iba tan vencida en el su amor que nunca dormía pensando en él, y él asimesmo le parecía muy bien ella, pero no para que tuviesse pensamiento de dezirle cosa. Ella le sacava muchas vezes con algunas palabras por provarle, mas de que vio que a nada le salía, estava tan cuitada que se quería morir de pensamiento. Una noche después de cenar, ella y el Cavallero de la Espera se sentaron a jugar [a]l axedrez, y tanto se enbevieron en jugar que dos donzellas que en la cámara estavan se dormieron. La duquesa que lo vio, viendo que el cavallero nada le dezía, propuso de descubrirle su pensamiento, que tan ciega estava que perdiendo el velo de la vergüença que las muges deven tener, [...] le dixo suspirando:

—¡Ay, cavallero, malo fue el día que os vi, pues por ganar mi tierra he perdido a mí! ¡Por Dios!, pues me vais a restituir en lo mío, que me restituyáis en mi libertad; pues venistes a aprovecharme, no me queráis dañar, 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.

En vez de rechazar el ofrecimiento de la doncella, en aras a la obediencia que le debe a su señora, Perión mantiene relaciones carnales con ella, considerando el suyo como un gesto de piedad:

El cavallero, que assí se vido, no pudo tener 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 estava*¹⁴, donde haziendo dueña aquélla que fasta allí donzella era, con gran solaz passaron gran parte de la noche.

A pesar de su supuesta generosidad, Perión disfruta tanto del sexo como la doncella. Las palabras del narrador sobre la reiteración de los encuentros carnales no ofrece lugar a dudas:

Y con aquel vicio que avéis oído passaron quinze días, teniendo el de la Espera cada noche a la duquesa a su voluntad (LXI, LXXI).

Leído así, el episodio podría carecer de importancia. Pero si lo situamos en el contexto de la evolución temática de la narrativa de Silva, puede interpretarse como el primer paso hacia una nueva atmósfera amorosa en la que las fronteras entre los sexos son mínimas, y tanto mujeres como caballeros buscan el placer sin otras consideraciones morales ni tipificadas. Por un lado, la iniciativa de la duquesa dista bastante de la temerosa actitud de las damas del *Florisando* por su honra, y abre las puertas a esas mujeres que se atreverán a satisfacer por cualquier medio sus impulsos carnales, sobre todo en la tercera y cuarta parte del *Florisel de Niquea*. Por otra parte, la figura de Perión sigue los pasos de la de Galaor, pero establece un vínculo de unión con caballeros posteriores ajenos a cualquier regla amorosa que condicione la satisfacción de sus apetitos. Ese ambiente de mayor libertad sexual será más notoria en otras continuaciones. Por eso no insistiremos ahora en este tema.

El *Lisuarte de Grecia* es un relato apegado a libros precedentes, pero esta dependencia no impide que determinados motivos preluen futuros hallazgos. Esta dualidad se percibe en el aspecto maravilloso de la obra. Silva le concede

¹⁴ Resulta curioso que en la edición de 1587 de Lisboa este episodio del *Lisuarte* está abreviado, suprimiéndose aquellas frases que hemos destacado en cursiva que confieren al texto un tono más subido. Lógicamente, este fenómeno cabría explicarlo como resultado de una censura o autocensura por parte de los propios editores.

una gran importancia a los elementos mágicos, por eso regresa a la obra una variada nómina de encantadores para sustituir definitivamente a los clérigos del *Florisando*. Melía es una vieja infanta que procede de las *Sergas* y que aquí tiene un papel más o menos episódico. Ella es la instigadora del arriba citado conflicto entre griegos y paganos. Habiendo convencido a su sobrino, el rey Armato, para volver a atacar Constantinopla, amenaza al emperador Esplandián con un prodigioso encantamiento. En lugar de enviar un embajador para transmitir el desafío, la maga decide revelar sus dotes ilusionísticas y recurre a efectos sensoriales u objetos con una connotación simbólica como una espada ardiente. Así leemos que en la corte griega,

entró un relámpago por la sala con tanto hedor y fuego, que todos cuidaron que eran muertos. Quedó tanto fumo en la sala, que por gran pieza no podían ver cosa alguna. Quitado el fumo, ellos, que muy espantados estaban, vieron en el suelo de la sala una espada desnuda muy sangrienta, y d'ella salían muchas llamas de fuego. Y cabe ella estava una carta de pargamino con unas letras griegas. Tomada por los que en la sala estaban fue leída, y dezía assí:

Yo, la infanta Melía, destruidora de la fe cristiana, acrescentadora de la ley de mis dioses, te hago saber a ti, el emperador, que tú y todos los que te ayudaren, por mi causa avéis de ser muertos y destruidos. Esto por los enojos que el noble rey Armato de ti ha recibido, y porque en tu presencia verás degollar y quemar la cosa del mundo que tú más precias. En señal que será verdad te embío essa espada que de vista d'essa gran ciudad no se partirá hasta que salga en vano una profecía y obra de Apolidón. Y esto porque veas que nadie al mi gran saber se iguala.

Acabada de leer la carta, la espada se levantó en el aire y se subió tan alta a vista de todos los de la ciudad que pareció llegar al cielo. Y como tan alta fue, estuvo segura y fixa como una cometa, que muy claramente de todos era vista. El emperador y todos los de la sala estaban tan espantados que no sabían qué dezir (XII, XXI).

Esta demostración de poder podría infundir temor en los cristianos. El componente maravilloso sirve para crear una tensión dramática que suscite el interés por la lectura y contribuye a magnificar el enfrentamiento armado. Si los infieles cuentan con una aliada poderosa como Melía y sus ejércitos no pueden cuantificarse, el emperador tendrá que hacer lo imposible para equiparar sus fuerzas a las del enemigo. Los imperativos de la guerra determinan que acceda a la caba-

llegaría el protagonista en los prolegómenos de la gran batalla. Su investidura se describe como un suceso en el que, junto a Melía, interviene desde el pasado el sabio Apolidón. Cuando el novel va a recibir la espada de su bisabuelo y homónimo, el difunto rey Lisuarte, un rayo impacta sobre una escultura realizada por el mago. De ella sale un león con una espada clavada en su pechos y cae un cofre con una carta de Apolidón que indica que la aventura está reservada a Lisuarte. Mientras éste se dispone a sacar la espada, aparece por arte de magia un temible vestiglo que siembra el temor en los presentes. No obstante, el caballero logra arrancar la espada del león y, entonces, el vestiglo muere cobrando la forma de Melía. La prueba subraya el carácter excepcional del protagonista, pero su repercusión va más allá. Según explica el narrador en el siguiente capítulo, en el mismo instante en que el caballero se apoderó de la espada que estaba destinada a él cesaron todos los encantamientos y, de este modo, volvieron a la vida los personajes de las *Sergas* que Urganda hechizó en la Ínsula Firme. Gracias a los conocimientos de Apolidón, merced al auxilio de la magia, se reinterpreta otra vez una aventura que había sido puesta en tela de juicio en el *Florisando*. Y es que la inventiva de Silva discurre por unas sendas distintas a las expuestas por Páez de Ribera.

La Aventura de los Príncipes Encantados tiene a otra figura legendaria como artífice, la maga Medea. Sabiendo de la superioridad en amores del príncipe Alpatracio y la princesa Miraminia, este personaje clásico los convirtió en estatuas de mármol hasta que el caballero más valiente y la dama más hermosa superen una prueba y tenga lugar el tan esperado desencantamiento (LXXIX). Se trata, en líneas generales, de una ordalía cualificadora que tiene como objetivo sobrepasar los rasgos distintivos de la pareja protagonista, del mismo modo que Amadís y Oriana dejaron constancia de su condición excepcional en episodios similares, basta recordar la prueba del Arco de los Leales Amadores. En lo que aquí debemos fijarnos no es tanto en la originalidad de la aventura, sino en el simple hecho de que Silva recupera este motivo y, a partir de ahora, lo convertirá en elemento recurrente de sus crónicas. En el *Amadís de Grecia* tales ordalías seguirán siendo como una especie de tributo a los héroes, pero, asimismo, reflejarán la insólita capacidad de los magos para urdir unas empresas donde se pierde completamente el sentido de la realidad más inmediata: edificios arquitectónicamente deslumbrantes, horrendas bestias, peligros inesperados, estatuas que reviven la tradición de los autómatas, son sólo algunos de los ingredientes de un universo que los personajes asumen como un aspecto más de su existencia singular.

Dentro de esta atmósfera irreal tampoco podía faltar el concurso de Urganda, convertida en el relato en esposa de Alquife, mago extraordinario y también cronista ficticio de la historia. Esta pareja sorprenderá a personajes y lectores con sus increíbles apariciones o con la creación de una realidad ilusoria propia de

todo buen prestidigitador. Su aportación más notable es, sin embargo, su afán por regocijar a los demás mediante sus invenciones. Esto es, la magia adquiere un valor lúdico y teatral coincidiendo con el talante cada vez más cortesano de la ficción caballeresca.

Según vamos viendo, desde su primer libro Silva hace acopio de los asuntos que más se avienen con un sentido de la literatura donde la diversión y la fantasía son requisitos fundamentales. Una vez se ha apartado del camino de su predecesor y del *Florisando*, se plantea ir adelante con sus historias. En el último capítulo de la obra, abre nuevas expectativas argumentales procediendo de igual manera que Montalvo al final del cuarto libro del *Amadís* y al final de las *Sergas*. Lisuarte y Perión son secuestrados y sus amadas dan a luz a dos hermosos niños. A lo mejor, cuando introducía nuevos personajes en la saga no tenía muy claro que volvería a reencontrarse con ellos más adelante, y de hecho tuvieron que transcurrir unos dieciséis años hasta que se publicara su *Amadís de Grecia* (Cuenca, 1530). Sin embargo, algo tenía en mente al dejar que el primogénito de Lisuarte, poco después de nacer, cayera en manos de unos corsarios paganos:

[Garinda], levando el niño en sus braços, se fue por la costa de la mar. Assí anduvo una pieça. El niño iba muy desmayado, tanto que ella pensó que se quería morir. Tomando agua de la mar, haziendo la señal de la cruz en ella, ge la echó por cima de la cabeça llamándolo Amadís de Grecia como su madre mandara. Esto hizo ella con temor que se muriesse y no fuesse cristiano. Ella que acabava de baptizarlo, sintió venir gran ruido por las matas, y con el temor, dexando el infante, començó a fuir por donde avía venido escondiéndose. El ruido que venía eran diez negros cossarios que de una galea avían salido, que cerca de allí tenían. E como llegaron donde el infante estava, mucho fueron espantados. Como le vieron embuelto en ricos paños, creyeron ser hijo de algún gran hombre. Tomáronlo y, desembolviéndole, le vieron una estraña maravilla que tenía, y era una espada tan bermeja como brasa. Su nascimiento era desde la rodilla izquierda fasta irle a dar en derecho del coraçón la punta. En ella parecían unas letras blancas muy bien talladas, mas no las supieron leer. Ellos, muy spantados de tan estraña cosa, lo llevaron a la galea do traían sus mugeres. Entre ellas venía una parida llamada Esquicia, que dieron cargo que criasse al infante. E por la estraña maravilla de la espada le pusieron nombre el Donzel de la Ardiente Espada. Assí se fueron con él los cossarios. Garinda salió de do se avía escondido, y como fue donde dexara el donzel y no lo halló, pensando ser comido de bestias, no se podría dezir el llanto que por él hizo (C, CXII).

Si Esplandián vino a parar a las fauces de una leona, por el miedo de la doncella que lo llevaba a criar, a Amadís de Grecia le ocurre otro tanto por el temor de Garinta. Eso sí, mientras el primero va a ser educado por un ermitaño, el segundo lo será en una corte infiel de la India. Aunque los autores del género no se extienden demasiado en la prehistoria de sus héroes, las enseñanzas que estos reciben son un factor determinante del carácter futuro del personaje. Silva sabía esto y seguramente desearía imprimir su originalidad a sus nuevas criaturas¹⁵.

Con el *Amadís de Grecia* se confirma la gran distancia que separa a todos los niveles la narrativa de Silva de la línea heterodoxa de la saga, representada por el *Florisando* y el *Lisuarte* de Díaz. Argumentalmente, el noveno continúa directamente el séptimo de la serie. No podía ser de otro modo, ya que el escritor de Ciudad Rodrigo clama indignado porque Juan Díaz se le ha adelantado al redactar una crónica que, según él, «daña» la continuidad de la ficticia historia del linaje amadisiano. Pero si Feliciano retoma el argumento de su libro anterior, ahora se muestra menos dependiente de la tradición inaugurada por Rodríguez de Montalvo y emprende un camino más personal que sitúa a su *Amadís de Grecia* en una posición intermedia dentro del conjunto de su propia novelística. De hecho, muchos de los elementos que posteriormente llevará hasta la exageración en sus *Floriseles* ya se encuentran presentes aquí. Aunque en la obra predomina la narración, el autor cede con más frecuencia la palabra a sus personajes y ciertos parlamentos ya dejan entrever el estilo retórico y conceptuoso que abundará en libros posteriores. La multiplicación de los personajes favorece la proliferación de aventuras, de manera que resulta imposible hablar de uniformidad estructural. Mientras el discurso se atomiza en innumerables aventuras independientes entre sí, Silva complica la trama haciendo que los intereses de los personajes choquen entre sí, hasta el punto de que las relaciones amorosas de caballeros y damas constituyen un complejo entramado sentimental. El mirobrigense no sólo se conforma con forzar los motivos heredados, busca nuevas alternativas en otras tradiciones literarias paralelas. Muy probablemente la lectura del *Primaleón* le anima a que sus caballeros recurran al disfraz para conseguir acercarse a su amada. Entonces vemos que Amadís de Grecia se convierte temporalmente en la doncella Nereida (2.^a, LXXXVII) hasta que logra disfrutar de los

¹⁵ Quizás la diferencia más significativa entre las obras que integran lo que hemos llamado la línea heterodoxa y la tendencia ortodoxa, reside en el hecho de que, mientras autores como Páez de Ribera reaccionan frente al modelo que prolongan rechazando varios de sus elementos característicos, Silva acepta lo mejor de la tradición en que se integra y la enriquece con diversas aportaciones temáticas y narrativas. Es por eso que D. Eisenberg subraya el talante innovador de Feliciano de Silva como uno de sus mayores méritos («*Amadís de Gaula and Amadís de Grecia*. In *Defense of Feliciano de Silva*», *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1982, págs. 75-85 [pág. 82]).

amores de la hermosa princesa Niquea. Pero Feliciano también introduce elementos que con la consolidación de la estética renacentista darán lugar a otros géneros narrativos. En los capítulos finales de la segunda parte de la obra aparece el pastor Darinel, uno de los personajes que en los libros siguientes será el portavoz de un estilo amoroso platónico y espiritual. A pesar de su condición social, la pureza de sus sentimientos hacia la princesa Silvia idealizan su conducta y lo transforman en un ser superior.

La irrupción del elemento bucólico en el *Amadís de Grecia* ha sido quizás el aspecto más reiterado por la crítica literaria y el que le ha valido al autor el apelativo de precursor de la ficción pastoril¹⁶. Ahora bien, la riqueza del texto no reside únicamente en este tema. En principio, podemos decir que el noveno de la saga es todo lo contrario del *Florisando* y, en muchos sentidos, también se diferencia de las propuestas literarias e ideológicas de Montalvo, el inaugurador de la familia amadisiana. Amadís de Grecia nunca llega a ser un caballero cruzado al estilo de Esplandián y Florisando, una de cuyas metas, sino la única, es la destrucción del infiel. Y no es un caballero cruzado por dos razones evidentes. En primer lugar, como ya se ha dicho, Amadís se educa en una corte de la India bajo la tutela del rey Magadén. Si a través de la formación que ha recibido conoce los dogmas de la religión de los infieles, tampoco se plantea imponerla a la fuerza. Su visión del mundo es menos dogmática y maniquea. Por el contrario, sus palabras abren una nueva alternativa más tolerante y que supera las barreras religiosas. Después de liberar a su mentor, el Caballero de la Ardiente Espada cabalga herido por el reino de Tarso. Al encontrarse con un viejo, que luego resultará ser el mago Alquife, le pide que le informe de algún lugar donde curar sus llagas. Cuando el anciano le dice: «Si vós fuéssedes cristiano como yo, yo os diría lo que pedís», el protagonista responde: «Amigo, aunque no lo sea, lo devéis de hazer, porque la virtud no se pierde doquier que se haga, pues haziéndose no puede dexar de ser virtud, assí que si en vos la ay ruégoos que me digáis lo que os pregunto, pues haziéndola en vos queda y no conmigo; y pues sois más obligado a vos que a nadie, no dexéis de hazer bien pudiéndolo hazer, que los dioses no son estimados sino por el bien que d'ellos se espera y en ellos ay, assí que aunque no seáis de su ley, no dexáis de semejalles en lo bueno, que otro tanto haré yo de lo que bien me pareciere de vuestro dios aunque soy pagano, que la virtud doquiera que esté parece bien, pues por ella los hombres vemos ser estimados» (1.^a, VIII, VII^v).

¹⁶ Sobre este particular, pueden consultarse los trabajos de J. B. Avalle-Arce, «Los precursores» (*La novela pastoril española*, Madrid: Revista de Occidente, 1959, págs. 23-54), F. López Estrada, «Los pastores en la obra caballeresca de Silva» (*Homenaje al profesor Carriazo*, Sevilla: Universidad, 1973, III, págs. 155-169), y, muy especialmente, S. P. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías* (Chapel Hill, N. C.: Estudios de Hispanófila, 1976).

Por encima de argumentos teológicos, el personaje defiende una postura ética que ensalza las conductas virtuosas e incita a hacer el bien. Desde este punto de vista, según dice el libro más adelante, lo que tiene que hacer el hombre, sea cual sea su religión, es usar correctamente de su libre albedrío. Para Marie Cort Daniel esta actitud del personaje nos remitiría al pensamiento más transigente del autor, un individuo que tuvo que soportar los prejuicios de su época por la supuesta condición conversa de su esposa, Gracia Fe¹⁷. Sin embargo, en ningún caso deberemos dudar de la ortodoxia de Silva, aspecto éste en el que volveremos a incidir posteriormente.

Si seguimos los pasos del protagonista vemos que, en lugar de ser el líder o capitán de un ejército que se mueve por razones religiosas, este caballero dirige sus esfuerzos hacia la defensa de ese código ético ancestral que justifica el uso de las armas. De acuerdo con él, muchas aventuras de la primera parte de la obra tienen como común denominador el empeño de Amadís de Grecia o de sus parientes por castigar a quienes abusan de los demás o cometen cualquier traición. Por eso, a pesar de no compartir el credo cristiano, el de la Ardiente Espada no duda en auxiliar al viejo Amadís de Gaula en el contencioso que lo enfrenta al Duque de Bullón por haber muerto a Arquisil, emperador de Roma, y haberle usurpado el trono. Cuando una discordia no afecta a la estabilidad del reino, muy frecuentemente el caballero revela su talante cortés y obedece a las doncellas que reclaman su intervención. Una de estas féminas le solicita al de Grecia un don. Sin dudarle un instante, el caballero responde: «yo os otorgo el don, que, aunque no sea de vuestra ley, no dexaré de servirlos si de mí tenéis necesidad por algún tuerto que se os haga, que para esto rescebí la orden de cavallería, que en otra guisa mal empleada sería en mí y en todos los que armas traen si consintiessen contra justicia hazerse enojo a dueña ni a donzella» (1.^a, XVIII, XXI^r). Esta vocación altruista puede conducir a que el héroe se equivoque al confiar en la palabra de una desconocida. Algo de esto va a ocurrirle cuando tome partido por la princesa Abra. Esta dama viajó con su hermano Zaír hasta la corte de Trapisonda para obtener, respectivamente, la mano de Lisuarte y de Onoloria, cuyo matrimonio secreto desconocen. Los dos hermanos se empeñan en conseguir su objetivo por cualquier medio: piensan en convertirse al cristianismo, desatan la enemistad del Emperador de Trapisonda con Lisuarte y llegan a secuestrar a la familia imperial para llevarla a su reino. En alta mar, una flota comandada por Amadís de Gaula, Esplandián y el propio Lisuarte impide a los babilonios perpetrar su traición. En la batalla naval muere Zaír y, desde entonces, Abra pretende vengarse de Lisuarte. Recurre a Zahara para satisfacer

¹⁷ «Feliciano de Silva: A Sixteenth-Century Reader-Writer of Romance», *Creation and Recreation. Studies in Honor of Stephen Gilman*, ed. R. E. Surtz and N. Weinert, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1983, págs. 77-88 [pág. 83].

su sed de venganza, pero como la reina amazona no puede deshacerse de Lisuarte, su última opción es Amadís de Grecia. El duelo entre el padre y el hijo se presenta como un juicio de Dios, una de las prácticas caballerescas que condenaba Anselmo en el *Florisando*. Amadís desafía a Lisuarte y los argumentos de este último le animan a abandonar el duelo. Sin embargo, no puede excusarse de la palabra que dio a Abra. Por tanto, prosigue con su demanda dirigiéndose a su desconocido padre en estos términos: «Soberano príncipe, las palabras de vuestra parte adquiridas en vuestra justicia y las de la princesa Abra en la suya, mal se pueden averiguar sino por juez, y como entre tan altas personas a los dioses sea el tal oficio otorgado, y éste no se pueda averiguar sino con vencimiento del uno de nos, escusado sería hablar más en ello» (2.^a, LVIII, CL^v). La resolución de la disputa se remite a los dioses, los cuales se encargarán de favorecer al caballero que defienda la verdad. No obstante, el rumbo de los acontecimientos dictará otro resultado. A través de un encarnizado combate Silva resuelve dos hilos argumentales. Por un lado, cuando Amadís se queda sin espada, echa mano del acero que atraviesa el pecho de Urganda, que está encantada desde hace un tiempo frente a los palacios imperiales. En segundo lugar, tras recuperar la conciencia la misma sabidora detiene el combate desvelando la verdadera identidad del protagonista. La lógica narrativa conduce el relato hacia la anagnórisis final de Amadís de Grecia, sin que los dioses hayan dictado sentencia sobre quién tenía la verdad de su parte en la empresa acometida.

Una y otra vez Silva maneja motivos habituales en el género como pueden ser la promesa de un don, el enfrentamiento de parientes sin reconocerse o los juicios de Dios, pero la impronta personal del autor de Ciudad Rodrigo siempre está presente. A lo largo del continuo deambular de los caballeros se evidencia una notable familiaridad entre los sexos, de forma que las doncellas recobran la libertad que se les negó en el *Florisando* para viajar por la arbitraria geografía de la fábula. Cerca de una fuente, Amadís de Grecia se encuentra con una doncella que alaba su atractivo físico. Al saber que el caballero se dirige a la corte de Londres, la fémina se decide rápidamente a acompañarle: «La donzella le dixo: «No me ayude Dios, señor cavallero, si yo no voy a ver si sois tan esforçado en armas como estremado en hermosura, que yo os prometo que iremos por tierra que presto se podrá conocer». Y cavalgando en su palafrén se fue con el cavallero. Él holgó mucho de su compañía por poder hablar con ella» (2.^a, XXV, CXVI^r). Aparte del deseo de la doncella por conocer las hazañas que pueda llevar a cabo el caballero, la actitud de la joven se enmarca en un contexto en el que se cotiza, y mucho, el trato cortés y galante y los sexos están muy próximos. En tal tesitura es un pecado que los caballeros desconozcan qué es el amor o se hayan dejado llevar por la deslealtad. La maga Zirfea instauró la mágica aventura de la Gloria de Niquea, una de las típicas ordalías amorosas destinadas a los más ilustres enamorados. Mientras unos llegan a gozar de la contemplación de la hermo-

sa princesa, otros pagan caro su atrevimiento. Delante del protagonista, un caballero aguerrido se adentra en el recinto fadado y dice: ««Apartaos, cavalleros, y veréis cómo los encantamentos todos parece que son algo y no son nada. Veamos si por ser yo desleal en amor me han de espantar sus vanidades». Diciendo esto a todo correr se lanço por el fuego. Aún no fue bien acabado de lançar, cuando él e su cavallo, convertido todo en carbones, el fuego lo echó de sí mostrando tanta braveza y tronidos que a todos puso en grande espanto» (2.^a, L, CXLII^v).

Frente al sexto y octavo libro de la saga, y en la misma línea del séptimo, ahora se subraya la importancia del motivo sentimental, énfasis al que contribuye la magia como elemento que sirve tanto para conmemorar la grandeza de los amantes como, en ocasiones, se utiliza para despertar o fortalecer la pasión afectiva. En este sentido, debemos recordar que una de las habilidades de la maga Zirfea es su destreza para representar pictóricamente los rasgos físicos de damas y caballeros, hasta el extremo de que la calidad de las imágenes adquiere un carácter altamente realista. Estas maravillosas dotes artísticas de la reina contribuirán a turbar el ánimo de Niquea. Dicho personaje desconoce a Amadís de Grecia, pero las noticias que le llegan de sus hazañas la complacen en extremo. El narrador nos dice que ella «nunca lo apartava de su pensamiento». Esta afirmación se va a confirmar cuando Zirfea intervenga con sus pinturas:

[La] reina de Árgenes embió a su hermano el Soldán pintado en un pergamino sacado al natural todo lo passado en el Castillo de las Siete Guardas, con todos los hechos que el Caballero de la Espada allí hizo cuando fue desencantado el Emperador e Lisuarte. El soldán holgó mucho con aquella historia, porque con su saber la reina lo hizo tan al natural como si propiamente ellos fueran. E por dar plazer a su fija embiole la historia para que la viesse. La princesa, como viesse pintado aquél de quien ella tantas nuevas avía oído, súbitamente sintió en su coraçón ser rasgado de la dulce flecha de amor, tanto que sin ninguna color quedó en el rostro (2.^a, XXIII, CXIV^r).

Silva es un escritor habituado a someter a cualquier motivo de la tradición caballeresca a un proceso de complicación o exageración, es un maestro en el arte de las situaciones intrincadas y del efectismo. En la cita anterior ha mezclado dos ideas que ya habían utilizado otros autores para describir el nacimiento del amor¹⁸. De un lado, la distancia entre los protagonistas propicia el enamora-

¹⁸ En el *Amadís de Grecia* Feliciano no sólo se conforma con recoger ideas de otros, sino que además de utilizar los tópicos enamoramientos a primera vista y de oídas, experimenta con nuevas fórmulas para despertar la pasión entre los personajes. Aquí aludiré al enamoramiento a través de un retrato, pero recordemos que príncipes como Zaír son heridos por Cupido a partir de un sueño en el que rememora a una Onoloria totalmente desconocida para él.

miento de oídas. Por otra parte, por si esto no es suficiente, el autor subraya la importancia de la visión del otro para despertar un amor a primera vista, pero a través de un elemento como la pintura que actúa como elemento sustitutivo del ser deseado. Puesto que la representación artística del caballero es tan fiel, la imaginación de la princesa debe esforzarse muy poco para calibrar su extraordinario atractivo. De una forma u otra, Silva pone el acento nuevamente en uno de esos aspectos que eran rechazados por Ribera. Mientras el autor del *Florisando* amonesta a sus lectores para que huyan de la belleza femenina, el escritor mirobrigense introduce a unos personajes sumamente idílicos cuya perfección física deslumbra e incluso puede llegar a matar a quienes la contemplan. Lejos de ser instrumento para el aviso ascético o la condena misógina, la exaltación de la hermosura deviene un elemento capital en la creación de un universo discursivo que difiere muy poco de los cuentos de hadas.

La descomunal belleza es un atributo que influye decisivamente en la biografía de Niquea. Poco después de nacer,

la reina de Árgenes escribió a su hermano una carta embiándole aconsejar que pusiese a Niquea en parte donde, hasta que se casase, de nadie que varón fuese pudiese ser vista, porque su hermosura sería tanta, que tenía pensado que ninguno la podría ver que no muriese o enloqueciese, y que según la honra que ella por sus artes hallava que avía de ser por esta doncella puesto su linaje, que creía que el dios Júpiter avía de abaxar del cielo a casar con ella, pues no fallavan que hombre mortal la pudiese merecer. El soldán, su padre, como vio la carta de su hermana, puso a su hija en una torre con amas que la criassen, con pena de muerte a cualquiera que la viesse (2.^a, XXIII, CXIII^r-CXIV^v).

Los rasgos físicos de la doncella adquieren una dimensión hiperbólica. Ella está muy por encima de los mortales, pero, en lugar de disfrutar de su carácter casi celestial, tendrá que verse obligada a vivir aislada del mundo y de los hombres. Como la misma Niquea escribe en una carta (2.^a, XXIII, CXIII^r), su hermosura tiene los mismos efectos que la mirada del legendario basilisco. De ahí la singularidad de su destino, una condición que la emparenta con otras criaturas de Silva que en libros posteriores van a correr idéntica suerte, pensemos en la Diana de la *Tercera Parte del Florisel de Niquea* recluida por la reina Sidonia en una torre o la Archisidea de la *Cuarta Parte del Florisel* que tuvo que retirarse al bucólico Valle de Lumberque. Las características de estos insólitos personajes femeninos sólo pueden parangonarse con las excelencias físicas y bélicas del héroe protagonista. Según estas pautas, resulta normal que Amadís de Grecia acabe junto a Niquea, una mujer que en ocasiones recibe la

categoría de diosa. No es tan frecuente en los libros precedentes que para llegar a ella el caballero haya tenido que dejar de lado esa gran fuerza amorosa que también lo impulsa hacia la princesa Luscela. Y es que, volvemos a repetirlo, a Silva le gusta forzar las situaciones sentimentales. En esta obra el amor no respeta barreras de ningún tipo y así podremos encontrarnos con que Anas-tarax está herido por la hermosura de su hermana Niquea, del mismo modo que Florisel de Niquea quedará subyugado al final del relato por el atractivo de su tía Silvia¹⁹.

Amor y encanto físico son dos temas complementarios en la narrativa de Feliciano de Silva. Por si fuera poco, cuando la naturaleza no ha colmado con suficientes gracias a los personajes, estos se apresuran a realzar su belleza, majestad y talante original con lujosos vestidos, joyas y otros aditamentos. Tales ornatos son el reflejo del elitismo aristocrático de estas ficciones, al mismo tiempo que contribuyen a dibujar la imagen ideal de un mundo suntuoso y perfecto. Aunque en obras sucesivas el de Ciudad Rodrigo se muestra más prolijo y reitera con más asiduidad las descripciones de aquellos personajes que llegan a una corte determinada, el siguiente fragmento, alusivo a la presentación de la reina amazona Zahara en Trapisonda con todo su séquito, ilustra claramente lo dicho:

Venían delante d'ella y todas sus mugeres veinte y cuatro donzellas con instrumentos tan estraños y dulces que estraña cosa era el ruido que hazían con su dulce melodía. Estas veinte y cuatro venían de chamete indio bordadas sus ropas de oro, eran tan largas que por todas partes de las bestias en que venían arrastravan. [...]. Luego, tras estas mugeres, venían dozientas mugeres con arcos muy fuertes, [...] con ropas encima de chamete verde, bordadas de oro e con muchas perlas, ceñidas con cordones indios doblados todos de flechas; las testas doradas, todas eran muy ferrosas, e las cabeças desarmadas, fechos encima de sus mismos cabellos muy ruvios unos rollos cogidos por cima de las orejas con unas redes de plata, pobladas de mucha argentería, con çarcillos de oro colgando de las orejas de tanto valor que no tenían precio. [...] Tras ellas venía la ferrosa reina Zahara armada

¹⁹ La existencia de diversos triángulos amorosos en la obra es un mecanismo argumental que contribuye a crear una tensión narrativa, a la vez que le brinda al autor la posibilidad de desarrollar otros motivos que si bien están conectados con la aventura caballeresca, permiten escapar al lector momentáneamente del elemento bélico. Por citar sólo unos ejemplos. Como ya se ha dicho Amadís de Grecia está enamorado a la vez de dos princesas y es correspondido por ambas. Sin embargo, también la reina Zahara se enamora de él. Del mismo modo, Niquea es pretendida por el héroe, por su hermano o por Montón de Liça. Lisuarte de Grecia quiere a Onoloria, pero Gradafilea o la princesa Abra también lo desean y esta última acabará convirtiéndose en su esposa después de que el príncipe envíe.

toda de unas armas que no tenían precio, porque todas venían sembradas de perlas y piedras de gran valor. Traía sobre ella una ropa de madexas de oro, pobladas de mucho aljófar, tan larg[a] que hasta los pies del gran unicornio en que venía arrastrava, el cual traía una guarnición a manera de paramentos de la misma suerte. El cuerno del unicornio venía todo sembrado de perlas y piedras muy resplandescentes. Ella traía los sus muy hermosos cabellos sueltos, con una corona encima de tanta pedrería que a todos quitava la vista (2.^a, LII, CXLIII^v).

Junto a su procedencia exótica, Zahara tiene su trono en un reino del Cáucaso, tanto ella como sus Amazonas van ataviadas con una indumentaria que revela un sumo refinamiento. Seguramente el autor las describía de acuerdo con los usos de su época y, en todo caso, según las pautas que marcaban las gentes más pudientes en celebraciones públicas o fiestas de cuño cortesano. A los lectores les resultaría entonces muy fácil reconocer las características de los vestidos o los peinados de aquellos personajes, por lo que se hacía factible el trasvase entre la ficción y la realidad del seiscientos. De no ser así, lo que se percibe es una acomodación de lo maravilloso exótico a las coordenadas literarias que establece el autor. En este mismo sentido, deberán interpretarse algunas actuaciones de los magos. En páginas precedentes, a propósito del *Lisuarte*, ya aludíamos a esa tendencia de Silva a convertir las prácticas mágicas en espectáculo lúdico. También en el *Amadís de Grecia* la pareja Alquife-Urganda asume unas funciones similares, esto es, los magos recurren a sus conocimientos para inventar una escenografía efectista que intenta complacer al resto de los personajes. Con la finalidad de «dar solaz a aquellos señores», el matrimonio Alquife y Urganda se retira al Monasterio de Santa Sofía. Allí los encuentra la reina Zirfea ensayando «ciertos signos e conjuros» (2.^a, LXXV, CLXVII^v). Sus prácticas no suponen ningún peligro para la estabilidad del orden social o religioso. La magia se utiliza simplemente para divertir y los personajes aceptan los prodigios que se les proponen con una lógica naturalidad, pues, al fin y al cabo, quienes disfrutaban de tales efectos son unos seres tan irreales como la atmósfera en que se desenvuelven. En este contexto no hay que extraer lecciones alegóricas de lo maravilloso. Los hechos insólitos provocarán sorpresa y temor, pero estas reacciones forman parte del juego que se establece entre los magos que actúan y sus espectadores. En los palacios imperiales de Trapisonda se presenta

una serpiente, la más fiera y espantosa que nunca se vio, porque de sus ojos salían dos llamas; al parecer hacía tan gran ruido con sus fuertes silvos y alas, batiéndolas por todas partes, que la gran sala

fazía tremer. Todos cuantos en la sala estavan andavan con grande estruendo y temor buscando por do salir. Las infantas y princesas se abraçaron, como sin sentido, de espanto y la emperatriz con el emperador. Lisuarte y Perión, como la serpiente vieron, derrocados los mantos en los braços, por todas partes la fueron acometer, mas ella les dava con su cola a su salvo tales golpes que, sin la poder herir, los derrocava muchas vezes en tierra y no les dava lugar a levantar [...]. Lisuarte, viendo que no podía herilla y que ella no hazía sino derriballo en tierra, con gran saña de sí mismo se juntó tan presto con ella que la sierpe no le pudo dar con la cola y él le fue a dar con su espada por medio d'ambas orejas, las cuales más que de dos adargas tenía, pensándole hazer la cabeça dos partes, mas como la mano alcó, sintióse en ella dar tal golpe como que con palo le diesse, que la espada le saltó de la mano. Y como esto fue hecho, la s[e]rpiente se tornó una dueña vieja, con unos tocados largos y un cordón en la mano, vestida de paños negros [...]. Luego de todos fue conocida que sabed que era Urganda que siempre acostumbra venir con tales maneras de espanto [...] Todos quedaron con gran risa y plazer de ver el engaño que les avía hecho (2.^a, IV, CXVII^f).

Del espanto inicial ante lo inesperado pasamos a la complicidad entre Urganda y sus amigos. A través de su metamorfosis la sabidora ha querido «regozijar tan gran fiesta y alegría». Este episodio se convierte, por tanto, en un entremés festivo sin mayores repercusiones narrativas. Únicamente se buscaba la celebración para entretener a personajes y lectores. Otras aventuras mágicas dejarán bien a las claras el control que tienen los encantadores sobre la ficticia realidad de la fábula. Merced a sus saberes, los magos construyen suntuosos castillos donde damas y caballeros pueden conocer los secretos más recónditos o incluso saber qué les depara el destino. En el capítulo LX de la *Segunda parte* acude a la corte griega la princesa Luscida. Después de la muerte de sus padres, el rey Felides de la Ínsula Trapobana y la reina Aliastra, un duque le ha usurpado el trono a la joven. Por eso ella anda a la busca del caballero que le devuelva la corona que legítimamente le pertenece. Ahora bien, esta misión sólo podrá ser llevada a cabo por aquel individuo que logre superar la Aventura del Castillo de las Poridades. Y es que la princesa se hace acompañar de un castillo portátil donde «un gran sabio en las artes mágicas» quiso dejar memoria de los perfectos amores del rey Felides, curiosamente el mismo nombre con que Silva bautizará al protagonista de su *Segunda comedia de Celestina*. En un principio, los elementos que integran la prueba son bastante genéricos. La llegada de la princesa a la corte coincide con unas fiestas, por lo cual en los palacios imperiales están reunidos los caballeros más nota-

bles. En segundo lugar, la prueba tiene un carácter selectivo, pues tiende a destacar la bondad con las armas del caballero que derrotará al guardián de la entrada al recinto. Luego, cuando Amadís de Grecia consigue llegar hasta las puertas que dan paso a la sala principal del castillo (LXXI), una voz misteriosa lee las letras que se hallan figuradas sobre una gran tabla y la aventura toma otro cariz. El héroe se encuentra asombrado ante un lugar majestuoso. Las puertas se abren y se cierran mientras suenan unos ritmos dulces y suaves. Sobre unas gradas se distribuyen las estatuas de aquellos personajes que sobresalieron por amar lealmente: seres de la tradición caballeresca como el rey Amadís de Gaula, y otros de procedencia clásica como Príamo y Tisbe²⁰. En lo más alto, a los pies del dios Amor, la figura de Felides y Aliastra. Estas últimas representaciones, tan reales que parecen poseer vida propia, llevan descubiertos sus corazones. En ellos el de Grecia va a poder contemplar las imágenes de sus dos amadas, Luscela y Niquea. Más tarde, al quedar libre la entrada al recinto, otros caballeros y damas podrán visualizar en los corazones de las estatuas el rostro de sus amadas o amados, pero, al mismo tiempo, sabrán cuáles son las preferencias sentimentales de aquéllos. Será entonces cuando Luscela se dé cuenta de que su querido Amadís no le es completamente fiel y también está enamorado de Niquea.

A través de este episodio queda patente la omnipotencia de los magos y, a su vez, se advierte cierta evolución en el manejo de esta sabiduría. Las profecías eran uno de los instrumentos que usaban estos individuos para demostrar sus poderes. Así lo veíamos en el *Amadís de Gaula* con los vaticinios de Urganda. Pero, si los procedimientos adivinatorios creaban expectación en los personajes al abrir una incertidumbre sobre hechos futuros, ahora los magos proceden en otro sentido: hacen alarde de sus conocimientos y los exhiben. Basta con entrar en un castillo fadado para averiguar los sentimientos más recónditos de tu amado. En otras continuaciones habrá esferas que funcionan como satélites y desde ellas los personajes pueden desplazarse sin necesidad de moverse de la silla para ver qué ocurre en lugares remotos. El que los encantadores posean un poder tan ilimitado no implica, por otro lado, una trasgresión del orden providencial. Aparte de la artificiosidad del universo novelesco, Feliciano de Silva elimina cualquier suspicacia en este sentido después de que se unan la reina Zirfea, Urganda y Alquife para construir la colosal Torre o Castillo del Universo.

²⁰ Conforme evoluciona literariamente el escritor de Ciudad Rodrigo son más habituales en sus obras las referencias a personajes o motivos de la tradición clásica. En el noveno de la saga la figura más citada es la del mítico Alexandre (2.^a, XII, CV^o; 2.^a, XXXIV, CXXVI^o), aunque también se alude a otros personajes como aquel Torcuato que sacrificó a su hijo (2.^a, LVIII, CXLIX^o) o se recuerda el episodio de París y la manzana (2.^a, VII, C^o). Como tantos otros aspectos de la narrativa de Silva, la impronta clásica en este autor es un campo todavía por analizar.

Con el concurso de un «número infinito de artífices de diversos oficios», los magos se ocupan durante una sola noche en la edificación de un edificio singular con ingredientes que, de acuerdo con D. Eisenberg, recuerdan la propia estructura del universo según el modelo de Ptolomeo. La torre consta de siete cuadras o niveles. En cada una están los seres que descollaron en alguna actividad humana: guerreros, enamorados, artistas,..., liderados por sus respectivos dioses, según la representación clásica, que expresan su dominio sobre un carro triunfal. Además, los sabios no se olvidan de situar en lo alto del edificio una gran esfera alusiva al globo terráqueo. Sobre ella, los siete cielos con sus planetas y el cielo con los doce signos zodiacales. Esta magna figuración estaría incompleta para todo buen cristiano, de ahí que Alquife lee en un libro para convocar al Todopoderoso, el cual acude en un carro triunfal acompañado por toda su corte celestial.

Al situar en la cima del universo a Dios, los magos reconocen su dependencia de un ser superior a ellos y Silva se protege de cualquier acusación de heterodoxia literaria, puesto que la Divinidad ha permitido que sus encantadores gocen de las atribuciones que su pluma les ha otorgado. A diferencia de Ribera, Silva no tiene ninguna necesidad de apuntalar la coherencia de su fábula mediante disquisiciones teológicas. Si aquél es un religioso que pretende enseñar, éste busca en la ficción caballerescas el divertimento. En las últimas páginas del *Florisando* se apuntaba la futura desaparición del rey Amadís, sugerencia que fue aprovechada por Juan Díaz para su crónica. Esta osadía debió disgustar a un público cuyos intereses lectores eran diferentes. Al menos en el plano literario, en gran parte del XVI triunfan los géneros narrativos idealistas con un final feliz. Silva no se quiso desviar de esta senda. Así como al prolongar la *Tragedia* de Rojas, sus protagonistas tuvieron un desenlace completamente distinto al de Calisto y Melibea, Amadís de Gaula resucitó en sus libros como el símbolo de un mundo que se niega a desaparecer.

En los postreros capítulos del *Amadís de Grecia*, el padre de la caballería vuelve a quedar hechizado junto a sus descendientes en la Torre del Universo. Feliciano se prepara para una nueva continuación planteando una aventura para el que será su próximo héroe: Florisel de Niquea. Y es que, después de conocer el éxito editorial de su *Lisuarte de Grecia*, el de Ciudad Rodrigo se siente respaldado y seguro del acierto de su fórmula narrativa. Poco a poco, se irá desligando de la herencia de los primeros libros de la serie e introducirá numerosas novedades: desde la magnificación del heroísmo bélico y la sublimación platónica del sentimiento amoroso, hasta la burla, el humor y el cuestionamiento de los tópicos habituales. Progresivamente viajará hacia otros terrenos: hacia lo pastoril o lo bizantino, o se atribuirá la potestad de transformarse en versificador. A lo largo de sus continuaciones, su estilo se hará más oscuro y éste será el defecto que, a partir del *Quijote*, se convertirá en su

mayor enemigo. Sin embargo, por muy cruel que fuera Cervantes con la retórica de Silva, suponemos que en su interior también el de Alcalá admiró la capacidad fabuladora de un novelista cuyas múltiples caras y sobrada imaginación le otorgan un lugar fundamental en nuestra historia literaria²¹. Quede de manifiesto nuestra reivindicación.

EMILIO JOSÉ SALES DASÍ

²¹ En sus trabajos sobre las obras de Silva Sidney P. Cravens subraya que algunos motivos puntuales de estos libros pudieron servir de fuente de inspiración para Cervantes (véase «Feliciano de Silva and his Romances of Chivalry in *Don Quijote*», *Inti*, 7 (1978), págs. 28-34, y «Amadís de Gaula reivindicado por Feliciano de Silva», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48/1 (2000), págs. 51-69). Desde mi punto de vista, además de los paralelismos apuntados por Cravens, creo que hay un aspecto que vincula estrechamente al de Ciudad Rodrigo y al autor del *Quijote*: ambos le dan una gran importancia a la literatura como juego. No hace falta recordar como Cervantes se sabe distanciar de la literatura caballeresca para enlazar su presunta crítica hacia este género. Pero Silva también es capaz de levantarse sobre la materia que maneja para buscar aquellos ingredientes que sean susceptibles de provocar la risa, la diversión o simplemente la complacencia ante un universo donde todo invita al entretenimiento.

EL CICLO DE *FLORISEL DE NIQUEA* [1532-1535-1551] DE FELICIANO DE SILVA

INTRODUCCIÓN

Considero que la versión cinematográfica que Pilar Miró hizo en 1992 de la novela *Beltenebros* (1989) otorgó tintes caballerescos a la obra original de Antonio Muñoz Molina. A tal declaración me mueven no sólo los planos que, al comienzo de la película, podemos apreciar de una de las reediciones del *Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva, sino el hecho de que, Darman, su principal protagonista, al modo de aquel héroe caballeresco, descifra enigmas (quién es el traidor que engaña a sus camaradas), rescata a una dama (la joven Rebeca Ossorio) del infierno que la mantenía presa o encantada (el del Universal Cinema) y castiga a un hechicero desmesurado y traidor (el infame Ugarte). Si todo esto fuera cierto y la figura del héroe caballeresco hubiera estado presente en la mente de los guionistas de la película, no habría dudas que ésta sería el último de los avatares del ciclo de *Florisel de Niquea*, formado por los tres postreros libros de caballerías que Feliciano de Silva (Ciudad Rodrigo, 1486-1554) escribió en el segundo cuarto del siglo XVI.

Feliciano de Silva, antes de enfrentarse a la titánica tarea de convertirse en el cronista ficticio de *Florisel de Niquea*, en la que invirtió veinte años de su vida —recordemos que participó en la expedición de Pedrarias Dávila al Darién¹,

¹ Cfr. M.^a Carmen Marín Pina, «Nuevos datos sobre Francisco Vázquez y Feliciano de Silva, autores de libros de caballerías», *Journal of Hispanic Philology*, XV, 2 (1991).

asistió a la Guerra de las Comunidades, posiblemente fue testigo en Alemania de las campañas de Carlos V contra los luteranos² y estuvo al servicio de María de Hungría, regente de España desde 1548 hasta 1551³—, había escrito, además de su *Segunda Celestina* (Medina del Campo, 1534), dos obras caballerescas: *Lisuarte de Grecia y Perión de Gaula* (Sevilla, 1514) y *Amadís de Grecia* (Cuenca, 1530), movido por el empeño de convertirse en el continuador más fecundo de la serie de los Amadises, después de Garci Rodríguez de Montalvo, reescritor y editor de los cuatro primeros (*Amadís de Gaula*, 1508) y autor *ex novo* del quinto, las *Sergas de Esplandián*, aparecido poco después. Recordemos que Silva retoma la historia de los descendientes de Amadís de Gaula a partir de su nieto Lisuarte de Grecia, en un momento impreciso y en absoluto regido por la historicidad, muy anterior a la caída de Constantinopla ante los turcos en 1453, para presentarnos un Imperio Griego aliado de Gran Bretaña, de cuya casa real proceden sus monarcas, y de diversos reinos orientales cristianos, que está repartido entre dos imperios: Constantinopla y Trapisonda. El primero de ellos sufre periódicamente los asaltos de los enemigos orientales, turcos en principio, como un reflejo de la realidad histórica, aunque más adelante pueblos de otras etnias, sobre todo iránicas: sármatas, masagetas, escitas y persas, en recuerdo de las antiguas Guerras Médicas que asolaron la antigua Grecia, y, finalmente, «ruxianos». Por tanto, la serie de Amadís, a partir de su cuarto libro, se sitúa dentro de ese amplio grupo de libros de caballerías que Pascual de Gayangos incluyó en el, así denominado por él, «ciclo greco-asiático»⁴. Incluso, desde un punto de vista mítico o meta-histórico, la Guerra de Troya ejerce una notable fascinación en Silva, pues la segunda parte de *Florisel de Niquea* reproducirá *au rebours* dicho conflicto, al raptar Florisel a Helena y sufrir Constantinopla, como una segunda Troya, los ataques del prometido de aquélla. En un proceso de *amplificatio* sin precedentes, anticipado ya por los dos libros o partes que componen *Amadís de Grecia*, Silva estructurará las aventuras de Florisel de Niquea en cuatro partes, todas ellas bajo la denominación general, empleada ya a partir de *Amadís de Grecia*, de «Crónica», que intenta obtener la credibilidad debida a las historias auténticas, acontecidas en la realidad y no ficticias o «fingidas», como es el presente caso. Las dos primeras compondrían la primera entrega, *Florisel de Niquea* (Valladolid, Juan Despinosa y Nicolás Tierri, 1532)⁵, que sería

² Cfr. Javier Martín Lalanda, ed. *Florisel de Niquea (Tercera Parte)*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999a, pág. xii.

³ Cfr. Sydney P. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en los libros de caballerías*, Chapel Hill, N. C.: Estudios de Hispanófila, 1976, pág. 28.

⁴ Cfr. Pascual de Gayangos, ed. *Libros de caballerías con un discurso preliminar y un catálogo razonado*, Madrid: Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, XL), 1874, pág. xxi.

⁵ Cfr. Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea*, Valladolid: Juan Despinosa, librero, y Nicolás Tierri, impresor, 1532 [BNM: 34.796].

seguida por la *Tercera Parte de Florisel de Niquea* (posiblemente en Medina del Campo, Pedro Tovans, 1535)⁶ y la *Cuarta Parte de Florisel de Niquea* (Salamanca, Andrea de Portonaris, 1551)⁷, partida ésta en otras dos partes. En ocasiones, para simplificar, me referiré a todas estas partes con el título general, *Florisel*, y un número, en romanos, que concierne a la correspondiente parte (y subparte, si a ello hubiere lugar), seguido, en arábigas, de las cifras que se refieren a un capítulo determinado. A modo de ejemplo, la referencia (*Florisel IV*, II, 23) remitirá al capítulo 23 de la segunda parte de la *Cuarta Parte de Florisel de Niquea*.

Mientras que *Florisel de Niquea* consta de 134 capítulos (a los 70 de la primera parte le siguen los 64 de la segunda), la *Tercera Parte de Florisel de Niquea* llega a 170 capítulos, seguida por los 189 de la *Cuarta Parte de Florisel de Niquea* (repartidos entre los 91 capítulos de la primera parte y los 98 de la segunda). Llama la atención, por tanto, que la *Tercera Parte* no aparezca dividida en dos libros o partes como los dos volúmenes impresos que, respectivamente, la anteceden y siguen en el presente ciclo. La razón quizá estribe en el hecho de que Silva, pensando dedicar la *Cuarta Parte* a las aventuras de Rogel de Grecia, quisiera dar un mayor protagonismo en la *Tercera Parte* a las de Agesilao de Colcos, travestido en la doncella guerrera Daraida, sin hacer evidente el co-protagonismo de Rogel, como hubiera sido el caso de ocupar éste una segunda parte dentro de *Florisel III*; de hecho, después del clímax narrativo producido por el reencuentro en la Ínsula Despoblada de buena parte de los príncipes griegos, con Amadís de Grecia a la cabeza (*Florisel III*, 78), y del desencantamiento de Amadís de Gaula y de Oriana por obra de Rogel de Grecia y de Leonida (*Florisel III*, 88), hubiera sido un buen momento para partir esta entrega en dos libros, a imitación de la anterior *Florisel de Niquea*, pues en los capítulos restantes, Rogel de Grecia irá cobrando la relevancia que será evidente en la *Cuarta Parte*.

A continuación, y a pesar de la técnica de entrelazamiento propia de la mayor parte de los libros de caballerías —los que nos ocupan no son la excepción—, que rompe una narración que hubiera podido ser lineal en segmentos referidos a sus múltiples personajes, resumiré el argumento de todos y cada uno de los libros impresos del ciclo, indicando entre corchetes [] —pero sin hacer referencia explícita a la obra que se está comentando, por sobrentendida— los capítulos correspondientes, apuntando brevemente las relaciones existentes entre ellos y dejando a un lado sus personajes menos relevantes. En ocasiones, el signo → indicará alguna conexión con otra obra del ciclo o de la serie. Después de cada

⁶ Cfr. Martín Lalanda, ed. cit. (1999a), págs. xxxvi-xxxvii; esta edición sigue la de 1546, dado que la supuestamente *princeps* jamás ha sido hallada.

⁷ Para el presente artículo seguiré la edición de Feliciano de Silva, *Cuarta parte de Florisel de Niquea*, Zaragoza: Pierres de la Floresta, 1568 (2.^a ed.) [BNM: R-13.772].

uno de estos resúmenes, desglosado en cada una de sus partes, si las hubiere, indicaré la frecuencia de los personajes más importantes de la entrega estudiada, que será el cociente obtenido al dividir el número de capítulos en que aquéllos aparecen por el número total de capítulos de la obra impresa de que se está tratando, para luego multiplicarlo por cien y obtener un porcentaje; así pues, si la frecuencia de un personaje, dentro de una determinada entrega, como la *Tercera Parte de Florisel de Niquea*, es de 32, ello querrá decir que tal personaje aparece en el 32% de los capítulos que la componen.

FLORISEL DE NIQUEA (1532)

Al comienzo de *Florisel I* (Silva, que siempre sigue el tópico de la falsa traducción⁸, atribuye la obra original, tal y como aparece en el frontispicio de la edición, a Zirfea, o Cirfea, reina de Argines), Amadís de Gaula, Oriana y los principales personajes de la serie, permanecen encantados en la Torre del Universo (*Amadís de Grecia*, II, 129)⁹, por obra de los sabios Zirfea, Urganda y Alquife. Por si esto fuera poco, cabe esperar la venganza que el linaje del jayán Furior Cornelio, muerto por Amadís de Grecia (*Amadís de Grecia*, II, cap. 125), se cobrará en los deudos y aliados de las Casas de Bretaña y Grecia. Aunque Florisel de Niquea, hijo de Amadís de Grecia y tataranieta del primer Amadís, debiera dedicar todo su tiempo al desencantamiento de los príncipes encantados, lo malgasta en conseguir los amores de la pastora Silvia (*Amadís de Grecia*, II, 130 y ss) —hecho que más tarde le valdrá ser llamado Cavallero de la Pastora—, también cortejada por Darinel, un disparatado pastor que cumplirá, cronológicamente hablando, las funciones de rival, escudero —aunque poco esmerado, pues, en cierta ocasión, Florisel es desarzonado por un contrario, debido a que Darinel no ha apretado bien las cinchas de su montura [19]—, confidente y tercero de Florisel, cuando éste, más tarde, sea desengañado por Silvia y se enamore de la princesa Helena, y luego de «gracioso», en compañía de los enanos Busendo, Mordaqueo o Ximiaca, ya en la *Tercera Parte*, Florisel, siempre acompañado por Darinel, probará la Aventura del Espejo de Amor, diseñada por el sabio Astibel de las Artes en recuerdo del jayán Furior Cornelio, y conocerá a la princesa Arlanda de Tracia que, enamorada de él, le seducirá haciéndose pasar por Silvia [6-8, 10-13] —lo que le valdrá los sabrosos comentarios de Darinel y Silvia—, y tendrá un hijo suyo llamado Florarlán, cuyas aventuras se desarrollarán en las dos partes siguientes, pero sobre todo en *Florisel III*. El motivo de la

⁸ Cfr. María Carmen Marín Pina, «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles», en M.^a Isabel Toro, ed. *Actas del III Congreso de la AHLM (Salamanca, 1989)*, Salamanca: Universidad, 1994, tomo I, págs. 541-548.

⁹ Cfr. Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, Sevilla: Jácome Cromberger, 1549 (4.^a ed.) [BNM: R-2.532].

dama movida por los contrarios de amor y desamor, como Arlanda, que odia a Florisel por haber matado a su hermano Balarte de Tracia será empleado por Silva en *Florisel III*, en las personas de Lucela y Sidonia. Después de que Florisel pase por un sinfín de peripecias (Aventura de los Castillos de la Crueldad de Manatiles, Aventura del Paraíso de las Coronas y Gloria de Amor, Aventura de la Duquesa Armida) y de que conozca a Helena, infanta de Apolonia y prometida de Lucidor de Francia, de la que, como antes de dijo, se enamorará, con la complicidad de Darinel —que, después de discutir entre burlas con Mordaqueo, el gigante-enano de Helena, trae y lleva las cartas que ambos se envían— [14-20, 27-31], probará la Aventura de la Tienda y Contienda [32-34], para ser más tarde apresado por los parientes de Furior Cornelio, que lo entregarán a Arlanda. Para escapar a la muerte, Florisel se hace pasar por Alastraxerea [41-42]. Ésta y su hermano gemelo Anaxartes —hijos de Zahara, reina del Cáucaso, y, supuestamente, del dios Marte, pero en realidad de Amadís de Grecia— han cumplido con éxito algunas importantes aventuras como la del Castillo del Lago de las Rocas [2-4], espléndida, o la del Castillo de las Maravillas de Amor [37-40]; Alastraxerea, ayudada por Silvia, ha desencantado a Anastarax del Infierno que lleva su nombre [21-26], en el que permanecía desde la anterior entrega de la serie (*Amadís de Grecia*, II, 82). Con esta suplantación comenzará una divertida sucesión de confusiones y malentendidos, pues, más tarde, Alastraxerea, tras ser apresada en la Aventura del Espejo de Amor, se hará pasar por Florisel, primero ante Helena, luego ante la propia Arlanda [43-44]. Va a ser la propia Arlanda quien envíe a Florisel, pensando que es Alastraxerea, al Castillo de la Torre del Universo, ordenándole que durante un año impida su entrada a todos los caballeros que a él vayan; si le ha ordenado tal cosa es porque sabe, gracias a Astibel de las Artes, que todos los príncipes encantados serán liberados en ese plazo [45]. Después de descubrir el engaño, al comprobar sin ser vista que quien mantiene encerrado no es hombre sino mujer, pondrá en libertad a Alastraxerea, fingiendo creer en su identidad fingida de Florisel e instándola a llegar cuanto antes a la Torre del Universo para luchar con un caballero desconocido que querrá impedir su desencantamiento [47]. Mientras tanto, Alastraxerea entra en la cueva de las Maravillas de Amor de la fallecida infanta Melia, donde tiene un sueño de carácter «alegórico» —similar al que abre la segunda parte de *Amadís de Grecia*—, en el que aparecen Razón, Justicia, Misericordia, Templanza y Fortaleza, Honra y Amor en el marco de una visión que augura la futura guerra entre Francia y Grecia [48].

Mientras tanto, Florisel de Niquea, disfrazado de Alastraxerea, ha defendido la entrada de la Torre del Universo, venciendo a más de trescientos caballeros. Después de la llegada de Darinel, a quien entrega una carta para Helena, de luchar con un nuevo caballero, que no es otro que Anaxartes, y de caer con él al suelo, de los yelmos de ambos surge una enorme claridad que desencanta a los

príncipes griegos encerrados en el edificio. Montados en un carro volante tirado por dos dragones, aparecen Zirfea, Urganda y Alquife. Todos regresan a Grecia [49-51]. Darinel lleva a Helena la carta de Florisel y charla amistosamente con Mordaqueo. Luego Silvia va a visitar a Florisel y a Anaxartes. Más tarde, el disparatado Darinel le trae la carta de Helena, aconsejándole que no tarde en ir a buscarla, no vaya a adelantársele alguien, con lo que Florisel, llevándolo consigo, va en busca de su enamorada [52-53].

Resuelto el desencantamiento que, como se dijo, era uno de los generadores del argumento, Silva va a hablarnos de los amores, casi imposibles, entre Alastraxerea —que, celosa de su supuesta ascendencia divina, desprecia a todos los varones mortales— y Falanges de Astra, príncipe de Colcos, que la busca desesperadamente, enamorado, por referencias, de ella [54]. Prosiguen las confusiones respecto a las identidades de Florisel y Alastraxerea. Finalmente, Florisel y Falanges, a quien el primero se ha descubierto, juran prestarse mutua ayuda en sus respectivos amores [55-57]. Anaxartes sufre grandes desvelos a causa de la segunda Oriana, de la que está enamorado [58-60]. Florisel se desposa secretamente con Helena, después de «cumplir su voluntad con ella» y parte hacia Constantinopla. Lucidor monta en cólera y adopta el sobrenombre de Lucidor de las Venganzas. Su flota rodea a los fugitivos, pero Alastraxerea impide su captura [61-65]. Florisel y los suyos se reúnen en Niquea con Amadís y todos los príncipes desencantados. Zirfea vaticina la guerra con Lucidor. Florisel encomienda Falanges a Alastraxerea. Todos regresan a sus tierras en espera del conflicto que se avecina. Arlanda se lamenta de haber sido la causa del desencantamiento de Amadís de Gaula [66-70].

Florisel II comenzará, lógicamente, con los preparativos del Imperio Griego ante la inminente guerra. Lucidor no acepta la componenda de casarse con una princesa griega y envía una carta de desafío a Florisel [1-3]. Falanges ha llegado a la Isla del Ídolo de las Venganzas de Amor, donde encuentra a Arlanda, a la que nada cuenta de su amistad con Florisel [4-5]. A Constantinopla arriban muchos caballeros para detener la invasión. Florisel, hecho prisionero, junto con Falanges, en el Castillo de la Isla Cerrada es perdonado por Arlanda, que libera a ambos [6-8]. Zahara y sus hijos, que iban a Apolonia para reunirse con los aliados de Lucidor, llegan, arrastrados por una tormenta, a la Ínsula Atrida, donde dan fin a la Aventura de los Palacios Dorados, una de las mejores del ciclo, ya que —después de acabar con el encantamiento obrado por el mago Semistenes en las personas de Franciana y de Frises de Lusitania, que aparece descrito como un espectro— descubren a un dormido rey Artur de Bretaña, que se halla en compañía de otros reyes igualmente encantados [9-11]. Tiene lugar una enumeración exhaustiva de los aliados de ambas partes (que remite a su arquetipo, el «Catálogo de las naves» de la *Ilíada*) y el desembarco de la gente de Lucidor, entre los que se cuentan Zahara, Anaxartes y Alastraxerea. Primeras confronta-

ciones por tierra y por mar, precedidas de las arengas de los principales caudillos [12-15]. Tregua de un mes para enterrar a los caídos. Amadís de Grecia y Florisel son desafiados por el rey Sizirfán de Escitia, pariente de Furior Cornelio, y por Frises de Lusitania: tendrán que encontrar a dieciocho caballeros que los apoyen para luchar contra otros tantos, de linaje de jayanes, que irán en el bando de los retadores. Alastraxerea defiende verbalmente a Florisel ante las invectivas de Sizirfán. La flota de Falanges de Astra llega nocturnamente a Constantinopla [16-18]. Los veinte caballeros de Grecia vencen a sus contrarios. Macartes, rey de Tiro, desafía a Amadís de Gaula [19-24]. Mientras tanto, arriba a Constantinopla Cleofila, reina de Lemos, en busca de marido; al enamorarse de Amadís de Gaula, éste le envía, en signo de cortesía, al vencido Macartes. Tras conseguir que Amadís le prometa que le entregará un marido a su medida, Cleofila regresa a su tierra. Florisel parlamenta nuevamente con Lucidor, pero sin resultados. Se reanuda el combate. Falanges lucha contra Alastraxerea y luego se rinde a ella, que le defiende de un rey pagano que iba a herirle [25-28]. Los «ruxianos», capitaneados por su rey Breo, llegan para ayudar a los partidarios de Lucidor. Lo cierto es que piensan acabar con ambos bandos cuando se hayan debilitado por la guerra. Además, Breo espera casarse con Alastraxerea, que libra de la muerte a Esplandián al convertirle en su prisionero —luego se lo devolverá a los griegos. Los sitiados salen de noche contra el real de sus enemigos, impidiendo la matanza que Breo y los suyos —guardias del campamento en la ocasión— ya han comenzado. Falanges le entrega su propio caballo a Alastraxerea, que ha sido cercada. Florisel salva a Lucidor del jayán que lo llevaba preso. Alastraxerea decapita en combate a Breo. Tras la muerte de más de cien mil «ruxianos», se firma el armisticio. Amadís de Grecia rescata a Cleofila, prisionera en la flota de Breo. Lucidor, al que han desposado con Leonoria, hija de Lisuarte de Grecia y de Abra, regresa a Francia con los suyos [29-32].

Mientras tanto, Amadís de Grecia, a quien el rostro de Lucidor le ha recordado el de su hermana Lucela —de la que se enamoró en el anterior libro de la serie de los Amadises—, después de hundir la flota de Breo, va en su nave sin rumbo fijo. Una tormenta le arroja a tierras de Tracia, donde descubre al doncel Florarlán, hijo (es evidente por su nombre) de Florisel y Arlanda, que lleva una existencia selvática en compañía de trece leones. Tan espartana educación se debe al sabio Astibel de las Artes, que desea fortificar su ánimo para que, ya adulto, pueda vengar la muerte del hermano de Arlanda en la persona de su matador. Éste, Amadís de Grecia, compartirá la vida de Florarlán durante más de dos meses, hasta que consiga dilucidar si realmente ama a Lucela o a su esposa Niquea. Prueba la Aventura de Armida, desencanta a quienes se encontraban presos en ella y, a su vez, queda encantado [33-37].

Florisel de Niquea parte en busca de su padre Amadís de Grecia, acompañada por Falanges de Astra. Una tormenta empuja la nave de ambos hasta la Ínsu-

la de Guindaya, donde Florisel, haciéndose pasar por un tal Moraizel, príncipe de Trapobana, consigue librar a Falanges de la pena de muerte en que éste incurrió al rechazar la mano de Sidonia, reina de la ínsula. Florisel se casa con Sidonia y más tarde la libra del jayán Alastradolfo, a quien debía un pesado tributo. Dos meses después parte con Falanges, aunque dejando encinta a Sidonia de una hija, que recibirá el nombre de Diana [38-43].

Zahír, Fénix de Corinto y Astibel de Mesopotamia, a causa de un caballero que ha enloquecido, se ven comprometidos en una serie de aventuras. Lucela y Lucidor, que han partido de Francia con rumbo a Constantinopla, llegan a Tracia, donde desoyen las insinuaciones de Arlanda para que la venguen de Amadís de Grecia. Felizmente, Lucela prueba la Aventura de Armida y desencanta a Amadís de Grecia, que parte para Constantinopla, liberando por el camino a Zahara y a las reinas de Hircania y Sarmacia, que antes habían salido en su busca, secuestradas por el duque Rusián [44-49].

Falanges de Astra, Florisel de Niquea, Anaxartes y Alastraxerea luchan sin conocerse en el transcurso de un combate naval, tras el que liberan a la segunda Oriana de tres hermanos del rey Breo que la habían capturado. A todo esto, Lucela, Arlanda y Armida, que seguían en Tracia, han sido raptadas por el duque de Brabón, que las ha llevado a su nave. Amadís de Grecia, acompañado por Zahara y ayudado por Lucidor y el emperador de Roma, las rescata, siendo perdonado por Arlanda. Después de que una tormenta los lleve a todos hasta la Isla de Rodas, Amadís de Grecia y Zahara, que han entrado en el Castillo de Mirabella, comienzan a amarse tan alocadamente como cuando Zahara quedó encinta de Anaxartes y Alastraxerea (—> *Amadís de Grecia*, II, 116). Allí combaten contra varios caballeros desconocidos, que resultan ser Florisel, Falanges, Anaxartes y Alastraxerea. Zahara, que ha caído en la cuenta de lo sucedido, revela a sus dos hijos que su padre es Amadís de Grecia y no el dios Marte [50-53]. Ya en Constantinopla, y durante la festividad del Corpus Christi, Zahara, Anaxartes y Alastraxerea, junto con Falanges, son bautizados. Falanges pide a Amadís de Grecia la mano de Alastraxerea, que Zahara concede [54-55].

La magnífica Aventura del Castillo de las Cuatro Calzadas concluirá la presente parte, antes de que se celebren los esponsales de sus principales parejas protagonistas. En efecto, a Constantinopla llega Florarlán con una carta de Arlanda escrita con sangre, donde ésta explica que, por perdonar a Amadís de Grecia, el rey de Tracia la ha despojado del título de heredera, que ha entregado al jayán Mandasanil, del linaje de Furior Cornelio. Todos aquellos que entran en el Castillo de las Cuatro Calzadas, donde Arlanda se halla presa, son puestos en la misma condición si se niegan a vengar la muerte de Furior Cornelio. Florarlán regresa a Tracia acompañado de Florisel, Alastraxerea, Falanges y Amadís de Gaula, seguidos por una flota que deberá rescatarlos si no consiguen su objetivo. Los tres caballeros, tras vencer a otros tantos jayanes que defienden cada una de

las vías de acceso al castillo, situado en medio de un lago, caen por una trampilla, ya dentro del castillo, que los conduce a un subterráneo. Alastraxerea, vestida como doncella, escapa a la suerte de sus camaradas, matando a Mandasanil y liberando a los tres caballeros y a Arlanda, que posteriormente es perdonada por su padre, a quien los cuatro campeones habían apesado para asegurar sus vidas [56-60].

Ya en Constantinopla se celebran los esponsales de Falanges y Alastraxerea, Anaxartes y la segunda Oriana, Arquisil y Armida, Florisel y Helena, Lucidor y Onoloria, Zahír y Timbria. Luego llegan seis doncellas vestidas con paños de oro, que llevan una imagen de Cleofila —de quien, nada más verla, se enamora Florarlán—, y otras seis, enviadas por Sidonia, con una carta suya en que promete la mano de su hija Diana y su reino a quien le entregue la cabeza de Florisel. Zirfea, Urganda y Alquife abandonan Constantinopla con Amadís de Gaula y Oriana, a los que llevarán a un lugar encantado. Esplandián abdica en su cargo de emperador de Constantinopla, que recae en Lisuarte, y regresa a Gran Bretaña. Amadís de Grecia recibe el Imperio de Trapisonda. Zirfea muere poco después de los nacimientos de Rogel, Agesilao y Arlanges, respectivamente hijos de Amadís de Grecia y Niquea, de Falanges de Astra y Alastraxerea, y de Anaxartes y la segunda Oriana [61-64].

En ambas partes comentadas, *Florisel I* y *II*, que componen la primera entrega impresa del ciclo en un solo volumen, *Florisel de Niquea*, el estudio de frecuencias de sus principales protagonistas indica que la de Florisel es la más alta, con 50; seguida por la de Alastraxerea, con 37; Falanges, con 28; Anaxartes, con 24; Darinel, con 22; Lucidor, con 17; y Silvia y Arlanda, ambas con el valor 14. A éstas les siguen, con valores comprendidos entre 10 y 5, las de Amadís de Grecia, Amadís de Gaula, Helena y Florarlán; finalmente, las de Sidonia, Zahír, Garianter, Lucela, Fénix de Corinto y Astibel de Mesopotamia se encuentran en el segmento inferior, que alcanza valores inferiores a 5. Este cómputo indica la importancia no sólo de Florisel —no en vano da título al libro—, sino de Alastraxerea y Falanges, personajes fundamentalmente caballerescos cuya frecuencias superan en *Florisel II* a las del titular del libro. Por otra parte, la importancia de Darinel es relativa, por concentrarse en *Florisel I*.

TERCERA PARTE DE FLORISEL DE NIQUEA¹⁰ (1535)

El argumento de partida de *Florisel III* (escrito por Galersis, pues Zirfea muere poco después de los sucesos narrados en *Florisel II*) dependerá de los dos grandes interrogantes abiertos por la anterior entrega, esto es, el desencanta-

¹⁰ Para un resumen completo y detallado, cfr. Javier Martín Lalanda, ed. *Florisel de Niquea (Parte III)*, Guía de Lectura, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999b.

miento de Amadís de Gaula y de Oriana, y la venganza con que Sidonia amenaza a Florisel de Niquea; también es lógico pensar que Silva desarrollará el súbito enamoramiento de Florarlán por la reina Cleofila y que, conforme a lo establecido en sus anteriores libros, en este del que se va a tratar, se produzca un relevo generacional. En efecto, no sólo descubriremos las aventuras de Florarlán, hijo ilegítimo de Florisel de Niquea, sino las de Rogel de Grecia, su hijo legítimo, y también las de Agesilao de Colcos, hijo de Falanges y Alastraxerea, las de Arlanges de España, hijo de Anaxartes y de la segunda Oriana, y las de Filisel de Monte Espín —que forman un segmento o bloque de carácter pseudo-epistolar, cuyo argumento es subsidiario de las cartas que envía a su enamorada Marfira y recibe de ella—, hijo de Anastarax y Silvia, amén de las de otros personajes secundarios. Mención aparte merece la novedad que supone la aparición del simpático caballero—cuatrero Fraudador de los Ardides¹¹.

Después de un resumen de lo sucedido en el anterior libro y de las descripciones de Agesilao, Diana y Rogel [1-3], Florarlán de Tracia, armado caballero por Amadís de Grecia, parte en busca de aventuras para hacerse un nombre, pues, aunque criado por Arlanda de Tracia, desconoce la identidad de sus progenitores. Llamándose Cavallero del Fénix, por el animal heráldico de Cleofila, vence a un caballero que injuria a Florisel [4-5]; arrastrado por una tormenta llega a la Ínsula de Dardania, donde, después de matar al jayán Madarán el Sobervio, se promete en matrimonio con la princesa Lucenia, de la que se parte para consolidar su fama, con la promesa de que volverá para casarse con ella [8-12, 21].

Mientras tanto, en Trapisonda, Florisel de Niquea vence a Bruzerbo, rey de Gaza, que le desafía en nombre de Sidonia, a la que le remite vivo, como después hará con todos los caballeros que a él vayan con la misma embajada. Después del combate llega Darinel, que se enzarza dialécticamente con Mordaqueo [6-7]. Bruzerbo se presenta a Sidonia y, tras contarle lo sucedido, le pide su mano. Sidonia se la niega. Bruzerbo se marcha y jura que se vengará de ella [13]. Más adelante veremos que cumple su amenaza.

A todo esto, en Atenas, Agesilao se enamora de Diana después de contemplar un retrato suyo y compone un poema en su honor. Su primo Arlanges le aconseja que ambos se vistan de doncellas sármatas y que, haciéndose llamar Daraida y Garaya, partan para Guindaya y se pongan al servicio de Sidonia. Así lo hacen. A partir de este momento, la narración se muestra deliberadamente equívoca, al emplear Silva el género femenino para referirse a ambos donceles. Tras desembarcar en Guindaya, se encuentran con el Cavallero del Letrero; después Daraida (o sea Agesilao), que, con Garaya, cabalga en compañía de dos doncellas, mata a dos caballeros que habían intentado forzarles a ellos, pensan-

¹¹ Cfr. Martín Lalanda, ed. cit. (1999a), págs. xxi-xxii.

do que eran doncellas. Luego cabalgan en compañía de Fénix de Corinto y Astibel de Mesopotamia, que son burlados por un caballero que no es otro que Fraudador de los Ardides. Ya en la corte de Sidonia, ambas se ponen a su servicio y gozan de la intimidad de Diana —encerrada en la Torre de Diana, donde no puede entrar varón alguno— y de sus doncellas de compañía, sobre todo Lardenia [14-20].

Niquea, que viajaba por mar para reunirse con su padre, naufraga en la Ínsula de Gazén y, después de ser hecha prisionera por Garçaraça, del linaje de Furior Cornelio, alumbrada a Fortuna [22]. Al ser dada por muerta, Amadís de Grecia parte en su busca, llamándose el Cavallero de la Muerte. Florisel de Niquea, que, acompañado por el enano Busendo, también busca a Niquea, arriba por tormenta a la Ínsula de Garia, donde, gracias a la ayuda de Anastarax y Filisel de Monte Espín, libera a Silvia y a Darinel de unos jayanes que los habían apresado; la enana Ximiaca, que antes había encerrado a Florisel, se unirá a su séquito, formando un divertido grupo con Busendo y Darinel [26-30]. Después —ya han transcurrido varios años— todos llegan a la Ínsula de Gazén, donde se encuentra Niquea, y son apresados [47-48]. Más tarde son liberados por Falanges, Alastraxerea y Rogel de Grecia, que han arribado a la isla por diferentes lugares. Mientras los combatientes se reponen de sus heridas, Busendo, Ximiaca y Darinel intercambian bromas [63, 67-68]. Rogel había abandonado Trapisonda después de ser armado caballero por Gandastes el Bravo, rey de Frigia, presente en la corte para desafiar a Florisel. Tras vencer a Gandastes, Rogel había cumplido varias aventuras, entre ellas la de sus amoríos con Sardenia, señora de los Cuatro Castillos [64-66].

Durante todo este tiempo, Daraida y Garaya siguen en Guindaya. Daraida sobrelleva cada vez de peor modo el amor oculto que siente por Diana. Garaya se ha enamorado de Cleofila, que ha ido a la isla para visitar a Sidonia y conocer a Diana [32-34]. Fénix de Corinto y Astibel de Mesopotamia, después de diversas aventuras, son vencidos por el Cavallero de la Duquesa de Baviera, llegado a la isla para defender ante todos la hermosura de su dama [31, 35, 37]. Cuando Florarlán de Tracia combate con él, la maga Cinistena, madre de la duquesa de Baviera y su caballero: todos los que penetren en su interior conocerán los sentimientos de la persona que aman. Florarlán entra en él y se desengaña del amor que sentía por Cleofila [38-40].

Bruzerbo se confabula con Bultazar, el nuevo rey de Ruxia, que, como él, ha sido vencido por Florisel, para conseguir por esposas a Sidonia y a Diana. Enviados por ambos reyes, Galtazar de Roxa Barva y sus dos hermanos, parientes de Furior Cornelio y de Ardán Canileo, llegan a Guindaya. Sidonia tendrá que encontrar a tres caballeros que se enfrenten a ellos: si sus defensores los vencen, seguirá a salvo; si pierden, ella y su hija se casarán con ambos reyes. El Cava-

llero del Letrero, el Cavallero del Fénix y Daraida, que ha recibido la orden de caballería de este último, vencen a Galtazar de Roxa Barva y a sus hermanos, que se convierten en aliados suyos [49-52]. Después llegan dos caballeros ancianos de Tesalia y la doncella Galtazira, que obtiene por don que Daraida los acompañe hasta la Aventura del Castillo del Roquedo, para desencantar a Rosarán y Artifira. Después de sufrir todos las burlas de Fraudador [56-57], Daraida no sólo desencanta a ambos enamorados, sino que mata a la «sabidora» Gregasta, autora del encantamiento, y a la bestia Cavalión, que la guardaba [53, 69-72].

Mientras tienen lugar estas aventuras, Amadís de Grecia ha aceptado como escudero a la doncella Finistea, que está enamorada de él, y ha librado del jayán Mandroco y su hermano a Lucela, obteniendo la amistad del noble y caballeresco jayán y capturando después, en solitario, el Castillo de Argantaz [23-25, 42-46]. Pensando que Niquea ha muerto, intenta convencer a Lucela de que se case con él. Más tarde, avisado en sueños de que su esposa aún vive, se embarca con Finistea y llega a la Ínsula Despoblada, donde, por la virtud de un fruto afrodisíaco y luego de otro que produce amnesia, la doncella queda encinta de un hijo que, al nacer, recibe el nombre de Silves de la Selva [73-74]. Más tarde, Florisel de Niquea y todos los que con él partieron de la ínsula de Gazén, llegan a la Ínsula No Hallada, donde Urganda y Alquife los invitan a presenciar en un espejo mágico las bromas pesadas a que, en la Ínsula de Guindaya, Fraudador de los Ardidés somete al Cavallero del Fénix y al del Letrero, primero, y, después, a quienes llevan a Sidonia el pellejo de Cavalión, enviado por Daraida —los caballeros ancianos Barbarán y Moncano y la doncella Galtazira—, que vuelven a sufrir sus burlas [76-77]. Luego todos abandonan la isla y llegan a la Ínsula Despoblada, de la que rescatan a Amadís de Niquea, Finistea y Silves de la Selva, que vivían como ermitaños, para dirigirse a la Ínsula del Alto Roquedo, donde Rogel de Grecia y la infanta Leonida, de la que éste se ha enamorado, desencantan a Amadís de Gaula y a Oriana, que acompañaban al rey Artur de Bretaña, que seguirá en su retiro mágico [78, 86-88]. Tras esto se dirigen a Constantinopla, donde no sólo ellos, sino la mayor parte de los protagonistas del ciclo toman unos baños y comen una conserva, preparada por Urganda y Alquife con los frutos del Árbol de la Vida del Paraíso Terrenal, que les devuelve el vigor de la juventud. Después, Rogel de Grecia y Filisel de Monte Espín parten a la ciudad de Atenas, para dar derecho a una doncella. Filisel permanece en la ciudad, enamorado de Marfiria, una mujer casada que, al final rompe con él, y Rogel regresa a Constantinopla [95-100].

Durante todo este tiempo, Garaya ha acompañado a Cleofila hasta el reino de Lemos, defendiéndola durante el viaje del ataque del «cossario» Grandán el Giboso y confesándole luego su condición de caballero [54-55]. Por otra parte, Daraida, ignorante de que Lardenia ha dado a conocer a Diana su verdadera identidad, que le revelara antes de partir a Tesalia, es arrojada por una tormenta

al reino de Galdapa, de donde consigue huir, no sin antes verse perseguida por el rey y la reina del mismo que, respectivamente, la consideran doncella y caballero, aunque después de librar a aquel reino del ejército de un jayán que lo había invadido. Más tarde, Daraida se reencuentra con Garaya y con Galtazar y sus hermanos. Como Galtazar está enamorado de ella, no tiene otro remedio que confesarle su condición de caballero [80-85]. A Guindaya llegan Briangia, reina de Corite, y el rey de Cores, que, para conseguir su mano, con las armas defenderá ante todos su hermosura; Daraida lo vence, sin darse a conocer [90-94]. Tras la derrota por Florisel de Bruzerbo el Crespo, rey de los masagetas, y la llegada de éste a Guindaya, Sidonia le pide por don a Daraida que le entregue la cabeza de Florisel, a lo que ella accede, siempre y cuando Sidonia le conceda otro don. Daraida parte para Constantinopla después de descubrirse a Diana, que no acepta el engaño mantenido durante tanto tiempo. Antes de salir de Guindaya, Daraida y Garaya sufren las bromas de Fraudador [105-108]. Ya en Constantinopla, Daraida pide por don a Florisel que la acompañe a Guindaya, lo que él otorga [11-113]. De camino, ambos desencantan en la Ínsula de Artadefa a dos enamorados, presos en el Castillo de Belvista [122-125], llegando finalmente a Guindaya a tiempo de librarla, junto con muchos otros caballeros y la ayuda de Rogel de Grecia, Falanges y Alastraxerea, de la invasión de las tropas —que ya han tenido ocasión de sufrir las burlas de Fraudador [128]— de los reyes orientales, encabezados por Bultazar y Bruzerbo, que desean casarse con Sidonia y Diana. Finalmente, Daraida consigue la reconciliación entre Florisel y Sidonia al obligar a Sidonia a que ella misma decapite a Florisel, que Daraida le acaba de entregar cuando está dormido; revelando públicamente su identidad, obtiene la mano de Diana y desencanta la Torre de Diana y otra construcción análoga, la Torre de Febo [126-141]. Al desencantar después Agesilao y Diana a la duquesa de Baviera y a su enamorado, se quedan, a su vez, encantados, siendo más tarde desencantados por Amadís de Gaula y Oriana, que antes han desposado en Constantinopla a Cleofila y a Arlanges, tras dejar éste su disfraz de Garaya, y, junto con el séquito que los acompaña, entre ellos Amadís de Grecia, han resuelto un asunto de amor y desamor en la Ínsula Solisticia [142-154]. Después, ya en Guindaya, han sufrido las bromas de Fraudador, al conseguir éste, por la vía del humor, lo que no consiguieron los más bravos caballeros y jayanes: que se encierran en un castillo abandonado, por miedo a unos invasores ficticios que, supuestamente, han arrasado la capital [150-152]. Antes de su llegada a Guindaya, Rogel de Grecia, Floristán y Brianges de Boecia, estos dos últimos caballeros noveles, habían recorrido diversas aventuras por tierras de Esparta, entre ellas la organizada por una joven dueña que engaña a Rogel para gozarlo de noche, mientras que su criada Ganta hace lo propio con los escuderos, que, pensando disfrutar de ella, se divierten con la negra Baruquela [114-121]. Ya en la ínsula, Rogel, acompañado por su escudero Serindo, desencanta a Persea y a sus dos

hermanas, infantas de Persia, del encantamiento del sabio Gandistines, que las convertía en «etiopias», y mata a la bestia Leonça [155-162]. Luego sufre las burlas de Fraudador, al que captura, sin poder evitar que luego escape [163]. Finalmente, Rogel y Brianges embarcan hacia Persia, con intención de llevar las tres infantas a su padre [164-165].

A todo esto, mientras Agesilao, Arlanges, Diana, Cleofila, y las demás parejas que se encuentran en Guindaya aguardan el momento de partir hacia Constantinopla para casarse, llegan unos jayanes enviados por el nuevo rey de Ruxia, que, inmovilizando a los caballeros mediante un encantamiento, intentan llevarse a las princesas prometidas. Felizmente, la entrada de Alquife y Urganda, metamorfoseados en jayanes, lo impide. Ya en Constantinopla, las bodas se interrumpen ante la comparecencia de un emisario de los herederos de los príncipes orientales vencidos en Guindaya y de otros más (en total llegan a ciento sesenta), que amenazan con sangre y fuego el Imperio Griego. Urganda y Alquife ya han abandonado la ciudad, dejando dos profecías que se refieren a la infanta Fortuna y al tercer Amadís, futuro hijo de Agesilao y Diana [166-170].

El estudio de frecuencias aplicado a los principales protagonistas de esta *Tercera Parte*, revela la importancia de la nueva generación de príncipes del linaje de Amadís de Gaula, pues la frecuencia de Agesilao-Daraida es de 36, seguida por Rogel de Grecia, con 25; Arlanges-Garaya, Sidonia, Diana y Florisel de Niquea con 22; y Amadís de Grecia con 15. Las frecuencias de Filisel de Monte Espín, Amadís de Gaula, Fraudador, Florarlán, Darinel, Falanges, Alastraxerea, Niquea, Cleofila, Brianges, Fortuna y Lucela superan el valor de 5, siendo inferiores a este último valor las de Helena, Silves, Galtazar, Mandroco, el Cavallero del Letrero, Fénix de Corinto y Astibel de Mesopotamia. Comparando este último libro con el anterior, es interesante observar cómo decaen las intervenciones de Florisel de Niquea, pero, sobre todo, de Falanges, Alastraxerea, Darinel y Anastarax. Curiosamente, las aventuras de Amadís de Grecia parecen cobrar un nuevo interés, quizá como contrapunto a las de sus nietos.

CUARTA PARTE DE *FLORISEL DE NIQUEA* (1551)

Florisel IV (también escrito por Galersis) tendrá que resolver cuatro líneas argumentales inconclusas al final de la anterior parte: 1.^o) la guerra del Imperio Griego contra los príncipes orientales; 2.^o) la culminación de los casamientos de los jóvenes protagonistas; 3.^o) las andanzas de Rogel de Grecia por tierras de Persia y su compromiso con Leonida; y 4.^o) más aventuras del simpático Fraudador. En los libros del ciclo vistos hasta ahora es evidente la preponderancia de los motivos caballerescos (combates contra caballeros o jayanes, duelos judiciares, desafíos, liberaciones de doncellas o caballeros presos en ínsulas o castillos, aventuras de encantamientos y desencantamientos) y sentimentales (aventuras

galantes, amores correspondidos o no, soliloquios de caballeros y damas que penan por amores, tercerías rayanas en ocasiones con lo celestinesco, damas que suplantán a otras en el lecho) sobre otros, que sirven para descargar la tensión acumulada a lo largo de la narración. Estos últimos motivos pueden caracterizarse como sigue: 1.^o) de carácter pastoril, representado en un principio por las figuras de los pastores Silvia y Darinel y la de un Florisel de Niquea que se hace pasar por el pastor Laterel Silvestre (—> *Amadís de Grecia*, II, 130)¹², que decaen finalmente en *Florisel III*; 2.^o) humorísticos, representados por un Darinel que actúa como confidente y cómplice de Florisel en sus amoríos con Silva, o por la caterva de enanos, como Busendo, Mordaqueo o Ximiaca —respectivamente, al servicio de Niquea, Helena y Florisel—, que divierten con sus disparates a los caballeros y damas protagonistas y, cómo no, al lector; 3.^o) basados en el equívoco, como cuando Florisel y Alastraxerea se hacen pasar el uno por la otra, o Agesilao y Arlanges fingen ser doncellas guerreras, como antes hiciera su abuelo Amadís de Grecia en la obra que lleva su nombre, donde se hizo llamar Nereida; y 4.^o) de burla de la caballería, representados por las donosas apariciones de Fraudador de los Ardides.

Pero en *Florisel IV* Silva subvierte el orden establecido en los anteriores libros del ciclo para igualar, aunque sólo estéticamente, la importancia del elemento pastoril con la del caballeresco, como lo prueba el hecho de que Rogel de Grecia, su principal protagonista, aparezca bajo los disfraces del caballero Constantino y del pastor Archileo, para, al final, identificar a ambos consigo mismo, o sea con Rogel de Grecia. Es evidente que el mundo que emerge en la primera parte, centrado en el apartado y fastuoso Valle de Lumberque, residencia de Archisidea, emperatriz de todo el Oriente, es pastoril, y a él debe plegarse la narración. No obstante, se prolongará a todo lo largo de la segunda parte en la *Aventura de los Cerrados de Amor*, donde todos los personajes del ciclo, junto con otros nuevos, se entregan a juegos y representaciones de tipo pastoril, que, posiblemente, no son sino un reflejo de la moda imperante, por aquel tiempo, en la corte de Carlos V¹³.

Además de todo esto, la intercalación de poesías a lo largo de la narración, que Silva ya había empleado tímidamente en los anteriores libros del ciclo (cuatro veces en *Florisel de Niquea*; nueve en *Florisel III*), será utilizada diecinueve veces en *Florisel IV* —como pronóstico de lo que más tarde (ca. 1559) hará su amigo Montemayor en la *Diana*—, donde, para afianzar y realzar el universo pastoril que preconiza, abundan las métricas de origen italianizante, como si Sil-

¹² Para el elemento pastoril introducido por Silva en su *Segunda Celestina*, cfr. Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. Tomo I: La órbita previa*, Madrid: Gredos, 1974, págs. 272-280; para el presente en *Florisel de Niquea*, *ibid.*, págs. 326-339.

¹³ Cfr. Asunción Rallo, ed. *La Diana*, Madrid: Cátedra, 1991, pág. 28.

va hubiese llegado a la conclusión de que el pastor literario debe ser poeta y músico¹⁴. Pero no todo es lo que parece y nadie debe pensar que Silva desee cambiar el mundo de la caballería por el bucólico, cuya imparable ascensión se ve reflejada en *Florisel IV*, pues sus pensamientos, su sensibilidad y su actitud vital, reflejados en los comentarios de sus caballeros metidos a pastores, proceden del mundo caballeresco y siempre se remiten a él, demostrando que ambos mantienen órbitas no concéntricas entre sí¹⁵. Recordemos cómo el joven Florisel renegaba de su condición de pastor cuando andaba en pos de Silvia:

¿Quién me hizo trocar la cavallería de que andava acompañado, por andar acompañar las pobres ovejas de ningún valor, trocando los paños de la sucesión imperial por los de los tributarios e cativos pastores? (*Amadís de Grecia*, II, 132, f. 229 v.).

Del mismo modo se expresa Rogel de Grecia al ver el fasto que rodea a Archisidea y decidir cortejarla, hallándose vestido de pastor:

¿Qué pienso yo, y temo de acometer cualquier hecho con armas pastoriles que la fortuna me á dado, derribado de mi grandeza?, pues las que yo tomé forçado, mi señor padre el príncipe don Florisel de Niquea tomó de su voluntad para acometer la hermosa pastora Silvia. Mas, ay de mí, que él buscó las armas conforme a la guerra que quería emprender en el disfraz de el hábito pastoril de Silvia; mas, ¿yo qué haré?, que con armas pastoriles presumo acometer lo que con las de cavallero, acompañado de los exércitos de mi grandeza, era sobrada osadía emprender tal hecho, según la magestad y grandeza que hoy he visto, pregona (*Florisel IV*, I, 11, f. 9 r.).

Pero pasemos ya al argumento.

La primera parte (*Florisel IV*, I) comienza con el socorro que los príncipes griegos solicitan de sus aliados [1]. Rogel y Brianges, que van rumbo a Persia con Persea y sus dos hermanas, naufragan en la Ínsula de Lumbruz, donde Fraudador les roba los caballos. Después de que Rogel libere a Persea y a sus dos hermanas de tres caballeros que las habían secuestrado, prosigue viaje para Persia. Brianges se dirige a Constantinopla. Separado de las infantas por una tormenta, Rogel llega al Valle de Lumberque [2-11] donde, vistiéndose de pastor y haciéndose llamar Archileo, hijo de Laterel Silvestre, se hace amigo de la joven Sarpentarea, oficial de la guardia de Archisidea, emperatriz de Oriente,

¹⁴ Cfr. Cravens, *op. cit.*, pág. 91.

¹⁵ Cfr. Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo, 1974, pág. 42.

que atiende más a asuntos de bucólicas y de pastores que de estado. Como el fasto de su corte pastoril ha impresionado y conquistado a Rogel, éste canta un romance que habla de Florisel, Darinel y Silvia, respondiendo así a otro sobre el mismo tema que antes cantó Archisidea [12-13]. Con Polifebo, que es el príncipe Galtaires, también disfrazado de pastor, representa bucólicas ante Archisidea. Más tarde, todavía de pastor, pero con las armas de uno de los cuatro sagitarios que guardan los palacios de la emperatriz, muertos por el jayán Bravasón, que intenta conseguir a la emperatriz, da muerte al jayán, logrando ver el rostro de la bella y aposentarse en su palacio [14-15]. Después mata al envidioso Sinestar y logra superar la Aventura del Castillo del Espejo, acabando, como Cavallero Constantino, con el jayán Zoroastes y liberando a Argentaria. Por mediación de la madre de ésta, que quiere asegurar a su hija una espléndida descendencia, la joven concibe un hijo de Rogel, que se llamará Argento Constantino [16-27]. Más tarde repone en su trono a la heredera del reino de Filaces y vence a Gadalón de las Fuerças, que encerraba a dueñas y doncellas para convertirlas en amantes suyas [29-32]. Apenas llega a tiempo a la ciudad de Gaza para librar de la muerte a Sarpentarea, acusada por uno de los caballeros de Sinestar de haber tenido tratos amorosos con Archileo [28]. En el duelo judicial que había sido ordenado, él y el falso pastor Polifebo vencen a sus contrarios y Sarpentarea queda libre. El combate también lo han presenciado Canihonça, reina de Cinofia, y Canifeo Cinofal, rey vecino que la corteja y que quiere defender ante todos su hermosura [33-35]¹⁶. Rogel, como Cavallero Constantino, desaparece y luego llega Archileo, que se enfrenta en lucha pastoril a Canifeo y lo vence [36-38]. Archisidea comenta el gran parecido que tiene con el Cavallero Constantino. Archileo le dice que el tal caballero no es otro que Rogel de Grecia. Enamorada del príncipe, Archisidea niega su apoyo a los príncipes orientales; luego acepta el consejo de Archileo de que debe casarse con Rogel [39-40], que parte hacia Constantinopla con intención de tomar parte en la guerra que se avecina; pero, a causa de una tormenta, llega a la Ínsula Iritea, donde, como Cavallero Constantino, tras desafiar y vencer al gigante Brosón, consigue ver sin velo a Sinestasia la Desdeñadora, guardada en un castillo por aquél, que cumple órdenes del duque Galistenis, padre de Sinestasia. Éste, gran «sabidor», ha pronosticado a su hija que sólo se casará con Rogel de Grecia. Como es idéntica a Archisidea, Rogel también se enamora de ella, sin saber con cuál de las dos quedarse. Sinestasia piensa pedir a su padre que envíe

¹⁶ Alonso Núñez de Reinoso readaptó los capítulos 10 al 39 de la presente parte (*Florisel IV*, I) en los que van del 2 al 4 de su novela bizantina de aventuras *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea, natural de Éfeso* (Venecia, 1552), como el tributo, desde el recuerdo, de un exiliado al amigo, Feliciano de Silva, que permanece en la patria (cfr. Sydney P. Cravens, «The Insula Deleitososa Tale in Alonso Núñez de Reinoso's *Clareo y Florisea: A Tribute to Feliciano de Silva*», *Hispanófila*, 64 (1978), págs. 1-6).

una carta a Grecia para casarla con Rogel, mientras éste (que aún adopta la personalidad de Cavallero Constantino) ensalza el valor de Archileo. Brosón le ruega que, si vuelve a Constantinopla, lleve como escudero a su hijo Bradafil; como Rogel lo acepta, recibe el sobrenombre de Cavallero del Gigante. Más tarde Brosón los seguirá con una flota [49-53].

Mientras han tenido lugar estos acontecimientos, Agesilao, que no consigue consumar su matrimonio con Diana, porque aún no se ha podido celebrar la ceremonia, interrumpida por la inminente guerra, realiza en Constantinopla diversas aventuras, entre ellas la de conseguir que Fraudador le devuelva el caballo que le ha robado, con lo que ambos se hacen amigos. Más tarde lucha contra su padre Falanges, sin reconocerlo, a causa de una doncella malvada, siendo salvado del trance por Arlanda de Tracia, que obliga a Arlanges a identificarse [41-46]. Llega a la corte la Aventura de los Gozos y Angustias de Amor en Gloria de Fenisbela. Gracias a esta aventura, Leonida conoce las muchas infidelidades de Rogel, pues ve reproducidos los rostros de sus muchas amantes, y determina dejar de amarle. Lo mismo le sucede a Niquea, que descubre el amor que su esposo Amadís de Grecia profesa a Lucela [47-48].

Los reyes orientales se preparan para invadir Constantinopla, reclutando aliados desde el Mar Negro y zonas limítrofes con Persia, hasta Laponia; pero antes (repetición de lo sucedido en *Florisel III*, 126 ss.) deciden atacar con cien naves la Ínsula de Guindaya, para apoderarse de Sidonia y mostrándola a los griegos, quebrantar así su valor. El enorme ejército desembarca en la ínsula con numerosos elefantes. La reina hace una salida nocturna para quemar las máquinas de sitio. El rey de Gaza retira sus tropas, por miedo a matarla. Por carta le dice que, si se casa con él, se pasará a su bando, pero ella no lo acepta. Llegan diez mil jinetes al mando de Rogel y Galtaires. Bruzerbo de Gaza se rinde a Sidonia, que le concede la libertad, junto con el único de los monarcas contrarios que han sobrevivido, el rey de la Laguna Meiotis [54-62]. Rogel tiene amóríos con Salderna, reina de Galdapa, que se encontraba con Sidonia, de los que, más tarde, nacerá Argantes; luego parte con Galtaires para Grecia [63]. Los cristianos se reúnen en la Montaña Defendida y van con sus flotas a Constantinopla. Tienen lugar los primeros combates. Los griegos y sus aliados piden por carta a sus enemigos que se retiren o que nombren caballeros para luchar en combate particular. Los contrarios aceptan un combate de cincuenta contra cincuenta, que no deberá repercutir en el desenlace de la guerra. Falanges de Astra opina que deben aceptar, pues, si consiguen matar a los jefes contrarios, los asaltantes carecerán de mandos [64-66]. Acaban con buena parte de ellos y capturan, sin rescate, a los supervivientes [69-73]. Antes ha llegado a la ciudad Xarandria, reina de la Ínsula de los Bacanaos, que, siendo de gran estatura, desea recibir la orden de caballería de manos de Alastraxerea, por la que siente gran estima. Más tarde ambas lucharán victoriosamente en un combate de tres

por tres, ayudadas por el jayán Grifilón, que ha enaltecido sus fuerzas y hermosura [67-68]. Primera batalla naval a favor de los griegos [74-75], que después desbaratan los intentos de sus enemigos para robarles el ganado que pasta alrededor de la ciudad. Grandabadel, rey de Susiana y virtuoso, a pesar de ser jayán, ofrece una preciada joya a quien componga en el plazo de tres días el mejor epigrama en honor de Archisidea; luego defenderá con las armas su hermosura. Como el primero en caer es el rey de Acaya, partidario de los invasores, éstos cuestionan la lealtad de Grandabadel y le amenazan con invadir sus tierras. Rogel y el gigante Brosón desafían y matan a quienes insultaron a Grandabadel, que se pasa al bando griego [77-82]; más tarde luchará contra Canifeo Cinofal, que ha acudido a defender la hermosura de Canihonça, perdonándole la vida a instancias de Canihonça [83]. Rogel convence a Grandabadel de que se bautice al día siguiente [84]. Finalmente, después del gran combate que causa enorme descalabro a los sitiadores, éstos firman el armisticio definitivo con los griegos y regresan a sus tierras [85-91].

Tendremos que aguardar a la segunda parte (*Florisel IV*, II) para saber si Rogel de Grecia consigue, finalmente, a Archisidea. Al llegar a su corte la Aventura de Fenisbela, Archisidea descubre que uno u otro, o Rogel o Archileo, han tenido numerosas amantes. Por otra parte, Galistenis le avisa por carta de que no debe casar con hombre mortal hasta que no reciba una señal de los dioses: se trata de una estratagema para apartarla de Rogel y casar a éste con su hija Sinestasia [1-3], a la que Rogel desea unir con el rey de Susiana.

Mientras que en Constantinopla se preparan las bodas de los príncipes, inconclusas ante la declaración de guerra de los orientales, se levanta una gran niebla que dura un mes. Sidonia, Lucela y el sobrino de ésta Lucendus, que se ha enamorado por oídas de Leonila, llegan a la ciudad. Un gran viento se lleva a todas las damas y las deja ante unos palacios encantados, rodeados por varias zonas concéntricas de niebla: los Cerrados de Sinestasia, obrados por su padre y prohibido a los varones, del que saldrán las damas al modo de caballeros andantes [5-9]. Rogel conoce por carta que para casarse con Archisidea tendrá que abrazar su religión. Más tarde, junto con el rey de Susiana, Florisel y Agesilao, prueba la Aventura de los Cuidados en los Descuidos de Amor, donde todos son burlados por las damas que aman o amaron [10-19]. Fraudador —que ha merecido disponer de un capítulo que lleva su nombre, el vigésimo: «Que trata de Fraudador y de sus muchos ardides» y que ha estado robándoles a las damas sus monturas— salva la vida subiéndose a un olmo con la ropa que ha robado a las doncellas de turno, desde donde hace una mordaz crítica a la caballería andante. Lucendus es nombrado caballero por Amadís de Gaula [21]. Algún caballero que importuna a las damas, como el jayán Brandabadal, que, por la fuerza de la magia se acerca a la aventura y se apodera de Sinestasia, muere a manos de las damas [39-42]. La vista de Fortuna, que se ha hecho ami-

ga de la fuerte Xarandria, mata, con la sola fuerza de su belleza, a un príncipe, Brisel de Acaya. Otros dos que le acompañaban, se desmayan y luego pelean entre sí, matándose [43].

Rogel decide ir a ver a Archisidea disfrazado de Archileo, para conocer sus pensamientos más secretos, acompañado de su jayán-escudero Brandafil y del rey de Susiana. Arrojadados por tormenta a la Ínsula de Artadafa, Rogel libera de unos jayanes —familiares del jayán que acabó con los cuatro sagitarios de Archisidea, anteriormente muerto por Archileo—, a la bella jayana Galacinda, a su propio escudero Serindo y a las infantas pérsicas, así como al hijo de Persea y suyo, Playartes de Fortemar [22-26]. Finalmente llega al Valle de Lumberque disfrazado de Archileo, y recomienda a Archisidea que se case con Rogel, haciendo de mediador de sí mismo («(...) Vuestra Grandeza de primero me hizo segundo, y de segundo tercero (...)» [*Florisel IV*, II, 29, f. 54 v.]). Todo son representaciones de bucólicas en la corte de la emperatriz oriental. Archileo mata en combate de lucha pastoril al pastor Febeo, que defendía la hermosura de la pastora Acarides, quien muere al verlo. El episodio, que es un remedo al estilo pastoril de un duelo entre caballeros, será recordado por un monumento: la Fuente de los Gloriosos Pastores [27-37]. Veladamente, Archileo confiesa su identidad a Archisidea, que, del mismo modo, le revela que sería incapaz de dirigirle la palabra a quien se hubiera burlado de ella. No obstante, dispone los preparativos de su boda con Rogel [38], que parte hacia la Ínsula de Artadafa; pero una tormenta le arroja a la Ínsula de la Clara Deidad, así llamada por una estatua de Júpiter que se halla en un castillo y que desprende gran claridad. Luego marcha a otra ínsula cercana para liberar, siguiendo una profecía escrita, al jayán Basdagarel de varias serpientes —una de ellas de más de cincuenta pies de longitud— que lo atormentan, y a las que mata, valiéndose de sus manos contra las más pequeñas, al modo de Hércules, en el transcurso de una de sus mejores aventuras. Más tarde acaba con los jayanes responsables de tal maldad y se lleva la estatua de Júpiter para regalársela a Archisidea, junto con los cuerpos de las serpientes, rellenos de heno [45-49]. Mientras tanto, a Archisidea, que se encuentra en su corte de Gaza, le aconsejan que sólo que case con Rogel si éste acepta su religión [50]. Rogel y el rey de Susiana entran en el Valle de Lumberque haciéndose pasar por los pastores Archileo y Caridonio. Rogel y Archisidea se dan las manos, en señal de casamiento, ante el rey de Susiana; luego se embarcan para Constantinopla [51-57]. Archisidea envía una carta a sus súbditos, en la que les ordena que a ella y a su esposo les muestren la obediencia y el vasallaje debidos [58]. Tras ocho días de navegación, cierto anochecer ven llegar dos nublados que se convierten en llamas y luego en dos carros tirados por dos enormes serpientes aladas. Uno de ellos persigue al otro hasta que ambos desaparecen. Galistenis, padre de Sinestasia, iba en el que emprendió la fuga, con un ejército de espíritus del que pensaba servirse para

raptar a Archisidea. Sus perseguidores son la reina de Argines¹⁷, Urganda y Alquife. Galistenis llega hasta el segundo de los cerrados, donde a Sinestasia le rompe en la cabeza un frasco de agua olorosa que le quita todo recuerdo de Rogel. Más tarde obra unos arcos de modo que las damas quedan encerradas en ellos [59-60].

La flota que lleva a Rogel y Archisidea llega a la Isla de Argines. Allí encuentran a su reina, que se halla acompañada por Urganda y a Alquife, que antes los han atemorizado al aparecerse como otros tantos jayanes dispuestos a atacarlos. Luego, en sus palacios, donde aparece pintado todo lo sucedido en la primera parte, los sabios los llevan a una torre, en la que no sólo contemplan todo lo que sucede en la lejanía, sino escenas del pasado, como la batalla de Farsalia, la guerra de Troya, o más recientes, como la que componen Archileo y Caridonio representando bucólicas ante Archisidea (el episodio es similar a otro en que, gracias a la poma mágica de Urganda y Alquife, los príncipes griegos observan las distantes bromas de Fraudador [—>*Florisel III*, 76-77]). Después parten para Constantinopla [61-63]. Cuando Archileo, pues como tal ha entrado Rogel en la ciudad, confiesa su identidad a Archisidea, añadiendo que se matará si ella no le acepta, la Emperatriz Oriental le entrega su mano, bautizándose a continuación con todo su séquito [64-66]. Después de que las doncellas que permanecían en los Cerrados de Sinestasia sean rescatadas por los caballeros que se desposarán con cada una de ellas —Agesilao rescata a Diana, Florestán a Briangia, Arlanges a Cleofila, Lucendus a Leonila, Cuadragante a Lardenia, el rey de Susiana a Sinestasia—, desaparece la aventura y salen Sidonia, Lucela, Arlanda y Finistea: como no las sacó ningún caballero, quedarán solteras para siempre. Sólo permanecen dentro Fortuna y Xarandria, tras un muro de cristal. Los príncipes de Egipto y de Chipre intentan liberarlas, pero se enfrentan a múltiples imágenes de las doncellas que se burlan de ellos [67-70]. Sinestasia es bautizada. Luego llegan dos doncellas, que tanto han discutido acerca del comportamiento de la romana Lucrecia ante Tarquino, que han hecho una apuesta. Piden a los caballeros y damas de la corte que comiencen un certamen para defender cada una de sus posturas, cuyo juez será Sidonia. Finalmente, la reina

¹⁷ Sabemos que Zirfea ha muerto al final de la segunda parte de *Florisel de Niquea*, en cuyo folio final se dice, refiriéndose al nacimiento de Agesilao y Rogel, que «como la reina de Argines supo d'estos príncipes, a poco no murió» (*Florisel II*, 64). El hecho es recordado más adelante en la *Tercera Parte*, no sólo porque Galersis sea su autor, sino porque, refiriéndose a Urganda y Alquife, Silva puntualiza: «(...) Porque después que al rey Amadís y a la reina Oriana llevaron, como luego murió la reina de Argines (...)» (*Florisel III*, 75, f. 101 v.). Así pues, se presentan cuatro opciones: a) es una confusión de Silva, debida al hecho de componer esta *Cuarta Parte* mucho tiempo después de haber escrito la *Tercera*; b) es la sucesora de Zirfea, aunque nada se diga en *Florisel IV* de «la nueva reina de Argines»; c) es el espíritu de Zirfea, y d), es la propia Zirfea, que Silva ha querido volver a la vida en la apoteosis final del mundo caballeresco que, como se dirá al final del presente estudio, dará paso al pastoril.

decreta un empate y ordena que a ambas doncellas se les den joyas por el importe de la apuesta. Entonces se celebran no sólo las bodas aplazadas desde el final de *Florisel III*, sino también las de los príncipes y princesas comprometidos en la presente *Florisel IV*, que ya acaba de concluir el capítulo 72 de su segunda parte, y que debiera terminarse con él, por encontrarse los caballeros de las generaciones de Amadís, Esplandián y Lisuarte muy entrados en años (aunque, como veremos, más que rejuvenecidos por la pócima de Urganda y Alquife [—> *Florisel III*, 95]), Amadís de Grecia y Florisel de Niquea menos activos que en anteriores entregas, y felizmente casados Agesilao, Arlanges y Rogel. No obstante, Silva, posiblemente consciente de haber cargado sobremedida las tintas pastoriles, nos ofrecerá dos aventuras más, a modo de recapitulación de todo el ciclo. Si la primera es de portentos de carácter amoroso, entre los que no faltan las hilarantes intervenciones de Darinel y Mordaqueo [73-77], la segunda [78-94], de magníficos hechos de armas, supondrá un espléndido broche final al ciclo.

Al tercer día de las bodas aparece en Constantinopla un cercado de jaspe con almenas, lleno de bosques y vergeles y con el siguiente rótulo en su puerta: «Al que la suerte cupiere/de provar el aventura,/amostrarle ha la ventura/lo que más quiere y no quiere» (*Florisel IV*, II, 73, f. 131 v.). Por ella sale un feo enano que cabalga un gran avestruz. Al quitarle un águila el capirote que lleva en la cabeza, él se convierte en jayán y el avestruz en elefante; luego, tras darle a Rogel una carta, el jayán se muda en doncella y su montura en palafrén. Así principia una curiosa aventura en honor de Rogel y Archisidea, con dos partes: la primera consiste en una justa diaria e incruenta que tendrá lugar, después de la comida, entre los caballeros de Constantinopla y los que saldrán del cercado. La segunda se dará cuando una pareja de caballero y dama entre en el cerrado y descubra bajo un arco una poma redonda colgada de una argolla, que les mostrará las pasadas aventuras de sus amores. Acometen la aventura Amadís de Grecia y Lucela, luego Florisel y Arlanda, Abra y Lisuarte, Silvia y Darinel y otros más. Los príncipes y princesas griegos son invitados a cenar en el cercado, donde se suceden bailes en cuyo transcurso jayanes y jayanas se transforman en enanos y enanas, luego en caballeros y doncellas, en niños y niñas y finalmente en aves. Más tarde, unos cinofales que bailaban se mudan en cíclopes, luego en «etiosios» y en doncellas. El trío de sabios protectores de la casa griega (la reina de Argines, Alquife y Urganda) obran en la gran plaza de Constantinopla un gran castillo de alabastro, diamante y cristal, del que salen varios carros, ocupados, sobre otros tantos tronos, por Amor, Muerte, Fama y Tiempo; después, echándose a volar, desaparecen.

Entonces llegan dos doncellas que anuncian el rapto de Gradafilea y Sigisilao, hijo del rey de Trapovana, por un jayán del linaje de Furior Cornelio, que, deseando vengar lo sucedido en el Castillo de las Cuatro Calzadas (*Florisel II*,

51-60), los ha encerrado en el Castillo de las Doce Carreras. Como una *amplificatio* del episodio anterior, donde Florisel, Falanges, Amadís y Alastraxerea fueron al rescate, Silva, en un arrebato épico, enviará a doce campeones (obsérvese que ninguno de ellos pertenece a la generación más joven) que cumplirán su última gran aventura caballerescas. Amadís de Gaula, Galaor, Esplandián, Lisuarte, Amadís de Grecia, Florisel, Falanges, Alastraxerea, Zahara, Anaxartes, Anastarax y Zahr, saldrán por separado, acompañados cada uno por un único escudero. Como es habitual, la demanda dará lugar a otras aventuras menores, entre la que es de destacar aquella en que Amadís de Gaula, que ha llegado a un castillo, saca a su hermano Galaor del lecho que comparte con la doncella a la que acaba de enamorar, sin que su avanzada edad —de más de ciento cincuenta años— haya menguado sus dotes de seducción [83]. Observamos también que Silva desea concluir el ciclo de Florisel con un perfecto ejercicio de simetría, que convierte el circuito de sus aventuras en una circunferencia perfecta, pues a su final volveremos a ver a uno de los personajes (aunque muy secundario), que estuvieron presentes en su inicio. En efecto, al liberar Anaxartes y Florisel a unos cautivos, que unos «cossarios» mantenían presos, entre ellos descubren a Laterel Silvestre [87], el anciano que antaño, en tierras de Tirel, cerca de Alejandría, proporcionara a Florisel los hábitos pastoriles que le permitieron cortejar a Silvia (*Amadís de Grecia*, II, 132); con él se encuentran Butarel y Gabatena, padres de Darinel, que, finalmente, se reunirán con su hijo en Constantinopla, al igual que todos los príncipes que regresan de su aventura final, donde el cercado —por cierto, hecho por el padre de Sinestasia para honrar a todos los príncipes— desaparece, así como el palacio que la reina de Argines, Urganda y Alquife, habían obrado por arte de magia, quedando en su lugar los tres sabios [96-97]. Después de bromear con Mordaqueo, Darinel regresa con sus padres a Tirel. Rogel y su flamante esposa vuelven a sus tierras de Oriente. En el barco que los lleva, Archisidea se siente encinta de un hijo, que recibirá el nombre de Felismarte de Grecia. Sidonia, acompañada de Agesilao y Diana, pone rumbo a Guindaya [98].

El estudio de las frecuencias aplicado a esta parte final del ciclo, muestra que, al contrario de lo que sucedía en las anteriores, el protagonismo de sus personajes está muy repartido. En efecto, las frecuencias de Rogel-Archileo-Constantino y de Archisidea, los dos más importantes, son respectivamente, 40 y 20. Las de Agesilao, Diana, rey de Susiana, Florisel, Fraudador, Alastraxerea, Sidonia, Amadís de Gaula, Amadís de Grecia, Sinestasia, Sarpentarea y los demás, apenas sobrepasan el valor de 15. Silva ha repartido el protagonismo de los, hasta entonces, personajes más relevantes, quizá para sugerir que, ante el esplendor pastoril del Valle de Lumberque, cuyo imperio acaba de conseguir Rogel, el más joven de los herederos de Grecia, las cansadas luces del viejo mundo caballeresco no pueden sino empalidecer.

CONCLUSIONES

Maestro no sólo de la técnica de entrelazamiento referida a personajes, sino aplicada también a diferentes bloques temáticos, Silva alterna las situaciones caballerescas con las humorísticas, paródicas o pastoriles. Las primeras, predominantes en *Florisel I y II* (como lo prueban los mayores porcentajes de aparición en ellas de Florisel de Niquea, Alastraxerea y Falanges de Astra), decaen ligeramente en *Florisel III*, donde la importancia de elementos paródicos, representados por Fraudador, es evidente, y aún más en *Florisel IV*, dominada por la presencia de elementos pastoriles y por la abundante intercalación de poesías dentro del texto en prosa, a pesar de un segmento final de aventuras caballerescas protagonizadas por los héroes de las generaciones anteriores. Son constantes en todo el ciclo la presencia de los linajes de Furior Cornelio y del rey Breo de Ruxia, como principales enemigos del de Amadís de Gaula, así como de grandes confrontaciones de alcance mundial que cuestionan la existencia, como imperio, de Constantinopla, particularizadas en las invasiones de la Ínsula de Guindaya. Análogamente, la adopción de falsas personalidades es un motivo invariante en Silva: Florisel y Alastraxerea intercambian sus personas (en *Florisel de Niquea*), Agesilao y Arlanges se hacen pasar por doncellas guerreras (*Tercera Parte de Florisel de Niquea*), Rogel de Grecia, al igual que muchos otros caballeros, se viste de pastor (*Cuarta Parte de Florisel de Niquea*). Puesto que las diferentes partes del ciclo se suceden cronológicamente, se produce un relevo generacional en sus principales protagonistas. En cierta forma, con la entrada final del pastor Laterel Silvestre, que marcó la aparición del mundo pastoril al final del segundo libro de *Amadís de Grecia*, el ciclo, como la mejor de las aventuras, acaba donde comenzó.

Por si esto fuera poco, si comparamos a Silvia con Archisidea, veremos que, dentro de la ficción, ambas son pastoras de Oriente, y que si el mundo bucólico de la primera es real, los Campos de Tirel (en Egipto), el de la segunda es ficcional, el Valle de Lumberque (en algún punto impreciso del Oriente de Silva). Y no debe extrañarnos que los conceptos pastoriles impregnen este gran ciclo caballeresco, pues lo enmarcan: si Florisel de Niquea lo comenzó vestido de pastor para conquistar a Silvia, su hijo Rogel de Grecia lo concluye, después de ataviarse del mismo modo para conseguir a Archisidea.

JAVIER MARTÍN LALANDA
Universidad de Salamanca

DON SILVES DE LA SELVA [1546] DE PEDRO DE LUJÁN Y LA LECTURA HUMANÍSTICA

Don Silves de la Selva, escrita por Pedro de Luján, constituye la duodécima (y última) parte en castellano del ciclo de *Amadís de Gaula*. ¿Qué sabemos de su autor? Sabemos poco. Que era sevillano y estudió Derecho en Alcalá de Henares. Era hijo de un bordador de Sevilla, un oficio de mucha tradición en Sevilla, a medias entre la artesanía y el arte y que no ha desaparecido en la ciudad. Podemos deducir que pertenecía a la burguesía local. No conocemos ni la fecha de su nacimiento ni la de su muerte. Lo que hace de nuestro autor un hombre relativamente conocido en el mundo de las letras es que escribió *Coloquios matrimoniales*, una obra, de inspiración erasmista, dedicada a la formación de las mujeres, publicada en 1550 y que tuvo un éxito editorial algo más que discreto durante la segunda mitad del siglo XVI.

Luján era sobrino político del impresor Dominicó de Robertis y, a su muerte, heredó la imprenta. Siguió editando libros con el sello de su tío hasta que deshizo el negocio, sospecho que por ruinoso, en 1560. A partir de entonces, se dedicará plenamente al ejercicio de la abogacía en la Real Audiencia de Sevilla, abandonando por completo el mundo de las letras.

Luján vive uno de los momentos más complejos, ricos y dramáticos de la historia de España. Su adscripción a la burguesía lo señala como personaje inquieto por la cultura y los problemas sociales. Su vinculación, por muchos años, al prestigioso grupo de los impresores sevillanos lo sitúa en un círculo de personajes intelectuales, emprendedores y creativos, preocupados a la vez por la difusión cultural y la ampliación de su ámbito comercial.

EL LIBRO

Nos interesa Luján ahora, no como autor de los *Coloquios* antes mencionados, sino como escritor de un libro de caballerías: *Don Silves de la Selva*, última parte de *Amadís de Gaula*, cuya primera edición es de 1546, aparecida en Sevilla.

Hasta 1950, se consideró a *Don Silves de la Selva* como parte de la producción de Feliciano de Silva, dado que esta fue tan abundante. Sin embargo, la investigación de Pascual de Gayangos puso al descubierto la verdadera autoría del libro. Gayangos certifica que el autor de *Don Silves* es Luján gracias a la Epístola que aparece al principio de la obra *Leandro el Bel*, libro de caballerías traducido por Luján. En esa Epístola, dirigida a don Juan Claros de Guzmán, conde de Niebla, el autor declara que «los días pasados le ofrecí mis Colloquios matrimoniales», con lo cual se identifica como Pedro de Luján, y dice también haber compuesto *Leandro el Bel* «estando en ratos de vacaciones de mis estudios, como siempre acostumbré después de aver sacado a luz el dozeno libro de Amadís». Estas palabras nos dicen claramente que el autor de la duodécima parte de *Amadís* fue el mismo de *Coloquios matrimoniales*, es decir, Pedro de Luján.

Contamos también con el testimonio del mismo Feliciano de Silva que en la cuarta parte de su *Florisel de Niquea* admite tener conocimiento de *Don Silves de la Selva* al que naturalmente coloca por debajo de su obra. De hecho, cuando se publica la cuarta parte de *Don Florisel* (1551), hacía seis años que corría impreso *Don Silves de la Selva*.

Sobre esta cuestión no parece haber ninguna duda por parte de los estudiosos que, después de la investigación de Gayangos, no cuestionan la autoría de *Don Silves de la Selva*¹.

UN HUMANISTA METIDO EN CABALLERÍAS

¿Qué fue lo que empujó a Luján a escribir? Para mí es una pregunta fundamental que quizá no tenga una respuesta trascendental, pero creo que sirve para entender aspectos de su libro que resultan poco frecuentes en un libro de caballerías.

Buscando respuesta, he analizado exhaustivamente la filiación ideológica de su escasa producción. Dos libros (*Don Silves de la Selva* y *Coloquios matrimo-*

¹ Vid. P de Gayangos, ed. *Libros de caballerías (Amadís de Gaula. Las Sergas de Esplandián)* con un «Discurso preliminar» y «Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa hasta el año de 1800», Madrid (BAE, vol. 40), 1950.

niales) por todo capital literario, de los cuales, el segundo le otorgó en su día cierto prestigio y éxito.

Coloquios es la segunda y última obra de Luján y está dirigida a los casados, mujeres y hombres. En sus páginas, eclécticas por otra parte, subyace el pensamiento de Erasmo y sobre él se edifica con otros elementos típicamente contrarreformistas. El libro entero respira optimismo, producto genuino del humanismo cristiano. *Coloquios matrimoniales* muestra el erasmismo de Luján en temas tales como la mujer, el matrimonio y la espiritualidad. Pero *Coloquios*, como ya hemos dicho es el segundo libro de Luján; su primera obra es, precisamente la duodécima parte de *Amadís*.

No podemos evitar comprobar cierta contradicción en estas obras: un erasmista matizadamente confeso se había aventurado por los caminos de los libros de caballerías. Dada la aversión que demuestran los humanistas, en general y los erasmistas en particular por el género caballeresco, las preguntas se agolpan: ¿por qué escribió Luján un libro de caballerías?, ¿qué pretendió conseguir con ello?, ¿eran sinceras sus convicciones erasmistas?

A mi juicio, Luján demuestra que desde el erasmismo pudo escribir un libro de caballerías en el que se aprecian rasgos de esa doctrina. La configuración de los libros de caballerías en el siglo XVI le permite un tratamiento distinto de los rasgos más característicos del género que, en ocasiones, llega a la ruptura de moldes. De esta manera, es posible que en un género de nacimiento y características medievales pueda surgir una obra cuya mentalidad y objetivos se identifiquen con el pensamiento renacentista.

RASGOS HUMANISTAS EN UN LIBRO DE CABALLERÍAS

Parto de la convicción de que Luján mantiene su coherencia ideológica aun escribiendo obras tan dispares y que, de algún modo, puede hacerse una lectura humanista de *Don Silves* gracias a *Coloquios matrimoniales* (aunque sea posterior en el tiempo). La lectura de esta obra facilita la comprensión de los principios fundamentales de la corriente humanista.

A mi juicio, debemos fijarnos en tres aspectos básicos en la estructura de un libro de caballerías, para saber si el autor modifica o cambia el tratamiento tradicional de esos aspectos en beneficio de su interés ideológico. Esos tres aspectos son: a) El tipo de aventuras que caracteriza al héroe; b) el tratamiento del amor cortés y c) el tratamiento de la mujer.

Dejo de lado, conscientemente, el aspecto didáctico de la obra como característico del humanismo. Es sabido que el didacticismo y el interés moralizante son propios del libro español de caballerías. Aun cuando sus autores construyesen unos mundos cada vez más desproporcionados en sus elementos narrativos y cada vez más inverosímiles, proponían siempre modelos para seguir y virtudes

para imitar. Buscaban continuamente la innovación, pero no perdían de vista que estaban proponiendo tipos ejemplares y a ello dirigían, con mayor o menor fortuna, todos sus esfuerzos.

Antes de desarrollar los tres aspectos hemos de recordar que *Don Silves* es una obra desprovista de originalidad en cuanto a sus elementos internos y la organización de los mismos. Sus aportaciones habrá que buscarlas en el posible contenido ideológico que revelen las aventuras que en ellas se narran.

Don Silves de la Selva es la última de las continuaciones de *Amadís* no porque concluya nada, sino porque nadie la siguió; así que, además de narrar acontecimientos que tienen origen y conclusión dentro del libro, recoge aventuras comenzadas en la undécima parte para darles un final o una continuación, y deja sin concluir historias que tendrán su final en una prometidísima decimotercera parte que nunca llegó a publicarse, como sabemos. Podría decirse que *Don Silves* es un arco más en un puente formado por muchos. Tiene entidad en sí mismo, pero hace referencias continuas a lo que pasó y a lo que está por venir.

LAS AVENTURAS QUE CARACTERIZAN AL HÉROE

Don Silves, protagonista del libro que nos ocupa es hijo natural de Amadís de Grecia y de Finistea, reina de Tebas, hermanastro por tanto, si no nos equivocamos de los príncipes Florisel y Anaxartes, y tataranieta de Amadís de Gaula. Su identidad no es conocida públicamente.

El caballero es, desde el comienzo un personaje acabado, terminado; ni siquiera su identidad secreta ni su posterior revelación como hijo de Amadís de Grecia constituyen una motivación para sus lances caballerescos. Simplemente, es propio del héroe comportarse heroicamente, por tanto cada aventura no será más que la demostración de lo que el caballero guarda dentro de sí. Es verdad que, en el relato, don Silves se afirma frente al resto de los príncipes de la corte que, en general, se revelan menores que él, pero el libro *no es la historia de su configuración como héroe*, sino más bien, el relato de los hechos que demuestran su categoría heroica y, por lo tanto, *superior, en bondad de armas, en lealtad amorosa y en conocimiento y ejercicio de las virtudes*.

La trayectoria heroica de don Silves lo configura como caballero virtuoso, diferente de los demás incluso en el trato con su dama, a la que no le otorga servidumbre, sino igualdad. En el libro de Luján, no es el amor cortés el que da sentido a los movimientos del héroe ni el que unifica la acción. Don Silves sería como es aún sin Pantasilea y viceversa. Da la impresión de que el móvil de sus acciones se halla dentro de sí, impreso en su ser; no tiene más remedio que comportarse de ese modo ejemplar.

Sin embargo, no podemos dar la impresión de que *Don Silves* se aleja por completo del modelo amadisiano. En este interés por resaltar la dimensión moral

del caballero, vemos el antecedente de Montalvo que supera la tradición celta, mucho más centrada en los valores guerreros y los elementos maravillosos. por el contrario, Montalvo «crea una caballería superior que, conservando el lado espectacular de la antigua, sus leyes y formalismos, transforma y ennoblece el espíritu»².

Luján no se sustrae a esta tendencia, más bien la subraya desde sus inquietudes espirituales, morales y educativas, y esto se pone de manifiesto a través del empeño de presentar a su caballero como triunfador en la virtud. Trataremos de describir ahora cuáles son los rasgos que Luján esboza para mostrar a don Silves de la Selva superior en el aspecto moral.

La obra está formada por un gran número de episodios en los que, claro está, siempre se enfrentan los representantes del bien contra los del mal, pero esos episodios se hallan yuxtapuestos y nunca formando un edificio alegórico total, típico de la mentalidad medieval. Más bien, lo que el autor intenta resaltar en esta colección de batallas y sucesos maravillosos es la *integridad* del héroe; éste contiene en sí todo lo bueno frente al resto de los personajes que ya sean «buenos» o «malos» nunca llegan a alcanzar el equilibrio interior que preside su comportamiento, unos porque no llegan a poseer todos los rasgos que les podrían conferir la superioridad moral y otros porque carecen de ellos en absoluto³.

De este modo, y centrándonos en los aspectos morales del protagonista, podemos decir que quizás sea éste de la integridad el primero que salte a la vista a los lectores de *Don Silves de la Selva*. Integridad, no sólo en el sentido de honradez o rectitud, sino en el de *unidad interna*, de forma que el héroe no se ve sometido dentro de sí a inclinaciones contrarias ni tiene conflictos en su interior; al contrario, todo lo vive en equilibrio. Esta armonía profunda es consecuencia de que los valores que sustentan su persona se hallan ordenados hacia un fin sin que nada exterior o interior venga a deshacer esa disposición.

Un ejemplo claro de esta concordancia íntima lo tenemos en el hecho de que, a diferencia de Amadís, don Silves sitúa en primer lugar su esperanza en Dios salvador antes que en su señora Pantasilea. Don Silves también recuerda a su amada, pero no para recibir de ella, sino para darse ánimos y resistir en la pelea; de forma que, a lo largo del libro, podemos rastrear la idea de que el éxito en las empresas depende antes del auxilio divino que de las fuerzas humanas, por lo que el caballero debe dirigirse a Dios para suplicar de Él la fortaleza necesaria. De este modo, don Silves se sitúa frente al pecado de soberbia. Jun-

² H. Thomas, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid: CSIC, 1952, pág. 40.

³ Esta tendencia a la caracterización personal del héroe como paradigma de virtudes está cercana al individualismo renacentista. Va quedando atrás el protagonismo de la colectividad representada en un individuo; por el contrario, es el mismo individuo el que se alza con la representatividad de sí mismo para lo bueno y para lo malo.

to a la soberbia, la honra y la fama. Estos dos últimos aspectos estaban socialmente bien considerados en la época y, por tanto, en las novelas se halla muy presente. No obstante, este es otro de los rasgos de la caballería amadisiana que don Silves no vive: la búsqueda de la honra y la fama. Son estas ideas fundamentales en el mundo de valores caballerescos. La fama se identifica frecuentemente con la honra y la gloria. Por la honra se mueven obsesivamente los caballeros andantes y para obtenerla rivalizan al ejecutar la hazaña más peligrosa o se empeñan en la batalla de más riesgo. La buscan en sus viajes o en las cortes donde se trasladan y, sobre todo, la encuentran cuando se arriesgan para proteger a los indefensos. La fama es, ya en el Renacimiento, una cuestión debatida desde el punto de vista psicológico y espiritual. Por una parte, la «codicia de fama», como afirma J. M. Blecua, «roe las entrañas de nuestros primeros renacentistas⁴». Según este investigador, toda esa serie de obras, en las que se exaltan las hazañas y virtudes de caballeros y reyes, se escriben motivadas por «el anhelo del héroe, del prototipo modelo. Este afán de encontrar al individuo ejemplar es debido a la dimensión que cobra la idea de la fama terrena frente a la ideología medieval»⁵. De ahí, la comparación frecuentísima con personajes clásicos que encontraremos en los escritores renacentistas —incluido Luján—, como veremos más adelante.

Sin embargo, en aquel siglo, los escritores que trataban sobre temas espirituales, los moralistas, alertaban sobre los peligros de la búsqueda de honra y fama⁶.

Encontraremos en don Silves un caballero que no busca en las aventuras la gloria personal, sino el restablecimiento de la justicia y la ayuda a los demás.

Esta integridad personal no significa, sin embargo, rigidez o intolerancia en su proyección hacia el exterior. Don Silves no impone sus vivencias o actitudes interiores, no practica con intransigencia su misión de caballero aunque no le falte decisión o firmeza en el enfrentamiento con los enemigos.

Parece ésta una mera cuestión de matices que, sin embargo, nos parece muy importante clarificar. Por una parte, don Silves es un caballero que reconoce a Dios como el fundamento de su actividad, pero, por otra, esto no le lleva a querer sojuzgar a todos bajo la causa de Dios; es decir, no se considera el «brazo

⁴ En el prólogo de su edición de Juan de Mena, *El laberinto de Fortuna*, Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1943, pág. LVII.

⁵ *Ibidem*, págs. LVII-LVIII.

⁶ Es ilustrativo recoger las palabras de Erasmo sobre el tema. El escritor holandés compara los galardones que reciben los caballeros en este mundo con la recompensa que promete Jesucristo a los que combaten por él. Erasmo exhorta también a sus lectores a que lo reconozcan como imprescindible para el hombre y no se atribuyan jamás el mérito que sólo corresponde a Dios: «Mas, mira, guarda que te cumple que de toda esta vitoria a él solo des las gracias, como a aquel que ha dado para ella enteramente las fuerzas, y que a él solo y no a ti reconozcas por vencedor» (Erasmo de Rotterdam, *Enchiridion*, ed. de Dámaso Alonso, pról. de Marcel Bataillon, Madrid: Imprenta Aguirre, 1932, pág. 125).

armado» de Dios. Su caballería no es la de Amadís, pero tampoco es la de Esplandián.

El hijo de Amadís consideraba que el gran valor de su padre se puso al servicio de «soberbias y liviandades» y que para eso no ha dado Dios al caballero la valentía y la fuerza, sino para combatir a los enemigos de la fe. Así se dice en el cap. XLVI de *Las Sergas*: «Y asimismo le dijo cómo su propósito [de Esplandián] era, si su ventura lo guiase, de se ir a la Montaña Defendida por hacer guerra y daño a los enemigos de la fe, creyendo que para esto y no para las otras soberbias y liviandades, daba el Señor del mundo la valentía del cuerpo y el esfuerzo del corazón y, sobre todo, el juicio razonable⁷».

Desde el cap. II de *Las Sergas* se reprueba la trayectoria de Amadís: «Si los esfuerzos heroicos de mi padre [dice Esplandián] fueran empleados en luchar contra los enemigos de la fe católica, ningún hombre pudiera aventajarle en virtud ni valentía (...) Pero él ha seguido con mucha afición más las cosas del mundo percedero que las que siempre han de durar»⁸.

Esplandián quiere seguir un estilo de vida caballeresca totalmente opuesto al de su padre. Mantiene el firme propósito de emplear sus fuerzas sólo en la defensa de la fe cristiana, pero este ideal está concebido según la mentalidad medieval; en el propósito de proteger la religión subyace la idea de cruzada⁹. Todas las energías del caballero, toda su capacidad personal, especialmente el «juicio razonable» están subordinadas al servicio de Dios, pues, según la antropología cristiana medieval, las facultades humanas, sobre todo la razón, están sometidas a la revelación, por lo tanto es lógico que el caballero de *Las Sergas* entienda que su misión es establecer el reino de Dios sobre la tierra sojuzgando a los enemigos de la fe. Hay que hacer notar que este deseo de protección de la religión cristiana esconde una voluntad antes ofensiva que defensiva, es decir, se pretende «hacer guerra y daño a los enemigos de la fe», no sólo defenderse de ellos llegado el caso.

Según Beysterveldt, este ideal está impulsado por la política de los Reyes Católicos que se consideraban destinatarios de una misión especial confiada por la divina providencia: la cruzada española contra los moros. Estos ideales constituyen en *Las Sergas* una empresa colectiva en la que ha de participar toda la caballería cristiana de la que Esplandián es el modelo.

Pero nuestro caballero no se incluye en este marco de referencia y no se siente llamado a implantar el reino de Dios en la tierra por la fuerza de las

⁷ G. Rodríguez de Montalvo, *Las Sergas de Esplandián*, ed. de Pascual de Gayangos, Madrid (BAE, vol. 40): 1950.

⁸ *Ibidem*, pág. 405.

⁹ Vid. para este tema: Emilio Sales Dasí: «Visión literaria y sueño nacional en *Las Sergas de Esplandián*», en *Actas del V Congreso de Literatura Medieval*, Granada: 1995. Así como la tesis doctoral de este mismo autor: *La figura del caballero en «Las Sergas de Esplandián»*, Valencia: Universitat de València, Servicio de Publicaciones, 1994 (microficha).

armas, pues, a nuestro juicio, está más próximo a una espiritualidad humanista. En la medida que el hombre reconoce la presencia de Dios dentro de sí y se deja habitar por él, su conducta y actitudes personales manifestarán la riqueza de su vida interior. Esto es lo que se expresa, de forma alegórica, en la aventura de los castillos.

En el capítulo XXXIII del libro de Luján se narra cómo el protagonista llega a la isla Aventurosa en busca de las princesas robadas y allí divisa cinco castillos dispuestos uno en el centro y los otros cuatro alrededor comunicados entre sí por medio de arcos. Cada uno de los cuatro está dedicado a una virtud: Justicia, Templanza, Caridad y Fortaleza. Cada uno tiene un color distintivo. Sobre las puertas de cada uno de los cuatro, puede verse la figura de una doncella que representa la correspondiente virtud y para entrar en ellos, el caballero debe luchar y vencer a un enemigo monstruoso. Cuando logra entrar en el castillo, llega a una sala donde hay un trono y en él, sentada, una doncella hermosísima igual a la de las puertas, con una corona y, en ella, escrita la virtud que le corresponde. En la sala hay dos puertas que dan, a su vez, a dos estancias, las dos habitadas por personajes de la antigüedad; en una de ellas puede contemplarse la gloria que han alcanzado los que se han distinguido en esa virtud, en la otra, el tormento terrible de los que no han seguido una conducta virtuosa.

De cada uno de los grupos, sale un personaje que pone a prueba a don Silves en una cuestión moral. Don Silves resuelve la prueba y es coronado por la doncella como triunfador de esa virtud.

En todos se repiten las mismas escenas: la doncella que prefigura la virtud, los colores distintos para cada puerta, los personajes históricos que se distinguieron por sus virtudes o sus vicios, el debate y el triunfo del caballero. Lo más significativo de estos encuentros es la figura de la Fortaleza que es idéntica a su amada Pantasilea. Desarrollaremos este aspecto más adelante.

La aventura acaba con el triunfo total de don Silves que rescata a las princesas y a los demás caballeros de sus encantamientos.

Está claro que nos encontramos ante una alegoría y, a mi juicio, se trata de una alegoría espiritual que nos describe un camino interior para alcanzar el triunfo de la virtud. Pero Luján no está describiendo una trayectoria intimista; al contrario, fiel a su época hace que las alegorías de las virtudes se asocien a temas de carácter militar que explican los esfuerzos del humanismo renacentista por superar el concepto inicial de virtud cristiana con el de *virtud heroica*. En el desarrollo de este concepto tuvo gran influencia la doctrina erasmista, sobre todo en lo que se refiere a la educación del príncipe cristiano, del cual, Carlos V, fue figura elegida.

Para el Renacimiento, el gobernante es una figura pública y Erasmo desarrolla esta nueva convicción afirmando: «Tu vida está a la vista de todos; no puedes

esconderte; necesariamente debes ser bueno con gran bien de todos, o debes ser malo con daño general»¹⁰.

Durante el reinado del emperador Carlos, esta asociación virtuoso-militar que crea el concepto de ‘virtud heroica’, gana terreno rápidamente. Ayuda a lograr este nuevo concepto, la fusión de elementos clásicos profanos con los tradicionales cristianos. «Las cuatro virtudes cardinales [Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza] reciben una interpretación entre profana y cristiana, a las que se añaden otras ya de carácter eminentemente religioso como la Fe, la Esperanza y la Caridad»¹¹.

La doctrina erasmista, centrada en la figura del gobernante y del caballero —*miles Christi*—, informa estas representaciones que, por otra parte, llegan a convertirse en cuadros plásticos durante las celebraciones imperiales, ya sean personales o bélicas¹².

La Justicia se concibe como virtud inherente al rey, y esto se fundamenta especialmente en los textos de los profetas, principalmente Isaías, en cuyos escritos el rey es ensalzado porque ha practicado la Justicia. En general, este modo de concebir la Justicia unida a la actividad del rey es la manera bíblica de enfocar la virtud: no sólo se encuentra en los profetas, también los salmos hablan de ella y se pide a Dios que se la otorgue al gobernante, pues nada hay peor que un rey injusto. El rey justo protege a su pueblo y lo defiende de los enemigos, por ello se asocia a la figura del Buen Pastor.

En el texto de *Don Silves*, sólo aparecen tres de las cuatro virtudes tradicionalmente llamadas cardinales; éstas son: Justicia, Fortaleza y Templanza. La Prudencia se sustituye en el libro por la Caridad en su aspecto de piedad y misericordia. En el recorrido de los castillos se observa una gradación expresada en el color de cada recinto. El caballero penetra en primer lugar en la morada de la Justicia que habita un alcázar de color rojo y verde. El segundo castillo es el de la Templanza y sus colores son oro y blanco. El de la Caridad es de plata y su color es blanco. Por último, el castillo de la Fortaleza es de color dorado, metal de la eternidad, atributo de poderío de príncipes, reyes y emperadores, posee el simbolismo del sol.

La gradación que se establece entre los castillos refleja la importancia que el autor concede a cada una de las virtudes en el caballero pues, aunque en el texto se afirma que las cuatro son «en hermosura iguales», se deduce de la descripción

¹⁰ Cfr. Erasmo de Rotterdam, *Obras escogidas*, Madrid: Aguilar, 1964.

¹¹ Fernando Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid: Taurus, 1987, págs. 176 y ss. Este libro resulta de gran interés para entender el concepto de ‘representación’ política, militar y heroica del emperador Carlos.

¹² Por ejemplo el que organizó la ciudad de Sevilla el 3 de marzo de 1526 con motivo de las bodas imperiales y que constaba de siete arcos dedicados a las virtudes *Prudencia, Justicia, Fortaleza, Clemencia, Fe, Paz* y el último consagrado a la Gloria.

de cada una que no se hace la misma valoración de todas ellas. De hecho, don Silves comienza su recorrido por la Justicia y lo culmina en la Fortaleza; esta virtud queda, pues, configurada como el máximo valor para el caballero; su castillo es de oro puro y la doncella que la personifica es la viva imagen de la doncella amada de don Silves, descrita frecuentemente en el libro como «la fuerte y hermosa Pantasilea».

Por tanto se da una correlación entre estas figuras: Pantasilea, una dama guerrera, es caracterizada siempre como mujer de extraordinaria fortaleza, no sólo física sino de espíritu y, al mismo tiempo, la virtud de la Fortaleza está simbolizada como una doncella semejante a Pantasilea. Podemos deducir que el caballero se halla especialmente cautivado por esta virtud; de algún modo, se ha «desposado» con ella.

En relación a Carlos V, la Fortaleza es una virtud fundamental, ya que es la cualidad atribuida a Hércules, concebido como *vir fortis*. Pero esta virtud alcanza en el emperador un significado especialmente cristiano; en el arco alegórico de las bodas del emperador, la Fortaleza se representa con la figura del propio Carlos, por la que el emperador se interpreta como «varón fuerte» que domina sus apetencias y ejerce el control sobre sí mismo. Además, están expresadas las llamadas obras de la Fortaleza: el amor, el vigor, la constancia; y los vicios contrarios: la presunción, el desprecio, la temeridad y la soberbia.

Para Erasmo la explicación es clara; la Fortaleza es la virtud principal necesaria a un príncipe cristiano pues «piense en el absurdo que supone ser llamado invicto quien es vencido por la ira, el que a todas horas es esclavo del poder, aquel a quien la ambición le tiene maniatado y le lleva donde quiere; que, en conclusión, el verdaderamente invicto es el que no se rinde a ninguna pasión ni por ningún concepto puede ser desviado de la más inflexible rectitud»¹³. Para Erasmo, está claro que el fin principal del príncipe es «ser de una sola manera» como gobernante y como cristiano, no tener un doble comportamiento; para ello es necesaria la virtud de la Fortaleza.

Volviendo al texto de Luján y recapacitando sobre las excelencias de esta virtud para el caballero, no podemos dejar de notar que *todos* los caballeros andantes de la saga de Amadís, son además de tales caballeros, príncipes, hijos de reyes y que, por tanto, aúnan en sí dos aspectos por los que se hacen especialmente necesitados de la mencionada virtud. Muchos de ellos gobiernan reinos y deben constituirse en ejemplos de justicia y equidad.

Por tanto, la Fortaleza no es entendida solamente como fuerza o resistencia físicas (de hecho, don Silves se enfrenta con guerreros famosos por su fuerza), sino como la virtud que confiere valor para soportar la adversidad y para resistir

¹³ Cfr. Erasmo de Rotterdam, *Obras escogidas*, ed. cit., pág. 295.

los peligros que rodean la práctica de las virtudes. Nuestro héroe valora la virtud de la Fortaleza como ninguna otra. Ya hemos dicho que la semejanza de esta virtud con la doncella Pantasilea hace que, para don Silves, cobre valor especial y altísimo. Al mismo tiempo, esta representación caracteriza mejor a la Fortaleza¹⁴, pues deja muy claro el aspecto de resistencia en los peligros y la adversidad, vista la trayectoria de Pantasilea que jamás se arredra ni se desanima ante nada y de quien se dice que «de varón tenía el esfuerzo».

La Fortaleza, como virtud, se halla, pues, asociada, en la novela, más con la mujer que con el varón, sin que por ello deje de ser una virtud esencial para el caballero cristiano, pero el texto deja clara la atracción que el héroe siente hacia la virtud en su amada y por su amada¹⁵.

Ahora bien, esta cualidad que, en el texto se denomina Fortaleza, no debe identificarse con el *esfuerzo*, aspecto significativo de la nueva *cavallería christiana*, típico de algunas obras caballerescas del siglo XVI y descrito, por ejemplo, en el *Libro Segundo de Espejo de Cavallerías*, de Pero López de Santa Catalina¹⁶. Según esta obra la nueva *cavallería christiana* empeña todo el *esfuerzo* personal en la lucha contra los paganos; de esta manera, este ideal político se conjuga con una actitud profundamente religiosa. «Semejante ideal religioso, comporta tanto una serie de valores éticos y actos piadosos, como el afán mesiánico de propagar la fe con ocasión de las aventuras caballerescas y las empresas bélicas de la nueva *cavallería christiana*. Sus representantes se van estilizando como ejemplares caballeros cristianos»¹⁷.

La virtud de la Fortaleza que nos muestra el texto está hecha, a la vez, de energía interior para resistir el pecado y de confianza en Dios que genera paciencia y tolerancia. Las hazañas y los triunfos del caballero son debidos a la gracia y protección divinas; en consecuencia la caracterización moral que se hace del mismo y la descripción de sus virtudes tienen a Dios como último punto de referencia. Don Silves no posee nada que no reconozca como don divino y este reconocimiento lo encontramos expresado en la doctrina de san Pablo que, a su vez, recoge Erasmo: «...mucho más te debes guardar de no atribuir cosa alguna de éstas a tus propios merecimientos, mas todo lo agradezcas a la gran bondad y magnificencia de Dios que, por su misericordia tiene por bien de hazer las mercedes de gracia y comunicar sus dones baldados, sin que nadie se los merezca (...) ¿Qué tienes ombre pobre que no lo ayas recebido de Dios? Y si lo recibis-

¹⁴ Giotto representa a la virtud de la Fortaleza con coraza, llevando como casco unas fauces de león y protegiéndose con un escudo.

¹⁵ De algún modo, este rasgo condensa el ideal de mujer que tienen los humanistas, especialmente los erasmianos: la mujer fuerte que rompe el tópico de dama frágil y delicada, propio del amor cortés.

¹⁶ Vid. J. Gómez Montero, *La Imperial ciudad de Toledo, un foco de irradiación de la literatura italiana en la España de Carlos V*, pág. 229 (Puede consultar las pruebas de imprenta de este libro).

¹⁷ *Ibidem*, pág. 230.

te y es ajeno ¿por qué te glorificas de ello como si no lo recibieras o como si fuese de tuyo?»¹⁸.

Por último diremos que, toda la aventura de los castillos de las virtudes, vemos el interés didáctico y moralizante de Luján. Propone al caballero como modelo de virtudes y lo entronca con los personajes de la antigüedad que se caracterizaron por el ejercicio de una determinada virtud. La representación plástica de la superioridad del caballero y la simbolización de las virtudes, se hacen mediante los cuadros plásticos, habituales en el reinado de Carlos V, para mostrar las virtudes necesarias en el príncipe o exaltar las del emperador. La plasmación de estas imágenes tiene un claro trasfondo erasmista.

Don Silves es semejante a los personajes históricos, pero al ser coronado por las propias virtudes como triunfador, también lo supera y aventaja. El recurso de usar personajes clásicos, sobre todo griegos y romanos, como prototipos de conducta, es muy utilizado por Luján que reúne a veces verdaderas galerías de retratos ejemplares; lo podemos ver también en su obra *Coloquios matrimoniales* donde lo usa con mayor libertad y profusión ya que es un libro destinado a la enseñanza de la mujer.

Por otra parte, Luján, en su interés moralizante, presenta a don Silves como árbitro en los debates que se promueven tras las sucesivas coronaciones. El caballero adquiere aquí la figura de un sabio consejero conocedor del hombre y de los recursos espirituales que le otorgarán la plenitud interior.

En la imagen alegórica del debate, de indudables —aunque modificadas— resonancias medievales, podemos rastrear también las huellas de Erasmo, para quien la verdadera sabiduría, siguiendo la doctrina de san Pablo, consiste en el conocimiento de Jesucristo. Al situarse don Silves en el bando de las figuras ejemplares, demuestra su conocimiento de las virtudes y, al disertar sobre ellas, pone de manifiesto también su bagaje teórico.

Así, al final de la aventura, el caballero está caracterizado como modelo de virtudes y como enérgico enemigo del pecado, según se representa en las peleas que el héroe mantiene con los distintos hombres o monstruos, símbolos del mundo contrario a las virtudes. De este modo, puede alcanzar el triunfo final y se hace acreedor de la victoria, pues en palabras de su madre, la reina Finistea: «auía dado cima donde toda la cauallería del mundo auía fallescido» (II, XXXVIII, ciiii).

Nos encontramos en *Don Silves de la Selva*, con la expresión de una caballería renacentista que, no sólo difiere, por su propia naturaleza, de los modelos medievales del género, sino también, y aquí radica su peculiaridad, de aquellas otras obras que intentaron ofrecer una alternativa al mismo. No tenemos un libro

¹⁸ Cfr. *Enchiridion*, ed. cit., págs. 360-361.

de caballerías *a lo divino*, ni tampoco un ejemplo de la *nueva cavallería cristiana*, no es una obra satírica o irónica frente a los temas caballerescos; no pretende otorgar verosimilitud a su narración, ni elimina, como el *Baldo*, el sentimiento amoroso o los personajes femeninos para conseguir honestidad y ejemplaridad en el texto; Luján se propone la caracterización moral de un individuo, un caballero, sin que éste pierda las relaciones con su medio ambiente literario; buscará, eso sí, la transformación de esas relaciones eliminando determinadas constantes del género, en esto habrá de parecerse al *Baldo*, pero donde esta obra suprime a las mujeres pretendiendo honestidad y buenos ejemplos, *Don Silves* elimina el amor cortés de las relaciones con la dama y otorga a ésta una función en cooperación con el varón. El caballero de Luján no conoce las andanzas en busca de honra ni las relaciones vasalláticas con su rey o su señora; toda la problemática que, en otras novelas, se deriva de estos aspectos, está ausente en *Don Silves de la Selva*.

LA MUJER EN *DON SILVES*

En el género caballeresco, no es éste un aspecto marginal, al contrario, está en el centro de las obras. La mujer polariza las relaciones del caballero, por tanto, el amor y el matrimonio se convierten en generadores de aventuras y lances.

Este rasgo de los libros de caballerías tuvo una importante consecuencia social: las mujeres se convirtieron en ávidas lectoras del género. El estereotipo femenino que presentaban estas novelas ejerció una profunda fascinación sobre las mujeres sin distinción de estado civil o clase social. El sueño de la dama idealizada servida por su caballero, a veces hasta la muerte o el total despojo de sí mismo, afectó por igual a las solteras, casadas e incluso a las monjas, ya fuesen aristócratas, burguesas o campesinas. Se trataba, en definitiva de la cultura del amor cortés que «fue patrimonio de todas las clases sociales y de personas de muy diversos niveles educativos, incluidos analfabetos y analfabetas»¹⁹.

En el amor cortés, el caballero demostraba su amor a la dama sirviéndola humildemente. Esto es, como señala Martín de Riquer un claro trasunto de las relaciones vasalláticas feudales entre el señor y el siervo²⁰, pero aplicadas de ese modo al hombre y la mujer se oponían a la tradición cristiana, en la cual el marido es «dominus» y la mujer «sierva».

Por tanto, se produce «al menos metafóricamente, una inversión total de papeles entre hombre y mujer. El entusiasmo con que tal inversión es recibida

¹⁹ M. Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid: Siglo XXI, 1986, pág. 62.

²⁰ M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Planeta, 1975, pág. 80.

por el grupo femenino es comprensible»²¹. Por otra parte, el amor cortés incluía el erotismo y el sexo en la pasión amorosa, lo cual entraba en conflicto con la moral cristiana tradicional que consideraba a la mujer como «tentadora» e identificaba pasión y pecado.

El amor cortés negaba la existencia de tal conflicto pues se basaba en la concepción platónica que identifica lo bello, lo verdadero y lo bueno. «Por eso, la dama objeto de ardientes amores era la más hermosa de las criaturas y el amor que el caballero sentía por ella sería eterno y único. La fidelidad era lo que probaba que el amor era verdadero y ambas cosas lo justificaban moralmente. No hay que pensar, sin embargo, que el amor de los caballeros y trovadores fuera realmente platónico. La crítica literaria reciente ha demostrado que es falso que el amor cortés excluyese la consumación sexual o el matrimonio. Se entiende que a un cambio de este tipo, en lo que se consideraban relaciones ideales entre un hombre y una mujer, se apuntaran también las mujeres»²².

Los rasgos femeninos en los libros de caballerías proceden de la cultura del amor cortés. Esas obras no son fieles exponentes de dicho estereotipo amoroso como veremos más adelante, pero conservan de él las características generales aunque sobre ellas implanten variantes o innovaciones.

Así, en lo que se refiere a la descripción de las mujeres, los libros de caballerías nos las presentan dentro del marco de la filosofía platónica que sustentaba, como hemos dicho, la cultura del amor cortés; puesto que lo bello se identifica con lo bueno, las mujeres se caracterizan por la hermosura cuando son modelos de virtud y por la fealdad cuando son encarnaciones del mal y del pecado.

Por tanto, la belleza se convierte en la cualidad suprema que puede tener una mujer²³ como es el valor en los hombres. El sexo femenino podrá adquirir gloria y renombre por los méritos de su hermosura; aunque en último término, esta cualidad «no significa nada, está destinada a que otros la admiren»²⁴ y esos «otros» son fundamentalmente los hombres. En este rasgo, como en otros muchos de los libros de caballerías, se descubre la perspectiva masculina que preside estas obras.

El mundo femenino que aparece en *Don Silves* está compuesto, en sus primeros capítulos, por mujeres típicas del género caballeresco. Estas mujeres poseen una característica común: todas están enamoradas y el amor es para ellas el eje fundamental de su vida; por el amor sufren y arriesgan su honra o sus rei-

²¹ M. Vigil, *op. cit.*, pág. 65.

²² *Ibidem*.

²³ J. Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid: Aguilar, 1948, pág. 217. Contra esto reaccionarán también los moralistas para quienes la principal cualidad de la mujer es la honestidad.

²⁴ J. M. Cacho Bleuca, *Amadís, heroísmo mítico cortesano*, Madrid: CUPSA, 1979, pág. 32.

nos; por él y en su nombre hacen el bien o el mal y, a pesar de ser todas nobles, y, en algunos casos, de poseer tronos, el amor es para ellas su más valiosa posesión pues es lo que las define como personas.

Junto a ellas sobresale también otra dama de la corte de Constantinopla que mantiene con las anteriores grandes diferencias; se trata de Alastraxarea, esposa de don Falanges, princesa guerrera. Ella no se encuentra siempre recluida con las demás mujeres, sino que aparece siempre en la batalla demostrando una extraordinaria fortaleza.

Sin embargo, a pesar de ella, todos estos personajes femeninos forman un conjunto de tono menor que, aunque permanece a lo largo de toda la novela, se verá definitivamente eclipsado cuando aparezca la heroína de esta duodécima parte de *Amadís*: la princesa Pantasilea.

Junto a ella y algo retirada de las demás mujeres nos encontramos a la infanta Fortuna, hermana de don Silves que se enamorará, mucho después, del príncipe Lucendus. Fortuna constituye el contrapunto literario de Pantasilea; no tiene ninguna originalidad y únicamente posee las características propias de los tópicos personajes femeninos de los libros de caballerías. Su trayectoria es paralela a la de Pantasilea, por tanto participa prácticamente en las mismas aventuras y episodios que la heroína, de modo que el autor se sirve de ella, en la mayoría de los casos, para resaltar aún más los rasgos de la protagonista.

PANTASILEA

Pantasilea hace su aparición en la novela casi a la mitad de la primera parte, inmediatamente antes de que lo haga el héroe don Silves. Los dos protagonistas se nos muestran, pues, por primera vez, de manera prácticamente simultánea.

Pantasilea es reina de «los grandes montes de la India», así se especifica en el texto; gobierna un territorio de amazonas y llega a la batalla como aliada de los ruxianos, en medio de grandes demostraciones de poderío militar. Debido a su corta edad, la acompaña su madre Calpendra, igualmente guerrera y acostumbrada a pelear. Junto a ella y Alastraxarea, Pantasilea formará el trío de mujeres combatientes que aparece en la obra de Luján²⁵.

El personaje de Pantasilea entronca directamente con el mito clásico de las amazonas o mujeres guerreras. Se habla de ellas en el relato de los Argonautas y en él aparecen como pueblo constituido únicamente por mujeres para el que

²⁵ Como es fácil apreciar, el tema de las mujeres guerreras arranca de la antigüedad clásica; posteriormente, la leyenda amazónica entra en la literatura europea de aventuras en el siglo XII cuando las novelas francesas incorporan plenamente el mito en el *Roman d'Eneas*, el *Roman de Troie* y el *Roman d'Alexandre*. Su incorporación en estas obras es importante para la posterior acomodación y adaptación del mito, pues, en ellas, el tema amazónico recibe un tratamiento plenamente cortés que lo humaniza.

los hombres sólo tienen una función reproductora²⁶. Las amazonas aparecen otra vez en los relatos post-homéricos sobre la caída de Troya. En esta ocasión llegan en ayuda de los troyanos tras la muerte de Héctor; un momento muy parecido al que se narra en *Don Silves*: las amazonas llegan para ayudar a uno de los bandos en combate. El nombre de su reina es Pentesilea (o Pantasilea, según narra Pedro Mejía en su 24 Silva de varia lección). Evidentemente, Luján ha buscado la conexión con el mundo clásico al llamar a su personaje de manera idéntica²⁷.

Es importante distinguir en el tema de las mujeres guerreras que pueblan la literatura europea de caballerías, dos esenciales variantes: una, la de la amazona, heredera del mito clásico, que posee cualidades fuertemente varoniles. Estas mujeres han nacido guerreras, son de naturaleza belicosa, y protegen su grupo de la inclusión de los varones hacia quienes muestran verdadero desprecio. Otra, es la *doncella guerrera*, una doncella que, por diversas circunstancias, viste la armadura de caballero y, ocultando su identidad de mujer, practica accidentalmente la caballería. En estas dos variantes puede resumirse la trayectoria literaria del mito de la amazona, la *virgo bellatrix*²⁸. Ambas variantes aparecen, sin embargo, desde sus comienzos, relacionadas y contaminadas, como sucederá también en los libros de caballerías españoles.

La misma hagiografía cristiana refuerza esta figura («híbrida») cuando propone a Juana de Arco como modelo de virtudes. La vida y las conquistas militares de la doncella de Orleans pasaron pronto a la literatura y ello contribuyó a la mitificación de sus rasgos; su extremada juventud (murió a los 19 años) y el hecho de que una mujer hubiese sido armada «caballero», parecían situarla más entre las páginas de una novela que en medio de los avatares históricos. El

²⁶ Las amazonas, según la mitología, eran un grupo de mujeres guerreras de Capadocia que formaban un Estado en el que los hombres no eran admitidos. Su capital era Temiscira. Una vez al año se unían a los gargareos, sus vecinos; de los hijos que les nacían, no dejaban con vida más que a las niñas, que eran instruidas en la caza y en la guerra. Llevaban un escudo en forma de media luna y se mutilaban la mama derecha para tirar mejor con el arco. Combatieron contra Belerofonte y Hércules, el cual mató a su reina Hipólita (vid. J. Corominas y J. A. Pascual: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980-1983, 5 vols.). Vid. también C. Alonso del real: *Realidad y leyenda de las amazonas*, Madrid: Espasa Calpe (Austral), 1967.

²⁷ Pentesilea era hija de Ares, dios de la guerra, y de Otrere; luchó en Troya contra los griegos, pero no tardó en sucumbir a manos de Aquiles; sin embargo, ella logró una victoria simbólica sobre el caudillo aqueo con el arma de su belleza pues, cuando Aquiles le descubrió el rostro quedó deslumbrado por su hermosura y se enamoró de ella estando ya muerta. (Vid. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós, 1982, pág. 421). Otro ejemplo de heroína épica lo tenemos en la Camila de la *Eneida*. Según Virgilio (*Eneida*, lib. XI), era hija de Metabo, rey de los volscos y consiguió fama por su ligereza en la carrera y su habilidad en el manejo del arco. Peleó contra Eneas y fue muerta traidoramente por Arunte.

²⁸ Me baso para esta exposición en el interesante artículo que sobre este tema publicó M.^ª Carmen Marín Pina, «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45 (1989), págs. 81-94.

hecho es que Juana fue considerada pronto una de las cinco «esforzadas» o mujeres ilustres de la literatura medieval caballeresca y obsérvese que el adjetivo «esforzada» hace relación a la fortaleza, quizás la virtud más admirada en estas mujeres que rompían el tópico literario de su sexo en los años de la Edad Media.

Los autores de caballerías que presentan tipos de mujeres guerreras, descargan estas figuras de las costumbres más agresivas que caracterizaron al modelo amazónico; por el contrario, acentúan su feminidad. Su espíritu varonil y sus inclinaciones guerreras no están reñidos con sus atributos femeninos. De este modo, se destacan su belleza y su predisposición amorosa, y viene a constituirse un tipo de mujer a la vez original y ejemplar, pues se crea una *amazona cortésana* que reúne los atributos de *fortitudo* y *sapientia* y a ellos añade, como identificador, el de la *pulchritudo*²⁹.

Evidentemente, se ponían en cuestión la feminidad y la capacidad de amor y ternura de estas figuras de mujeres guerreras. La mujer guerrera aparecía como un híbrido de mujer y hombre, peligrosamente capaz. «Cuando los hombres alababan a las mujeres *en tanto que mujeres*, las alababan por cualidades que sólo tenían sentido si estaban recluidas en su casa y en los claustros, dedicadas a hilar, tejer o rezar (...). Cuando los hombres alababan las *obras* o los *logros* de las mujeres, en su alabanza se colaba una nota amarga: esas mujeres tan capaces, no eran realmente mujeres»³⁰. Tal vez por esa razón, muchos escritores se esfuerzan en dotar a sus heroínas de una naturaleza fuerte y tierna a la vez.

La presencia de amazonas en los libros de caballerías es frecuente a partir de la publicación de *Las Sergas de Esplandián* de Rodríguez de Montalvo y relativamente anterior a la aparición de la variante de la *doncella guerrera*. Montalvo, es el primero en introducir el mito amazónico a través del personaje de Calafia, reina de la isla de California. Calafia es la reina de las amazonas negras, mujeres de «valientes cuerpos, y esforçados y ardientes coraçones, y de grandes fuerças». El deseo de obtener fama, apetencia genuinamente caballeresca, anima a esta mujer cuando llega a participar en la guerra contra los cristianos; sin embargo, sus armas no pueden vencer a Amadís y su corazón queda fascinado por la hermosura de Esplandián. Calafia se convierte al cristianismo y renuncia a la guerra, pero no podrá obtener el amor del príncipe; contraerá matrimonio con Talanque.

Con esta adaptación del mito amazónico a los esquemas caballerescos, Montalvo logró incorporar al género un nuevo prototipo femenino que tuvo extraor-

²⁹ Vid. Aimé Petit, «Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques: *Enéas, Troie, et Alexandre*», en *Le Moyen Age*, I (1983), págs. 63-84.

³⁰ M. L. King, «La mujer del Renacimiento», en la obra de Eugenio Garin, *El hombre del Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1988, pág. 307.

dinaria fortuna en los textos posteriores. A pesar de que las amazonas se presentan en el libro como tales, es decir, con sus peculiares costumbres, su actuación será estrictamente caballeresca y poco quedará de su modo de vida. Calafia conjuga en su persona cualidades propias de mujer y otras referidas, hasta entonces, sólo al mundo de los caballeros. «Sin renunciar ni ocultar nunca su condición femenina, Calafia pelea en el campo de batalla como cualquier otro caballero, porque su deseo de fama personal, sus inquietudes, su valentía y su destreza con la espada son idénticos aunque ella sea una mujer. Estas cualidades, ajenas por completo a las presentadas por la tradicional heroína artúrica, dotan a la amazona caballeresca de una autonomía dentro del relato de la que no había disfrutado hasta entonces la mujer en los libros de caballerías»³¹.

En las continuaciones de *Amadís*, es el propio Feliciano de Silva quien sigue incorporando amazonas a sus aventuras y así aparecen en su *Lisuarte de Grecia* y en *Amadís de Grecia*. De estas amazonas deja constancia Luján cuando presenta a Pantasilea como superior a sus antecesoras, pues ella las aventaja y el lector tendrá constancia de ello

aunque uviessen visto la de la reina Calafia y la de reina Pintiquinestra quando vino a Constantinopla, como en la séptima parte desta historia se fizo mención, y de la preciada reina Zahara y Alastraxarea quando en ayuda de don Lucidor de las Venganças vinieron, assimismo en la X parte se os fizo mención³².

Pantasilea es, en efecto, un personaje inspirado en Calafia, pero Pantasilea cobra una relevancia que otras amazonas no habían conseguido en los libros. Ella logrará compartir el protagonismo de la XII parte de *Amadís*, junto al héroe don Silves, y esto, no sólo por su amor sino por sus condiciones guerreras. Luján persigue con ello una lección de índole muy distinta a la que perseguía Montalvo. Pantasilea será, desde el primer momento, no sólo admirada por el bando cristiano, sino amada por el príncipe. En ningún momento se pondrán en duda su nobleza o sus virtudes, a pesar de su origen y religión paganos, de forma que será admitida entre los nobles de Constantinopla sin poner la más mínima objeción. Mucho más adelante sabremos de pasada que se convirtió al cristianismo, pero a este hecho no se le concede noticia ninguna como si viniese exigido por el talante de la heroína que se muestra digna sucesora de las nobles mujeres de la antigüedad clásica y cristiana³³.

³¹ M.ª Carmen Marín Pina, art. cit., pág. 86.

³² Fol. xlix.

³³ Sobre el tema de la conversión de los paganos en los libros de caballería, vid. Judith A. White-nack, «Conversion to Christianity in the Spanish Romance of Chivalry», en *Journal of Hispanic Philology*, XIII, 1 (1988), págs. 13-39.

Luján no oculta sus simpatías por Pantasilea, como Montalvo tampoco oculta su animadversión por Calafia; los puntos de vista de los dos autores, profeminista uno y antifeminista el otro, son radicalmente antagónicos.

Por tanto, como Montalvo deja inutilizado, para los intereses de Luján, el personaje de Calafia, al retirarlo de las armas casándola y sometiéndola al varón, el escritor sevillano elige un personaje de similares características, pero sin relación alguna de parentesco con el que aparece en *Las Sergas*; es más, advierte desde el primer momento que Pantasilea y sus guerreras eran «muy grandes enemigas de la reina Calafia y Pintiquinestra»³⁴, lo cual le permite darle un tratamiento diferente.

De hecho, Luján prepara el terreno antes de la aparición de su amazona, con el personaje de Alastraxarea, princesa guerrera y cristiana que en absoluto asombra o distorsiona las costumbres y las normas sociales de la corte de Constantinopla. Por otra parte y sin embargo, Alastraxarea, no es una amazona; es decir, no participa de la naturaleza belicosa de aquellas mujeres. Su adscripción a la caballería es de otra índole y ello se pondrá de manifiesto, por ejemplo, cuando se advierte que dicha princesa necesita el permiso de su esposo para combatir y no lo hace sino esporádicamente. Es decir, Alastraxarea participa más del espíritu de aquellas mujeres que practican normal o accidentalmente la caballería, vistiendo el hábito de caballero, pero sus «cualidades masculinas» resultan pasajeras en ellas, mientras que en las amazonas son *connaturales*.

Pantasilea experimenta en el libro una gradación ascendente hasta constituirse heroína indiscutible, coprotagonista de la historia. Esta evolución suya como personaje no se desarrolla a la sombra del héroe masculino, sino en paralelo y, cómo no, en relación, pero dejando claro que Pantasilea no depende de don Silves para existir. De los dos, por separado, se hubieran podido escribir sendas novelas de aventuras.

Pantasilea aparece en el relato bajo la protección de su madre Calpendra, mujer ya experimentada en las armas, que intenta resguardar a su hija, casi una niña todavía, de enfrentamientos y confrontaciones armadas.

Ellas acuden a la guerra junto con otras reinas aliadas para ayudar a los ruxianos, pero la nobleza de sus corazones las hace ponerse en alerta, desde el primer momento, frente a la desmedida ambición de los enemigos de Constantinopla y, al mismo tiempo, las hace comprender y admirar la justa causa de los príncipes griegos, lo que provoca un acercamiento cada vez mayor hacia ellos.

³⁴ Luján recupera, en cierta medida, a los personajes de Calafia y Pintiquinestra, haciéndolas acudir a la guerra en auxilio de los cristianos, al mando de otro ejército de mujeres guerreras. Si bien no se afirma en el texto que ellas mismas tomaran las armas, aparecen siempre junto al trío de heroínas combatientes. En cualquier caso, pensamos que Luján obra de manera lógica, según su planteamiento, al preferir para su protagonista una figura de mujer totalmente nueva y sin vinculación alguna con las anteriores.

Al fin Pantasilea —todavía siendo pagana— solicita recibir la orden de caballería de manos de Amadís de Grecia, ceremonia que se lleva a cabo al día siguiente de su petición.

Tras estos sucesos, las circunstancias cambian para el ejército de las amazonas. Los ruxianos no entienden ni comparten tantas muestras de simpatía hacia sus enemigos de Constantinopla, de modo que las consideran traidoras a la causa común y le niegan su apoyo. Calpendra no se deja intimidar, rompe su alianza con el de Ruxia y se une abiertamente al ejército cristiano. A partir de entonces, la ascensión de Pantasilea como heroína guerrera es imparable; al mismo tiempo aumenta su amor por don Silves, manifestado también desde el primer momento de conocerlo. La relación amorosa entre el príncipe y la princesa guerreros, no sólo los configura como amantes, sino que los impulsa a vivir sus respectivas «misiones caballerescas» con un optimismo entusiasta poco común en los libros de caballerías.

Pero la gloria que adquiere Pantasilea en los hechos de armas no es un mero reflejo de la que obtiene don Silves; la princesa la consigue por sí misma. Pantasilea toma parte en las aventuras que llegan a la corte como un caballero más, tiene incluso más libertad que la misma Alastraxarea que necesita el permiso de su esposo para armarse.

Finalmente, ocurre la aventura donde más se pone de manifiesto el talante de la reina de la India: la llegada a la corte del emperador Agrián de Tartaria y su hermano Leopante. Estos dos hermanos soberbios y arrogantes acuden a Constantinopla para participar en el torneo que convoca el rey Amadís; en realidad acuden para tramar alguna venganza contra los príncipes cristianos puesto que ellos, antiguos aliados del rey de Ruxia, había perdido a su padre en la pasada guerra. Una vez en la corte, se enamoran perdidamente de Fortuna y Pantasilea, lo cual les hace cobrar más odio contra los príncipes, especialmente contra don Silves y Lucendus.

Al fin, Pantasilea y don Silves resuelven el conflicto presentándose como caballeros desconocidos vistiendo unas armas «todas sembradas de unas F de oro enlazadas unas con otras». Es la única vez que los dos enamorados visten armas iguales, simbólicamente unidos por la letra de la virtud principal que los define: la Fortaleza.

Pero la aventura no termina aquí. Agrián y Leopante, afrentados por la derrota, deciden vengarse raptando a Fortuna y Pantasilea con intención de violarlas. Este suceso, que acaba felizmente, es la apoteosis del personaje de Pantasilea: decidida, resuelta a todo para defender su honra y la de su compañera, muestra una entereza y valor desusados. Ella acaba con la vida de los dos traidores, aunque es necesaria la acción de don Silves para rescatarlas de alta mar.

Tras la aventura, el regreso a Constantinopla es triunfal. Esta aventura marca el fin de la trayectoria guerrera de don Silves y Pantasilea; a partir de entonces,

próximo el final de la novela, el mundo que vivirán será un espacio privado e intimista regido exclusivamente por el amor.

Es de notar que la actividad caballeresca no cesa únicamente para la mujer, sino también para el hombre, al menos en lo que se refiere a las aventuras de importancia capital para el desarrollo de la obra; en lo tocante a justas y torneos menores don Silves sigue participando en ellas por diversión, no así Pantasilea.

LA MUJER FUERTE

Pantasilea se perfila, pues, como la compañera perfecta para el héroe, no porque posea rasgos angelicales por encima del resto de los mortales, no porque sus decisiones sean fruto de un juicio superior tal como sucedía con Oriana, sino porque ella forma parte integral de la realidad heroica; su mundo es también el mundo de la aventura guerrera y arriesgada, no un espacio separado y distinto.

Pantasilea sorprende porque tiene muy poco de los rasgos ideales de la dama del amor caballeresco; podría decirse que lo que asombra es su carga de realidad, la traducción práctica que hace de sus energías y afectos.

Con ella deja de existir la disparidad que caracterizaba a los universos masculino y femenino en los libros de caballerías. Sin dejar de ser mujer, Pantasilea toma parte, y no pequeña, en las empresas heroicas; es decir, su contribución es inestimable no sólo como ayuda personal al caballero de quién está enamorada, sino como guerrera aliada de un ejército y una ciudad en peligro. Por tanto, a través de este personaje, podemos apreciar que el mundo femenino de los libros de caballerías está contemplado ahora desde una óptica distinta a la habitual y, a nuestro juicio, esa óptica está determinada por la intención del autor que pretende darnos una visión diferente del papel de la mujer, no sólo en la sociedad ficticia de un libro de caballerías, sino también en la sociedad real de su tiempo; de tal manera que, para su propósito, la conducta de la mujer en el libro debe tomarse como símbolo o parábola ejemplar.

No podemos perder de vista que Luján escribe en 1550, es decir, cuatro años después de publicarse *Don Silves de la Selva*, un libro destinado a la educación de la mujer: *Coloquios matrimoniales*; la mentalidad que subyace en este libro es marcadamente profeminista, aliada del humanismo cristiano erasmista, de modo que nos es lícito afirmar que dicha mentalidad puede aparecer y, de hecho, a nuestro juicio, aparece, en una obra que se encuentra a cuatro años de distancia de ella, a pesar de tratarse de una novela de caballerías.

Podemos apreciar en *Don Silves de la Selva* que la posición que adopta el autor ante el tema femenino es de corte humanista, pues esta corriente dejaba de considerar a la mujer como ideal platónico de belleza, soberana del corazón del hombre y empezaba a respetarla en la estricta medida de su virtud, entendiendo este término en su sentido latino; por tanto, el modelo caballeresco

idealista se rompe en aras de un mayor acercamiento a las posibilidades *reales* de la mujer.

El Renacimiento en general no puso nunca en cuestión el convencimiento de que la mujer poseía una naturaleza inferior a la del hombre, pero empezó a reconocer en el sexo femenino valores y capacidades muy poco apreciadas hasta entonces. Numerosos autores dan pruebas de ellos y en la literatura, nadie como Cervantes supo recoger y expresar, en su tiempo, los múltiples valores de los distintos tipos de mujer³⁵.

Humanistas avanzados como Erasmo rechazaban la desigualdad moral entre hombres y mujeres, pero no era fácil que se atribuyera a la mujer una condición igualitaria respecto al varón; lo habitual era considerar al hombre dotado de una naturaleza con mayores posibilidades para alcanzar las metas de la perfección física, intelectual y espiritual.

Por tanto, esto producía en la mujer nostalgia de ser hombre. Se consideraba que una mujer era más perfecta cuanto más podía mostrar un espíritu viril. Esto se lee en los humanistas, desde Boccaccio a Eneas Silvio, Poliziano, Erasmo, Castiglione, Aretino, así como en las novelas de la época, y también en los santos, varones y mujeres: Catalina de Siena y Teresa de Ávila recomendaban comportarse virilmente y, no olvidemos que ésta última arrancó como encendido elogio, la expresión de «ser un varón y de los muy barbados»³⁶.

Nuestra heroína Pantasilea no se sustrae a esa comparación y de ella se afirma explícitamente en el texto que «de varón tenía el esfuerzo», aunque demuestra, al mismo tiempo, en esa síntesis que logran los personajes de las mujeres guerreras, sentimientos «femeninos».

Vemos que Pantasilea no deja de realizar por su condición femenina ninguna de las empresas que se le presentan, ni esto parece raro a los ojos de los demás, al contrario, Pantasilea produce sentimientos de admiración y afecto por donde quiera que va.

El personaje de la reina de las Amazonas se va configurando a lo largo del relato como una mujer digna y valerosa; es, a la vez, culta pues conoce varias lenguas según se dice en el texto: «y luego la princesa, tomando la carta, la leyó porque bien sabía hablar el griego y otras muchas lenguas» (I, XLVI, xlix). Lo cual nos hace recordar lo que Castiglione quería para su Dama: «que tenga noticia de letras, de música, de pinturas (...) y puesto que la continencia, la grandeza del ánimo, la templanza, la fortaleza y las otras virtudes, parezca que no

³⁵ Vid. Héctor P. Márquez, *La representación de los personajes femeninos en el Quijote*, Madrid: Ed. José Porrúa Turanzas, 1990; vid. también el clásico trabajo de F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del Quijote*, Madrid: Taurus, 1973, así como la abundante bibliografía sobre las *Novelas ejemplares* cervantinas.

³⁶ Cfr. R. de Maio, *Mujer y Renacimiento*, Barcelona: Mondadori, 1988, págs. 67-76.

hagan al caso para la buena conversación (...) yo quiero que esta Dama las tenga todas, no tanto por esta buena conversación (...) cuanto porque sea virtuosa y porque estas virtudes la hagan tal que, componiendo y ordenando con ellas todas sus obras, sea tenida en mucho»³⁷.

Posee también una increíble belleza y valora, como mujer, la honestidad por encima de su propia vida. Según esto puede asemejarse al ideal humanista de las mujeres de la antigüedad y de hecho, el texto presenta en varias ocasiones figuras femeninas que se destacaron por sus virtudes tales como Penélope o Dido, de las cuales Pantasilea es digna heredera.

Luján tiene empeño en apartar de su personaje aquellos rasgos que pudieran asemejarlo a los modelos femeninos del amor cortés, de ahí su afán por acentuar la honestidad sobre la belleza, el movimiento sobre la pasividad, la colaboración productiva con el varón sobre el aislamiento estéril.

La intención del autor se pone especialmente de relieve cuando caracteriza a Pantasilea con una virtud sobresaliente: la fortaleza. El hecho de que Luján se fije precisamente en esta cualidad para definir a su heroína nos remite a aquel texto bíblico que más tarde servirá de base a fray Luis de León para trazar los rasgos de su perfecta casada: «La mujer fuerte, ¿quién la hallará?, vale mucho más que las perlas» (Prov. 31, 10). El pasaje del libro de los Proverbios se refiere a las dotes que debe tener una buena ama de casa, pero allí encontramos frases como éstas: «Se ciñe la cintura con firmeza y despliega la fuerza de sus brazos» (v. 17). «Está vestida de fuerza y dignidad» (v. 25).

En el texto, junto a la laboriosidad y en estrecha relación con ella, se exalta la virtud de la fortaleza, resultando una figura de mujer muy apreciada por los humanistas del XVI que se ocuparon del tema femenino.

Pedro de Luján caracteriza progresivamente a su heroína en razón de esta virtud, de manera que Pantasilea va despegándose poco a poco del contexto y brillando con luz propia. Nos fijaremos en tres momentos fundamentales del libro que trazan una línea ascendente en la definición de Pantasilea como mujer fuerte: en el primero de ellos, don Silves contempla a su amada como figura de la fortaleza en la aventura de los castillos; es una prefiguración, un símbolo del verdadero carácter de Pantasilea; el segundo momento lo encontramos cuando don Silves y su amada pelean contra Agrián y Leopante; las armas de los dos enamorados están adornados con la letra F y la derrota de los enemigos es completa. Parece claro el simbolismo del episodio: la heroína, revestida con la virtud de la fortaleza, vence al mal; sin embargo, esta victoria se lleva a cabo en colaboración con el caballero y será necesario llegar hasta el tercer y último paso del proceso, para que Pantasilea quede singularizada en su virtud por ella misma, nos

³⁷ Cfr. B. Castiglione, *El cortesano*, ed. de Rogelio Reyes Cano, Madrid: Espasa-Calpe (Austral), 1984, pág. 236.

referimos al combate que sostiene en solitario contra el rey de Tartaria y su hermano. El mismo autor, cuando hace el resumen del capítulo donde se narra el episodio, dice que «la hermosa Pantasilea hizo una hazaña, *la mayor y más estraña del mundo*, con la qual fue libre» (II, LXI, cxxxii).

En esa ocasión, Pantasilea pelea sin armas, con el solo recurso de su fuerte corazón y la confianza en la ayuda de Dios.

La hazaña de Pantasilea es extraordinaria, no tanto por la categoría del hecho en sí, como por la circunstancia de estar realizada por una mujer sola y desarmada. Por tanto, lo que se quiere resaltar en la heroína son, además de su propia condición femenina, rasgos de carácter moral: la valoración de la honestidad más que la propia vida, la fortaleza de corazón, la presencia de ánimo, la confianza en Dios, el valor, todas esas cualidades que pueden resumirse en la *virtus* latina y hacen más referencia a la entereza de carácter que al cultivo de determinadas cualidades. Características, éstas, poco habituales al describir a la mujer en los libros de caballerías.

Por otra parte, la coincidencia de estos rasgos con aquellos que los humanistas destacaban en la mujer cuando querían poner de relieve la categoría moral que ella podría y debería alcanzar, nos hace ver más claramente la intencionalidad del autor que busca, mediante el modelo del personaje de Pantasilea, resaltar la dimensión menos admitida y conocida de la mujer en la sociedad de la época: su riqueza interior.

Así pues, Luján se alinea ya desde ahora, con aquellos que valoraban a la mujer por sus características humanas interiores. Aunque éstos (también el autor sevillano) se decantan más por resaltar estos valores en el ámbito doméstico, no podemos despreciar el intento de proponer un modelo femenino que subyace en *Don Silves de la Selva*; a ello contribuye, además, la libertad que la novela otorga al escritor para presentar este modelo, lejos del espacio cerrado del hogar.

DON SILVES Y PANTASILEA: EL AMOR DESDE LA PERSPECTIVA HUMANISTA

La heroína de la duodécima parte de *Amadís* está, en realidad, muy lejos de los modelos de enamoradas del amor cortés; podría decirse que su amor es más «natural»; se mantiene cerca de su enamorado, no le impone cargas, no se muestra celosa, entiende como nadie su misión caballeresca puesto que ella misma la comparte. Esto es posible porque en *Don Silves de la Selva* la heroína no vive al margen de los asuntos del héroe tal y como sucede en la generalidad de las novelas de caballería. Las esferas vitales femenina y masculina no están separadas; hombre y mujer participan, a la vez y por igual, del amor y de la aventura bélica. El personaje de Pantasilea rompe la imagen de la doncella que definiera fray Martín de Córdoba, puesto que no sólo se emplea en el «oficio de amar», sino que, al igual que el hombre, «tiene otras cosas en qué entender».

Con estos presupuestos, mucho más amplios y activos para la mujer, la conducta amorosa de ésta será necesariamente distinta a la que marcaban los estereotipos literarios de caballerías, aunque se conserven rasgos (algunos como rígidos clichés) invariables y repetidos, igual que sucede también en el tratamiento del héroe.

En todo momento, el cariño y la atención hacia don Silves son tan manifiestos, sobre todo en los hechos de armas, que no pasan desapercibidos para los miembros de la corte.

Pantasilea no tiene muy en cuenta el ambiente cortesano a la hora de demostrar su afecto por el héroe. Recordemos que Oriana en el *Amadís* se había impuesto a sí misma y a su amado, un rígido comportamiento social que no dejará traslucir la relación amorosa que ambos mantenían; en este aspecto, también la heroína de Luján rompe moldes.

A la vista de esta panorámica de la cuestión del amor en los libros de caballerías, podemos afirmar que los héroes de la duodécima parte de *Amadís* no pueden considerarse como amantes corteses; están presentados como modelos de enamorados, pero no se encuentra en ellos la religión de amor. El amor cortés es, para Luján, una cuestión marginal que no afecta a las vidas de los protagonistas. En el modo que éstos tienen de concebir el amor y la relación de pareja, hay algo distinto a lo habitual que se podía encontrar en un libro de caballerías. De hecho, podemos encontrar en la obra ciertos indicios que nos ponen sobre la pista de que la intención del autor es presentar un ejemplo de conducta amorosa diferente.

La trayectoria amorosa de don Silves y Pantasilea no está tejida de pasiones sino de afecto hondo y cotidiano, de compartir entre los dos una tarea común. Pero este afecto no está exento de grandeza, al contrario, don Silves y Pantasilea se saben continuadores de una tradición clásica, de aquella que hace de la unión conyugal una riqueza humana insustituible y que se pone de manifiesto en la galería de personajes que a menudo jalonan las páginas de la duodécima parte de *Amadís*, incluidos en aventuras maravillosas³⁸.

Pero Luján evita similitudes con los trágicos o apasionados amores de los héroes y heroínas clásicos. Don Silves vence a Medea en la cueva infernal como un símbolo de su superioridad en la vivencia del amor. Su relación con Pantasilea no albergará pasiones incontroladas ni desbordantes, por eso no producirá,

³⁸ Así aparecen Píramo y Tisbe, la reina Dido «que por no violar la cama de su marido Siqueo, quiso morir atraessada con espada. Puesto que alguno mi fama con desonesta muerte ensuziassse» (II, XL, CVI^v) —hacemos notar que Luján rechaza la versión de Virgilio— y Penélope. Esta herencia clásica se muestra ya en el *Amadís de Gaula*, pero el amor de los protagonistas de la obra de Montalvo se caracteriza por su intensidad. Es de tal magnitud que llega a delimitar la suerte de reinos enteros tal y como sucede en la historia de Paris, Menelao y Helena de Troya.

sobre los demás, efectos negativos ni los enamorados experimentarán sentimientos trágicos sino alegres y optimistas.

Este aura de bondad y serenidad en el amor que emanan los protagonistas es, precisamente, uno de los rasgos que nos hace conectar la novela con el pensamiento humanista de la época. En el Renacimiento se produjo la valoración del amor humano y el matrimonio cobró importancia excepcional. Por primera vez se reconocía que quizás era posible la síntesis entre amor y casamiento, defendiendo, por una parte, la libertad de elección (sobre todo en las mujeres) y, por otra, entendiendo el matrimonio como cauce donde podía vivirse la pasión sometida a la moderación razonable³⁹.

En nuestros héroes, don Silves y Pantasilea, observamos que es precisamente esta característica de la amistad la que aparece más notoria entre ambos personajes. Ya hemos dicho en otras ocasiones que se consideran como compañeros de armas compartiendo los avatares y peligros de la guerra y el torneo; ahora descubrimos este rasgo como ejemplo de una relación amorosa que entronca con las mejores aspiraciones que los humanistas tenían sobre el matrimonio.

No olvidemos que Luján es gran deudor de Guevara, como veremos más adelante; es fácil que su filosofía sobre la unión entre el hombre y la mujer des- punte ya entre las páginas de *Don Silves de la Selva*.

Para los humanistas, el amor conyugal es un efecto muy positivo que sólo procura bienes a los que lo experimentan. Se fundamenta, ante todo, en la igualdad de posición, edad y caracteres de las parejas; para muchos autores clásicos ésta era la primera piedra sobre la que se podía levantar el edificio de la armonía matrimonial. Pedro Mejía hará de ella una recomendación recogida luego por Luján: «cada uno case con su igual»⁴⁰. Cervantes advierte de los desastres que pueden sobrevenirle al matrimonio en que falta el requisito de la igualdad.

Los personajes de Luján cumplen a rajatabla esta norma humanista, por eso se desvían del rumbo marcado por el amor cortés: el caballero no es inferior a la dama ni debe hacer méritos especiales para conseguirla; al mismo tiempo, la mujer tampoco es de menor valía que el caballero y está capacitada para acom-

³⁹ Éste fue también el pensamiento de Cervantes en materia amorosa. «Cervantes fue un heredero del optimismo del humanismo renacentista. Creía sinceramente en la eficacia de los dos remedios para la pasión desordenada, a saber, el matrimonio y la razón, y en que, por consiguiente, no se debe rechazar el bien por temor de abusar de él; no se debe restringir o destruir la libertad con el objeto de prevenir el mal que pueda causar» (A. Parker, *op. cit.*, pág. 139). Tesis parecidas encontramos en Fray Luis de León o Erasmo. La generalidad de los humanistas cree en el matrimonio como un marco donde pueden generarse unas relaciones humanas ideales. Fray Antonio de Guevara exalta la «loable y amigable compañía que hay entre los casados» (F. Antonio de Guevara, *Libro áureo del gran emperador Marco Aurelio con el Relox de príncipes*, Madrid: s. l., Juan de San Vicente, 1675, cap. I, pág. 114). Para él los vínculos conyugales han de ser, ante todo, vínculos de amistad entre los esposos.

⁴⁰ Cfr. P. Mexía, *Silva de varia lección* (I), ed. de Antonio Castro Díaz, Madrid: Cátedra, 1989, cap. XIV. Esta sentencia aparece en *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luján (col. I).

pañarlo en todas las empresas que se le presenten. La reciprocidad amorosa que ellos experimentan no es producto de servicios singulares o de devociones apasionadas, sino de colaboración y ayuda mutua.

Por otra parte, los humanistas, y Luján con ellos, no consideraban la hermosura como la base del amor «porque el amor causado por solo la hermosura corporal no es durable», según afirma el mismo Luján en sus *Coloquios matrimoniales*⁴¹. Si la belleza del cuerpo es la que determina el matrimonio, es que se ha confundido amor con atracción física, de manera que esa unión será frágil y efímera. Aunque la hermosura no es indiferente, sobre todo en la mujer, el verdadero amor debe basarse en el acoplamiento de voluntades y la renuncia al amor propio. Recordemos que Pantasilea es hermosa, pero no la más hermosa, y lo que resalta de ella son sus cualidades morales.

ISABEL ROMERO TABARES
Universidad de Comillas, Madrid

⁴¹ P. Luján, *Coloquios matrimoniales*, col. II.

EL *FLORISEO* DE FERNANDO BERNAL (1516)
Y SU CONTINUACIÓN,
EL *REIMUNDO DE GRECIA* (1524)

Cuando la organización del XXI Encuentro Edad de Oro, *Libros de caballerías: textos y contextos*, me solicitó la presentación del *Floriseo* de Fernando Bernal, mi primera determinación fue la de releer de cabo a rabo el relato del extremeño Bernal, una obra que, tiempo atrás y con el fruto de otras lecturas de libros de caballerías publicados en fechas cercanas a 1516, dio pábulo a una serie de reflexiones sobre el género caballeresco¹. Esa determinación obedecía en primer lugar a las exigencias propias del encuentro Edad de Oro; el paso del tiempo desdibujaba el perfil de este libro de caballerías y, cuando uno se enfrenta con textos de estas dimensiones, no basta con emitir opiniones tan vagas como las del canónigo de Toledo, quien afirmaba que «aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más [libros de caballerías] que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cuál más, cuál menos, todos ellos son una misma cosa, y no tiene más éste que aquél, ni estotro que el otro» (*Don Quijote de la Mancha*, I, 47). Para no haberse leído más que «casi el principio» de no todos los libros de caballerías, creo que se le ha concedido ocasionalmente demasiada autoridad al célebre juicio del canónigo. Era pues preciso releer la obra de Bernal. Y hacerlo además por una segunda obligación autoim-

¹ Javier Guijarro Ceballos, *El «Floriseo» de Fernando Bernal*, Mérida: Editora Regional de Extremadura (Colección «Estudios», 11), 1999.

puesta. La primera lectura del *Floriseo* me reveló un libro de caballerías muy original, más cercano al modelo de lo que Martín de Riquer definió como «novela caballeresca» que al egregio paradigma del *Amadís de Gaula*, orto del género caballeresco castellano del Siglo de Oro; sólo una relectura corroboraría, matizaría o refutaría algunos de los comentarios que vertí en una primera publicación sobre este libro áureo. La oportunidad de abrir el canon de los libros de caballerías a otros ejemplares menos favorecidos por la imprenta —y por la investigación posterior— no podía ejercerse a costa de obviar lo esencial, destacar lo marginal y presentar como una singularidad el resultado de un cúmulo de detalles peculiares hipertrofiados: esto sería «canonizar» el *Floriseo* —y ahora no hablo sólo del canon literario, sino de excesos en la valoración subjetiva de un texto— en virtud de un celo investigador mal entendido (el mismo que conduce al investigador en ciernes a subtítular «mi *Floriseo*» una obra ajena).

Llegado pues el momento de asumir la responsabilidad de presentarles el *Floriseo* de Fernando Bernal, comenzaré (I) por una breve mención bio-bibliográfica y (II) un resumen del *Floriseo del Desierto*, para luego desarrollar aquellos temas que me parecen de mayor interés en el acercamiento a este libro de caballerías: (III) el marco geográfico, eminentemente mediterráneo e insular; (IV) la importancia en el relato de personajes de baja extracción social; (V) el mundo de las armas y los combates, de marcado carácter «moderno», y la forma en que éste determina una etopeya del héroe y unas aventuras heroicas y sentimentales un tanto diferentes a las del modelo caballeresco del *Amadís de Gaula* y sus continuaciones «ortodoxas» y, finalmente, (VI) una reflexión sobre la exacta situación del *Floriseo del Desierto* en el género de los libros de caballerías del Siglo de Oro, que podría considerarse o bien como una *rara avis* del género, o bien como una manifestación especial dentro de él, coincidiendo con otros libros de caballerías, publicados en fechas cercanas y en general de escaso éxito editorial, que entendieron y desarrollaron la narración de las aventuras del caballero andante bajo unos parámetros no siempre idénticos a los del modelo amadisesco. Para terminar mi intervención, (VII) les presentaré el *Reimundo de Grecia*, continuación del *Floriseo del Desierto*, un libro de caballerías que, tradicionalmente, también se había considerado obra de Bernal, aunque en mi opinión esta atribución es cuestionable. Los puntos básicos de análisis del *Floriseo* me servirán también para presentar en negativo el *Reimundo de Grecia*. Del cotejo de los dos libros de caballerías, comentados a la luz de unos criterios idénticos, creo que se desprenderá la conveniencia de ser prudentes a la hora de atribuir el *Reimundo de Grecia* a Fernando Bernal y sobre todo, y lo más importante, la necesidad de matizar el aserto de que todos los libros de caballerías del siglo XVI «cuál más, cuál menos, todos ellos son una misma cosa».

I. Son escasos los datos que poseemos sobre el autor del libro, Fernando Bernal; apenas los que aporta él mismo en el prólogo de su obra: Bernal era bachiller, originario de Extremadura, en concreto de Medellín, y dedicó su libro de caballerías a Pedro Fajardo Chacón, hijo de don Juan Chacón y de doña Luisa Fajardo. Su padre, don Juan Chacón, contó con el favor de la reina Isabel la Católica, hasta el punto de que los Reyes Católicos forzaron el matrimonio morganático de Chacón con la hija de Pedro Fajardo, doña Luisa, hecho que explica en parte el trastrocamiento de los apellidos del vástago del matrimonio, Pedro Fajardo Chacón, por mor de la conservación del mayorazgo de los Fajardo. Don Pedro Fajardo Chacón, progenitor de la rama de los Marqueses de los Vélez, recibió el marquesado por real cédula del Rey Católico en 1507, fue Adelantado mayor y capitán mayor del reino de Murcia, miembro del Consejo de los Reyes Católicos, Contino de su Casa y Grande de España. Como su padre, Pedro Fajardo Chacón contó con el apoyo de la reina Isabel, por cuya intercesión fue aceptado el joven en la elitista escuela nobiliaria dirigida por Pedro Mártir de Angleria, donde la juventud triunfante de los albores del siglo XVI se engalana de armas y letras². Tal vez no fuera un simple tópico el fin al que aspira Bernal con su libro, según aclara la dedicatoria al culto Marqués:

No dexé suplico de verla, porque, aunque de su verdad se dude, de agradable bivo y compendioso no tiene duda, con todo lo cual podrá vuestra señoría a vezes recrear su ilustre ingenio del cansancio que en sus provechosos estudios le han puesto, lo cual no será poco útil para la mejor conservación de las viriles fuerças de su ingenio (*Floriseo*, «Prólogo»).

En cuanto a la historia editorial del *Floriseo*, como ocurre con otros libros de caballerías, ha ido cobrando, a lo largo de sus sucesivas entradas en distintos catálogos, estudios bibliográficos y literarios, una floración de ediciones perdidas, ediciones supuestas, traducciones y conexiones con otros libros de caballerías de las que muchas veces no dan cuenta los testimonios que conservamos realmente. Por ejemplo, se ha defendido una edición de 1517, o se ha relacionado temáticamente al *Floriseo* con el *Don Florindo* de Fernando Basurto y con el *Polismán* de Jerónimo de Contreras. Las relaciones del *Floriseo* con otros libros de caballerías pueden aclararse a medida que las obras son leídas en profundidad, ya que algunas de esas vinculaciones se filiaban a veces por la presencia compartida en obras distintas del nombre del caballero, «Floriseo»; sin embargo, más difícil se plantea la tarea de delimitar claramente qué referencias a ediciones

² Gregorio Marañón, *Los tres Vélez*, Madrid: Espasa-Calpe, 1960; Lorenzo Riber, *El humanista Pedro Mártir de Angleria*, Barcelona: Editorial Barna, 1964.

del *Floriseo*, hoy desconocidas, son ediciones perdidas o «fantasmas bibliográficos». Partir de las evidencias actuales implica dar noticia de una sola edición del *Floriseo* en el siglo XVI, debida a Diego de Gumiel y aparecida en Valencia el 10 de mayo de 1516, y dar noticia de su único ejemplar, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Además, el libro no tiene relación de parentesco alguna ni con el *Don Florindo* de Basurto, ni con el *Polismán* de Contreras. Sólo tuvo pues una continuación, el *Reimundo de Grecia*, de la que nos ocuparemos después.

II. El *Floriseo del Desierto* está dividido en dos libros. Al inicio del Libro Primero, el narrador de la obra recupera, de las «istorias que hablan de la nobleza y antigüedad del Reino de Bohemia», la historia de Floriseo y de sus padres, Pirineo y Primacia, duques de Aquilonia y señores de Ostrina. Después de ver cumplido el deseo largamente anhelado del nacimiento de un hijo, Pirineo y Primacia deciden peregrinar a Tierra Santa y a Roma para agradecerle a Dios esta inesperada dádiva. Juntos se embarcan los padres de Floriseo y el niño recién nacido, una vez Pirineo ha conferido provisionalmente la autoridad a su hermano Priano y ha testado en favor de la sucesión de Floriseo en caso de fallecimiento. Parten acompañados tan sólo por sus servidores Solacio y Constancia, para así ocultar mejor su alto linaje, y visitan Tierra Santa sin contratiempo alguno. Mas, camino de Roma, naufragan en una isla deshabitada, donde Pirineo y Solacio son apresados por unos salvajes de la Isla de las Perlas, a los que poco después cristianan y acaudillan contra los deseos anexionistas del Soldán de Babilonia (Libro I, caps. 1-8). En la isla aguardan su regreso Primacia, Constancia y Floriseo, pero las dos mujeres padecen también cautiverio a manos de salvajes. Tiempo después, las parejas se reencuentran azarosamente; el matrimonio, en la corte de Babilonia, donde saben ganarse la estima del Soldán pese a su condición de cautivos; los servidores, Solacio y Constancia, en la Isla de las Perlas (caps. 9-12). A lo largo de estos años, el tierno Floriseo, abandonado y solo en la isla deshabitada, fue salvado de una muerte cierta por el ermitaño Graciano, quien lo trasladó a su eremitorio y educó en su infancia y primera juventud en las letras humanas y divinas. Pero ni la ciencia ni la teología embotan por completo el filo de un ímpetu vitalista y militante que le lleva a cortar las ataduras que lo ligaban a la contemplación eremítica: Floriseo manifiesta su intención de servir a Dios con su cristianismo secular, activo y voluntarista (caps. 13-16). Con el apelativo de Caballero del Desierto, Floriseo protagoniza distintas aventuras antes de reencontrar a sus servidores Constancia y Solacio (caps. 17-31). Como hiciera su padre, Floriseo capitanea a los insulanos en una nueva contienda que los enfrenta al Soldán de Babilonia (caps. 32-38). La victoria le reporta los primeros méritos con que ornar su panoplia de soldado linajudo sin herencia ni investidura caballeresca, a los que vienen a sumarse los contraídos tras su paso

por la Isla del Sol (caps. 39-42), la Isla de Fortuna (caps. 43-47) o los ducados de Atenas y Tebas (caps. 48-57). Las tensiones con el Soldán de Babilonia degeneran en un conflicto de grandes proporciones cuando Floriseo se alía con el Duque de Alejandría, el converso Gregorio; si la captura del Soldán desencadena las hostilidades, una aplastante victoria de los aliados cristianos culmina la campaña militar y avalora las virtudes castrenses de Floriseo (caps. 58-75). La Soldana de Babilonia envía a su cautivo Pirineo como embajador ante Floriseo para que interceda por la libertad del Soldán, pero la diligencia del padre y la buena disposición de su hijo Floriseo no evitan la locura del prisionero, que se suicida en un arrebato de locura. La embajada diplomática permite al menos el reencuentro final de padres e hijo, si bien la anagnórisis da paso a una nueva peripecia cuando Floriseo expresa su intención de continuar sus aventuras en Constantinopla tras recibir la investidura como caballero andante (caps. 76-83).

A poco de iniciarse el relato de sus hazañas en el Libro segundo, el caballero Floriseo libera a la Reina de Bohemia del cautiverio de un jayán, si bien el rescate le obliga a un doloroso canje: la libertad de la Reina por la prisión de su corazón enamorado. El propio Floriseo se impone la pena y la redención: amarla y merecerla en la corte más afamada entre los caballeros andantes, Constantinopla (caps. 1-11). Desconfiado de su menguada fama, confirma su nombradía en distintas aventuras de la Isla Encantada (caps. 12-25), de manera que cumple el propósito de que su fama le preceda al llegar a la corte de Constantinopla. Allí se encuentra el norte de sus hazañas y deseos, la Reina de Bohemia, en cuyo favor dirige una larga y cruenta campaña militar contra el Infante de Bohemia, que se ha alzado traidoramente con el Reino (caps. 26-40). Las virtudes de Floriseo perviven en la memoria de sus parientes y amigos durante el largo cautiverio que sufre poco después en el Reino de India. La reina Laciva lo retiene encantado mediante ligadura amorosa, sólo rota por la tenacidad de su padre Pirineo y sus amigos, quienes, tras una laboriosa búsqueda, dan con su paradero. Apiadada de sus familiares —también satisfecho su prurito—, desencanta al caballero y permite el regreso de los extranjeros a la corte constantinopolitana. Tejido de más firmes sentimientos, el amor de la Reina de Bohemia aguanta incólume el inexorable paso del tiempo y grana en el nacimiento secreto de Reimundo de Grecia. Ni siquiera las presiones de los Emperadores de Constantinopla, que desean casarla con el Duque de Macedonia, menoscaban su soberana voluntad de convertir a Floriseo en rey de Bohemia, un deseo que se convierte en decisión política cuando sus propios súbditos bohemios le aconsejan el matrimonio con el compatriota, hijo de los nobles Pirineo y Primacia (caps. 41-54). No obstante, urge la llegada inmediata de Floriseo a Constantinopla, pues el cerco en torno a la Reina se estrecha y sólo la huida o el suicidio se le ofrecen como trágica escapatoria. La llegada providencial de Floriseo a Constantinopla cierra la vida caballeresca de Floriseo en este libro: la Reina y él logran que el Empe-

rador sancione su matrimonio, que se había mantenido secreto durante dos años (caps. 55-57).

III. En el desarrollo argumental del libro de caballerías de Fernando Bernal se combinan, en el Libro primero, la estructura de los libros de aventuras medievales derivados de la novela griega y la del *romance* de tradición amadisca en el Libro segundo. En el Libro primero especialmente, el personaje peregrina por una geografía norteafricana de perfiles reconocibles, «realistas», y está sujeto a los mismos condicionantes que padecería el personaje de un relato de peregrinación y de viajes, incluido el cautiverio en tierra de infieles, tema llamado a ser uno de los más importantes de la literatura del Siglo de Oro. Floriseo, como se señala en el relato, carece en ocasiones del dinero necesario para fletar naves, quedando a expensas de la financiación de los regidores de una villa para poder hacerse a la mar. No olvida pagar puntualmente al traidor Rodoán, un topo infiltrado entre los babilonios que le informa detalladamente de todos los movimientos de tropas del Soldán. Media ante el Duque de Alejandría para que los súbditos cristianos paguen los mismos impuestos que los moros, y se preocupa, como ya antes hizo su padre Pirineo, de dejar bien claras sus disposiciones en un testamento que asegure el futuro de su hijo recién nacido, Reimundo, en caso de fallecimiento. Pienso que son ejemplos que ilustran hasta qué punto Floriseo pertenece a una sociedad marcada por las relaciones económicas y el pragmatismo; hasta el sexo está sujeto a la transacción, como sucede en el caso de las mujeres públicas que emplea Floriseo para tender una emboscada a unos libidinosos salvajes.

IV. Éste es el mundo en que se desenvuelven las aventuras del protagonista de este singular libro de caballerías, y a través de abundantes detalles realistas el mundo circundante se filtra en la narración caballeresca. En esa ósmosis entre realidad coetánea y ficción caballeresca, merece la pena resaltar la participación de personajes «bajos» en la historia, entendidos como tales aquellos tipos sociales que no pertenecen al ámbito de la nobleza o de la monarquía. Uno de los aspectos que más aleja la narrativa caballeresca de la prosa de ficción realista es el protagonismo central de los personajes de clase alta (nobles, reyes o emperadores) en los libros de caballerías; no sólo porque las aventuras estén capitalizadas por ellos, sino porque el mundo y los acontecimientos que recrean estos libros les es mayoritariamente propio (viajes, peregrinaciones, conquistas, sucesiones regias o nobiliarias, justas, torneos o fiestas cortesanas, responsabilidades políticas, etc.). De cualquier forma, no faltan ocasiones en que ciertos personajes en los libros de caballerías —minoritarios, sin duda— parecen infringir ese decoro del *romance*. Su excepcionalidad resalta en un mundo ficticio poco acogedor para los villanos. En el *Floriseo*, navegantes,

militares de baja extracción social, bufones de corte, bastardos, homosexuales, adúlteras o prostitutas aparecen en la narración; a algunos incluso se les concede voz propia para expresarse. Es lo que sucede por ejemplo con el activísimo Cirilo, fiel capitán y amigo de Floriseo, perito en el uso de la infantería, la artillería y las modernas minas de pólvora, ideales para derribar muros, expugnar fortalezas y derrotar ejércitos. Voz propia tienen también el sodomita Paramón, la adúltera Teodolana o la amazona Bucarpia, mujer libérrima y malmaridada que prefiere matar y morir antes que verse obligada a aceptar un marido impuesto al que no ama. Ciertamente, aún estamos muy lejos de superar ese carácter monológico de la mayor parte de la novela anterior a *Don Quijote de la Mancha*, pues los distintos personajes no tienen aún un estilo propio que los identifique, ni sus expresiones tienen rasgos caracterizadores. Pero la presencia de personajes bajos, incluso de personajes marginales o proscritos, en un libro de caballerías temprano como el *Floriseo*, y el hecho de que se les conceda cierto protagonismo —e incluso la facultad de expresarse en primera persona— me parecen detalles de importancia en la superación de una prosa de ficción exclusivamente centrada en los personajes nobles.

V. Además de la recurrencia de detalles realistas o de la aparición de personajes bajos, existe una tercera forma de reflejar la realidad coetánea en el relato caballeresco: se trata de un mecanismo distinto de captación de la realidad, más sutil, y precisado de la complicidad del lector: la presentación de episodios fingidos que introducen en el relato acontecimientos históricos coetáneos. Algunos pasajes del *Floriseo* tal vez suscitaron en sus lectores —y en su destinatario— reminiscencias de sucesos históricos. He mencionado el interés del tema del cautiverio o la novedad del personaje del sodomita Paramón, relacionados en mi opinión con el temor que despertaban por entonces las incursiones berberiscas en las costas de Levante y el intenso debate sobre la sodomía a comienzos del siglo XVI. Pero donde aparecen las conexiones más estrechas entre historia y ficción, sucesos históricos y recreación literaria de los mismos, es en la campaña militar de reconquista del Reino de Bohemia, capitaneada por Floriseo y Cirilo: la expugnación del castillo de Polenda, donde se han recluido las tropas del traidor Infante de Bohemia, recuerda las páginas que las crónicas de la guerra de Granada dedicaron a la toma de Málaga y de Vélez-Málaga³.

³ Sin desestimar la connotación especial que pudo tener para Pedro Fajardo Chacón la peregrinación de Pirineo y Primacia en señal de gratitud por el nacimiento del niño Floriseo: el primer matrimonio del Marqués de los Vélez, con doña Magdalena Manrique, hija de don Pedro Manrique, segundo Conde de Paredes, fue anulado por falta de sucesión, y sólo en segundas nupcias —matrimonio en 1508 con doña Mencía de la Cueva, hija de don Francisco Fernández de la Cueva, segundo Duque de Alburquerque, Conde de Ledesma y Huelma— tuvo descendencia con su hijo Luis Yáñez Fajardo.

La faceta sentimental de *Floriseo* merece un comentario especial. Realmente, como enamorado, sólo se le presenta a partir del Libro segundo; desde el momento en que se conocen la Reina de Bohemia y él, el amor se asienta en sus corazones. Cierto es que numerosas trabas se oponen a la felicidad de la pareja, y que todas esas dificultades se vuelven materia narrativa de numerosos capítulos del Libro segundo. Sin embargo, su relación sentimental no es «problemática», y lo que es más importante, no se «problematiza». Por citar un ejemplo, la seducción del caballero por parte de la Reina de la India, bella encantadora, no afecta de ningún modo a la relación sentimental de *Floriseo* y la Reina de Bohemia; desestima así Fernando Bernal uno de los resortes más recurrentes para arriar el relato caballeresco a la ficción sentimental. El intercambio epistolar que sostienen posteriormente la derrotada Reina de la India y la triunfante Reina de Bohemia es todo un ejemplo de «juego limpio» sentimental.

El primer encuentro carnal de *Floriseo* y la Reina de Bohemia responde a unos conceptos y usos amorosos distintos a los de otras obras caballerescas. Permítanme recrearles la escena, aunque sea invadiendo la intimidad de los enamorados:

Como fuese hora en que ninguno parecía en el palacio, salió la Reina con sus dos criadas y muy cubiertas se fueron por un corredor adelante. Y como a la bajada de la media escalera estuviese la puerta por donde entran al cuarto de *Floriseo*, yendo muy juntas con la puerta, dijo Propicia a la Reina:

—Señora mía, entre Vuestra Alteza por esta puerta y hallará una sala, y al cabo della la cámara donde está *Floriseo*, mi señor.

El cual, como estuviese detrás de la puerta y las sintiese venir y las oyese razonar, dixo a Propicia:

—Señora, no estoy tan lejos de mi señora como pensáis.

Y dicho esto, tomó por la mano a la Reina y metióla en la sala. Y como se viese solo con su señora, estava tan lleno de plazer que no sabía qué la dijese ni cómo la hablase. Pero, como en semejantes tiempos la naturaleza es más maestra que la razón y de sus obras se usa más que de palabras, no dejó este cavallero de poner en obra el fin de su muy desseado desseo. Y como la Reina se viesse tratar como nunca avía sido tratada, usando de aquellas comunes defensas que toda onesta donzella deve usar, defendíasse por buenas razones, diziendo:

—¿Qué cosa es esto, señor? ¿no tenéis memoria de la fe que me distes? ¿e no miráis el enojo que me hazéis? ¿e no veis cómo me vine a meter por vuestras puertas?

A esto dixo *Floriseo*:

—Señora, la fe que os di yo, la quebranto por cuanto la di contra mí mismo, lo cual no pude hazer. Y en lo del enojo que hago a vuestra señoría, hágolo no por enojarla. Y en lo que se vino a mi cámara, fue para me hazer merced.

Y éstas y otras muchas razones passavan Floriseo y la Reina, la cual, teniendo poco remedio en sus palabras, fue vencida de las obras, en manera que, aviendo entrado donzella en la cámara, no pudo dexar de ser dueña en essa noche (fol. 101v).

Este ardiente Floriseo recuerda más el prurito de un Calisto o de un Tirante el Blanco que aquella tierna inocencia de Amadís de Gaula ante Oriana,

que se puede bien dezir que en aquella verde yerva, encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana, que por la desemboltura ni osadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo.

El comportamiento del caballero con respecto a las mujeres no sólo afecta a su propia relación sentimental, sino a todo un concepto de la caballería que se opone a la del mundo artúrico. En un episodio típico del *romance* artúrico y del ciclo de los Amadises, Floriseo socorre a una donzella apresada, que solicita su ayuda cuando advierte la cruz de cristiano que figura en sus armas. Una vez liberada, la donzella declara que busca a un caballero llamado Arturio, al que se enfrenta poco después Floriseo sin reconocerlo, llevándolo al punto de la muerte. En ese momento, al tiempo que la donzella reconoce a Arturio cuando Floriseo desenlaza el yelmo al vencido, regresan los escuderos que conducían presa a la donzella, capitaneados por un tal Polomón. Después de reconciliar a Arturio y Polomón, Floriseo sentencia:

A mi ver, si los cavalleros andantes o de la Tabla Redonda no se huvieran ocupado en demandas deshonestas en que las mugeres los pusieron, bien creo que hasta oy durara aquel muy noble officio de las armas en la honra que solía estar en el mundo en el tiempo que la orden de cavallería se comenzó. Pero como los cavalleros de aquel tiempo comenzaron a dejar el servicio de Dios y el deseo de virtud que con sus fuerças y armas mostravan, y se pusieron en el servicio de los deshonestos amores y en querer complir los desordenados deseos de las livianas mugeres, fueron los cavalleros de mal en peor. E por razón de su desautoridad y malas obras en que se ejercitavan permitió Nuestro Señor que tanto quanto la orden de cavalleros aya sido honrada, tanto fuesse en estos tiempos abajada y menospreciada, al

menos en esas partes donde se comenzó el daño en los cavalleros (fol. 82v).

Otro estilo de caballería es el que seguirá Floriseo:

Tengo pensado obrar en otra manera que los cavalleros passados obraron, esto es, no someterme a cosa que muger quiera ni traerla en mi compañía; no porque por esto deje yo de socorrerlas en sus necesidades a todo mi poder, pero no seguirlas en sus antojos como los cavalleros passados hizieron. No sé en verdad qué fue la causa de tan mal uso como fue y es andar las donzellas solas por los montes hechas procuradores o correos de las cosas o negocios de los hombres. Y no sé cómo no veían los antiguos cuánto mal y mal ejemplo se podía seguir d'este uso; y cuando alguno me responda que la lealtad de los cavalleros de aquel tiempo era tanta que hacía seguras las donzellas por doquier que fuessen, a esto digo que esto bastava para las hazer guardadas de sus personas, pero no de todos los otros hombres. Y si los cavalleros las pudieran guardar de todos los otros hombres, al menos está claro que de la sospecha de su desonestidad no las podían con toda su fuerza guardar. Ansí que, todo bien mirado, este uso era feo y sin provecho y sospechoso, por lo cual yo huiré d'él en cuanto pueda (fol. 82v).

Fernando Bernal inserta al protagonista de su obra en un ambiente bélico eminentemente coetáneo, de tal modo que la presencia de Floriseo en este cuadro de época le devuelve al espectador una imagen novedosa, más propia de un perfecto capitán que del caballero idealizado con que suele asociarse al andante literario, mesurado, cortés, buen conversador, galante, avezado en lides de guerra real o deportiva. No son éstos precisamente los rasgos que perfilan al Caballero del Desierto. Floriseo se acomoda mejor a la etopeya de una casta militar que urde traiciones en favor de la preservación y aumento de la fe cristiana, que escaramuza, roba el fardaje del enemigo, tala montes y se vale de la artillería y de las minas en la resolución de los conflictos bélicos masivos, más pendiente del bien común y de la victoria final que de los oropeles de los combates deportivos cortesanos. Como Bernal se encarga de señalar en su propia obra, Floriseo «era tan astuto e ardid en hazer estas entradas como si cincuenta años oviera sido adalid en frontera de enemigos». Sólo escasamente aparecen en esta obra las justas, los torneos y pasos típicos de los libros de caballerías; muy infrecuentes son también los desafíos individuales en la obra, porque suelen quedar supeditados a los intereses colectivos de los ejércitos enfrentados. Priman en el *Floriseo* por el contrario las descripciones de movimientos de tropas en conflictos bélicos masi-

vos, con emboscadas, guerras de guerrillas y empleo masivo de la artillería y de cargas conjuntas de infantería y caballería, rasgos que no se compadecen en absoluto con las críticas que le dedica el canónigo de Toledo a este aspecto de los libros de caballerías en *Don Quijote de la Mancha*:

Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo puedan conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates. Pues, ¿qué hermosura puede haber, o qué proporción de partes con el todo y del todo con las partes, en un libro o fábula donde un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre y le divide en dos mitades, como si fuera de alfeñique, y que cuando nos quieren pintar una batalla, después de haber dicho que hay de la parte de los enemigos un millón de competientes, como sea contra ellos el señor del libro, forzosamente, mal que nos pese, habemos de entender que el tal caballero alcanzó la vitoria por solo el valor de su fuerte brazo? (I, 47).

No es éste indudablemente el caso del prudente Floriseo, cuyas hazañas individuales son verosímiles —o al menos lo pretenden, aunque con el paso del tiempo nos parezcan inauditas. En el momento en que desbordan los límites del humano esfuerzo —esto es, tan pronto como se desencadenan conflagraciones bélicas colectivas—, precisa del auxilio de su inseparable Cirilo y de todos los amigos y aliados que ha ido reuniendo a lo largo de su peregrinación caballeresca. Bernal va pergeñando con su héroe el retrato de un perfecto capitán que no sorprendería al destinatario de su obra, don Pedro Fajardo Chacón.

En una época de transición en que la imagen del caballero busca acomodo en unas nuevas realidades históricas, ciertos comportamientos que podríamos calificar de «modernos», provocados por la recepción de esos condicionantes históricos en la ficción caballeresca, contrastan con la imagen idealizada de la caballería cortés medieval, o la perfilan con nuevos matices. He destacado hasta ahora que la presentación de la artillería en el *Floriseo*, o la sujeción del individualismo a la conveniencia del bien general y su sometimiento a la monarquía, por ejemplo, corren parejas a un nuevo modelado del caballero; al menos, a un remozamiento. Sin embargo, el engranaje de las descripciones de combates masivos con presencia de artillería y la imagen tradicional del caballero —ahora activa sobre un fondo de tácticas modernas, con subordinación del individualismo heroico, ausencia de brillantes torneos, acometidas tan rápidas como fulminantes, etc.— chirría algunas veces. La habitual imagen idealizada del caballero andante, ¿no disuena en un mundo bélico preñado de asechanzas y tretas, donde la astucia prima sobre la fuerza del brazo? ¿cómo se compadece la virtud del caballero con sus campañas de aniquilación en incursiones fulminan-

tes y sin previo aviso? Una vez se han introducido en el relato de las hazañas del caballero esas nuevas realidades históricas a las que he aludido, la aparición en el *Floriseo* de Fernando Bernal —y en algunos libros de caballerías más— de las astucias en las batallas de guerra guerreada constituye uno de esos casos, tal vez el más evidente, de desajuste entre la ética del caballero tradicional y los hechos que protagoniza. Las victorias conseguidas mediante encamisadas, ruptura de treguas, espías infiltrados en las huestes enemigas, emboscadas arteras, mentiras veladas, robo de reses, tala de árboles, destrucción de bienes humanos y materiales en campañas relámpago, buscan ampararse en la necesidad de combatir con todos los medios posibles el peligro del infiel y se cobijan bajo la justicia de los motivos que impulsan la guerra; pero, pese a todo ello, en ciertos comentarios de Fernando Bernal parece adivinarse el intento de evitarle cualquier duda al lector de su obra sobre el recto comportamiento de su criatura, *Floriseo*.

Voy a citarles dos de esos casos en que la imagen idealizada del caballero y la ética de sus actos parecen entrar en contradicción. La conducta de *Floriseo* durante el asedio de la ciudad de Ursina es de una doblez evidente, diríase que maquiavélica. En esta hermosa ciudad conviven moros y cristianos cautivos en un régimen aparentemente «democrático», pues se gobiernan por un señor al que eligen los ciudadanos una vez al año. Apenas llega *Floriseo* a ella, los cristianos le hacen saber su situación de inferioridad respecto a los moros. Llegan a la sazón barcos de guerra del cristiano Duque de Tebas, reclamando la posesión de la ciudad de Ursina, que legítimamente pertenecía al Duque. *Floriseo* se entrevista en secreto con el capitán cristiano y concierta con él un pacto, de forma que él favorecerá la rendición de la ciudad a cambio de que el capitán permita que los cristianos de Ursina se gobiernen como siempre lo han tenido por costumbre. Dentro de la ciudad, los regidores y principales se reúnen para deliberar qué responderán a las reclamaciones del Duque de Tebas, solicitando la presencia de algunos cristianos principales, entre ellos *Floriseo*. Éste advierte que algunos notables moros son partidarios de entregar la ciudad al Duque de Tebas, entrega que sería fatal para los intereses de los cristianos porque un acuerdo entre el capitán cristiano y los moros seguramente mantendría la autoridad mora en la ciudad de Ursina. *Floriseo* dirige entonces un encendido discurso a los regidores ensalzando su virtud y su libertad, animándolos a la lucha contra la flota cristiana. Su estrategia surte efecto, pues impide el pacto, y, mientras tanto, prepara la entrada de las tropas invasoras en Ursina a través de un túnel practicado bajo la muralla, que desemboca en una iglesia cercana al muro. La victoria de la flota cristiana es completa. Y, aunque en el ánimo de *Floriseo* siempre estuvo el beneficio de los cristianos de Ursina, el apoyo que recibe la actitud de *Floriseo* por parte de Fernando Bernal es muy interesante, puesto que informa del efecto que pudo provocar en algún lector no demasiado convencido de la ética del caballero cristiano:

Y no es de pensar que Floriseo se pueda culpar de mal hombre en este caso, porque él no avía dado palabra a aquella ciudad; y por libertar a sus cristianos, que muy sujetos estaban, no tenía por mal usar de tal engaño como en este caso usó, mayormente que ayudava a la Duquesa de Tebas, que era cristiana (fol. 22r).

Son nuevos tiempos para un viejo ideal, y de la colisión surge un caballero menos monolítico. La escena del saqueo de la ciudad de Anxiana es ciertamente cruel: los soldados pasan a cuchillo la ciudad, cebándose para obtener su quinta parte del saqueo, en una escena que, como Bernal advierte, se asemejaba a la destrucción de Troya. El saqueo de las tropas de Floriseo fue tan cruel que la ciudad:

dexó llena de dolor por la falta de los que mataron, e puesta en gran pobreza porque toda la robaron Salió a la plaça con la gente que tenía. Y en la verdad mucha lástima ovo Floriseo quando vido todas las calles tintas de sangre; pero, aunque esto le viniese de su corazón, que era noble, no dexó de holgar en ver cuán bien se avía hecho en esta primera entrada (fol. 52v).

VI. A lo largo de mi exposición, he orientado el análisis del *Floriseo* de tal manera que resalten aquellos elementos que, en principio, más lo enfrentan al modelo de caballero y de libro de caballerías típicos. Y como modelo típico entiendo especialmente el modelo caballeresco del *Amadís de Gaula* y las continuaciones de Feliciano de Silva, que sirvieron de planilla caballeresca a Cervantes en su parodia del género de los libros de caballerías. Se trata también en definitiva del modelo que cualquier aficionado a estos libros de caballerías áureos sería capaz de recrear sin necesidad de haber penetrado en profundidad en la literatura caballeresca. Las novedades que presenta el libro de Fernando Bernal me parecen tan significativas que aparentemente deberíamos excluirlo de la nómina de libros de caballerías, o considerarlo como una *rara avis* dentro del género. Sin embargo, las divergencias del *Floriseo* frente al género de los libros de caballerías proceden en mi opinión de una configuración restrictiva de estas obras como «género», demasiado sujeta a la extrapolación de los rasgos del *Amadís de Gaula*, y condicionada además por la visión retrospectiva que impone *Don Quijote de la Mancha* sobre los libros de caballerías precedentes.

Basta repasar la mayor parte de las historias de la literatura española, en sus capítulos dedicados a la prosa de ficción caballeresca renacentista, para toparse con definiciones genéricas semejantes a ésta que condensa dos de los más transitados y meritorios:

- [1] relatos en prosa de larga extensión.
- [2] relatos de estructura abierta basada en el esquema de los episodios en sarta, donde se incluyen aventura tras aventura en sucesión.
- [3] la estructura abierta y el esquema de los episodios en sarta permiten la aparición de grandes ciclos novelescos, como el de los Amadises y Palmerines, en los que los hijos de los héroes de los libros precedentes continúan las hazañas de sus progenitores.
- [4] La reiteración de unas aventuras siempre idénticas y tópicas no conlleva lógicamente la evolución del protagonista, perfilado con caracteres nítidos desde su primera aparición en el relato, ajeno a cualquier evolución psicológica condicionada por el decurso narrativo del héroe, puesto que las aventuras superadas no implican un cambio en un protagonista que es siempre uno y el mismo; desde que nace hasta que muere.
- [5] El propósito del héroe es la liberación de damas desamparadas, el castigo de los malvados y la constatación de la fidelidad a su rey y a su dama.
- [6] Las aventuras transcurren en marcos geográficos exóticos, Escocia, Irlanda, Gaula, Constantinopla, Grecia, cuando no totalmente fantásticos.
- [7] No existe preocupación alguna por el realismo, ni siquiera interés por la verosimilitud del relato a pesar de que ésta se estaba instituyendo progresivamente en centro axial de la novelística áurea.

Comenté al inicio de mi exposición la oportunidad que me ofrecía este XXI Encuentro Edad de Oro, dedicado íntegramente a los libros de caballerías, de releer el *Floriseo* de Bernal y matizar si fuera pertinente las precisiones que realicé en un trabajo precedente (1999) a este esquema archirrepetido, a mi entender excesivamente restrictivo, incluso cuando se asume la conveniencia de plantear de forma unitaria, coherente y divulgativa la exposición de un tema como el del género caballeresco en el Siglo de Oro. Sin embargo, sigo teniendo la impresión de que el *Floriseo* de Fernando Bernal no coincide con la mayor parte de estos rasgos, como he pretendido mostrarles hasta ahora. La aspiración fundamental de mi ponencia se resume en un propósito muy simple: postular la oportunidad de plantear de forma unitaria, coherente y divulgativa que no todos los libros de caballerías responden al modelo anterior, al modelo amadisesco⁴. No es mi intención, desde luego, aminorar la influencia decisiva de la literatura caballeresca medieval, ni la del *Amadís de Gaula* y su poder modelador sobre las continuaciones del ciclo de los Amadises y sobre otras obras caballerescas, pues ciertamente el modelo amadisesco se convirtió en el prototipo, en el modelo referencial del libro de caballerías «típico». Pero esta evidencia inconsta-

⁴ Con oportuno tecnicismo, surgido al albur de los debates en Madrid y Cuenca, el profesor Gómez Montero se refirió a la «bio-diversidad» de los libros de caballerías áureos.

ble no debe cegarnos a la hora de juzgar todas y cada una de estas obras, pues estaríamos ahorrando los libros de caballerías a un modelo único, en torno al que gravitó la literatura caballerescas del Siglo de Oro, y estaríamos perdiendo la ocasión de advertir los intereses distintos de otros autores de libros de caballerías que, tal vez, aspiraron a relatar los hechos hazañosos de un caballero heroico apeándose a una captación más cercana de la realidad, por muy pueriles o frustrados que consideremos estos acercamientos al juzgarlos hoy día. La constatación de esta diversidad en los libros de caballerías debe aún profundizarse, de forma que las particularidades de cada obra concreta halle mejor acogida en una clasificación más heterogénea en el molde de los libros de caballerías. Constatadas las obras particularmente, podrán incluirse en subgrupos con entidad propia. Hasta hace bien poco, sin embargo, la primacía del modelo amadisiano, tanto en la vasta prole caballerescas del siglo XVI como en la crítica sobre el género, ha forzado una reducción del análisis de libros como el *Flori-seo*, tratados como libros «alejados» del modelo del *Amadís*, o simplemente soslayados en los manuales y estudios sobre la literatura caballerescas, española y europea, del Renacimiento.

El problema se magnifica cuando los estudios caballerescos parten de los cervantistas, sector de la crítica que ha manejado con asiduidad el género de los libros de caballerías en busca de temas, episodios, motivos o referencias concretas en los que pudiera inspirarse Cervantes para su magistral *Don Quijote de la Mancha*. El extraordinario dominio cervantino del *Amadís de Gaula*, así como las abundantes referencias al *Espejo de príncipes y caballeros*, al *Belianís de Grecia* o al *Palmerín de Inglaterra* (obras afines al modelo amadisisco y a la revisión genial de Feliciano de Silva), no sólo dan una idea del «tipo» de libros de caballerías que leyó Cervantes, sino que informan de los libros de caballerías a los que han orientado preferentemente los cervantistas sus estudios. De esta forma, si a la primacía otorgada al *Amadís de Gaula* como modelo genérico de los libros de caballerías en los estudios caballerescos, se le unen el valor innegable que tiene en *Don Quijote de la Mancha* y, factor no desdeñable, las accesibles y completas ediciones del *Amadís de Gaula* de que disponemos hoy, nos encontramos con estudios sobre la poética caballerescas y la creación de la novela moderna que quedan en mi opinión un tanto desvirtuados por un presupuesto inicial incompleto, que parte de la identificación de todos los libros de caballerías con una única obra, el *Amadís*, o con un único modelo del libro de caballerías «tipo», el amadisisco. La labor de los profesores reunidos en este encuentro y las nuevas ediciones de libros de caballerías que están apareciendo últimamente permitirán sin duda, en los próximos años, una redefinición del género de los libros de caballerías en los manuales de historia de la literatura española, unos juicios más objetivos sobre su verdadera dimensión en la prosa de ficción del Siglo de Oro y unas matizaciones más acordes con la diversidad

de los libros de caballerías, que no todos son uno y lo mismo repetido hasta la saciedad⁵.

El *Lepolemo* o *Caballero de la Cruz*, las traducciones del *Arderique* o del *Guarino Mezquino*, o el *Floriseo* de Páez de Ribera y el *Lisuarte* de Juan Díaz, definidos con buen tino como «continuaciones heterodoxas» del ciclo de los Amadises, y el *Floriseo* de Bernal comparten ciertos rasgos que los caracterizan dentro del género caballeresco. Tradicionalmente, a los libros de caballerías, inverosímiles, idealistas, sujetos al *romance* medieval, se les ha opuesto la creación de Martorell, el *Tirant lo Blanc*, obra única e irrepetible que, para algunos autores, de haberse podido adaptar a la literatura castellana en la primera mitad del siglo XVI, habría adelantado posiblemente las fechas de aparición de una novela realista en la prosa de ficción en lengua española. Martín de Riquer ofrecía el término de «novela caballeresca» para distinguir al *Tirante* de los libros de caballerías, y a éstos los definía como «las narraciones al estilo del *Amadís de Gaula*». En lo esencial, su propuesta terminológica sigue siendo totalmente válida en mi opinión; lo único que sucede es que no todos los libros de caballerías son «narraciones al estilo del *Amadís de Gaula*». Y paradójicamente, los rasgos que distinguen el *Tirant* de las «narraciones al estilo del *Amadís*» son precisamente los que peculiarizan el *Floriseo* de Bernal y otros relatos caballerescos afines. La separación radical entre el modelo del *Tirant* y el modelo del *Amadís de Gaula* es viable para analizar el tipo predominante y más exitoso de los libros de caballerías en el Siglo de Oro, y el modelo exclusivo que ha considerado la crítica hasta hace bien poco, pero debe reexaminarse con respecto a otro grupo genérico, más realista y verosímil —sin excluirse la posibilidad de que el estudio de otros libros de caballerías revele nuevos grupos genéricos. La literatura castellana estaba presta a recoger la «herencia realista» de *La Celestina* y desarrollarla, aunque fuera como un tanteo, en el molde de los libros de caballerías —un molde amplio y receptivo. La primacía de la literatura caballeresca amadisesca no creo que deba relacionarse con la inexistencia de un marco susceptible de recibir las novedades del *Tirant*, pues éste ya estaba presente en la caballeresca peninsular en castellano: libros de caballerías o historias caballerescas breves del primer cuarto del siglo XVI, por ejemplo el *Cifar* impreso, el *Florisando*, el *Lepolemo* y el *Claribalte*, o los traducidos *Oliveros de Castilla*, *Guarino Mes-*

⁵ A propósito de la «novela picaresca», apuntaba Lázaro Carreter en un trabajo memorable («Para una revisión del concepto *novela picaresca*», en *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona: Editorial Ariel, 1983, págs. 195-229) que «sobre la posible comprensión de la *novela picaresca*, han actuado, dificultándola, varios elementos perturbadores. Por lo pronto, una abrumadora atención a los contenidos, y un nocivo olvido de que a un género lo caracteriza tanto o más su morfología, su diseño estructural. Después, el considerar esa literatura como un todo ya construido, y no como un organismo que fue haciéndose en virtud de tensiones internas y de condicionamientos exteriores» (pág. 197). Pienso que, *mutatis mutandis*, esos comentarios podrían verterse sobre el (insuficiente) estudio del género de los libros de caballerías; podrían constituir de hecho la línea futura de estudio teórico de este género.

quino, *Melosina*, *Tirante el Blanco* y *Arderique*, entre otros, demuestran, como el *Floriseo*, la amalgama de soluciones diversas que ofrecía el género de los libros de caballerías en esos años: entre la novela de caballerías y el libro de caballerías, según la definición propuesta por Martín de Riquer, entre el *romance* y la novela, entre la prosa de ficción idealista y la prosa de ficción realista del Siglo de Oro.

VII. Y un ejemplo evidente de esa faz plural del género caballeresco lo ofrece la continuación del *Floriseo*, el *Reimundo de Grecia*, aparecido en 1524. Se trata de un libro de caballerías que construye su relato siguiendo los patrones especialmente del *Amadís de Gaula* y del *Primaleón*. La continuación gravita sobre la filiación cíclica Floriseo-Reimundo, que transfiere el protagonismo del padre al hijo. Si bien reaparecen en la continuación personajes principales del *Floriseo* (Cirilo, el Duque de Atenas, la reina Laciva, Solacio o el propio Floriseo), en el anónimo *Reimundo de Grecia* se presentan las aventuras caballerescas en un marco de personajes y situaciones novedosas, sólo levemente condicionado por los temas y estructura heredados del *Floriseo* de Bernal. Se relata al inicio del *Reimundo* el rapto de este niño, hijo de Floriseo y de la Reina de Bohemia, que es conducido a Egipto por el sabio Alfaravio metamorfoseado en una ballena prodigiosa. Pronto asistimos a la anagnórisis de Reimundo y su hermano Pirineo —el hijo de Floriseo y de la Reina de la India—, y al reconocimiento de ambos ante Floriseo. Se alternan entonces las aventuras caballerescas de Reimundo, de Pirineo y del Príncipe de Damasco, sobrino de Floriseo. Comprometidos en sendas aventuras, Floriseo, Pirineo y el Príncipe de Damasco se enamoran respectivamente de Melisa, princesa de Inglaterra, de la Reina de Noruega y de Garinda, princesa de Escocia. La llama de una conflagración entre las naciones cristianas surge cuando los amoríos de Melisa y Reimundo son descubiertos por el Emperador de Constantinopla en su corte: acusado, deshonrado y exiliado, Reimundo alía a distintos reyes cristianos y a amigos de su padre Floriseo en una guerra contra el Emperador. En medio de los preparativos bélicos, Reimundo padece un segundo trato injusto: su amada Melisa da crédito a las maledicencias que relacionan sentimentalmente a Reimundo con la princesa Marcelia de Tracia y condena al caballero a un insufrible retiro amoroso. En la soledad de su retiro desconoce el curso de la guerra: Constantinopla está cercada y por mediación del Santo Padre se otorgan cuatro meses de tregua. Providencialmente, el arrepentimiento de Melisa permite a Reimundo participar en el desafío de capitanes elegidos que decide la suerte del conflicto bélico y la vida del Emperador de Constantinopla, derrotado y muerto por Reimundo. Floriseo asume el trono imperial tras la renuncia de Reimundo, y éste resuelve definitivamente su conflicto amoroso una vez aleja a Poliandros de Francia de la escena sentimental, en la que había aparecido tras la decisión de la

Reina de Inglaterra de forzar un matrimonio de conveniencia con el príncipe francés. La superación final de las pruebas del Castillo del Amor por el héroe y por Melisa sanciona caballerescamente su matrimonio, que cierra este libro de caballerías.

La poética del *Reimundo de Grecia* sigue de cerca la estela del *Amadís de Gaula* y sus continuaciones, con fuerte presencia de magas auxiliadoras que intervienen constantemente en la trama caballeresca, presencia recurrente del aparato mágico de encantamientos y metamorfosis, trabazón de ciertos microciclos narrativos sobre profecías, episodios de retiro amoroso provocados por los celos, aventuras gradatorias donde se jerarquiza la calidad heroica y amatoria de unos personajes adscritos al mundo cortesano de emperadores, reyes y nobles. En el *Floriseo* de Fernando Bernal, priman el voluntarismo del caballero frente al determinismo profético, las hechiceras de carne y hueso frente a las magas auxiliadoras, la condensación centrípeta de las aventuras en torno al personaje central, Floriseo de Bohemia, frente al entrelazamiento de aventuras, la descripción demorada y «moderna» de las campañas militares del héroe frente a la resolución individual de los conflictos.

Me parecen tan diferentes el *Floriseo* y su continuación, el *Reimundo de Grecia*, que creo que se debería reconsiderar la atribución de la segunda parte a Fernando Bernal. Sobre todo, si se revisa el curioso equívoco en que se fundamenta en último término la atribución a Bernal del *Reimundo de Grecia*. El único ejemplar de este libro se conserva en la Biblioteca Británica; hoy en día carece de preliminares, y en el colofón no se indican ni ciudad de impresión ni impresor. El bibliófilo Brunet tuvo la ocasión de describir un ejemplar idéntico al que se conserva en la Biblioteca Británica, pero que sí tenía el primer folio de preliminares. En ese folio, dice Brunet, el autor declaraba haber traducido su obra del italiano al español para deleite de los salmantinos, declaración de la que dedujo Brunet la posible edición salmantina del *Reimundo de Grecia* en 1524. Tuvo en cuenta además el inicio del segundo folio recto del ejemplar que consultó (que se corresponde con el primero recto del ejemplar conservado actualmente), donde se dice: «Dicho es ya en el segundo libro de la historia del rey Floriseo...». Partiendo de ese dato, relacionó acertadamente esta continuación con el *Floriseo*, un libro de caballerías cuya existencia sólo pudo constatar gracias a la cita del *Reimundo*. Entonces dedujo, tal vez precipitadamente, que el autor anónimo del *Reimundo de Grecia* «es el mismo que el de la novela del rey Floriseo, que es incluso menos conocido que éste»⁶. ¿Qué es lo que sucedió después? Apareció un ejemplar del *Floriseo*, que fue catalogado y descrito por Gayangos: en el ejemplar aparece con toda claridad el nombre de su autor, Fer-

⁶ Jacques Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur des livres*, Paris: Fimin-Didot, 1860-1865.⁵

nando Bernal. Al redactar Gayangos la entrada referida al *Reimundo de Grecia*, empleó la nota bibliográfica de Brunet, que sentenciaba que el autor desconocido del *Reimundo de Grecia* era el mismo que el del *Floriseo*, y siguió un camino inverso: «Según Brunet, el autor de este libro es el mismo que escribió el *Floriseo*... Debe, por lo tanto, atribuirse al bachiller Fernando Bernal»⁷. La atribución del *Reimundo de Grecia* a Fernando Bernal se matizó en el estudio de Henry Thomas («probablemente» del autor del *Floriseo*)⁸, pero quedó sancionada en el indispensable manual de libros de caballerías de Eisenberg⁹. Personalmente, creo que la lectura de estos dos libros de caballerías disuade en principio de todo intento de identificar a Fernando Bernal con el autor del *Reimundo de Grecia*. A falta de datos fiables que superen la ilación de una cadena de hipótesis sustentadas sobre la continuidad cíclica de estas dos obras, el análisis interno de las dos obras es el único criterio en que apoyar la atribución del *Reimundo de Grecia*. Y en mi opinión, el cotejo de los dos libros de caballerías muestra diferencias tan sustanciales en cuanto al estilo, la temática caballerescas elegida, la disposición estructural de las aventuras o el peso específico de los episodios sentimentales y bélicos, que aconseja el mantenimiento de la autoría del *Reimundo de Grecia* en el limbo de la anonimidad.

JAVIER GUIJARRO CEBALLOS
Universidad de Extremadura

⁷ Pascual de Gayangos, *Libros de caballerías, con un «Discurso preliminar»*, Madrid: Atlas (BAE, 40), [1857] 1950.

⁸ Henry Thomas, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid: CSIC, 1952.

⁹ Daniel Eisenberg, *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century. A Bibliography*, London: Grant & Cutler, 1979.

EL *CLARIBALTE* [1519] DE GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO

El *Libro del muy esforçado e invencible Cavallero de la Fortuna propiamente llamado don Claribalte, que según su verdadera interpretación quiere dezir don Félix o bienaventurado. Nuevamente imprimido e venido a esta lengua castellana, el qual procede por nuevo e galán estilo de hablar* salió de las prensas valencianas de Juan Viñao en 1519 y es obra primera de Gonzalo Fernández de Oviedo¹, más conocido en su labor de cronista como autor de la magna *Historia General y Natural de las Indias*. Publicado cuando el escritor andaba por la cuarentena, es el único texto propiamente de ficción salido de su pluma. De hecho, sus juicios posteriores al respecto del exceso de fantasía en las narraciones hacen coro a las voces que critican los libros de caballerías² y, en consecuencia, le llevan a no cumplir la promesa de recoger en la anunciada continuación las aventuras del hijo del protagonista: «Y halló a su hijo Liporiento de tan bonica disposición, según la tierna edad qu'él tenía, que ya desde

¹ Se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid, British Library y Bibliothèque Nationale de France. La Real Academia Española realizó una cuidada edición facsímil en 1956, con brevísima presentación de Agustín González de Amezúa. María José Rodilla León ha localizado en la Biblioteca de los duques de Alba, en el palacio madrileño de Liria, el único ejemplar conocido de la edición de 1545, salido de las prensas sevillanas de Andrés de Burgos. Véase: Daniel Eisenberg y M.ª Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías hispánicos*, Zaragoza: Prensas Universitarias, 2000, n.º 1606, en cuya entrada se ha deslizado un error, pues se atribuye al impresor Dominicó de Robertis.

² Véanse los textos 11 y 31 de Elisabetta Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria del '500 spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, Pisa: Giardini, 1996.

aquella él mostrava que avía de ser gran persona en el mundo, como lo fue y se dirá en su lugar»³.

Al comenzar su obra, sigue Oviedo en parte el esquema arquetípico de la concepción, nacimiento y educación del héroe de la tradición⁴. Sus padres son de estirpe real y cuando ya creían no poder alcanzar el don de la paternidad, se ven agraciados con un hijo, quien desde muy temprano demuestra gran valía y destaca entre los muchachos de su edad. Por lo demás, y como suele ser habitual en la narrativa de poso folclórico, de su infancia poco más se nos dice. Al igual que para tantos otros personajes de la literatura caballeresca solo parece importar el momento de su investidura, ligada al triunfo sobre un enemigo de la familia. Complemento de las armas, el sentimiento amoroso no tarda en hacer acto de presencia. Don Félix queda prendado por las excelencias que se cuentan de Dorendaina, princesa de Inglaterra. Es el suyo un enamoramiento de oídas: «antes que don Félix la viesse, la amava y le dio este desseo ocasión de no querer otra y de procurar de ir a verla»⁵. Se encamina, pues, hacia Londres, dejando Albania, su reino natal, en el preciso momento del anuncio de unas justas que, según había sido vaticinado por muchos sabios, habrían de ser ganadas por quien fuera a suceder en el trono a Ardiano, tío del héroe. Con la intención, aunque oculta, de volver, parte don Félix para Inglaterra, en donde tiene ocasión de conocer a Dorendaina, y tras su victoria en los torneos, trabar lazos con quien es modelo de doncella sabia y mesurada. Quedan presos en la red del amor los dos jóvenes y deciden entregarse, tras no pocas entrevistas concertadas por los fieles servidores Laterio y Fulgencia, en matrimonio secreto, sancionado por los reyes de Inglaterra, padres de la princesa. De resultas de los encuentros de los enamorados, la princesa queda encinta, lo que dará posteriormente lugar a una serie de intrigas ligadas a la ausencia de don Félix. Pues éste, acabados los torneos ingleses, regresa a Albania para allí, de incógnito, obtener la victoria y desenclavar la Espada Venturosa del padrón en que estaba hincada, en prueba que le confirma como único heredero del trono. Desvela su identidad en el círculo familiar y es puesto en antecedentes sobre las pretensiones del emperador de Constantinopla, tío suyo, de pasar el cetro del Imperio al bastardo Balderón. Precisamente para impedirlo inicia don Félix un misterioso viaje en el que con la ayuda de cuatro nigrománticos, conseguirá hacerse con un anillo mágico que anula las virtudes de predecir el futuro con que cuenta un anillo similar del emperador. Tras la batalla con el gigante de la Isla Prieta, y una vez quemada su lengua en un gran

³ Cito en lo sucesivo por la edición de 1519, de la que doy la foliación. El texto se hallará en f.º lxxi v.º

⁴ Analicé la trayectoria arquetípica del héroe en Alberto del Río Nogueras, «El desvío del paradigma de género en el *Claribalte*, novela de caballerías de Gonzalo Fernández de Oviedo», *Salastano. De interpretación textual*, Huesca: Colegio Universitario, 1985, págs. 99-119.

⁵ Fol. iii v.º

fuego, aparecerá en las brasas un espejo del emperador no menos mágico que su anillo, pues allí veía el tirano reflejado todo lo que aquel día se tramaba contra él. Sólo después de superadas estas pruebas queda el héroe en disposición de organizar la campaña militar contra Grefol, tarea en la que contará con la ayuda de todos aquellos súbditos del Imperio descontentos con el emperador. Sus dotes organizativas se demuestran no sólo en las lides castrenses sino en el diseño de la administración del gobierno. Cumplida su tarea de estadista, emprende viaje de regreso a Inglaterra para juntarse allí con su esposa, pero una tormenta hace naufragar el barco y retrasa su llegada a la isla. Dorendaina es, entre tanto, acusada de maternidad en soltería y solo el valor de Laterio, ayo y escudero de don Félix, la defenderá en campo cerrado de la acusación alevosa.

Cuando por fin consigue el héroe llegar al lado de su amada, ésta ha parido ya a Liporento y se puede celebrar el matrimonio público de la pareja, toda vez que los preclaros orígenes del héroe junto con su valor le han llevado a la consecución del trono de Constantinopla. Todo podría haber quedado ahí, con la culminación, detalles al margen, de una trayectoria tópica ya plasmada en el *Cligès* de Chrétien de Troyes⁶. Pero Oviedo no se conforma con amoldarse al esquema seguido por tantos otros autores de libros de caballerías. Su voluntad de exaltación del ideal de monarquía universal de Carlos V le lleva a fantasear con un final hiperbólico que hace de nuestro protagonista el primero en reunir bajo su persona los poderes temporales y espirituales⁷. Esta coda profundamente ideologizada pasea a don Félix por campos de Francia saldando antiguas cuentas con su Delfín, trasunto ficticio de los continuos conflictos de la monarquía española con la francesa de la época.

Pero una vez coronado como emperador a la muerte de Grefol, y correspondiéndose con la cima de su peripecia, el protagonista recibe la tiara papal de Roma. El sorprendente final, ventilado en unos pocos folios por su autor, viene a confirmar el interés de la obra como documento ideológico de primera mano para captar la plasmación de las aspiraciones carolinas y para desvelar el peculiar mundo de Gonzalo Fernández de Oviedo en sus comienzos como escritor.

Si se tiene en cuenta el sesgado esquema de un libro de caballerías tal y como lo concibe don Quijote en el capítulo XXI de la primera parte de la novela cervantina, el *Claribalte* invierte la secuencia formulada por el hidalgo man-

⁶ Luciana Stegagno Picchio, «Fortuna iberica di un topos letterario: la corte di Costantinopoli dal *Cligès* al *Palmerín de Olivia*», en *Studi sul Palmerín de Olivia. III. Saggi e ricerche*, Pisa: Università di Pisa, 1966, págs. 99-136.

⁷ Escribió páginas muy esclarecedoras sobre este asunto Juan Bautista Avalor-Arce, «El novelista Gonzalo Fernández de Oviedo, alias de Sobrepeña», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, I (1972), págs. 143-154. El artículo fue recogido por el autor en *Dintorno de una época dorada*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1978, págs. 101-117.

chego ante su impaciente escudero, que no veía nunca llegado el momento de ser gobernador de una ínsula: «No dices mal, Sancho —respondió don Quijote—; mas, antes que se llegue a ese término, es menester andar por el mundo, como en aprobación, buscando las aventuras, para que, acabando algunas, se cobre nombre y fama tal que, cuando se fuere a la corte de algún gran monarca, ya sea el caballero conocido por sus obras...»⁸.

Esta primera salvedad, que reclama paciencia a Sancho, parece derivar de una atenta lectura de los libros de caballerías en los que, por norma general, el camino de los andantes está salpicado de doncellas menesterosas errando por la floresta en busca de ayuda, de encrucijadas con caballeros malheridos o muertos que exigen venganza, de defensores de pasos o puentes que impiden su travesía⁹. Pues bien, nada de esto se encontrará en el *Claribalte*.

Básicamente el relato discurre en los alrededores de tres cortes: la de Inglaterra, la de Albania y la imperial de Constantinopla. El camino viene a ser mero trámite para trasladar el foco narrativo de un lugar a otro del relato. Éste se limita, en consecuencia, al cómputo de jornadas y al detalle de itinerarios, por otra parte bien conocidos y transitados en la época. No se espere, pues, ninguna toponimia fantástica que ha sido aquí sustituida por el anclaje a unos referentes geográficos a pie de mapa¹⁰, aun en el caso en que la combinación con una cronología vagamente arcaica haga preferible la postulación de otras denominaciones, escollo que se salva con el muy común recurso a aclaraciones del tipo: «Mas porque es tiempo perdido ocupar la historia en más de lo que procedió de aquel viaje del Cavallero de la Rosa, dize que dende en tres días después que se embarcó en aquella costa de Albania, en el mar Arquinio, alias Jonio, que agora se llama Adriático, aportó a la Isla Triangular, que modernamente se llama Secilia, y allí se apeó en tierra y salió solamente con el susodicho hombre anciano que por él avía ido a Albania»¹¹.

Impenitente viajero, —piénsese que nuestro autor cruzó el Atlántico en viajes de ida y vuelta al menos seis veces¹²—, no se muestra Fernández de Oviedo, sin

⁸ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid: Castalia, 1999, pág. 276.

⁹ Véase, por ejemplo, el capítulo «A typical Romance of Chivalry» del estudio de Daniel Eisenberg, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1982.

¹⁰ De hecho, los topónimos mentados en el *Claribalte* coinciden en más de una ocasión con la peripécia biográfica de Oviedo: «...e corrimos hasta el puerto de La Coruña (...) e nos embarcamos e seguimos la vía de la canal de Flandes, y estando ya dentro della, nos dio tiempo contrario e nos sacó fuera; e con mucho trabajo e mayor ventura podimos tomar las islas de Gorlinga». Véanse texto y comentarios en el trabajo de Pérez de Tudela Bueso citado más abajo, pág. lx.

¹¹ Fol. xlix r.^o.

¹² La mejor biografía del autor se hallará en Juan Pérez de Tudela Bueso, «Vida y escritos de Gonzalo Fernández de Oviedo», en Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, Madrid: Atlas (BAE, 117), 1959, I vii-clxxv.

embargo, interesado por las aventuras que el itinerario pueda propiciar, sino por mostrarnos al héroe bregando en lides cortesanas. Esa elección marca el sesgo de la narración, pues los elementos potenciados son precisamente aquellos más ligados a palacio. Sus hazañas son mayoritariamente acabadas en el campo cerrado de justas y torneos más que en el espacio abierto de yermos y florestas.

Tanto es así que el *Claribalte* puede ofrecerse desde el mismo prólogo como espejo de conducta para estas lides: «pues el romance es del tiempo y la orden con que procede de algún arteficio y conforme a las lecciones que deven tener los cavalleros y aun para aviso de muchos trances de honrra en que tropieçan los que d'ella se precian, como por los rieptos y hechos de armas y amorosos ejercicios que aquí se contienen se puede notar»¹³.

Esta declaración de intenciones en la que no falta la táctica propagandística al servicio del nuevo género editorial¹⁴, adelanta el peso que en el libro adquiere este componente, peso que se plasma en una atención no disimulada a carteles de desafío, pregones y condiciones de los enfrentamientos. Estos pasan después a ser relatados con una exhaustividad que nos recuerda la importancia que para la nobleza había adquirido la recreación de un mundo fastuoso y heroico que encuentra su plasmación ideal en este tipo de demostraciones ligadas al torneo¹⁵:

Y luego tomó una lança gruessa y el cavallero borgeñon tomó otra tal y diéronse muy grandes encuentros, porque el Cavallero de la Rosa perdió la gran pieça y el cavallero borgeñon ge la llevó del encuentro y rompió su lança muy bien. Y el Cavallero de la Rosa le encontró en la vista y le metió dentro del yelmo la punta de la lança y le dio una herida en el rostro. Y si poco más en lleno le encontrara ningún remedio tuviera y quedóle el hierro con más de dos palmos de asta metido por la vista y le hizo dar cinco o seis cabeçadas en las ancas del cavallo y por el troço de la lança salía mucha sangre, puesto que la herida no era mortal ni los miradores pensavan que dexava de serlo, antes creían que lo avía muerto¹⁶.

¹³ Fol. ii r.^o

¹⁴ Véanse sobre estas cuestiones: Víctor Infantes, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1988-89), págs. 115-124; Víctor Infantes, «El género editorial de la narrativa caballerescas breve», *Voz y Letra*, 7 (1996), págs. 127-132; José Manuel Lucía Megías, «Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)», en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia: Universitat de València, 1998, págs. 311-341; José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero y Ramos, 2000.

¹⁵ Véase ahora Pedro M. Cátedra, «Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V», en *La fiesta en Europa en tiempos de Carlos V*, Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 93-117.

¹⁶ Fol. viii v.^o

Fragmentos como éste son muy abundantes en el libro y nos traen a la memoria la advertencia de Martín de Riquer al respecto de cómo la variedad de matices contenida en ellos pudo hacer las delicias de un público lector muy atento a estas detallistas descripciones¹⁷. Pero este dato, junto a la declaración de intenciones del prólogo ya mentada más arriba —«como por los rieptos y hechos de armas y amorosos ejercicios que aquí se contienen se puede notar»—, nos sitúa ante hechos que atañen a la sociología de la lectura, pues es indudable que el público lector, imaginamos que sobre todo el masculino, debió de mostrarse interesado en esta minucia de la crónica deportiva, a juzgar por el volumen que ocupan este tipo de episodios en los libros de caballerías. Pero no es menos cierto que, según indican variados testimonios de la época, el lector femenino se aplicaba con fruición a esos *amorosos ejercicios* prometidos en el pórtico de nuestro libro¹⁸. Para ellas muy expresamente estaría pensada la figura de Dorendaina, «una de las mugeres que oy más saben en el mundo», doncella sabia y discreta, sobre obediente, siempre dispuesta a complacer a unos padres que andan sumamente preocupados por su casamiento y seriamente comprometidos en la sucesión del reino. Pero esta preocupación y el proceso de amores de los protagonistas exigen un mayor detenimiento¹⁹.

Que un caballero parta de la corte en busca de aventuras y fama movido por negocios de amor no tiene nada de extraño. Tampoco el hecho de que su amor sea de oídas, digno heredero del *amor de lohn* de los trovadores provenzales²⁰:

En este tiempo que en la corte del rey estuvo, muchas vezes oyó loar la hermosura de Dorendaina, princesa de Inglaterra, la cual, según el parescer de muchos era la más hermosa del mundo y la más sabia donzella. Y como d'estas dos excelencias su fama estava muy desparzida y notoria, antes que don Félix la viesse, la amava y le dio este desseo ocasión de no querer otra y de procurar de ir a verla²¹.

¹⁷ Martín de Riquer, «Las armas en el *Amadís de Gaula*», en *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, Barcelona: Sirmio, 1987.

¹⁸ M.^a Carmen Marín Pina, «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*, 3 (1991), págs. 129-148. Costanza Biascioli, «La cultura delle donne nei libros de caballerías del XV e del XVI secolo», *Igitur*, 5 (1993), págs. 73-84.

¹⁹ Recojo de manera parcial lo publicado previamente en Alberto del Río Nogueras, «Amor, matrimonio secreto y libros de caballerías. El sinuoso camino de don Claribalte para llegar ante la faz de la iglesia», en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1997, II, págs. 1261-1268.

²⁰ Véanse sobre este asunto los clásicos artículos de Leo Spitzer, «L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours», *Romanische Literatur-Studien*, Tubinga: Max Niemeyer Verlaucht, 1959, págs. 363-417. Y de Domingo Ynduráin, «Enamorarse de oídas», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid: Cátedra, 1983, II, págs. 589-603.

²¹ Fol. iii v.^o

Ahora bien, hay un rasgo de originalidad que singulariza el tratamiento de la pasión amorosa en el libro de Oviedo. Como se ha dicho más arriba, el héroe sale de Albania a la par espoleado por las maravillas que se cuentan de Dorendaina y urgido por el designio de sus familiares, quienes quieren casarlo con Cresilonda por razones dinásticas. El difícil compromiso establecido entre las imposiciones del amor cortés y la preocupación más prosaica por los entresijos legales del matrimonio se deja sentir en cada paso de este proceso. Porque el asunto que planea sobre buena parte de la estrategia de los protagonistas en este tramo de la narración no es otro que el de los conflictos creados en el choque de varias voluntades personales y de grupo a la hora de establecer pactos nupciales. El dilema básico que se plantea es un conflicto entre las querencias personales y la imposición familiar²². Un conflicto, como se recordará, que no es en absoluto ajeno a este género libresco. En el *Amadís*, Lisuarte, con su empecinamiento en entregar a Oriana al emperador de Roma, provoca una enojosa querrela que da al traste con la armonía de Gaula²³.

Pero en lo tocante a este punto no es ésta la única coincidencia con el libro por antonomasia de nuestra literatura caballerescas. En ambos ese dilema entre el designio del individuo y la propuesta grupal se resuelve en un primer momento por el recurso al matrimonio secreto, común a otras muestras del género narrativo de las caballerías y desde luego, presente en la vida cotidiana, donde la práctica de la unión clandestina era moneda común, aceptada con mayores o menores reticencias por la institución eclesiástica²⁴. De hecho, la doctrina de la Iglesia en torno al controvertido sacramento matrimonial no se fija universalmente hasta la celebración del Concilio de Trento, cuyas reuniones concluyen en 1563. La condena de las nupcias secretas es a partir de ese momento tajante. Las conclusiones de la sesión XXIV en que se recoge esta normativa no son sino el desenlace de un estado de ánimo contrario a estas uniones al margen de la institución sagrada. Las críticas, de hecho, se dejaban sentir en los textos doctrinales desde antiguo y la Iglesia buscaba fórmulas para integrar en su seno un fenómeno sociológico que escapaba peligrosamente a su control²⁵.

²² Véase a este respecto el estudio de María del Carmen García Herrero, *Las mujeres en Zaragoza en el siglo XV*, Zaragoza: Ayuntamiento, 1990; especialmente, las págs. 151-315.

²³ Consúltese el capítulo XV, «El rapto de Oriana y la reconciliación» del estudio de Juan Manuel Cacho Bleuca, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Barcelona: Cupsa Editorial-Universidad de Zaragoza, 1979.

²⁴ Justina Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid: Aguilar, 1948. Silvia Roubaud, «La forêt de longue attente: amour et mariage dans les romans de chevalerie», en Augustin Redondo, (ed.), *Amours légitimes / amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, París: Publications de la Sorbonne, 1985, págs. 251-67.

²⁵ El estudio básico para un recorrido histórico sigue siendo el de A. Esmein, *Le mariage en droit canonique*, París: Librairie du Recueil Sirey, 1929-1935. Consúltese también: Jean Gaudemet, *Le mariage en Occident. Les moeurs et le droit*, París: Les Editions du Cerf, 1987.

De acuerdo con estas premisas, el diseño que Oviedo hace de la trayectoria amorosa de la pareja protagonista es, desde el punto de vista moral, impecable. Su enamoramiento de oídas se ve confirmado por el sentimiento que don Claribalte y Dorendaina experimentan a primera vista cuando llega la ocasión de conocerse en Inglaterra: «Don Félix vido a la princesa yendo dissimulado a palacio e le pareció tan hermosa como avía oído e quedó muy enamorado d'ella»²⁶. Los jóvenes, con la intercesión de sus respectivos ayos, se encuentran en secreto entre los muros de la Iglesia, recinto escogido para sus entrevistas y lugar emblemático que nos habla a las claras de los intachables derroteros por los que la relación se encauza desde sus inicios. Pero a raíz de ese encuentro, un tópico literario bien querido del género caballeresco se conjuga con una preocupación más ajustada a la práctica cotidiana. El caballero oculta su nombre hasta que el nombre sea digno de decirse por la altura de sus hazañas²⁷. Padres y novia, consecuentemente, se interesan por que el caballero sea «de alta sangre y de buen saber para la gobernación de aquestos estados». Desvelada su identidad en secreto, confirmada, pues, su sangre real, los enamorados pueden entregarse en matrimonio clandestino. Quienes hasta ese momento han sido terceros en su relación, Laterio y Fulgencia, sus fieles criados, pasan a ser los testigos de una ceremonia expresada inequívocamente en los siguientes términos:

Y porque a tan alta señora no convernía que sin licencia de vuestros padres públicamente esto se hiziesse ni aun a mí me estaría bien sin licencia y bendición de los míos ser público esto, aquí está Dios por testigo. Ponedlo en sus manos y obra, que ningún tiempo hallarés contradición ni discrepançia en cosa de quantas me avéis oído. Y para esto bastará por testigos Fulgencia e Laterio, y si no quisiéredes que lo sean, basta que amos lo seamos²⁸.

Pero si bien las primeras reglas de las imposiciones legales básicas se han respetado, la pretensión de ir más allá en amores podría comprometer la moralidad de su conducta. Por ello, muy significativamente, nos enteramos de que «nunca la princesa permitió de verse con este cavallero aparte, como él lo desseava e se lo acordó muchas vezes hasta que este negocio estoviesse más seguro para su honrra e la de sus padres, puesto que ella desseava lo mismo que el

²⁶ Fol. vi v.^o

²⁷ No se olvide que nombre y personalidad van de la mano en el pensamiento mítico, como nos recordó Ernst Cassirer en *Mito y lenguaje*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, pág. 158. Véase también: M.^ª Carmen Marín Pina, «El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles», *Tropelias*, 1 (1990), págs. 165-175.

²⁸ Fol. xxi r.^o

cavallero»²⁹. A pesar de ello, un poco más adelante leemos extrañados que en el templo «se concertaron de verse en la cámara e apossento de la princesa, donde el cavallero devía ir secretamente». El concierto parece entrar en flagrante contradicción con lo apuntado más arriba, aunque recuerda, de nuevo, encuentros como el de Perión y Elisena, cuyo fruto más palpable es el nacimiento de Amadís, quien a la vez en su relación con Oriana obtiene de ésta «alguna vía de descanso» para aliviar su padecimiento amoroso³⁰.

La rigidez ideológica de Oviedo, sin embargo, no se permite ni siquiera mantener el suspenso sobre el particular, pues a renglón seguido y en el mismo epígrafe del capítulo XXI ya anuncia, tranquilizador: «Pero no se hizo por estonçes a causa de lo que suçedió, como contará la historia». Un encuentro aplazado para ese mismo día entre el Gran Sacerdote y el caballero le hace esperar a Dorendaina que «con voluntad del rey e la reina me podáis ver si vos quisiédeses». Hasta aquí Dorendaina y Claribalte han concordado en sus pasos sentimentales con los modelos del género, pero a raíz de la entrevista con el tío de la heroína, se incorporan al número de los desposados por palabras de presente *in manu clerici*. El dato es importantísimo por cuanto es un escalón más de los recomendados por la doctrina eclesiástica en su camino hacia el control definitivo de la institución matrimonial y paso previo para el posterior casamiento en la faz de la Iglesia. El Gran Sacerdote, «tomándoles de las manos, los desposó él mismo e les hechó su bendición». A partir de entonces, pero solo a partir de entonces, «fue la vergüença dando lugar para que de despossados fuessen marido y muger, o a lo menos passassen obras de casados»; de resultas de las cuales «la princesa quedó preñada de un hijo»³¹.

El autor, dejada constancia de su rectitud doctrinal, parece olvidarse de las implicaciones narrativas que con el despliegue de tal ideología asumía. Y así ignora lo que había sido la motivación aparente del retraso en el matrimonio público, esto es la obtención del permiso paterno:

Yo he, señor, muy bien oído y entendido todo lo que vuestra señoría me ha dicho y conozco que quien más gana en ello yo soy y que con servicios ni merescimiento no pudiera la Fortuna hazerme tan dichoso como de poder absoluto quiere Dios, por su grandeza, que yo sea en hazerse este matrimonio. Mas ay en ello un muy grande inconveniente y es que en la hora que en mi tierra se supiesse, mis padres

²⁹ Fol. xxv r.^o

³⁰ La diferencia es que en el *Amadís* la unión se realiza a pesar de la afrenta que supone para los padres, mientras que en el *Claribalte* se prima la conciliación de posturas y sólo al matrimonio secreto ante los progenitores sigue la consumación. Oviedo se muestra más ortodoxo que Montalvo sobre este particular.

³¹ Fol. xxxiii r.^o

ternían en mucha aventura sus estados y aunque aquesto no oviessen, según allá estiman estas cosas, yo no ternía en mucho que aqueste despecho les hiziesse echarme su maldición, que sería la cosa del mundo que en cuanto yo biviessen más pesar me daría³².

Llegado a Albania, el héroe da por sentado su desposorio con Dorendaina y no pide en absoluto la conformidad de sus padres, a pesar de los temores expresados sobre la figura legal del *desafillamiento* en el parlamento con el Gran Sacerdote transcrito³³. Esta falla estructural se compensa, sin embargo, con el subsiguiente desarrollo de la peripecia novelesca. La princesa, cuando su estado de gravedad se muestra demasiado evidente, es acusada de alevosa. Es entonces el fiel escudero Laterio quien sale en defensa de Dorendaina, de tal forma que al regreso del héroe tras su desafortunado naufragio, se han cumplido todos los requisitos para la celebración del matrimonio en la faz de la Iglesia: la unión secreta se hace pública, los súbditos aceptan al nuevo heredero y, dato importante, todos quedan «esperando el día de las bodas publicadas» y el «solemne talasio», en clara alusión formular a los requisitos exigidos por la Iglesia; a saber: la amonestación en el tiempo previo a la obligada ceremonia de oír misa tras el sacramento.

Como podrá deducirse de la lectura del *Claribalte*, el recorrido por los entresijos de la unión matrimonial adquiere un peso específico importantísimo dentro del libro de Gonzalo Fernández de Oviedo. La minucia con que se refieren toda clase de detalles habla a las claras de una preocupación del autor por hacerse portavoz en la ficción de las recomendaciones clericales. El intento de hacer compatibles dos concepciones opuestas del amor: la cortés y la que cae dentro de los límites de la ortodoxia moral es un empeño para el que contaba con antecedentes en los modelos genéricos. Pero como en el *Amadís*, el lastre moralizante acaba por hacer incurrir al autor en más de una contradicción narrativa. Nuestro cronista de Indias, al hacer ostensible su faceta de moralista furibundo, actuó de crítico *avant la lettre* frente a la catadura inmoral de los libros de caballerías, precisamente desde las páginas de uno de ellos.

Ahora bien, esta insistencia en detallar el proceso que hace legal el matrimonio de don Félix y Dorendaina no es extraña a otros pormenores del libro y es muy posible, que al margen de las claras intenciones moralizantes, deba mucho también a los empleos burocráticos de quien fue, entre otras cosas, notario de la

³² Fols. xxix r.^o-v.^o

³³ El *desafillamiento* era la figura legal que los padres podían aplicar para dejar a un hijo al margen de sus obligaciones de derecho por desacuerdo con su conducta. Precisamente, el casamiento no consentido por la familia fue más de una vez desencadenante de tal desavenencia como demuestra la documentación notarial. Pueden espigarse curiosos ejemplos en el trabajo de García Herrero citado más arriba, págs. 157 y 166-67.

villa de Madrid, veedor de las fundiciones de oro en el Nuevo Mundo y terminó sus días como alcaide de la fortaleza de Santo Domingo.

De hecho, Oviedo no concibe la corte exclusivamente como el espacio de las relaciones aristocráticas regidas por el ceremonial y la etiqueta, sino que piensa en ella como lugar desde el que se ejerce el poder y se administra la organización del Estado. Junto al caballero cortesano, la narración nos dibuja también un perfil del héroe como estadista, algo que se puede apreciar muy bien en su actuación tras la victoria sobre el tirano Grefol. Don Félix, conocido en su campaña de asedio a Constantinopla como el Caballero de la Fortuna, dedica sus esfuerzos a la ordenación de la maquinaria estatal: sucesión, organización de la defensa, nombramiento de consejeros, diseño de la administración de justicia y de la casa del Emperador, etc..., para lo cual convoca cortes,

las cuales duraron veinte días y en ellos se concluyeron todas las cosas que eran convenientes para el buen gobierno y pacificación de aquel estado. En el primero le juraron todos por heredero y señor natural y se intituló universal heredero legítimo único para que después de los días de Grefol y de Ponorio, padre del Cavallero de la Fortuna, fuesse Emperador. Esto se hizo de común consentimiento y entera voluntad de todo el Imperio. En el siguiente día instituyó y ordenó la gente de armas que de pie y de cavallo avía de aver continuamente para conservación del estado y nombró los capitanes y dexó por capitán general a Risponde. En el terçero día confirmó algunos alcaides y puso otros y todos le hizieron omenaje de todas las fuerças del Imperio. En el quarto día ordenó el consejo y diputó veinte y quatro personas notables en él y de grandes letras y autoridad entre los quales avía ocho cavalleros y quatro perlados sacerdotes y doze letrados y hizo presidente al rey de Egipto. En el quinto día ordenó la armada de la mar y hizo almirante a Litardo, el qual era muy buen cavallero y de la casa y sangre imperial y se avía muy bien señalado el día de la batalla y declaró el número de las naves y galeas y fustas que ordinariamente havía de aver para guarda de las costas del Imperio. En el sexto día mandó restituir todo lo que injustamente su tío avía quitado a muchos y que aquello se viesse brevemente por justicia. En el séptimo día ordenó la casa y servicio que havía de quedar al Emperador, lo qual se hizo tan largamente como él lo quiso pedir y mandó que le acudiessen con todos los frutos y rentas del Imperio sin le menguar ninguna cosa y assí le obedesciessen y serviessen como antes, salvo que en las fortalezas no se ocupasse ni en las cosas de la justicia y gente de armas ni en la governación, sino con parescer del consejo de los que por él quedavan señalados. En el otavo día armó muchos cavalleros y dio y hizo

grandes mercedes a muchos y dotó muchos monesterios y casó muchas donzellas pobres y hizo soltar todos los que en la batalla fueron presos. En los otros días proveyó muchas cosas nescessarias a la buena governación fasta ser cumplidos los dichos veinte días de las cortes³⁴.

El caballero hacía ya tiempo que se había bajado de su montura, y había, si no arrinconado del todo sus armas, sí al menos abandonado su exclusiva dependencia de ellas y pasado a empuñar la pluma y a ocupar los gabinetes de palacio en que se cocían los asuntos de estado. Los libros de caballerías, deudores de la época en que fueron escritos no podían dejar de acusar ese tránsito. De hecho, y como un reflejo más de esos cambios, cuando en la parte final del libro los torneos dejan paso a los enfrentamientos entre ejércitos, el *Claribalte* toma un sesgo narrativo que deja intuir entre las líneas de esa *fantasía histórica* urdida por Oviedo el influjo de la concepción de la guerra como objeto teórico de estudio. Es un síntoma más de la importancia que los conocimientos técnicos van adquiriendo en un mundo que enfoca la estrategia bélica «como una rigurosa ciencia de aplicación técnica»³⁵.

Son varios los ejemplos que concuerdan con este punto de vista en el libro de Oviedo. En ellos, y en consonancia con esa concepción, no suele haber el menor atisbo de precipitación en la toma de decisiones que afectan al choque entre ejércitos, pues a la decisión ha precedido un análisis de la situación planteada y éste ha desembocado en la solución pertinente. No es extraño, pues, que en los preparativos de la contienda se recoja la disposición de las fuerzas con que se cuenta en el campo y que, en consonancia, se delimiten con claridad batallas y escuadrones en las órdenes de los capitanes:

Pero como el Cavallero de la Fortuna no veía la ora que llegar a las manos, no quiso esperar a que la gente del Emperador pasasse el río e acordó de les dar la batalla de la otra parte e de dar en ellos entre las dos luzes del siguiente día. E assí lo hizo e puso en la avanguardia a Risponde, su capitán general, con seiscientos hombres de armas e tres mill cavallos ligeros. E el Cavallero de la Fortuna fue en la segunda batalla, con mil hombres d'armas e dos mill cavallos ligeros; e toda la otra gente restante de cavallo puso en la retroguarda, de la qual hizo capitán a Litardo, hombre de la sangre imperial e muy buen cavallero.

³⁴ Fol. lvii r.^o

³⁵ José Antonio Maravall, «El ejército y el arte de la guerra. La técnica estatal de la fortificación», en *Estudios de historia del pensamiento hispánico*, Madrid: Revista de Occidente, 1972, II, págs. 511-584. El texto transcrito se encontrará en la pág. 521.

E partió en dos batallas toda la gente de pie, en medio de las cuales llevaban toda el artillería con mucho concierto e como gente de guerra³⁶.

La importancia concedida en este fragmento a resaltar la disciplina de las tropas de infantería es sumamente significativa. De ellas se valora, precisamente, el que se muestren como «gente de guerra», esto es, de manera ordenada y ofreciendo contraste, en la ladera opuesta, con los peligros que entrañan las huestes desmandadas. Parece haber un manifiesto interés en dejar bien marcada la diferencia entre el ejército coordinado y los indeseables levantamientos populares. Quizás por ello se enjuicia como pernicioso el hecho de que ante la amenaza de cisma tras la muerte del Sumo Pontífice, «toda la religiosa gente se convirtió en armas e ejércitos populares»³⁷.

También en lo tocante a la paga de las tropas se deja sentir la importancia concedida al ejército asalariado en esa conformación de las huestes. La evolución del caballero medieval hacia el soldado renacentista deja también sus huellas en unos libros, que como todos los de caballerías, se vuelcan en destacar las proezas guerreras de sus héroes. Si en el étimo de la nueva denominación del antiguo milite figura el sueldo prometido o recibido por sus servicios, el dato no pasa inadvertido para Oviedo, que fue secretario de Gonzalo Fernández de Córdoba en la preparación de una expedición a los campos de Italia, posteriormente frustrada por las circunstancias históricas³⁸. Cuando su libro se vuelca con los últimos folios en los entresijos de la campaña guerrera contra Francia esa preocupación acude al ofrecimiento de ayuda del rey de España a las tropas inglesas: «e que ordenassen lo que quisiessen qu'el infante hiziesse con su gente e armada, la qual traía pagada por un año»³⁹. Los implicados en el conflicto son perfectamente conscientes de los estragos que el gasto guerrero ocasiona en las arcas del estado y se hacen eco del clásico pensamiento tan aireado en la época: *pecunia nervus belli*⁴⁰, como recuerda el rey de Francia en una airada contestación a la embajada de su enemigo, el Caballero de la Rosa: «E aprenderá a gastar en la guerra e verá que es de otra manera que hazer muchas bodas»⁴¹.

También, curiosamente, esta concepción moderna de los ejércitos tiene su reflejo en más de un caso en las técnicas narrativas. Ofreceré dos ejemplos. El primero de ellos tiene que ver con el asedio de la confederación inglesa a la fortaleza de Calais. El tiempo de autor y lectores, la época desde la que se escribe,

³⁶ Fol. lv v.^o

³⁷ Fol. lxx r.^o

³⁸ Juan Pérez de Tudela Bueso, *op. cit.*, págs. xl-xlii.

³⁹ Fol. lxxvii v.^o

⁴⁰ José Antonio Maravall, *art. cit.*, págs. 519-520.

⁴¹ Fol. lxxvii r.^o

sirve de punto de referencia para contrastar con la cronología ficticia del relato y hacer creíble un asalto solucionado en un lapso temporal mínimo:

Mas pareçioles que era razón que Calés se tomasse e que no tardasse en cercarla una parte deste gran exército, quedando allí en persona el rey de Inglaterra con diez mill hombres que bastavan e con el artillería que conviniessse para esto. E que el príncipe don Félix e el rey de Escocia fuessen adelante con toda la otra gente. E así se hizo, porque aquel passo era muy nescessaria cosa que se asegurase. E como a la sazón no era Calés tan fuerte cosa como es agora, dentro de seis días la tomó⁴².

Como podrá observarse, la preocupación por la verosimilitud parece ser cuestión que muy tímidamente, por supuesto, comienza a preocupar a Oviedo, quien, al menos en este aspecto que acabo de apuntar, se plantea ya algunos mecanismos correctores de la fantasía desbordada.

El segundo de los ejemplos va asociado una vez más a la uniformidad y organización deseables en las tropas, aspectos que justifican y hacen creíble el vencimiento de un ejército más numeroso por parte de las fuerzas del héroe, que se imponen sobre el adversario porque en éste «...como eran de diversas lenguas, no eran tales como sus contrarios»⁴³. Queda bien claro que estamos muy lejos de las objeciones que planteaba el canónigo toledano a aquellos desemejados combates:

Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo puedan conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates; que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que vee o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante; y toda cosa que tiene en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno. Pues ¿qué hermosura puede haber, o qué porporción de partes con el todo y del todo con las partes, en un libro o fábula donde un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre, y le divide en dos mitades, como si fuera de alfeñique; y que cuando nos quieren pintar una batalla, después de haber dicho que hay de la parte de los enemigos un millón de competientes, como sea contra ellos

⁴² Fol. lxxviii r.^o

⁴³ Fol. lxxviii v.^o. Sobre la preocupación de algunos autores de libros de caballerías en torno al manejo de diversas lenguas por parte de sus personajes, puede leerse: Javier Guijarro Ceballos, *El «Flo-riseo» de Fernando Bernal*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999, págs. 149-157.

el señor del libro, forzosamente, mal que nos pese, habemos de entender que el tal caballero alcanzó la vitoria por solo el valor de su fuerte brazo?⁴⁴.

Tal pensamiento no era en absoluto ajeno a quien en las *Quinquagenas*, uniendo amores y armas, había tronado contra «Amadís e otros tractados vanos e fabulosos, llenos de mentiras e fundados en amores e lujuria e fanfarrería, en que uno mata e vence a muchos»⁴⁵. Ya en las páginas del *Claribalte*, su obra primera, sonaba para los lectores atentos, entre los renglones de su trama, la palinodia de Gonzalo Fernández de Oviedo.

Algunas de estas peculiaridades comentadas en páginas previas tienen su reflejo en los grabados de la edición valenciana de Juan Viñao. El *Claribalte* es un libro de caballerías de no muy abultada extensión, que queda en cuanto a volumen de folios por debajo de la media habitual del género. De hecho, el impresor decidió organizar el texto en dos columnas de 43 líneas, cuando lo más normal era componerlo de 46 a 48⁴⁶. El mayor interlineado redundaba en la claridad y vistosidad del libro que cuenta además con una exquisita serie de xilografías que lo embellecen y singularizan⁴⁷.

Si se descuentan el grabado de portada con el título y las armas de don Fernando de Aragón, duque de Calabria, el que figura como cabecera del prólogo dedicatoria, en el que se ve al autor, arrodillado, haciendo entrega del libro a su destinatario, y el que representa al final del libro, en el folio previo a la tabla de capítulos, a un poeta en su escritorio y acompaña a la composición laudatoria de Jeroni Artes, el libro de caballerías de Oviedo cuenta con 47 grabados en madera. Lo que, teniendo en cuenta que el volumen lo componen 74 folios, nos enfrenta a una ilustración por cada tres carillas aproximadamente. Ante esta profusión de imágenes cabe preguntarse qué es lo que pudo llamar la atención del impresor o, dicho de otra forma, ¿con qué escenas destacadas se quería captar al comprador-lector? ¿Qué es lo que se juzgaba más singular, o más atractivo, dentro del argumento de este libro de caballerías? El análisis de los grabados puede contribuir en algo a dilucidarlo.

De esas 47 ilustraciones, sólo 21 corresponden a grabados compuestos mediante la combinación de figurillas, normalmente tres de ellas (fig. 1), aunque hay casos, muchos menos, de combinación de dos (fig. 2). Se han reservado estos

⁴⁴ Miguel de Cervantes, ed. cit., pág. 610.

⁴⁵ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Las quinquagenas de la nobleza de España*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1880, pág. 233.

⁴⁶ Véase para estas cuestiones el estudio de José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, págs. 448 ss.

⁴⁷ Véase su descripción en F. J. Norton, *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal. 1501-1520*, Cambridge: Cambridge University Press, 1978, n.º 1262.

tacos para representar los encuentros de los protagonistas en la corte. Su indumentaria suele ser palaciega y en algún caso la escena urbana que los complementa alude a la ubicación de la entrevista (fig. 3), pues de entrevistas por norma general se trata en esos capítulos, junto con entrega de misivas y embajadas, que son así mismo los asuntos más frecuentados en la representación (fig. 4).

Es probable que el editor entendiera que esas escenas, aun siendo las más prodigadas en la obra, no eran las más singulares, siendo que abundan en las muestras del género. Es evidente que no reserva para ellas el derroche de medios que invierte en los otros 26 grabados. Parece claro que éstos se confeccionaron expresamente para la ocasión, ya que no resultan intercambiables con otras historias caballerescas y esto aun para el caso de las justas y torneos, en cuyas escenas llega a apreciarse igualmente una voluntad de acompasamiento de lo representado con las circunstancias de su celebración. Significativa a este respecto se muestra la serie de tres grabados que recoge la sucesión de combates pregonados en los torneos de Albania. A cada una de las jornadas corresponde una de las diferentes escenas que muestran, respectivamente, a dos jinetes enfrentándose sobre sus monturas (fig. 5), una *mêlée* de caballeros (fig. 6) y otra de peones (fig. 7), tal y como se había establecido en la convocatoria de la prueba:

Se ha de notar que el rey Ardiano en todos los pregones que por todas las partidas e provincias estrañas hizo dar para que los cavalleros que a ellos quisiessen venir supiessen la postura e condiciones de los torneos, se pregonó e dixo que aquellos torneos durarían quinze días e que en los cinco primeros cada día justarían. E avría seis mantenedores en seis telas e que quien mejor lo hiziesse en seis carreras ganaría el prescio, el cual sería mill marcos de oro.

E que en los otros cinco días siguientes tornearían a cavallo armados de todas armas, con lanças, e rompidas aquellas, con todas las otras armas ofensivas e defensivas que los cavalleros suelen traer en las batallas campales. E que el que mejor lo hiziesse en estos cinco días e más señaladas hazañas obrasse, ganasse el prescio, que serían veinte cavallos encubertados con otros tantos arneses e dos mill marcos de oro.

E que en los cinco días postreros tornearían a pie, armados de todas pieças⁴⁸.

Ello nos habla a las claras del cuidado puesto en ajustar los grabados a los detalles propios de la narración aun en los tramos que podrían considerarse más

⁴⁸ Fol. xxxix v.^o

estereotipados, como es éste de las batallas que, en total, contabiliza ocho xilografías.

Por lo demás, los grabados específicos realizados para dar cuenta visual de la trama son 17. Los núcleos destacados son, en primer lugar, los pasos que conducen a don Félix y Dorendaina al matrimonio (figs. 8-10) y, en segundo lugar, la «peripecia bizantina» (figs. 11-15). Estos dos núcleos convergentes representan mucho más del 50% de los grabados a columna y, de hecho, si se contabilizan los de los torneos de Albania, con su serie ya comentada en su ajuste a los pregones, prácticamente todas las xilografías pueden considerarse como específicas y, en buena medida, difícilmente reutilizables para otras obras.

De tal manera que la ojeada de un potencial lector a la obra podría hacerle intuir no sólo el contenido de los capítulos —tras cuyo epígrafe se incorporan, con rarísimas excepciones, ajustándose siempre a lo desarrollado en el interior de la división narrativa— sino que le permitiría detectar sus núcleos destacados: combates en campo cerrado, profusión de entrevistas en un marco palaciego y urbano, peripecia ligada a viajes por mar, con importante papel conferido a la magia y al combate contra el gigante, más un tramo de indudable peso dedicado a la casuística nupcial. No otros son, si se piensa, los contenidos destacables del libro de caballerías de Gonzalo Fernández de Oviedo⁴⁹.

ALBERTO DEL RÍO NOGUERAS
Universidad de Zaragoza

⁴⁹ Este análisis confirma además la condición de coda de los últimos capítulos. En ellos no se encontrará ningún grabado específico. Todo parece indicar que este añadido, dedicado a hiperbolizar la tradicional asunción por parte del caballero de la silla imperial de Constantinopla, aquí ampliada con la consecución del papado, se introduce un tanto forzosamente y, a buen seguro, como tributo a los ideales carolinos en materia de política imperial, como ya destacara Avalor-Arce en su artículo citado.



FIGURA 1.



FIGURA 2.



FIGURA 3.



FIGURA 4.



FIGURA 5.



FIGURA 6.



FIGURA 7.



FIGURA 8.



FIGURA 9.



FIGURA 10.

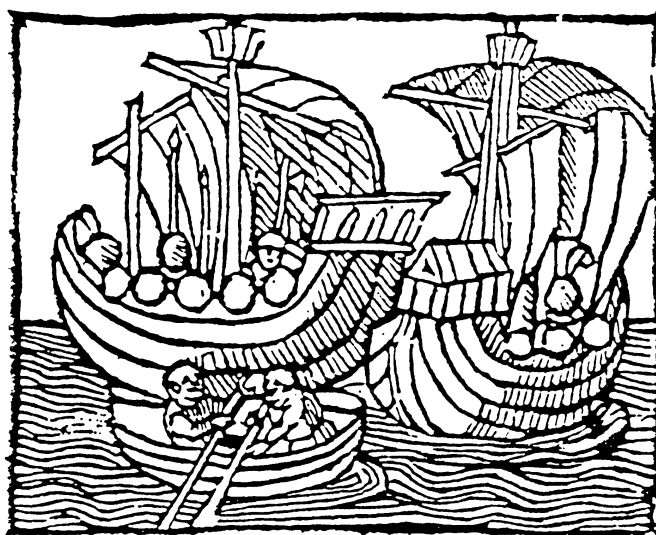


FIGURA 11.



FIGURA 12.



FIGURA 13.



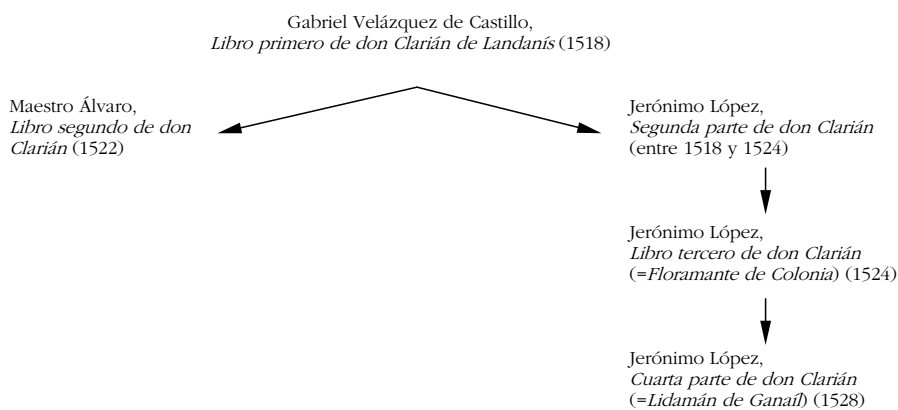
FIGURA 14.



FIGURA 15.

EL CICLO DE *CLARIÁN DE LANDANÍS* [1518-1522-1524-1550]

Antes de desarrollar lo más significativo de un ciclo de libros de caballerías como el de los Clarianes, formado por cinco partes distintas, será oportuno asentar siquiera brevemente la sucesión cronológica de estos libros y su interdependencia, de tal modo que los comentarios y sugerencias posteriores puedan referirse de forma clara al ciclo entero, cuyo esquema sería el siguiente:



Gabriel Velázquez de Castillo, vecino de Guadalajara, fue el autor del *Libro primero de don Clarián de Landanís*, publicado en Toledo por Juan de Villaquirán en 1518. Aunque el autor prometía, como suele ser habitual en el género caballeresco, segunda y tercera partes de su obra, dos autores distintos fueron los encargados de prolongar las hazañas del caballero sueco don Clarián de Landanís y de la corte alemana del emperador Vasperaldo, y de hacerlo además por caminos distintos, aunque anclados en el mismo punto de partida. Así pues, se presenta una situación nada anómala en la literatura cíclica: dos continuaciones distintas e independientes. De la misma forma que Francisco de Morais escribió su *Palmerín de Inglaterra* partiendo del *Primaleón* y sin conocer la continuación precedente, el *Platir*; del mismo modo que la *Diana* de Jorge de Montemayor tuvo dos continuaciones independientes, la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez y la *Diana enamorada* de Gil Polo, tenemos un *Libro segundo de don Clarián* de un tal Álvaro, médico del primer conde de Orgaz, y una *Segunda parte de don Clarián* de Jerónimo López, escudero hidalgo del rey de Portugal, don Juan III. El *Libro segundo* se publicó en 1522, también en Toledo y por Juan de Villaquirán, como el *Libro primero*. Por su parte, la única edición conservada de la *Segunda parte* remite a Sevilla y a la tardía fecha de 1550. Si tenemos en cuenta que el *Libro tercero* y la *Cuarta parte de don Clarián*, escritos también por Jerónimo López, se publicaron en 1524 y 1528 respectivamente, resulta evidente que estamos ante una anomalía en la transmisión editorial del ciclo, para la que se han ofrecido dos explicaciones distintas. Algunos autores han postulado que realmente la edición de 1550 es la primera edición de la *Segunda parte de don Clarián*. Lo que sucedió fue que esta *Segunda parte* circuló antes manuscrita, y se publicó sólo después de la aparición impresa de la tercera y cuarta partes. Creo sin embargo que sí hubo una edición previa, publicada entre 1518 y 1524, entre el *Libro primero* y el *Libro tercero*, de la que hoy no queda rastro alguno. Me apoyo para sostener esta opinión, especialmente, en dos detalles de la *Cuarta parte*. Jerónimo López va a retomar una aventura narrada en la *Segunda parte*, y dice así:

Bien os acordaréis cómo al tiempo qu'el noble rey Lantedón de Suecia para Noruega fue, como se cuenta en la Segunda parte de don Clarián, hojas cincuenta y quatro, para tomar consejo en el perdimiento de su hijo y del emperador Vasperaldo, en el camino halló un cavallero al través de una floresta que con él, sin conocerlo, quisiera hazer batalla. Pues agora vos quiero dezir quién era ese cavallero y la causa de su demanda (fol. 73v).

Efectivamente, esta aventura de Lantedón se cuenta en el capítulo 28 de la *Segunda parte*, y su resolución final se difiere hasta una continuación. Pero

este anuncio aparece en el folio 55, no en el 54. Otro tanto sucede en el segundo caso:

En la *Segunda parte de don Clarián*, a hojas ciento e quarenta e cinco, se cuenta cómo Ermión de Caldonga se partió de la corte del Emperador en demanda del cavallero de Ungría que llevaba las armas leonadas, el qual tan malamente avía herido en el Monte de las Espe-suras al Rey de Polonia, su padre (fol. 131v).

Nuevamente, se trata de nuevo de un episodio que se dejó truncado en la *Segunda parte*, pero en la edición de 1550 aparece en el folio 139, y no en el folio 145, como se señala en la *Cuarta parte*. Es posible que estas remisiones tan concretas de la *Cuarta parte* se refieran precisamente a una edición de la *Segunda parte* hoy perdida, con una foliación distinta a la edición de 1550. Entiendo que no sería muy lógico por parte de Jerónimo López ofrecerle al lector de la *Cuarta parte* las páginas del manuscrito de la *Segunda parte* donde se iniciaba una aventura incompleta, y sí parece factible pensar que apunta a esa edición perdida que defiendo en esta exposición. Más complicado resulta decantarse por una publicación anterior o posterior a 1522, porque, tras la lectura detenida del *Libro segundo* y de la *Segunda parte*, no encuentro ningún detalle o pista que me permita señalar la influencia de una obra sobre otra. Ambas continuaciones parecen ignorarse mutuamente. El médico Álvaro y Jerónimo López retoman episodios, personajes y cabos sueltos comunes del *Libro primero*, y los desarrollan en sendas continuaciones con sus particulares preferencias, amplificándolos en ocasiones de modo diverso e introduciendo temas y aventuras novedosos de sesgo distinto. Cierro este capítulo bibliográfico con la simple mención de que Jerónimo López no cejó en su empeño de ofrecerle lecturas caballerescas al rey Juan III de Portugal: a este personaje regio dirige el *Libro tercero de don Clarián*, publicado en Toledo por Juan de Villaquirán, en 1524, y la *Cuarta parte de don Clarián* en 1528, publicada también en Toledo, aunque en este caso por Gaspar de Ávila. Reparen también en que sólo la *Segunda parte* de 1550 se sale del marco de la imprenta en Toledo, un dato que resalta su excentricidad dentro del ciclo.

I. En el «Prólogo» del *Libro segundo de don Clarián de Landanís* (1522), el autor encarece los méritos de su creación señalándole al conde de Orgaz, Álvaro Pérez de Guzmán, que su actividad literaria

requiere ociosidad y desocupación de negocios e cuidados; requiere esso mismo entera memoria para recoger gran número de nombres e vocablos diferentes e copia de hystorias, assí antiguas como moder-

nas, sagradas como profanas; es menester también yngenio para inventar, gracia para ordenar, espressiva para hablar.

«Ingenio», «gracia» y «espresiva» son aptitudes relacionadas con las *partes artis* (ingenio para la *inventio*, gracia para la *dispositio* y «espressiva» para la *elocutio*). La peculiar forma de atender a la búsqueda de ideas sobre un tema determinado (*inventio*), a su adecuado ensamblaje (*dispositio*) y a su formulación lingüística (*elocutio*) determinan en cierto sentido las diferencias entre el *Libro primero de don Clarián* de 1518 y sus dos continuaciones independientes, el *Libro segundo* del médico Álvaro y la *Segunda parte* de Jerónimo López: diferencias temáticas, constructivas y formales.

Con el libro de caballerías de Velázquez de Castillo se introducen en la literatura caballeresca del Siglo de Oro temas novedosos: la profesora Sylvia Roubaud ha señalado la influencia del destinatario del *Libro primero*, Charles de Lannoy, en este libro de caballerías, cuyo protagonista parece recrear incluso en sus iniciales al distinguido caballero de Carlos V: C – L, Charles de Lannoy, Clarián de Landanís¹. El marco de las aventuras es europeo, centro-europeo y septentrional para ser más exactos, y todas arraigan en la corte del Sacro Imperio Romano Germánico del emperador Vasperaldo. Velázquez de Castillo introduce en la literatura caballeresca una figura muy relevante de cronista, Vadulato de Bondirmague: cronista imperial y relator de fiestas cortesanas, al modo de los cronistas borgoñones. Velázquez de Castillo atribuye a éste y otros egregios cronistas imperiales una compleja red de obras históricas parciales que desbordan el tópico del manuscrito o la crónica fingidos de los que se traduce el libro de caballerías. Queda desbordado ese tópico porque no se trata sólo de una forma de desencadenar la narración caballeresca, sino también de una forma de arrimar ciertos episodios al discurso historiográfico². La fecha de publicación del libro coincide exactamente con el primer viaje del joven Carlos V a España; este detalle, unido a las abundantes reflexiones que aparecen en el *Libro primero de don Clarián* sobre la sucesión imperial o *traslatio imperii*, ¿no nos permitirían hablar en cierto modo del primer libro de caballerías «carolino»?³.

¹ Sylvia Roubaud, «Calas en la narrativa caballeresca renacentista: el *Belianís de Grecia* y el *Clarián de Landanís*», en *La invención de la novela (Actas del Seminario Hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez, Madrid, noviembre 1992-junio 1993)*, ed. Jean Canavaggio, Madrid: Casa de Velázquez, 1997, págs. 49-91.

² Javier Guijarro Ceballos, «Recreación literaria de algunos recursos historiográficos en el género caballeresco: el ciclo de los Clarianes y otros libros de caballerías», en *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, ed. Andrew M. Beresford & Alan Deyermond, London: Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield College, 1997, págs. 7-15.

³ Javier Guijarro Ceballos, «La historia en los libros de caballerías: la «nacionalización» del *Libro segundo de don Clarián* (1522)», en *Actas del Congreso Internacional «Libros de caballerías (de Amadís al Quijote). Poética, lectura, representación e identidad»*, Salamanca: SEMYR (en prensa).

El autor del *Libro segundo*, el médico Álvaro, sigue en lo fundamental las aventuras anunciadas en el *Libro primero*, es sumamente respetuoso con los caracteres de los personajes principales de la obra precedente y con el la geografía europea. Sin embargo, se interesa especialmente por el papel que desempeña la caballería hispano-goda en la corte imperial de Vasperaldo, gusta de insertar referencias a animales exóticos, algunos de ellos de difícil documentación, y ofrece abundantes pasajes relativos a la conversión de infieles. Estos rasgos tienen una significación especial cuando se consideran desde la ladera biográfica del autor; y hoy estamos ya en condiciones de relacionar autor y obra, ya que contamos con más datos sobre el médico judeo-converso Álvaro de Castro, probable autor del *Libro segundo de don Clarián de Landanís*⁴. Ese acercamiento biográfico no agota desde luego el interés de este libro de caballerías: me ocuparé también brevemente de la inserción de microrrelatos en la narración caballeresca, sobre todo de dos metamorfosis ovidianas contadas por el protagonista del libro, don Clarián, a su hermano Riramón de Ganañ para aliviarle los rigores del camino.

La otra rama del ciclo de los Clarianes, formada por la *Segunda parte*, el *Libro tercero* y la *Cuarta parte*, tiene un único autor, el escudero hidalgo Jerónimo López. A lo largo de diez años, tomando como límites la publicación de la *Primera parte* de Velázquez de Castillo y de su *Cuarta parte*, Jerónimo López ofreció en tres ocasiones los frutos de su obra caballeresca al rey don Juan III de Portugal. Y da la impresión de que a lo largo de sus tres libros fue dosificando de distinta forma la presencia de elementos propios de la ficción sentimental, la importancia del entrelazamiento como soporte estructural del relato, el papel narrativo concedido a las profecías o el número de episodios mágicos y espectáculos cortesanos. Dosis distintas de estos elementos, pero para componer tres libros de caballerías que se ajustan singularmente al modelo caballeresco que es parodiado en el *Quijote* de Cervantes. Desde su primera entrega caballeresca hasta la última, las interpelaciones al destinatario de su obra, el rey don Juan III, son constantes; en la *Cuarta parte* se percibe un cierto desaliento del autor ante el poco interés que pareció demostrar el rey portugués por su creación literaria.

II. Antes del nacimiento del héroe del ciclo, don Clarián de Landanís, Velázquez de Castillo relata las hazañas de su padre Lantedón y su tío Gedres, hijos de Tanabel y Leandia, reyes de Suecia. En los torneos de Bergis, en Noruega, Lantedón y Damavela se enamoran; antes de casarse, Lantedón traba

⁴ Álvaro de Castro, *Libro segundo de don Clarián de Landanís*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001; Javier Guijarro Ceballos, «La Celestina y el Libro segundo de don Clarián de Álvaro de Castro», en *Laurel. Revista de Filología*, 3 (2001), págs. 5-36.

amistad con Vasperaldo, hijo de Macelao, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Nace entonces don Clarián, hijo de Lantedón, y poco después su fiel escudero Manesil. Educado junto a su primo Galián, hijo de Gedres, ambos corren distintas aventuras caballerescas, hasta que don Clarián se enamora de Gradamisa, hija de Vasperaldo. La emperatriz de Alemania, Altibea, convence al caballero sueco de que forme parte de la mesnada de los caballeros imperiales de Colonia. Para festejar la fecha de su coronación imperial, Vasperaldo convoca un extraordinario torneo, pero la gloria adquirida por el capitán de los defensores, don Clarián, no satisface por completo sus ansias de aventuras: abandona la corte colonesa en busca de nuevas hazañas, algunas de las cuales extienden el dominio territorial del Imperio alemán. El regreso del caballero a Colonia coincide con el afianzamiento de su relación sentimental con Gradamisa. Entre éste y su próximo reencuentro en el Castillo Deleitoso de la maga Celacunda, hermana de Vasperaldo, mediará el extraordinario episodio de la Gruta de Hércules, un descenso a los infiernos del que don Clarián renacerá afeitado y dueño de la valiosa Espada de la Esmeralda o de Hércules. Tras derrotar y conocer a su hermanastro Riramón de Ganaíl, don Clarián asiste en Colonia a las cortes convocadas por Vasperaldo ante el inminente ataque del rey Cosdroe de Persia. Sin embargo, un primer problema, más acuciante, le afecta personalmente: el reino de Suecia ha sido invadido. En este punto del relato, con el viaje de don Clarián y sus caballeros más estimados en socorro del rey Lantedón, concluye el primer libro, con promesa de una segunda y tercera partes que vieron la luz en pluma ajena.

El libro está dedicado a Charles de Lannoy, señor de Santzelles, caballero mayor de Carlos V, miembro del Toisón de Oro y futuro virrey de Nápoles. La dedicatoria ensalza las virtudes del noble caballero borgoñón que acompañó al joven Carlos V en su primer viaje a España en 1517: como señala el propio Velázquez de Castillo,

Si ésta es obra de cavallería, ¿a quién puede ser así justa y devidamente enderezada como a vos, ilustre y muy magnífico señor que tan grandemente en la facultad que en los tiempos de ahora es dada avéis usado e usáis de la cavallería? Y de esto da muy claro testimonio la gran gracia, desenvoltura, ligereza y denuedo que vuestra señoría tiene en el ejercicio de las armas, lo cual mostráis y avéis mostrado bien abierta y conocidamente en los torneos, justas, pasos y otras cosas en que os avéis hallado, en todo lo cual os traéis e avéis avido con tanta gracia y ventaja sobre otros que da causa a que de los estraños de vuestra nación seáis loado y se os dé renombre. Pues las burlas cesando, vuestra persona se ha mostrado tan valerosa en las batallas, reencuentros y otras cosas que se os an ofrecido que abiertamente

hacéis verdadero lo que arriba tengo dicho (*Libro primero de don Clarián*, «Prólogo»)⁵.

La expresión «pues las burlas cesando» sugiere un cierto grado de complicidad entre autor y destinatario, un cierto grado de intimidad adquirido tal vez durante los torneos celebrados en Valladolid en homenaje al recién llegado Carlos V, en los que Lannoy tuvo ocasión de romper lanzas con su Rey⁶. De cualquier modo, no es un factor determinante un conocimiento personal y estrecho entre Velázquez de Castillo y el miembro del séquito de Carlos V: Velázquez de Castillo supo situar su libro de caballerías en un marco geográfico reconocible para el flamenco Lannoy; logró presentarle brillantes torneos, ficticios, sí, pero con esa normativa y reglamentación tan estricta que imperaba en los torneos borgoñones del tiempo; o intentó plantearle digresiones históricas sobre el Imperio alemán como un eco de las expectativas imperiales del séquito borgoñón.

Es probable que la conjunción de estos detalles otorgara al *Libro primero de don Clarián* el característico perfil que lo individualiza entre otros libros de caballerías aparecidos en esa época. Su novedoso marco geográfico orienta el mundo ficticio en un sentido distinto al del mundo bretón amadisesco; el mismo golpe de timón aleja el relato del ámbito mediterráneo y norteafricano (presente en el *Floriseo* de Bernal o el *Lepolemo* de Alonso de Salazar, por ejemplo) y del espacio constantinopolitano (presente en *Las sergas de Esplandián*, *Tirante el Blanco* o *Palmerín de Olivia*, por citar algunos). Plantea unas expectativas novedosas en la producción caballerescas temprana, relacionadas en mi opinión con el binomio Charles de Lannoy-Carlos V que gravita sobre la creación novelesca de Velázquez de Castillo. A la elección imperial de don Clarián en el Sacro Imperio y a la propuesta de la escena europea como vasto campo de proezas caballerescas debieron corresponderle un determinado foco de intereses culturales, sociales o políticos, del mismo modo que la recreación del viejo tópico de la corte constantinopolitana en algunos libros de caballerías se vio revitalizada, en la transición del siglo XV al siglo XVI, por las aspiraciones del rey Fernando en el mundo mediterráneo.

La geografía clarianesca apunta a otros intereses, responde a otras exigencias. Carlos V mantuvo siempre una activa política internacional con zonas de Europa alejadas del mundo hispano. En el caso de Dinamarca y Suecia, estuvieron motivadas por la política matrimonial de los Habsburgo, que había emparentado a la hermana de Carlos V, Isabel, con Cristián II. Estas decisiones afectaban

⁵ Hay edición moderna de la obra de Gabriel Velázquez de Castillo, *Clarián de Landanís*, ed. Gunnar Anderson, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta (Hispanic Monographs. Ediciones Críticas, 7), 1995.

⁶ Pedro M. Cátedra, «Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V», en *Catálogo de la exposición «La fiesta en la Europa de Carlos V»*, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 93-117.

especialmente al «lado flamenco» de Carlos V, pues en ellas siguió las líneas políticas marcadas por las relaciones de los Países Bajos y el Imperio con los estados nórdicos, zonas a las que los Duques de Borgoña y su abuelo Maximiliano habían prestado atención especial. La mayor parte de los libros de caballerías se orientaron hacia dos polos: por una parte, y desde la pérdida de Bizancio, algunos recrearon casi utópicamente Constantinopla, como punto de partida de la aventura oriental; otros libros de caballerías se decantaron por el Mediterráneo occidental como marco geográfico de las aventuras, a través de una aventura caballeresca de tendencia «occidentalizante», más cercana a la ortodoxia francesa, bretona. El primer libro del ciclo de los Clarianes se encamina decididamente al Norte —incluso, como se mostrará después, al más gélido Septentrión, hasta el punto de que la profesora Silvia Roubaud ha sugerido la posibilidad de considerarlo como una verdadera «novela septentrional» *avant la lettre*.

Si bien es cierto que los tradicionales Constantinopla e Imperio Griego aparecen en la obra dedicada a Charles de Lannoy, Velázquez de Castillo prima esa «internacional caballeresca», si se me permite la expresión, centrada en torno al Sacro Imperio en un ámbito netamente europeo y nórdico (Alemania, Países Bajos, Polonia, Dinamarca, Noruega, Suecia, Hungría, Lituania, etcétera). Y esa nueva orientación «nórdica» y «europea» que enmarca las aventuras del *Libro primero de don Clarián* responde a un conjunto de intereses imperiales muy distintos a los de los Amadises o Palmerines. La prueba de que reorientación geográfica, *traslatio imperii* y época inicial de Carlos V en España van de la mano, creo que pueden ofrecerla las interesantes digresiones sobre el Imperio que aparecen en el *Libro primero de don Clarián*: en ellas, en un complicado árbol genealógico donde parecen fundirse datos históricos, medias verdades y tal vez flagrantes patrañas, Velázquez de Castillo recrea ficticiamente, a la mayor gloria de la estirpe carolina (y por tanto, de Charles de Lannoy, a quien dirige este excursus pseudohistórico), una base legendaria y novelesca que conecta indisolublemente los orígenes del imperio alemán previo al período de Carlomagno, continuado por los Otones y culminado por el linaje de Carlos V, una transmisión cortada por la aparición del imperio carolingio. Todos estos saberes históricos los atesora una figura muy relevante en el *Libro primero*: el cronista imperial Vadulato, a quien el emperador Vasperaldo mandó también «poner por escrito estensamente las grandes fiestas que en su corte se hizieran», con un perfil de relator de fiestas muy novedoso en el género. Velázquez de Castillo recreó con especial dedicación tanto la figura de este singular cronista como las fases de redacción y traducción de su obra histórica, que les resumo brevemente. Para perpetuar en la memoria de sus sucesores los nobles hechos de los caballeros imperiales, el emperador Vasperaldo solicitó de ellos que, en una obra distinta de su crónica personal, se anotaran todos aquellos sucesos dignos de memoria. El encargado de compilar estos testimonios fue el cronista imperial Vadulato de

Bondirmague, obispo de Corvera; la continuidad de esta práctica testimonial originó la historia en ocho volúmenes titulada *Speculum militiae*. De este corpus, Vadulato entresacó los hechos más relevantes de don Clarián y otros caballeros, compilando el libro *Gloriosa facta magni imperatoris*, traducidos al alemán por Demón de Nuremberga. Tras esta vulgarización al alemán, aún se establece un estadio más en la transmisión de la crónica fingida; la adaptación al italiano por Faderico de Maguncia, obispo de Lanchano. Así pues, la historia de don Clarián, vertida al castellano por Velázquez de Castillo, deriva finalmente de la versión italiana. Esa compleja transmisión ficticia de la crónica cortesana del emperador Vasperaldo, con las referencias a traducciones múltiples, interpolaciones en la transmisión, obras históricas paralelas, enmiendas de probables interpolaciones espúreas, etc., implica un grado más de ficcionalización frente al precedente amadisesco, y tiene cierto sabor de humanismo erudito.

III. Al final del *Libro primero*, don Clarián y sus buenos compañeros de la mesnada del emperador Vasperaldo de Alemania viajaban hacia Suecia para socorrer al rey Lantedón. Otro autor, un tal físico Álvaro, retomó este viaje para iniciar su *Libro segundo de don Clarián*, que se publicó en 1522 en Toledo. Lo único que conocíamos hasta hace poco del autor de este libro de caballerías era su profesión, médico, y su servicio en la casa del primer conde de Orgaz, Álvaro Pérez de Guzmán. Con tan exiguos datos resulta difícil indagar sobre el autor de la obra, pero algunas circunstancias han permitido asociar a este desconocido Álvaro con un médico judeoconverso llamado Álvaro de Castro. En esta identificación se apoyan algunos de mis comentarios.

El médico judeoconverso Álvaro de Castro pertenece a la rama conocida por el sobrenombre Abolafia, de la nobilísima familia hebrea de los ha-Leví. Este miembro de la familia Abolafia, que nació entre 1465-1475, se convirtió al cristianismo entre 1492 y 1497-1498. La relación del médico Álvaro de Castro con Álvaro Pérez de Guzmán, primer conde de Orgaz, es muy anterior a la fecha de publicación del *Libro segundo de don Clarián*. Autor de tres libros medicinales (*Ianua vitae*, *Fundamenta medicorum* y *Antidotarium*), hoy podemos consultar esas obras gracias sobre todo al nieto de Álvaro de Castro, el insigne humanista Álvaro Gómez de Castro, que legó a la biblioteca toledana los tres manuscritos de su abuelo. Estos datos deberían matizar esa imagen tan recurrente de la escasa formación intelectual de los autores de libros de caballerías. Las críticas de los humanistas del siglo XVI no pueden aplicarse omnímodamente a todos los autores caballerescos. Álvaro de Castro, João de Barros, Jerónimo de Urrea, Damasio de Frías, Antonio de Torquemada o Jerónimo Huerta, entre otros, no eran «componedores por la mayor parte, personas idiotas y sin letras, que nunca estudiaron latín, ni griego, ni arte, ni filosofía, ni matemáticas, ni leyes, ni otras disciplinas de donde se aprende ciencia verdadera», dicerios que lanzó contra los

escritores de libros de caballerías Gracián de Alderete en el prólogo a su traducción de las *Moralia* de Plutarco, publicadas en 1571.

La autoría defendida para el *Libro segundo de don Clarián* permite en segundo lugar analizarlo desde una situación privilegiada con respecto a otras ficciones caballerescas del tiempo. Si se acepta esta identificación, puede efectuarse con garantías la extrapolación de los datos que aportan distintos estudios científicos y biográficos sobre el médico al estudio literario de su libro de caballerías. Por ejemplo, la presencia en el libro de caballerías de pasajes sobre animales exóticos, de difícil documentación, responden al interés de Álvaro de Castro por la historia natural: de hecho, es muy significativo que ciertos nombres de animales, no documentados en las fuentes léxicas más socorridas para la investigación, sí aparezcan recogidos en sus manuscritos médicos. Otro ejemplo: la abundancia de episodios referentes a la conversión de infieles. Y no sólo esas conversiones masivas e impersonales al estilo de la materia carolingia, sino la conversión interior de personajes que ven la luz de Cristo desde el raciocinio y la convicción íntima, o a través de la fuerza de unos milagros que se describen morosamente en pequeños relatos hagiográficos.

Entre los rasgos temáticos que caracterizan este libro de caballerías en la producción peninsular temprana, sobresale indudablemente la importancia concedida a la caballería hispano-goda. Momentos antes de participar en la batalla contra los enemigos persas del emperador alemán, don Clarián se encuentra con veinticuatro caballeros españoles que acudieron al campo de batalla animados por la posibilidad de conocerlo y movidos por la bula del papa Inocencio II (también se desplaza a Alemania un ejército español capitaneado por Gridolfos de Lara, condestable del rey León de España). Desde ese momento, combaten al lado del príncipe sueco, destacando sus hazañas entre los caballeros y tropas que militan en el ejército imperial. En un capítulo posterior, Espinel de Claraboy, en compañía de sus compañeros godos Gridolfos de Lara, mosén Clavor Datramolla y micer Garellán Delpo, logra prender al rey persa Cosdroe. Renaldo de la Salda evita poco después la muerte de Vasperaldo, frustrando un intento de magnicidio. Micer Garellán y otro caballero español, mosén Escabrel, liberan al conde Gufret de Peraça y a su hija Bricencia, y más tarde, Valeriano del Ojo Blanco, conde de Asta, caballero godo español, socorre a Delfanje de Avandalia en sus tierras, somete los ducados rebeldes a la férula imperial y restablece en el trono de Constantinopla a Eraclio. Pienso que la exaltación de la caballería hispana en la ficción caballeresca está connotada por uno de los debates más candentes en la España de aquella época: la presencia hispana en la política imperial de Carlos V. Para un lector coetáneo, el siguiente pasaje del *Libro segundo* suscitara probablemente un eco de intensa actualidad; el emperador Vasperaldo y don Clarián dialogan con el español Espinel de Claraboy, que acaba de prender al rey Cosdroe de Persia:

—Soberano señor, dad gracias a este alto cavallero por el gran servicio que oy os ha hecho, que sabed que, si con imperio quedáys desta hecha, este buen cavallero es la causa dello.

El Emperador dixo:

—Por cierto, a él y a todos cuantos aquí están soy yo en mucho cargo, y los que de mí vinieren.

Don Clarián le dijo:

—A éste más que a ninguno.

—¿Por cuál causa? —preguntó el Emperador.

Don Clarián le dixo:

—Porque éste por su sola mano mató al rey de Persia, defendiéndole la llegada más de veinte mil lanzas e otras tantas espadas.

El Emperador como lo oyesse, abrazándole le dixo:

—¡*Santa María valme, e d' España me estava a mí profetizado tanto bien!*

Espinel le dixo:

—Señor, *no menos servidores tenéis vos en España que en Alemania*, pues vuestro gran estado e merecimiento lo obliga.

El Emperador le echó los braços encima e le dixo:

—*Assí es ya mayor la deuda que devo a España que Alemania.*

No pretendo forzar este pasaje con un comentario historicista desenfocado, pero tengo la impresión de que las alusiones a la presencia activa de los caballeros españoles, el agradecimiento de Vasperaldo a España o la constatación de que el Emperador cuenta con tantos servidores en España como en Alemania reflejaban inquietudes bien presentes en la Toledo de 1522. Este diálogo del *Libro segundo de don Clarián* se sitúa en un año (1522) en el que, en mi opinión, era evidente el sentido de propuesta implícita que ocultaba el pasaje: la defensa del protagonismo hispano en la política imperial y de una estrecha dependencia del Emperador con respecto a un reino como el español que, en definitiva, era uno más entre otros que afectaban a la política de los Habsburgo. Pienso que esta conexión es la que puede explicar el rasgo tan novedoso de la presencia de caballeros españoles en la historia (en una palabra, el «nacionalismo español» del *Libro segundo de don Clarián*)⁷.

El interés del *Libro segundo de don Clarián* no se agota con el análisis biográfico e histórico de ciertos episodios ficticios. Álvaro de Castro aviva los diá-

⁷ Otra circunstancia añadida que podría explicar el interés por la presencia de los caballeros godos españoles en el relato caballeresco de Álvaro de Castro: el propio origen del linaje de los Guzmán, derivado etimológicamente de «Godos» o «Gotimanes» según algunos genealogistas de los siglos XVI y XVII.

logos de sus personajes con abundantes refranes y frases sentenciosas. En los casos en que el contexto dialógico es humorístico, ciertos pullazos recuerdan los intercambios de donaires de las facecias del Siglo de Oro. La figura de Vadulato, el cronista fingido que tuvo tanta importancia en el *Libro primero de don Clarián*, queda muy oscurecida en esta continuación. Este dato se relaciona en mi opinión con el recurso ficcional empleado por Castro para desencadenar el relato, que tiene un evidente sabor celestinesco: el autor declara en el «Prohemio» de la obra que el Conde de Orgaz trasegó por Sevilla, Toledo y Valladolid con treinta hojas de una historia comenzada por otro, buscando quien la continuase, hasta que su médico aceptó el reto. El recurso, muy original en los libros de caballerías, recuerda la carta de «El autor a un su amigo» de *La Celestina* de Fernando de Rojas, autor con el que probablemente avecindó Castro en la Puebla de Montalbán y que atesoró entre sus libros una «segunda parte de don Clarián» que bien pudo remitir a este libro de caballerías. La narración caballescada de Álvaro de Castro sigue de cerca la disposición estructural del Libro cuarto del *Amadís de Gaula* y de *Las sergas de Esplandián* (precisamente los que muestran una mayor presencia en la tarea refundidora de Montalvo frente al *Amadís* primitivo). En esta historia de considerables dimensiones, con una linealidad y cohesión narrativas reseñables, se introducen algunas digresiones, ligadas con distinto grado de ilación al relato principal de las aventuras del héroe o de los personajes secundarios. Utilizando términos que han sido aplicados al estudio de las historias intercaladas en el *Quijote* cervantino, el *Libro segundo de don Clarián* ofrece tanto «episodios», bien trabados en la historia principal y con una determinada función narrativa dentro de ella, como «digresiones». Una de las «historias breves» insertas en la narración principal presenta grado cero de conexión con el argumento del libro y su desarrollo narrativo: las «ficciones poéticas» o fábulas que cuenta don Clarián a su hermano Riramón de Ganaíl para entretenerle durante un largo viaje a Tesalia (una «digresión» pues en la terminología propuesta para las historias intercaladas en el *Quijote*). Se trata de las metamorfosis ovidianas de Latona, Ino, Sémele y de los padres de estas dos últimas, Cadmo y Ermíone. Este episodio digresivo tiene en mi opinión una importancia considerable. En la prosificación de Álvaro de Castro se aprecian ya la prioridad otorgada a la narración y al desarrollo lineal del argumento, la concentración de la acción y la carencia de elementos descriptivos frente a la fuente ovidiana, datos que caracterizarán posteriormente el tratamiento de la fábula en la traducción en prosa de las *Metamorfosis* debida a Jorge de Bustamante, publicada veinticuatro años después (en 1546) o la poética de la «patraña» de Timoneda en la adaptación de las «novellas» italianas.

IV. Otro autor, de talante muy distinto al de Álvaro de Castro, continuó el *Libro primero de don Clarián* en una *Segunda parte* totalmente independiente

del *Libro segundo*. Se trata de Jerónimo López, escudero hidalgo del rey don Juan III de Portugal, del que lamenta no poder ofrecer dato biográfico alguno. Las obras, independientes, de Álvaro de Castro y de Jerónimo López, ateniéndose en principio a los mismos cabos tendidos desde la obra inaugural del ciclo hacia una posible continuación, demuestran cómo la poética caballeresca podía conducir a resultados muy diversos. Frente a la narración lineal de Castro, López se decanta por la estructura narrativa del entrelazamiento; si el primero estructura la mayor parte de las aventuras en torno a un héroe centripeto, y éstas en torno a conflictos bélicos que las aglutinan, López aleja a sus protagonistas de la corte imperial colonesa y los encamina hacia las típicas aventuras de errancia, de las que rinde cuenta el relato caballeresco en pequeños microciclos, protagonizados sendos caballeros. La alternancia entre estos microciclos se realiza mediante las fórmulas típicas del entrelazamiento.

El distinto «ingenio» para la *inventio* y «gracia» para la *dispositio* de Álvaro de Castro y Jerónimo López determina la fisonomía divergente de sus dos creaciones, manifestada también en la forma concreta de reconducir la historia del *Libro primero*. Castro prolonga con nuevas aventuras la vida heroica de personajes presentes en el *Libro primero*; López, por su parte, introduce rápidamente el nacimiento de Floramante de Colonia, hijo de don Clarián y Gradamisa, de tal modo que con éste una nueva generación de caballeros arrebató el protagonismo narrativo a sus progenitores —desencadenándose al mismo tiempo la inserción de nuevos capítulos entrelazados. Indisolublemente unida a la diferente poética con que los autores desarrollan sus relatos ficticios, la polionomasia (la adquisición de distintos sobrenombres caballerescos, muy sonoros y vistosos, por parte de un mismo protagonista) escasea en el *Libro segundo* y prolifera en la *Segunda parte*; repárese por ejemplo en los distintos sobrenombres con que aparece Floramante de Colonia, asociados regularmente con la adquisición de nuevas armas heráldicas y divisas que lo caracterizan durante un tramo del relato: Doncel de la Extraña Maravilla, Caballero de la Peligrosa Aventura, Caballero del Tigre o Caballero del Sagitario. Entre tantos personajes que se distribuyen el protagonismo del libro, con tantas aventuras distintas protagonizadas por cada uno de ellos, el lector podría perder el norte del desarrollo narrativo propuesto por Jerónimo López: a modo de plantilla, el sentido del quehacer caballeresco de Floramante viene dado por las abundantes profecías de tono animalístico y hermético que adelantan sus aventuras. Las profecías pautan la trama de aventuras y engranan en el relato los abundantes pasajes sobrenaturales: frente a lo que sucediera en el *Libro primero* de Velázquez de Castillo y, sobre todo, en el *Libro segundo* de Álvaro de Castro, las intromisiones de los magos en la historia son constantes, en su doble categoría narrativa de auxiliares u opositores de los personajes principales y de enunciadores prolépticos del

relato, y abundan los episodios maravillosos de encantamientos, metamorfosis y magia diabólica, natural o artificial.

La intersección de aventuras de errancia mediante la técnica del entrelazamiento origina una creciente complicación estructural a lo largo de la *Segunda parte de don Clarián*, patente en la acumulación de los «cabos sueltos», mediante fórmulas del tipo «como en la tercera parte se cuenta», «como se dirá en la tercera parte», etc. Jerónimo López ofrece más de una veintena de cabos sueltos tendidos hacia una posible continuación. Cuando este autor emprende la escritura del *Libro tercero*, sus intereses creativos —y una reorientación estructural que luego comentaré— le llevan a continuar el relato caballeresco siguiendo sólo algunos de los cabos sueltos de la *Segunda parte*, mientras que muchos otros quedan sin el desarrollo prometido. Al final del *Libro tercero*, el propio narrador, en boca del ficticio «trasladador» de la historia, les confiesa lo siguiente a unos lectores tal vez perplejos, tal vez defraudados en sus expectativas:

Algunos habrá que, leyendo la presente historia, no con poco espanto querrán decir el yerro que se ha hecho en no declarar los grandes fechos de los caballeros de la casa del emperador don Clarián, porque así en la *Primera parte* como en la *Segunda* se ha dicho que, lo que allí se dejaba de contar, más largamente se diría en la *Tercera parte*. A esto digo que, así como la memoria de los buenos caballeros no se debe perder, del mismo modo la mano no debe dejar de poner por escrito aquello que, de no ponerse por escrito, se podría tener por mengua. Mas porque los que esta historia leyeren no me culpen, os hago saber que así estas caballerías de los caballeros de la casa del emperador don Clarián, como los amores de Floramante de Colonia y de Lidamán de Ganaíl, y así mismo las grandes maravillas del Caballero del Bastardo Animal, como otras muchas proezas, están escritas en la *Crónica del muy valiente cavallero Lidamán de Ganaíl* [...], la cual yo tiraré del lenguaje alemán en el castellano para que los lectores hayan placer y toda la obra con entera conclusión se remate.

La presencia de Jerónimo López en el ciclo clarianesco supone la penetración en el tejido narrativo del verso, si bien sus poemas se ven lastrados por esa merma que detectaba don Quijote en el género: «Verdad es que las coplas de los pasados cavalleros tienen más de espíritu que de primor». Estimo que ningún libro de caballerías precedente concedió tanto margen a la expresión poética sentimental; capítulos enteros están articulados sobre poemas cuyas formas, retórica y contenidos apuntan a la novela sentimental (incluso la *mise en page* de ciertos tramos del libro —véanse por ejemplo los capítulos 53-55— recuerda la de la novela sentimental). Los conflictos amorosos desbordan con creces la

dimensión que tenían en el *Libro primero* de Velázquez de Castillo y el *Libro segundo* de Álvaro de Castro. Jerónimo López arrima la construcción narrativa y la disposición formal de los pasajes sentimentales al modelo de la novela sentimental. Por ello, en el poema final de la *Segunda parte*, el «trasladador» de la historia insta al lector a que repare en su libro con estos versos:

oye, lector, con sobra de celo,
mira y relee aqueste tratado
de armas, amores, assí matizado.

V. En el *Libro tercero de don Clarián de Landanís* encontramos de nuevo la temática y la retórica sentimental, el interés por los episodios maravillosos o la técnica del entrelazamiento, pero con un peso específico en la obra distinto al que tenían estos mismos factores en la *Segunda parte*. La historia recupera inicialmente aventuras del libro anterior de Jerónimo López; tal y como se había prometido en la *Segunda parte*, en los seis primeros capítulos del *Libro tercero* se relatan aventuras de Floramante de Colonia; entre los capítulos 7 y 18, se narra el encantamiento de don Clarián por Daborea y la conquista de Colonia por el traidor Palamis de Hungría, al que derrota finalmente Garçón de la Loba. A partir de ese momento, coincidiendo con la aparición en el *Libro tercero* de Deocliano, hijo de Garçón de la Loba, se produce un giro radical en el desarrollo de los episodios: las aventuras de Deocliano, bajo los apodos de Caballero del Leopardo, Caballero de la Triste Figura, Caballero del Rayo, Caballero Dorado y Caballero de la Maravilla, centran el interés preferente de la narración entre los capítulos 28 y 108. El tramo final del *Libro tercero* contempla el nacimiento, educación y vida heroica de los hijos de Garçón de la Loba y de Deocliano, Protesilendos y Florimán.

Aunque López relata aún hechos simultáneos en el tiempo mediante las fórmulas típicas del entrelazamiento, en el *Libro tercero* se decanta por la sucesión de bloques narrativos, centrados cada uno de ellos en una serie de caballeros que asumen su protagonismo y capitalizan las aventuras y los conflictos sentimentales. Estas secuencias aglutinan más capítulos que en la *Segunda parte*, detalle que, unido al relativo protagonismo otorgado a Garçón de la Loba y su hijo Deocliano, explica que muchos de los cabos sueltos de la *Segunda parte* quedaran sin su prometido cierre, carencia de la que era plenamente consciente el narrador, como se comprobó al final del *Libro tercero* en ese fragmento que se citó anteriormente.

Sin embargo, la mayor linealidad de la narración en el *Libro tercero de don Clarián* no aminoró la importancia narrativa de las profecías como esquemas anticipatorios del desarrollo de las aventuras. En López se intuye un esquema narrativo de causalidad estable: número de episodios entrelazados y número de

profecías son directamente proporcionales; bloques narrativos de mayor linealidad y número de profecías son inversamente proporcionales. En una palabra, en el *Libro tercero* las profecías referidas a los caballeros protagonistas son de mayor alcance, porque estos caballeros capitalizan durante más capítulos aventuras y episodios sentimentales. Las consecuencias de este uso narrativo de las profecías son muy diversas e importantes. En primer lugar, al lector hay que recordarle de vez en cuando que un determinado hecho en la historia supone el cumplimiento de un anuncio de la profecía que lo anunciaba desde tiempo atrás; o en clave narrativa, que se ha culminado ya una parte del relato que aparecía pergeñado proféticamente y anunciado de forma proléptica. Así, por ejemplo, cuando se relata la conversión de Almúcar y sus tropas turcas, recuerda el narrador:

Hágoos saber que no quedó ninguno que por amor dél luego no se hiziessen christianos porque en todo la primera parte de la profecía de la sabia Meliota fuesse cumplida (fol. 178v).

«La primera parte de la profecía»: referida a un personaje de fuerte protagonismo novelesco, en su afán comprensivo abarca el desarrollo de tantos capítulos, de tantos hechos caballerescos, de tanta historia por narrar, que debe dividirse en «partes». La profecía se convierte en un índice de aventuras, y cuando éstas se materializan narrativamente remiten a las «partes» del mensaje profético: aquí se cumple la primera parte de la profecía, aquí la segunda, etc. Pero las consecuencias de este uso narrativo de las profecías rebasan en el *Libro tercero* la pura estructura narrativa y afectan a otros aspectos, literarios e ideológicos. Cada vez que se materializa narrativamente en el relato fingido una parte del contenido profético, da la impresión de que se avala en el plano ideológico la veracidad del mensaje profético y el cumplimiento de las siguientes partes, que aún no han sido materializadas. Por ejemplo, una doncella de la sabia Meliota le dice al emperador don Clarián:

Mi señora te manda dezir que, si tienes bien en la memoria la profecía postrera que te embió cuando los dos infantes Florimán e Prote-silendos fueron por ella tomados del poder de la mala Dariola, que te acuerde bien que la primera parte es ya toda cumplida, lo cual muy a la clara has tú ya visto. E assí te haze a saber que no pasará mucho tiempo que la otra segunda parte será cumplida (fol. 215r).

De este modo, si sobre la *Segunda parte* se dijo que el sentido del hacer caballeresco de Floramante de Colonia venía dado por las abundantes profecías, en el *Libro tercero* lo que las profecías anuncian es el «padecer» de los caballe-

ros protagonistas, porque en cierto sentido carecen de voluntad propia o de libre arbitrio: su función es volver verdaderas las profecías que se refieren a ellos. Y Jerónimo López no ignora esa apariencia de determinismo que ofrece su libro, del que se justifica constantemente subordinando ortodoxamente las profecías —e indirectamente el desarrollo de la historia— al plan concebido por Dios.

Otro elemento constante en López que aparece dosificado de forma distinta en sus libros de caballerías es la importancia de lo sentimental. En su *Libro tercero*, prescinde de los poemas insertos en la *Segunda parte*; los pasajes sentimentales siguen teniendo importancia, aunque se aligeran, la tónica amorosa que los sostiene y la retórica con que se escriben no difieren de la obra precedente, pero el molde prioritario es la prosa, no el verso. El marco geográfico europeo ya no es el Norte hacia el que apuntaban *Libro primero*, *Libro segundo* y en menor medida *Segunda parte*. Las aventuras de Deocliano a partir del capítulo 63 del *Libro tercero* transcurren sobre todo en islas de contornos difusos y nombres misteriosos, hasta que la aparición de los héroes Florimán y Protesilendos marca un punto de destino reconocible y legendario en el mapa caballeresco: la reconquista de los Santos Lugares.

VI. En cierto sentido, el origen narrativo de la *Cuarta parte* de don Clarián debe buscarse en la *Segunda parte* y no en el *Libro tercero*. Como el mismo López anunció a los lectores al final de éste, algunas aventuras inconclusas de la *Segunda parte* que no habían tenido su prometido remate se relatarían en la *Cuarta parte* (las proezas de Lidamán o Vitoraldo, por ejemplo). Por todo ello, la conclusión del ciclo de los Clarianes reparte su protagonismo entre el linaje imperial de don Clarián y, en menor medida, la caballería griega de Garzón de la Loba y sus descendientes, triunfante en el *Libro tercero*. A Lidamán de Ganañ, hijo de Riramón y sobrino pues de don Clarián, se le dedican los capítulos iniciales de la *Cuarta parte* (1-15), donde corre aventuras con el sobrenombre caballeresco de Caballero de los Espejos, el mismo asumido por el bachiller Sansón Carrasco para combatir con don Quijote de la Mancha (II, 14). Después, el hijo de don Clarián y de Leristela de Tesalia (15-21, 34-39, 49-50) irrumpe en el relato, a despecho del silencio que padeció en el *Libro tercero*. Estos dos, con Floramante (22-33), Lindián de Bolduque (40-42) o Filortán del Fuerte Brazo (44-46), pertenecen al linaje de don Clarián; pero la caballería griega se enaltece en el tramo final del libro de caballerías con las hazañas de Deocliano, Protesilendos y Florimán. En apretada síntesis, éste es el desarrollo de la *Cuarta parte*, y de él puede inferirse el empleo de una estructura narrativa muy semejante a la desplegada por López en el libro precedente.

Sujeto tal vez a las variaciones particulares del gusto literario de su destinatario, a las generales de su contexto o, simplemente, a una poética endógena que surge del mismo proceso de elaboración de sus tres novelas, el itinerario creati-

vo de Jerónimo López semeja una línea sinuosa de experimentos novelescos ensayados y desestimados. Ni siquiera los hitos se estabilizan en mezclas de proporción constante; las tres contribuciones al género caballeresco áureo recurren a ciertos recursos narrativos y retóricos, a determinados temas y motivos literarios predilectos que las identifican; pero en su sucederse, varía la importancia otorgada en cada obra. Es el caso por ejemplo de las profecías: presentes en todos los Clarianes de López, su número y hermetismo decrecen en la *Cuarta parte*. La inserción de poemas, desde la saturación de la *Segunda parte*, ha disminuido sustancialmente en el Libro tercero y se ha reducido en el cuarto al «Romance de las Siete Doncellas» (fol. 47r) y a los motes que lucen los defensores y aventureros que participan en las brillantes fiestas del matrimonio de Floramante (capítulos 29-30). Otro tanto sucede con la multiplicación de intertítulos en el texto; arribado a la *Cuarta parte*, López escasamente resalta la inserción de unas cartas (fols. 37v, 38r), unos «plantos» (fols. 82v, 132v) o algunos parlamentos amorosos (fols. 29v, 30v, 33r). El cronista Vadulato, a quien López concedió singular entidad como autor y personaje activo en la narración caballeresca en *Segunda parte y Libro tercero*, queda ahora privado de sus privilegios.

Si en todas sus contribuciones López concede especial dimensión a los divertimentos cortesanos, la *Cuarta parte* describe morosamente justas, torneos y espectáculos cortesanos. Cabe decir otro tanto del incremento progresivo de episodios maravillosos a lo largo de los tres libros de caballerías: tienen lugar las metamorfosis mágicas más espectaculares (caballos alados de fuego convertidos en basiliscos, caballeros en águilas, de estatuas de ídolos en caballeros o la transformación de un perro en recién nacido (fols. 18r, 63v, 64r, 99v), entre otras. Siguiendo el modelo del *Descensus ad inferos* de la Gruta de Hércules en *Libro primero de don Clarián de Landanís*, López le prepara a su hijo Floramante un sobrecogedor *tour de force*: el Laberinto del Caballero Vengador (caps. 24-25), episodio fantástico henchido de encantamientos, desencantamientos, metamorfosis de toda especie, cuevas infernales y cárceles subterráneas, en el que triunfa Floramante: «a mi parecer —sentencia un caballero tracio como testigo excepcional— que la grande aventura de la Gruta de Ércules no igualava con ésta deste hazañoso laberinto, por donde Floramante merece más gloria e loor que su padre don Clarián» (fol. 68v).

La *Cuarta parte de don Clarián* (o *Lidamás de Ganaíl*) de Jerónimo López, publicada en Toledo en 1528, se abre con las confesiones del autor en el prólogo, de una desusada sinceridad en la tópica prologal del género caballeresco del Siglo de Oro. Tal vez de López pueda decirse aquello de que era un tanto llorón, como lo era Amadís de Gaula en opinión de maese Nicolás, el barbero del pueblo manchego de don Quijote. Pero lo cierto es que su prólogo nos devuelve la imagen de un Jerónimo López empeñado en satisfacer, aunque en vano, el gusto de don Juan III de Portugal, al que dedicó todas sus obras. Se adivina ya cierto

cansancio y decepción al final de la *Cuarta parte*: si bien concluye besando las reales manos de Su Alteza el rey don Juan, quien quiera mostrar las hazañas de Vitasilao de la Jerosolima Empresa «junte la mano con el papel e tome alguna parte del gran trabajo que yo he tenido en sacar esta corónica del lenguaje alemán en el vulgar castellano». Para otros pues los desvelos literarios que a López no parecieron reportarle beneficio alguno.

JAVIER GUIJARRO CEBALLOS
Universidad de Extremadura

EL LEPOLEMO, CABALLERO DE LA CRUZ Y EL LEANDRO EL BEL

EL CABALLERO DE LA CRUZ

La *Crónica de Lepolemo, llamado el Caballero de la Cruz* (Valencia, Juan Joffre, 1521) fue uno de los libros de caballerías que más éxito obtuvo. El impacto de sus once reimpressiones sólo es comparable al de los libros principales de series más afortunadas, Amadises y Palmerines. Al primer libro, tres décadas más tarde, seguirá una continuación, el *Leandro el Bel*, de autor y estilo diferentes.

Del autor del *Caballero de la Cruz*, Alonso de Salazar (cuyo nombre, presente en la primera edición, desaparece en las posteriores) nada sabemos. Sin duda tuvo relaciones con la poderosa familia de los Mendoza, dado que el libro está dedicado al joven Iñigo López de Mendoza, por aquellos años conde de Saldaña y, más tarde, cuarto duque del Infantado. Conocemos, en cambio, el bachiller Juan de Molina, protegido de los círculos de la corte de Fernando de Aragón (Duque de Calabria), quien fue traductor y corrector activo en Valencia entre los años 1520-50. Contribuyó a la financiación de la primera edición («dando lo necesario para ello el bachiller Juan de Molina» [f. CXXXVII v.º]) y, en la segunda (1525), aparece como revisor («[el libro] fue mejorado y d' nuevo reconocido por el bachiller Molina»)¹. El contexto en que nace el libro es pues el de

¹ De esta edición se ha perdido el único ejemplar sobrevivido, citado por Brunet, que se encontraba en la biblioteca real de Dresda. En las siguientes ediciones el nombre no aparece. Para más información sobre Juan de Molina, que fue también traductor de otro libro de caballerías, el *Arderique*, véase la

la Valencia renacentista, donde un magnífico ambiente cortesano favorece la industria editorial: los impresores valencianos (Diego de Gumiel, Jorge Costilla, Juan Viñao y Juan Joffre) se cuentan entre los primeros que proponen al público libros caballerescos, echando así las bases del que será un género editorial de gran repercusión.

La trama es muy sencilla.

A Lepolemo, hijo aun niño del emperador de Alemania, lo raptan unos corsarios berberiscos y, junto a su ama y a su hermano de leche, lo venden como esclavo en el mercado de Túnez. Crece pues en casa de un panadero mas, a pesar de su joven edad, demuestra la firmeza de su fe llevando con orgullo una cruz roja cosida en el pecho. Al morir su segundo amo, un mercader del Cairo, Lepolemo forma parte de la herencia reservada al Sultán y llega, así, a ser paje y compañero del príncipe, situación en la que se distingue por su ánimo generoso e ingresa muy joven en la orden de caballería. Bajo el nombre cristiano de Caballero de la Cruz defiende al sultán durante la invasión de los turcos y lo socorre, más tarde, afrontando vasallos rebeldes y gigantes soberbios. Sus peregrinaciones marinas le llevan inesperadamente a liberar de los piratas al Delfín de Francia y a rescatar de la prisión, sin conocerle, a su propio padre, el Emperador de Alemania. Entretanto, una profecía del sabio Xartón le revela su origen noble y le predice felicidad en el amor. Su amistad con el Delfín lo conduce a Francia, donde conoce a la amada predestinada, la princesa Andriana. Sin embargo, el desconocimiento de su linaje constituye un obstáculo insuperable para el matrimonio; pero finalmente, gracias a la intervención clarificadora del ama, se produce el reconocimiento. Es así que Lepolemo, heredero legítimo al trono de Alemania, recobra su señorío y gana la guerra contra un usurpador. La novela concluye felizmente con el matrimonio y el nacimiento de un hijo llamado Leandro.

Como se puede observar, la estructura del relato, basada en un único hilo narrativo, es muy sólida y se desarrolla en dos ambientes geográficos diferentes: el mundo musulmán centrado en El Cairo —donde el caballero adquiere fama y honor al servicio del Sultán— y el contexto europeo de Francia y Alemania —donde encuentra el amor, recobra su linaje y conduce la guerra que lo llevará a recuperar su imperio.

bibliografía citada bajo la entrada de *Lepolemo (El Caballero de la Cruz) [1813]* en D. Eisenberg y M.^a C. Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI*, Zaragoza: Prentas Universitarias de Zaragoza, 2000, págs. 375-376.

El *Caballero de la Cruz* y las novelas del «tipo neocruzado»: ¿conflicto o tolerancia?

El aspecto más original de la novela es indudablemente su relación con los pueblos islámicos: gran parte de la historia se desarrolla norte de África e, incluso, su autoría se atribuye a un cronista moro, del cual el autor cristiano se finge un humilde traductor. La novela se presenta con unos curiosos preliminares: dos prólogos, el primero del «intérprete» cristiano, el segundo del «autor moro». El cristiano, que se pretende ex-cautivo en Túnez, nos cuenta que, habiendo descubierto el original árabe del libro, movido por su importancia, decidió emprender la tarea de traducción. Solamente en segundo momento aparece el verdadero autor, el sabio Xartón, nigromante y testigo de los hechos, quien declara relatar las empresas del Caballero de la Cruz por encargo del Sultán Zulema, para que no sean puestas en olvido y sirvan de ejemplo para los buenos y malos caballeros.

Esta duplicación de la presencia autorial en los libros de caballerías tiene toda una tradición², que aquí, con el doble prólogo, llega a un nivel explícito de elaboración consciente. El recurso a la autoridad de un pretendido autor testigo, en efecto, permite un alejamiento de la responsabilidad, acentuado por la diferencia de fe (si algo en el libro no satisficiera a los lectores, «echen la culpa al moro que lo ordenó, pues en mi traducir no he salido de su estilo»). Explicación que representa una novedad en los libros de caballerías y que pudo haber interesado a Cervantes, si es que su sabio Cide Hamete algo le debe al moro Xartón³.

Por otro lado, seguramente le interesó el desarrollo del tema del cautiverio, tan dominante al comienzo de la novela y narrado, a veces, con tanta precisión y sensibilidad que Sylvia Roubaud ha podido destacar que se trata del primer relato de cautiverio con caracteres realistas de la novelística española. La trayectoria triunfal de Lepolemo (capturado por piratas, vendido en almoneda a un humilde panadero, comprado por un rico mercader, heredado —más tarde— por el Sultán, liberado finalmente al momento de ser nombrado caballero, recompensado —en conclusión— con grandes honores y con una propuesta de matrimonio) se

² Se trata del topos del manuscrito encontrado y de la falsa traducción, sobre el que se ha escrito ya mucho. Baste la referencia a D. Eisenberg, «The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry», en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark: Juan de la Cuesta, 1982, págs. 119-29; M.^a C. Marín Pina, «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M. I. Toro Pascua, Salamanca: Universidad, 1994, I, págs. 541-48; A. Bognolo, «Il romanziero e le finzione. Questioni teoriche nei testi introduttivi ai libri de caballerías», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* (Pisa), II, 1999, págs. 67-93; y a los caps. IX- XVII de libro de S. Roubaud-Bénichou, *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, Paris: Honoré Champion, 2000.

³ Para este aspecto y muchos otros, S. Roubaud, «Cervantes y el *Caballero de la Cruz*», *NRFH*, XXXVIII, 1990, págs. 525-66 (pág. 560).

incorpora a la convención literaria que A. Mas ha denominado del «cautiverio feliz»⁴. Sin embargo no faltan atisbos de los motivos más típicos del «cautiverio infeliz», indudablemente más cercano a una representación realista de la vida cotidiana de los prisioneros; motivos que se presentan también, como ha notado Roubaud, en varios romances viejos, que nuestro autor ha sabido elaborar con indudable maestría: el esclavo que no encuentra comprador, el pan blanco concedido por un amo generoso, la esclava que consigue ganarse la confianza del ama al punto de encargarse de su casa, y el cautivo que se obstina en no renegar su fe.

Por otra parte, la confrontación con el mundo musulmán no representa ninguna novedad en los libros de caballerías, en los que la relación con el Islam se había vuelto un tema central ya desde el *Tirant*, novela en la cual al escenario bretón medieval se había sustituido el Mediterráneo, mientras el motivo de la defensa o reconquista de Constantinopla, presente en casi todas las novelas de la primera época, acababa teniendo en el género una centralidad obsesiva.

Últimamente se ha empezado a matizar la visión exclusiva que se tenía de los libros de caballerías como de obras alejadas de la realidad, ambientadas en mundos maravillosos, geográficamente improbables, poblados por gigantes, endriagos y doncellas cuitadas. Muchos de los libros de los años de los Reyes Católicos y de los primeros del imperio de Carlos V asumen, en cambio, un tono más austero y participan de la ideología de movilización cristiana que se había producido a partir de la guerra de Granada, prosiguiendo con las campañas del cardenal Cisneros en el Norte de África. Estos libros comparten rasgos de realismo, de acentuada piedad cristiana y de dedicación a la guerra contra los musulmanes, por lo que se ha hablado de novelas del tipo «neocruzado»⁵. Ya en las primeras continuaciones del *Amadís* se encontraba bien representada esta tendencia: en *Las Sergas de Esplandián* (1510), el protagonista critica la vanidad de los caballeros que buscan la fama mundana, contraponiendo a las fútiles aventuras de la caballería bretona, su actuación como verdadero caballero cruzado, que dedica totalmente la vida a la lucha contra los infieles; en el *Florisando* de Páez de Ribera (1510) el preponderante ambiente religiosos hace que los caballeros se pongan al servicio de Dios; y en el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz

⁴ El prisionero, de noble origen, se hace notar por su valor y virtud, llegando a ser capitán y consejero de un gran príncipe y posible candidato a su sucesión, a pesar de mantener indefectiblemente su fe cristiana. A. Mas, *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or. (Recherches sur l'évolution d'un thème littéraire)*, París, 1967, vol. II, pág. 367.

⁵ J.A. Whitenack, «Don Quijote y los libros de caballerías del tipo 'neo-cruzado'», en *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, ed. F. Menchacatorre, San Sebastian: Universidad del País Vasco, 1990, págs. 581-86. Véase también Id., «Conversion to Christianity in the Spanish Romances of Chivalry, 1490-1524», *JHP*, 13, 1988, 13-39; y también M.ª C. Marín Pina, «La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la narrativa caballeresca del reinado fernandino», en *Fernando II de Aragón. El rey Católico*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1996, 87-105.

(1526) el Papa dicta reglas muy estrictas para que los caballeros se porten según la moral cristiana y empleen sus fuerzas exclusivamente contra los infieles. En particular, el grupo de novelas publicadas en Valencia por aquellos años (*Floriseo*, *Arderique* y *Claribalte*), que comparten unos caracteres comunes, se distinguen por su acentuado compromiso moral y su alto grado de verosimilitud⁶. Quizá se deba esto a la influencia del *Tirant*, cuya versión castellana (1511) fue publicada por Diego de Gumiel, editor a quien le cupo un papel fundamental en el desarrollo de la imprenta valenciana y que mantuvo relaciones con los impresores que publicaron obras de caballería en los años siguientes. Es posible pues que el *Tirant*, con su visión realista y su ambientación mediterránea, que otorga a la guerra contra turcos y berberiscos gran espacio, haya influido en la producción llevada a cabo en Valencia⁷. La extrañeza del *Lepolemo*, pues, chocante en relación con el *Amadís*, no resulta tan marcada si se considera el género en su totalidad por aquellas fechas. En particular nuestra obra delata muchas afinidades con el *Floriseo* de Fernando Bernal (Diego de Gumiel, 1516), similitudes de las que nos ocuparemos más adelante.

La *Crónica de Lepolemo*, pues—que narra la historia de un cautivo que, gracias a su valor, llega a ser caballero y que lleva con orgullo una cruz en el pecho en sus batallas— participa indudablemente de los ideales de cruzada y de un clima de mesianismo propio de su época, pero la atmósfera que se respira en el libro no es maniquea sino de grandes matices: los moros son tan caballeros y honrados como los cristianos, comparten los mismos valores aristocráticos del protagonista y toleran, incluso, su determinación a no renegar, actitud que interpretan como señal de entereza y nobleza moral. No hay en la novela animosidad contra el Islam sino, a pesar del contexto realista, una idealización que alcanza tanto a los cristianos como a los musulmanes y que permite el establecimiento de varias amistades mixtas. Algo parecido sucedía en el *Palmerín* y en el *Primaleón*,

⁶ Tanto que se ha propuesto incluirlos en un grupo genérico a parte: J. Guijarro Ceballos, *El «Floriseo» de Fernando Bernal*, Mérida: Editorial Regional de Extremadura, 1999 (especialmente pág. 127). Javier Guijarro utiliza la categoría de realismo, aunque entre comillas. Si bien pensamos que sea oportuno evitar un uso ingenuo del concepto de realismo, que habría que matizar históricamente, hemos decidido adoptarlo porque se trata de una noción usada también por otros estudiosos del género caballeresco (Roubaud, Riquer). Por otra parte el autor del clásico fundamental sobre este argumento, E. Auerbach, declara que él también usó el término por aproximación: «dapprincipio avevo sperato che si sarebbero potuti trovare vocaboli ed espressioni che stringessero gli aspetti generali della spiritualità storica con più precisione dei vocaboli e delle espressioni usuali [...]. Ma ciò porta soltanto a nuovi fraintendimenti e per di più suona pretenzioso e pedantesco. È nella natura del nostro soggetto che i nostri concetti generali siano mal determinabili, indefinibili», «Saggio introduttivo» de A. Roncaglia, pág. X, a E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino: Einaudi, 1979.

⁷ Motivando quizá también la traducción del *Arderique* (Valencia, Juan Viñao, 1517). Una operación semejante se hizo también con el *Guarino mesquino* italiano (trad. Sevilla 1512) que, si bien muy diferente del *Amadís*, con sus peregrinaciones africanas y lucha en defensa de Constantinopla acababa siendo asimilable al género según el otro modelo.

donde la atracción ejercida por el tema moro y oriental es evidente. A este clima contribuye el inusual punto de vista desde el cual se pretende narrada la historia: el *Lepolemo* se presenta como una crónica árabe que narra las empresas de un cristiano que adquiere la posición de héroe en el mundo musulmán, con la admiración de los más encumbrados caballeros de aquella comunidad. Todo esto sin que su fe cristiana, ostentada con fiereza, sea obstáculo para el reconocimiento de la estima y del honor que su comportamiento militar y cortesano le proporcionan. El sabio moro cronista, registrando con aprecio incondicional las empresas del caballero cristiano Lepolemo, erige un monumento importante a la tolerancia religiosa.

El cautiverio: detalles significativos

La parte más original es la que narra las vicisitudes del cautiverio de nuestro héroe. Merece la pena detenerse en algunas de ellas.

El momento del rapto se narra con gran sensibilidad y detalle, tanto que se producen efectos de verdadero realismo (caps. 5-7)⁸.

El ama, que se ha alejado paseando en la ribera del mar con los niños, es retratada mientras, sentada en una peña junto al mar, con el pequeño Lepolemo dormido en los brazos (se dice que se había dormido por el ruido del agua porque estaba cansado de andar por el campo), se queda absorta mirando «cómo se quebraban las ondas», cuando el repentino asalto de los moros interrumpe su contemplación.

El autor cuenta luego cómo los padres de Lepolemo se enteran de la desgracia: la narración, lenta, se detiene en varios momentos sucesivos con minucia y frescura de detalles; pinta antes la búsqueda infructuosa del príncipe por parte de los cortesanos, luego la alarma creciente de la emperatriz que poco a poco se da cuenta que ha pasado algo grave, después su incontenible desesperación al saber la pérdida del niño. A los excesos de la emperatriz se contraponen la actitud compuesta del emperador, capaz de ocultar sus sentimientos y asumir un comportamiento razonable, capaz incluso de confortar a su mujer, reprendiéndola porque tales extremos «no eran cosas de católica». El zapato y el bonete del niño, que los cortesanos han encontrados en la playa, además de un indicio que confirma la pérdida en el mar, resultan un detalle psicológico muy eficaz al describir la pena de la madre, que llora mirándolos y hablando con ellos como si pudieran dar cuenta de su hijo (función análoga a la de tantas prendas de amor ausente de la poesía cancioneril) hasta que el emperador no los hace quitar para que no los vea.

⁸ Se pueden consultar estas páginas en la nueva *Antología de libros de caballerías castellanos*, ed. J. M. Lucía Megías, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, págs. 291-295.

El relato vuelve luego a la suerte del ama, la cual cuerdamente no revela a los moros la identidad del príncipe; y se concluye con la venta en la plaza del mercado de Túnez, donde pocos rasgos son suficientes a compendiar toda la pena y humillación de los esclavos: «el ama con sus niños assentada en el suelo al sol, y no bien bastecida de las cosas necesarias qu'era mancilla de verlos».

Gracias a sus solícitos servicios, la esclava consigue ser bien tratada de sus primeros amos, unos panaderos que le entregan el cuidado del horno (nótese el detalle del niño que no quiere el pan negro, que es «de tierra» y no es «de lo nuestro» y como tal frase inocente renueva la pena de la buena mujer). Es ahora que el pequeño (nueve años), educado por el ama a la fe cristiana, se cose una cruz roja en el sayo en señal de devoción, por lo que le llaman «el cativo de la cruz» (cap. 10). La buena fama del ama es tal que un mercader del Cairo consigue comprarlos para su mujer, que se enamora de la nueva esclava y de sus hijos y permite que tengan una educación cristiana de parte de un clérigo.

A la muerte del mercader los esclavitos entran en la herencia del Sultán, para servir al príncipe que es de su edad. Aquí hay que destacar un par de episodios: el primero es el rechazo del pequeño Lepolemo a besar las manos a su nuevo amo, motivado con un minucioso razonamiento que, en una lógica aristocrática, merece todo respeto: solo un hombre libre puede besar la mano en señal de vasallaje; un esclavo siempre lo hará con ánimo doble, para complacer y para conseguir la libertad (cap. 13). El segundo es una riña entre chiquillos, en la que el esclavito defiende a su amo de otros niños que le habían echado unas canas, sin tener suficiente respeto a su señor (cap. 16). Este episodio, en que el joven protagonista demuestra precozmente su vocación caballeresca defendiendo con arrojo a un protegido desvalido, tiene antigua genealogía, pues encuentra paralelos en el *Amadís* y, anteriormente, en el *Lancelot*; además aquí, como en el fragmento anterior, es apreciado el espontáneo apego del niño a los valores de la nobleza: fidelidad, generosidad, desprecio del peligro y sobretodo observancia absoluta de las distancias sociales.

Llega pues el momento en el que el esclavo, que ha sido educado al manejo de armas y caballo para acompañar a su joven amo, solicita el orden de caballería (cap. 17). Sylvia Roubaud ha demostrado la dependencia de este episodio de una fuente histórica⁹, y es interesante destacar que, siendo la condición de caballero incompatible con la esclavitud, inmediatamente Lepolemo consigue del sultán la liberación y se hace su vasallo, sirviéndole de ahora en adelante por libre elección, mientras cambia su nombre de «cativo...» en «Caballero de la Cruz».

De aquí empieza la serie de las empresas militares de envergadura creciente, que le procuran tanta gratitud y confianza que el Sultán decide ofrecerle la mano

⁹ Roubaud, cit., págs. 540-544.

de su hija, si él hubiese aceptado renunciar a su fe (cap. 24). Se asiste pues a otro diálogo ejemplar entre el moro y el cristiano, donde son notables la sensibilidad del primero, que duda en afrontar un tema tan delicado, y la sinceridad y la firmeza del segundo que, a pesar de su agradecimiento, rechaza decididamente la oferta, con un argumento que convence totalmente al Sultán: «que no se fíe de ningún cristiano que le vea renegar su fe; porque [...] quién no tiene fe con su dios, menos la terná con su señor». La reacción del Sultán es sorprendente: el poderoso no se siente afrentado, sino al contrario comprende muy bien las razones de Lepolemo, le abraza, y le aprecia más que antes por su entereza y franqueza. Estamos pues en un mundo ideal, donde sentimientos y actitudes de ejemplar nobleza son prerrogativa no sólo de los cristianos, sino también de los señores moros.

Tradición e innovación

Un lector acostumbrado a los libros de caballerías reconoce en el *Caballero de la Cruz* la repetición de muchos esquemas estructurales y motivos típicos ya experimentados en los libros anteriores y procedentes de una larga tradición románica. Si se toma como paradigma el *Amadís de Gaula*, se notarán muchas desviaciones, debidas —como hemos visto— a la adhesión a otros modelos genéricos, mejor representados por los libros siguientes (por ejemplo el *Esplandián*, el *Palmerín*, el *Floriseo*).

La estructura básica del *Amadís*, con la separación del joven héroe de sus padres, con su crianza en una corte extranjera y con el servicio a favor de su rey —primero con empresas individuales y, luego, como capitán de su ejército— vuelve a encontrarse en nuestra obra. Este esquema —que ya se encontraba, en parte, en el *Lancelot*— se había renovado en la literatura peninsular con la inserción del topos de Constantinopla, ya utilizado en el *Tirant* y retomado por el *Esplandián* y el *Palmerín*¹⁰. La separación de los padres implica, lógicamente, la reunión y el reconocimiento: en el *Lepolemo* se retoma un motivo presente en el *Amadís*, el del socorro al padre y su liberación antes del reconocimiento (*Amadís* cap. 5; *Lepolemo* cap. 92), pero tal agnición se trata en manera mucho más plana y directa —el ama Platinia declara públicamente la identidad del príncipe—

¹⁰ El esquema del topos de Constantinopla, presente en el *Cligès* de Chrétien de Troyes, es descrito así por L. Stegagno Picchio, «Fortuna iberica di un topos letterario: la corte di Costantinopoli dal *Cligès* al *Palmerín de Olivia*» in *Studi sul Palmerín de Olivia. III, Saggi e ricerche*, Pisa: Università, 1966, págs. 99-136 (págs. 102-103): «nella cornice della città «sovraña fra tutte nel mondo», un vecchio imperatore, investito della suprema autorità spirituale e temporale in quanto erede del trono di Costantino, ma fisicamente debilitato e affranto per la morte, in guerra contro i Turchi, del figlio, accetta l'aiuto offertogli da un cavaliere errante per difendersi dai nemici che stringono da presso il suo territorio. Il cavaliere assolve degnamente il mandato, sconfigge gli infedeli e alla fine sale lui stesso sul trono bizantino, avendo sposato la bella figlia del monarca d'Oriente».

dejando de lado las ricas complicaciones novelescas de la obra inspiradora del recurso —descubrimiento por parte de Oriana, equívocos, peligros y finalmente clarificación [caps. 8-10].

Al mismo tiempo, el desarrollo de la línea del amor encuentra más parecidos con otras novelas. Lepolemo, como Palmerín, se entera que su destino amoroso está rígidamente prefijado de la boca de un sabio que predice, inclusive, el lunar que servirá como señal de reconocimiento (el sueño del sabio Adrián [caps. 12 y 28] y la profecía de Xartón [cap. 44]); y, como Esplandián, encuentra a la amada sólo al final de su vida caballeresca [caps. 124, 130, 140], de modo que los episodios amorosos nunca estorbarán su misión guerrera.

Ya hemos notado la semejanza con el *Palmerín* por lo que se refiere a la convivencia con el mundo musulmán: como Palmerín, Lepolemo vive entre los moros y se procura, entre ellos, amigos entrañables (Abdallafirol [cap. 31] y Almoacen [cap. 36]). Sin embargo, a diferencia de Palmerín (Alchidiana y Ardenia [caps. 78-91], la reina de Tarsis [95]), el Caballero de la Cruz no tendrá amoríos exóticos, coherentemente con lo reducido del elemento amoroso en su casta biografía.

Se ha notado, en general, cierto tono afín en las novelas del grupo valenciano: austeridad y realismo. En realidad hay que poner en evidencia verdaderas coincidencias intertextuales de nuestro texto con el *Floriseo* de Fernando Bernal (Diego de Gumiel, 1516), libro en que aparece una larga estancia del caballero en países africanos al servicio de un príncipe musulmán, que puede constituir un antecedente directo del *Lepolemo*¹¹. En esa novela ya aparece el motivo de la larga espera del nacimiento de un hijo —conseguido con obras de devoción y de caridad— y el de la peregrinación a Jerusalén —con cesión del reino a un pariente que se volverá usurpador. También, al igual que en *Lepolemo*, los corsarios actúan como motivo desencadenante del alejamiento entre padre e hijo y los cautivos consiguen el respeto de sus amos, quienes les encargan tareas de responsabilidad. *Floriseo*, a pesar de llevar una cruz en el escudo, es un importante consejero militar en la corte de Alejandría y se distingue en guerra por sus habilidades estratégicas. Este último aspecto merece destacarse especialmente, porque aleja estas obras de las pautas de la aventura bretona, y las coloca en el contexto de la moderna guerra guerrera.

En nuestra novela se da un uso muy controlado de la estructura artúrica —el esquema típico de salida de la corte, conseguimiento de victorias individuales o colectivas, envío de prisioneros y regreso con festejos: las primeras empresas

¹¹ Pero en opinión de J.A. Whitenack, «Conversion to Christianity...», art. cit, pág. 35, la calidad del *Lepolemo* es superior: «*Lepolemo*, which resembles *Floriseo* so closely in conception and structure, is much more agreeable reading, because of the variety of its adventures, its wealth of human interest detail, and its colorful metaphors and humor». El *Floriseo* goza ahora del estudio ejemplar de J. Guijarro cit. en la nota 6.

de Lepolemo se realizan al servicio del Sultán y la otras al servicio del rey de Francia, sin que aparezca en ningún momento la libre andanza caballeresca en busca de aventuras. Al contrario, las misiones del Caballero de la Cruz tienen siempre un objetivo concreto, su identidad está definida de una vez para siempre, sin que intervengan cambios de insignia y de nombre. La obra comparte la actitud antiartúrica estrenada por el *Esplandián*: cuando un caballero francés, en la entrada de un puente, le impone el más típico de los desafíos de Bretaña —la prueba por armas de la superior belleza de una dama— Lepolemo reacciona negativamente a «tan loca demanda» y, dejándolo desbaratado, se aleja «enojado de la mala costumbre de aquella tierra que no le parecía bien» [cap. 15]¹². Faltan casi por completo los elementos fantásticos o espectaculares que caracterizan a otros libros del mismo tipo —monstruos, castillos encantados, cuevas de las maravillas y exhibiciones de ricos atavíos y fantasiosas «invenciones» en fastuosos torneos—; aparecen solamente dos gigantes rápidamente derrotados, dos breves justas y un torneo nombrado, mas no descrito [cap. 125].

Con todo, el autor consigue disponer las aventuras según un criterio de variedad y de importancia militar creciente, mezclando duelos, justas, batallas y asedios, y poniendo al final episodios culminantes como la compleja conquista de la Isla de Estadia del gigante Morbón [caps. 77-109] y la guerra de Alemania [caps. 129-139]. Muchas aventuras retoman motivos típicos del repertorio artúrico: el socorro a la mujer menesterosa (la reina de Durón [cap. 47-75]), la lucha contra gigantes o salvajes [caps. 64, 87 y 79], el duelo para poner fin a una mala costumbre [cap. 25, 87, 118], el duelo judicial en defensa de la mujer acusada injustamente [cap. 40]. Pero muchos son los episodios militares que, aunque ya presentes y codificados en libros de caballería anteriores o en la memorialística histórica, describen hechos que podrían ser tomados de la realidad contemporánea. Merece la pena detenerse en algunos ejemplos de original desarrollo para sopesar las innovaciones que la novela es capaz de aportar.

La función y los rasgos principales de la primera aventura de Lepolemo, el desafío del Alcadi Hamet [cap. 18], corresponden a la primera de Amadís (el duelo con Dardán el soberbio [cap. 13]); —el encuentro del caballero novel con un adversario especialmente fuerte y traidor sirve para acreditar al joven en la corte en que está hospedado, procurándole el máximo respeto y agradecimiento. Pero la aventura de Lepolemo presenta unas motivaciones mucho más realistas y actuales: el hermano cuya muerte el Alcadi Hamet quiere vengar, resulta haber sido ladrón y corsario de mar, y la aventura, sin tener ecos

¹² El tema está tratado en manera similar al *Quijote*: véase el comentario de Roubaud, cit., págs. 545-546.

míticos o fabulosos, se resuelve en el epílogo de una ordinaria operación de policía marítima.

A veces la narración se desarrolla con tanta viveza y riqueza de pormenores que comunica una energía singular. La condición en que se encuentran Lepolemo y el príncipe Zulema en los caps. 28-29 —prisioneros de sus enemigos y condenados a morir en el cadalso— corresponde exactamente a la que sufre Trineo en un episodio del *Palmerín* [cap. 153]. Pero mientras allí la situación que roza el máximo peligro se resuelve con la intervención mágica de un *deus ex machina* (el sabio Muça libera a Trineo provocando un fuerte temporal que confunde a los enemigos), aquí el relato está muy bien amplificado y la liberación se desarrolla en modo detallado y creíble: los dos héroes, tomados a traición y prisioneros en una torre, gracias a la complicidad de un moro honesto y a la presencia de un capellán cristiano, consiguen huir del patíbulo justo a tiempo y se refugian en un castillo que resiste al asedio hasta la llegada de las tropas enviadas por el Sultán. Vemos pues como motivos ya presentes en otros libros de caballerías tienen, en el *Caballero de la Cruz*, una realización cuidada, que les confiere un mayor grado de verosimilitud y viveza.

Una mención merece también la fuerte personalidad del ama Platinia, que a pesar de ser un personaje bajo, revela cualidades originales de inteligencia y habilidad, manteniendo sangre fría, lucidez y dignidad en los momentos peligrosos del rapto y del cautiverio, mejorando su posición con su actitud trabajadora, consiguiendo dar a los niños una educación cristiana y conservando el secreto de la identidad del príncipe hasta cuando se transforma en un obstáculo para su felicidad. Platinia, además, en el contexto racionalizado de esta obra, cumple la función de la sabia maga y protectora, y constituye una figura clave de ayudante que socorre al protagonista en los momentos cruciales de su biografía, no sólo en el desamparo de su niñez, sino también en la agnición, pues con su intervención determina el reconocimiento de Lepolemo como príncipe de Alemania y le hace posible el matrimonio deseado.

Sorprendente es también el episodio de los salvajes [cap. 79], no tanto por los motivos que componen su representación¹³, sino sobre todo por el giro cómico que toma la solución del episodio y por el curioso uso de la magia por parte del caballero el cual, hecho todo lo posible para salir de apuros gracias a la fuerza guerrera, recurre a un remedio especial, una receta mágica que le permite desplazarse, sustituyendo sus cuerpos con unas apariencias contra las cuales los salvajes siguen peleando inútilmente, observados a salvo por los caballeros que se parten de risa.

¹³ La imagen del salvaje era tópica desde la Edad Media, pero aquí se notan sugerencias de las relaciones de los descubrimientos, en ciertos aspectos como la belleza de la tierra, la desnudez, lo ornamentos, la antropofagia: Salvajes aparecían ya en el *Primaleón* y en *Floriseo*.

Comicidad y seriedad

En efecto en la obra encontramos un curioso desarrollo del elemento cómico, muchas veces dependiente de la presencia de la magia. Además del sabio Xartón, son dos los personajes que manejan poderes mágicos y, curiosamente, ambos son esforzados caballeros: el gigante Trasileón —que encanta a sus enemigos cuando ponen pie en su isla— y el mismo Lepolemo. El hecho de que el protagonista aprenda el arte mágico del sabio protector es elemento de indudable originalidad: los magos normalmente ofrecen predicciones, regalan anillos y espadas encantadas, pero mantienen el monopolio de su arte. En este caso el caballero se apropia del saber del sabio y lo utiliza por su cuenta en varias ocasiones, mientras Xartón, a parte la dedicación a su trabajo historiográfico, no vuelve a aparecer como ayudante. Al comienzo la magia es un recurso secundario, del cual el caballero se sirve cuando la fuerza guerrera no puede resolver la situación, como en el antes mencionado episodio de los salvajes. Lo mismo sucede en otro paso, donde lo cómico se vuelve grotesco y produce una risa baja, de carnaval¹⁴: Lepolemo consigue huir de una fortaleza encantando a sus carceleros, obligándolos a danzar sin parar. La escena culmina en el momento en que «en saliendo por la puerta del castillo, assí hombres como mugeres, todos alçaron las haldas detrás y se las pusieron en las cabeças de tal manera que hazían una suzia y graciosa vista», tanto que «no avía persona que los viesse por el camino que no pensasse quebrar el cuerpo de risa» [cap. 120, fol. CVIII r.º].

Si en los dos casos anteriores Lepolemo había sido, de alguna manera, obligado a usar las artes mágicas, el despliegue de su habilidad se va haciendo cada vez más gratuito y llega a ser exclusivamente un artificio festivo creador de situaciones casi teatrales que pretenden divertir a los cortesanos. El episodio de la entrada en París [cap. 141] está vagamente motivado por una necesidad, la de desembarazar el camino de la muchedumbre: Lepolemo hace aparecer un bosque lleno de bestias feroces que provocan la huida ridícula de los espantados aldeanos y los gestos de coraje del gigante Trasileón, cómicos en su inutilidad. En la fiesta que Lepolemo organiza para complacer a Andriana [cap. 147] todo ya es artificio festivo y burla gratuita: un palacio encantado y una fuente maravillosa aparecen y desaparecen, provocando la admiración de todos los cortesanos y la risa por las bromas gastadas a los criados, engañados por las simulaciones¹⁵. En estos dos episodios la risa, generada por burlas inocuas y

¹⁴ Me refiero al trabajo ya clásico de M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), Torino: Einaudi, 1979. Los encantados por Trasileón resultan asimismo ridículos (caps. 60-65) y en esta ocasión Lepolemo se ríe incluso de sus amigos (f. LXIII).

¹⁵ Se puede ver este episodio en la *Antología de libros de caballerías castellanos*, cit., págs. 295-299.

bastante ingenuas, es grosera si bien aristocrática, pues son los caballeros y las damas quienes se ríen de la confusión y la vergüenza de sus servidores.

La magia, pues, nunca comporta algo oscuro y perturbador, sino que siempre se utiliza para bien y en contextos serenos y divertidos ([Xarton] «era hombre de buena condición y criança que jamás con su arte hizo enojo a nadie» [fol. XLVI v.º]).

Hay en el libro otro registro en que se expresa el humor: el de los motes cortesanos. En la vida cortesana, la presteza y la finura con que un caballero responde agudamente a la ocurrencia de un amigo es una aptitud de gran estima, como la habilidad en la danza o la competencia musical. Muchas veces las frases graciosas se gastan entre hombres, para subrayar una relación de compañerismo masculino; otras, entre mujeres, para subrayar una análoga complicidad¹⁶. En ambos casos, se utiliza frecuentemente el campo metafórico de la guerra. Basten un par de ejemplos: al recibir Abdallafírol al victorioso Lepolemo finge rendirse y entregarle las llaves de la ciudad [cap. 59]; cuando se recibe a Platina en la corte de Francia, ésta finge entregarse como rehén a Andriana¹⁷.

De lo que hemos visto, resulta la imagen de un novela alegre y divertida, donde no se pone freno a lo maravilloso y se abunda en elementos cómicos y humorísticos. Pero el *Caballero de la Cruz* es, sobretodo, un libro serio, un libro cuyo propósito principal no es sólo ofrecer un agradable pasatiempo, sino narrar la biografía de un caballero ejemplar tanto en la paz y como en la guerra. Es éste el aspecto que la crítica ha subrayado hasta ahora, poniendo en primer plano el mensaje cristiano y realista de la obra. En efecto, nuestro texto consigue un equilibrio extraño al hacer que la argucia cortesana y la fantastiquería mágico-cómica amenicen un fondo mucho más serio y sobrio.

Ya hemos considerado el escaso desarrollo del tema amoroso, la falta de monstruos y castillos encantados, de aventuras gratuitas y de elegantes torneos. Predominan en cambio los episodios de guerra donde Lepolemo se comporta más como capitán que como caballero andante. Es de notar, sobre todo, que los

¹⁶ Este tipo de motes constituyen lo que Maria Cort Daniels denomina «feminin wit» citando muchos ejemplos en otros libros de caballerías: M. Cort Daniels, *The Function of Humor in the Spanish Romances of Chivalry, 1300-1551*, Tesis Doctoral, Universidad de Harvard, 1976, pág. 8 y ss.

¹⁷ La infanta dice ««Señora, mi presa aveys de ser en tanto que el Cavallero de la Cruz no me torna a mi hermano el Delfín, que se me lo llevó». Dixo Platina, que muy cuerda y bien razonada era: «Señora, en tal prisión como la vuestra, loco sería el preso que quisiesse ser suelto; y por esto de buena voluntad me ofrezco por vuestra presa por el tiempo que mandeys»» (cap. 137, fol. CXXII v.º). Y cuando finalmente Lepolemo llega a corte de Francia con el príncipe francés Lepolemo dice: ««Señora, he aquí el Delfín; mande vuestra alteza soltar a mi madre que la tiene en rehenes». La infanta lo recibió con mucho amor más que solía, y dixole: «No por esso no la soltaré; esta fuerza os quiero hazer, porque me pueda loar que he hecho contra vos más que ningún cavallero hizo». Dixo el de la Cruz: «No puede ser, que vuestra alteza no me puede a mi hazer fuerça de ninguna manera, porque todo lo que me mandare, haré yo de grado»» (cap. 140, fol. CXXV).

episodios bélicos son sumamente realistas y que, a pesar de la total ausencia de armas de fuego, se insiste en el uso de estrategias y tácticas militares, acciones en las que Lepolemo demuestra prudencia y racionalidad admirables¹⁸. Éste es otro aspecto que acerca nuestra obra a novelas como el *Tirant*, el *Esplandián* y el *Floriseo*, textos en los que también destaca el aspecto realista y militante¹⁹. Se pone en acto, de esta manera, una inversión de los antiguos valores caballerescos, valores superados y poco adecuados para momentos en que la guerra requiere más inteligencia que caballería y escrúpulos²⁰.

El *Caballero de la Cruz* se presenta así como un verdadero manual, no ya de un caballero andante sino de un nuevo tipo de héroe, más concreto y adherente a la realidad de su época. Un héroe que encarna los valores fundamentales de la lealtad irreductible y de la constancia en la fe, que adquiere honor en la batalla gracias a sus dotes de capitán y estratega; que más que de osadía individual está dotado de educación cortesana y diplomática, de argucia y amenidad de trato²¹. En la novela muchos son los personajes de conducta intachable y no todos son cristianos. La certeza de la superioridad de la fe cristiana permite aún idealizar las relaciones con el Islam; se percibe, más que un ideal de cruzada, una fuerte voluntad de tolerancia.

En el libro se proyecta la imagen de una caballería perfecta que no dista mucho del ideal del *Cortesano* de Castiglione. Se retrata un mundo embellecido, pero no totalmente fantástico. Se trata de una novela en la cual un caballero noble —espejo de valor, cortesía y virtudes morales— pasa a ser el capitán más famoso de la cristiandad y finalmente resulta ser el hijo de un emperador alemán llamado Maximiliano. Una historia, en verdad, que no debió haber sonado demasiado inverosímil al lector de la tercera década del siglo XVI.

En conclusión, el *Lepolemo* es un libro sensato, alegre y positivo. A pesar de la condena en el *Quijote* («tras la cruz está el diablo; vaya al fuego» [I;6]), este

¹⁸ Por ejemplo en los caps. 50 y 51, cuando Lepolemo organiza racionalmente la defensa de la ciudad de Durón contra el asedio del rey de Medián; o en los capítulos del ataque al gigante Morbón, cuando busca alguna «arte o cautela para tomar al gigante fuera de su gente» (cap. 78) y la encuentra al fin gracias a los consejos de un caballero alemán (caps. 86-87).

¹⁹ Las novedades en la concepción de la guerra en el *Floriseo*, donde se utilizan astucias y engaños y se discute sobre la licitud de los estratagemas, son destacadas por J. Guijarro, cit., pág. 179 y ss., que las considera elementos de realismo. También en *Las Sergas* se usan verdaderos engaños, como en los caps. LVII y LXXXIII. En el *Tirant* se expresa la opinión que «en las guerras más vale ardid que fuerza», J. Martorell y M. J. de Galba, *Tirante el Blanco* (versión castellana, Valladolid 1511), ed. de M. de Riquer, Madrid: Espasa-Calpe, 1974, I, pág. 73. Véase un listado de estratagemas en M. Riquer, «Introducción», I, pág. LXXXI.

²⁰ Lepolemo piensa que para entrar en la ciudad de Durón es mejor pasar por una mina antigua, en vez de asaltar peligrosamente a los enemigos que la están asediando. Así contesta Lepolemo a las dudas del Almoacén, preocupado que ««por miedo ayamos de entrar escondidos como ladrones». Dixo el Cavallero de la Cruz que muy cuerdo era «Señor Almoacén, el proprio esfuerzo de los caballeros cuerdos es acometer las cosas razonables para salir y ganar honra con ellas»» (fol. LI).

²¹ Lepolemo es «elegante y bien hablado» (f. C); «cortés y bien hablado» (f. CXII).

extraño libro de caballerías se podría erigir en ejemplo realizado del ideal que Cervantes propugnara en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*: una narración fingida que, sin ser deshonesta, consiguiera alegrar y divertir, y de la que se pudiera sacar un fruto provechoso. El sobrio optimismo de su contenido, unido al placer de una escritura fluida, una sintaxis suelta y una buena trabazón narrativa, pueda quizás explicar el éxito duradero de esta novela.

EL *LEANDRO EL BEL*

El título de la continuación del *Lepolemo* es tan elocuente que merece la pena citarlo por entero:

Libro Segundo del esforzado Caballero de la Cruz, Lepolemo, príncipe de Alemania. Que trata de los grande hechos en armas del alto príncipe y temido caballero Leandro el Bel su hijo, y del valiente caballero Floramor su hermano, y de los maravillosos amores que tuvieron con la muy hermosa princesa Cupidea de Constantinopla, y de las peligrosas batallas que no conociéndose ovieron; y de las extrañas aventuras y maravillosos encantamientos que andando por el mundo acabaron, junto con el fin que sus extraños amores ovieron. Según lo compuso el sabio rey Artidoro en lengua griega.

No se anuncia la historia de un solo caballero, sino la de dos hermanos, que se enamorarán de la misma mujer y por su amor se desafiarán sin conocerse. Se deduce también que, entre extrañas aventuras y maravillosos encantamientos, su rivalidad en amor encontrará una solución, gracias a la intervención del sabio Artidoro que, siendo el historiador, será el encantador que protege al protagonista, como en los libros de caballerías suele suceder.

La total diversidad entre los dos libros fue notada ya por Pascual de Gayangos²²: en su opinión el *Lepolemo*, por su austeridad y prosaísmo, resultaba «un libro de caballerías rebajado», mientras la continuación volvía a las aventuras fantásticas y a los encantamientos maravillosos. En efecto, el *Leandro el Bel* se presenta decididamente como un libro de entretenimiento, donde prevalece la historia de amor y de aventura y se asiste a un gran despliegue de medios mágicos.

²² «En lugar de presentar, como aquella [la novela del *Caballero de la Cruz*], una narración natural y sencilla de sucesos hasta cierto punto verisímiles, y que más bien que de un libro de caballerías, parecen ser los de una antigua crónica, vemos reproducidos en esta aquellos incidentes maravillosos, aquellas fantásticas visiones y temibles aventuras, de que echaron mano Feliciano de Silva y otros escritores del mismo jaez», pág. LII. Gayangos leyó ambas novelas, y les dedica unas cuidadas páginas con resumen y comentario: P. Gayangos, «Discurso preliminar», en *Libros de caballerías* (1857), Madrid: Atlas, 1963 (B.A.E., t. XL), págs. L-LIII.

Se trata de un libro poco estudiado: el único ensayo crítico que se le dedicó modernamente, el de Henry Thomas, se limita a una comparación entre la versión española y la italiana, con el intento de establecer cuál de las dos sea el original²³. Basándose en varios argumentos (por ejemplo una pretendida mayor claridad del texto italiano en varios puntos; la presencia de versos en italiano donde en español hay prosa; algunos nombres propios), Thomas quiso demostrar la prioridad de la versión italiana y, contra la opinión de los bibliógrafos anteriores, atribuyó el original a Pietro Lauro (Venecia, Michele Tramezzino, 1560) obra de la cual la versión española (Toledo, Miguel Ferrer, 1563) resultaría ser una traducción. Nadie hasta ahora ha contestado la opinión de Thomas, pero quizá haya llegado el tiempo de ponerla en discusión. Las pruebas traídas por el estudioso inglés no son definitivas y, a la lectura comparada, muchos indicios pueden contribuir a formar una opinión contraria. En nuestras investigaciones, la fuerte sospecha que el español sea el original se va reforzando cada vez más. La demostración, que aparecerá en un próximo trabajo, no cabe en estas breves páginas; pero estamos convencidos que el *Leandro el Bel* es un libro de caballerías castellano, obra original escrita por Pedro de Luján, autor del *Don Silves de la Selva* —12° de *Amadís*— (1546) y de los *Coloquios matrimoniales* (1550), como resulta (aunque veladamente) de la dedicatoria del *Leandro* a don Juan Claros de Guzmán, conde de Niebla, primogénito de don Juan Alfonso de Guzmán, duque de Medina-Sidonia²⁴.

Además, dado que este joven noble murió prematuramente en enero de 1556, estamos propensos a anticipar la fecha de composición de la obra: no es imposible que existiera una edición, actualmente perdida, anterior al 1556, la cual pudo circular en Italia antes de 1559, cuando, para el editor Tramezzino, la tradujo Pietro Lauro, que anteriormente había traducido el *Lepolemo*²⁵.

El argumento es el siguiente:

El sabio Artidoro, que sabe por su arte que el hijo de emperador Lepolemo, Leandro, habría sido en peligro a causa de una doncella, lo rapta recién nacido y lo lleva a vivir con otros cinco donceles en su palacio encantado en la Isla Bella. Los emperadores se consuelan con el nacimiento de otros dos hijos gemelos, Floramor y Florismena. A corte de Alemania se presenta el moro Xartón, que se hace cristiano con gran

²³ H. THOMAS, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas* (1920), Madrid: CSIC, 1952, págs. 140-141 y 229-234.

²⁴ De la obra cabaleresca de Pedro de Luján se ha ocupado recientemente M.ª I. Romero *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla: Universidad, 1998.

²⁵ El privilegio del senado véneto para el *Leandro il Bello* es del 29 noviembre 1559. La traducción italiana del *Lepolemo*, el *Cavallier della Croce*, fue reimpresa once veces entre el 1544 y el 1629.

solemnidad. Artidoro conduce Leandro y los donceles hasta Constantinopla, para que el emperador los arme caballeros, navegando con una embarcación maravillosa, el Castillo de Cupido, en el cual Leandro se enamora mágicamente de la imagen de la infanta Cupidea. En la ceremonia, el joven adquiere una espada encantada y, en presencia de la amada, afronta victoriosamente su primer duelo con el gigante Fornafeo. Mientras tanto, Floramor va en busca de aventuras y se enamora también de la imagen de Cupidea. Empieza así la rivalidad entre los dos hermanos, que se llaman respectivamente Caballero de Cupido y Caballero de las Doncellas, rivalidad que terminará, después de varias aventuras y enfrentamientos, gracias al filtro mágico de Artidoro: Floramor, desamorado de Cupidea, se enamorará de Clavelinda de Hungría. Varias aventuras, como la liberación de los emperadores de Constantinopla raptados por unos gigantes, el socorro a la reina de Ircania y sobre todo las pruebas maravillosas de la Venganza de Amor y de la Torre de Cupido, entretienen a los dos caballeros, que volviendo triunfadores a Constantinopla pueden por fin visitar detenidamente a sus amigas. Leandro, con nuevas armas y un barco encantado facilitado por Artidoro (bajo el nombre de Caballero de la Extraña Barca) salva otra vez al emperador, acabando la aventura de la Isla Serpentina; y finalmente ambos caballeros vuelven a encontrar a sus padres, liberándolos de un gigante traidor y volviendo por fin a Constantinopla. Entretanto ha nacido otra generación de infantes, que serán criados por los Siete Sabios de la Isla Perdida, mientras se prepara la guerra con Tartaria.

El *Leandro* es un libro de caballerías de la época de la madurez, cuando ya los autores tienen una clara conciencia de los recursos del género y pueden componer nuevas tramas eligiendo materiales de un repertorio de motivos rico y bien establecido. En la estructura y en los episodios del *Leandro* nada es nuevo, todo tiene un precedente en el género; el autor pudo componer una obra original montando piezas ya experimentadas, y su arte fue saberlas asociar con buena coherencia y cierta elegancia. Un buen recurso estructurante fue la duplicación de los protagonistas, que le permitió contar las aventuras del uno y del otro mezclándolas para conseguir cierta variedad; le consintió también prospectar unas aventuras que, afrontadas sucesivamente por ambos, sirvieran para medir sus fuerzas respectivas, exhibiendo la superioridad del primogénito (31, 36, 41); y sobretodo le facilitó el tema de la rivalidad en amor, con las consiguientes colisiones (caps. 26, 34, 42, 63) y la satisfactoria solución de la transformación del odio entre rivales en amor entre hermanos (64 y 82).

El otro fundamento de la novela es el papel de la magia, que rige en gran medida los destinos de los personajes. El sabio Artidoro, verdadero factótum, no

solo conoce el futuro de Leandro, sino lo determina, siendo él que lo rapta alejándolo de sus padres, que lo hace crecer con un grupo de coetáneos robados para ese propósito, que decide cuándo y cómo armarle caballero y sabe todo de su predestinación amorosa y de la consiguiente desilusión del hermano (caps. 12 y 18). Ofrece incluso los medios de transporte mágicos que permiten viajar oportunamente; y contribuye además al desenlace con intervenciones de deus ex machina en el desenamoramiento de Floramor y en la agnición con el duelo encantado entre Leandro y Lepolemo (82). Se puede decir, pues, que sin magia no habría nudo ni desenlace, o sea, no habría historia alguna. Sobretudo, mucho del atractivo de la novela se basa en las maravillas de unos palacios o embarcaciones encantados que, amplificando las potencialidades de lo que había sido la Serpiente de Urganda (*Amadís – Esplandián*) crean unos aparatos espectaculares dignos de unas fiestas imperiales. Merece una referencia por lo menos el Castillo de Amor (caps. 19-21, 80), formado por cuatro torres alegóricas, una por cada esquina (la de la Castidad, la de la Desesperación de amor, la del Descanso de amor, y la del Fuego amoroso) mientras en el jardín central se eleva el Castillo de Cupido, en el cual se ve el mundo en todos sus detalles, y cada amante puede ver a su amada. El castillo además funciona como embarcación mágica, que lleva sus huéspedes navegando en total comodidad²⁶.

Otros aspectos, en cambio, resultan mucho más prosaicos y modernos. Por ejemplo el duelo entre el Caballero de Cupido y el de las Doncellas, una noche, en una calleja, debajo de las ventanas del palacio de Cupidea, pelea que empieza entre los dos rivales que se afrontan casi desarmados, y acaba en una riña colectiva a la que acude mucha gente, tanto que al final quedan diez muertos en el suelo, y debe presentarse personalmente el emperador para apaciguar los ánimos (cap. 44). El contexto urbano y la participación de una multitud plebeya tiñen el episodio de una tonalidad nueva, semejante a tantas escenas a las que asistiremos en teatro en los siglos siguientes²⁷.

El *Leandro el Bel* es, pues, una obra que encaja completamente dentro de las convenciones del género. Sin embargo, al fin de evitar la repetición, se nota la tendencia a enriquecer la ficción con una decoración hiperbólica, producida por la majestuosidad y complicación de los artificios mágicos. Al mismo tiempo ciertos comportamientos burgueses de los protagonistas, inadvertidos quizás por el autor, delatan una cercanía a los lectores que ya no son unos pocos nobles, sino el público moderno de las ciudades europeas.

ANNA BOGNOLO

²⁶ La descripción del castillo se encuentra en la *Antología de libros de caballerías castellanos*, cit., págs. 299-303.

²⁷ La escena se puede leer en la *Antología de libros de caballerías castellanos*, cit., págs. 303-305.

EL GUARINO MEZQUINO [1527]

El *Guarino Mezquino* es un libro de caballerías peculiar en muchos aspectos, para empezar por el extraño nombre de su protagonista, después por sus contenidos, por el hecho de ser una traducción del italiano, por sus vínculos genéricos y, por último, porque hasta cabría dudar de su condición de libro de caballerías. Un breve resumen del argumento es el mejor modo de empezar a observar todas estas peculiaridades.

Guarino es hijo de Milón y de una mora convertida. Milón, a su vez, es uno de los caballeros que acude con Carlomagno a la defensa de Italia y se instala allí como Príncipe de Taranto. Pasado un tiempo conquista a los turcos la plaza fuerte de Durazo¹, y se casa con Fenisa, la hermana de uno de los señores. Pocos años después, cuando Guarino² es un bebé, los anteriores dueños de Durazo la reconquistan y ponen en prisión a Milón y a su mujer Fenisa. El niño es rescatado por un ama, que huye en un pequeño barco, luego atacado —cómo no— por piratas, que acaban matando a todos y vendiendo a la criatura. A partir de aquí se rompe todo vínculo de Guarino con sus orígenes; encontrarlos y restablecer esos lazos será el objetivo del héroe en la obra y el motor fundamental de sus aventuras.

El Mezquino, bautizado nuevamente con ese nombre por haber sido vendido como esclavo, vive en Constantinopla como hijo de un mercader, pero consigue

¹ Se podría identificar con Durres, puerto de Albania central.

² El extraño nombre de este héroe es traducción del toscano «Guerrino», derivado de *guerra*; en cuanto a *meschino*, tiene el mismo significado que el castellano *mezquino*, 'infeliz, desdichado'; *vid.* Franco Cardini, *L'invenzione dell'Occidente. Come la cristianità europea divenne occidentale*, Chieti: Solfanelli, 1995, pág. 224, de su cap. «Il Guerrin Meschino. Viaggiatore dell'immaginario».

cierta formación como caballero en la corte del emperador. Alexandre, el hijo de éste, se interesa por él y pide que lo manumitan, con lo que se queda a vivir en la corte. Cuando Constantinopla es atacada y rodeada por los turcos, el Mezquino se convertirá en su salvador. Terminado este episodio, el emperador le ofrece una recompensa y él pide averiguar su linaje. Esta decisión está motivada sobre todo por el insulto que recibe de uno de los hijos del rey turco Astiladoro, que se maravilla de que un esclavo haya podido vencer a descendientes de Troya. Guarino le responde con la siguiente promesa:

yo te juro por aquel Dios que fizo los cielos e la tierra que yo no cesaré jamás hasta que yo halle a mi generación. E prométote que si mi generación es de nobles o de hidalgos, que por estas palabras que dixiste que tú morirás a mis manos³.

Estas palabras son cruciales en la obra, porque en ellas está la razón última de todas las aventuras del protagonista.

El emperador de Constantinopla intenta averiguar los orígenes del Mezquino, pero resulta imposible, así que unos adivinos le recomiendan que acuda a visitar el santuario de los árboles del sol y la luna que está en el extremo Oriente. En este punto (fin del libro I) comienza el amplio periplo del Mezquino, que recorrerá todo el mundo conocido persiguiendo lugares vinculados con lo maravilloso y con la adivinación a fin de obtener noticias de sus padres.

Este recorrido, trufado de aventuras, le guiará primero hacia el santuario de los árboles del sol y la luna: allí le descubren que descende de un linaje real cristiano, que ha sido bautizado dos veces y que la respuesta a su pregunta la hallará en Occidente. Por la India y África llega hasta un adivino en el monte Atalante, que le dirige hacia la Sibilía Cumana, encerrada en una montaña en el centro de Italia. Este sitio es Norça, donde visita a la Sibila y pasa un año con ella; allí averigua lo siguiente: que sus padres están vivos, que su aya era de Constantinopla y se llamaba Sefera, que huyó con él cuando tenía dos meses y les asaltaron unos piratas, que lo vendieron; y que su auténtico nombre es Guarino. Por último, en un ataque de ira la Sibila le dice algo incomprensible: que debe ir a conjurar a los demonios en el infierno, donde verá a su padre. Guarino queda excomulgado a consecuencia de haber estado en la cueva de la Sibila, así que viaja hasta Roma a implorar la absolución y el Papa en penitencia lo envía al Purgatorio de San Patricio, cuya entrada está en Irlanda. Recorre el purgatorio y, cuando ha superado las pruebas, sus guías le muestran una imagen de sus padres: un hombre y una mujer con pelo largo y ropas en andrajos.

³ Todas las citas están tomadas de Nieves Baranda, *La «Corónica del noble cavallero Guarino Mezquino»*. Estudio y edición, Madrid: UNED, 1992, tesis doctoral editada en microficha, aquí en pág. 403.

Vuelve a Roma y el Papa le ordena que vaya a comandar las tropas de Girardo, rey de Pulia (en realidad su tío, aunque no lo sepa), que prepara una expedición para vengar la desaparición de su hermano Milón hace treinta años. Terminada la conquista de la plaza, verá aparecer a sus padres al ser sacados de la prisión y los identificará por la imagen del Purgatorio.

Aún quedan dos libros más en la obra (en total tiene ocho), que sirven para cerrar dos aventuras iniciadas anteriormente: la primera contra los turcos, para vengar la afrenta sufrida durante el primer asedio a Constantinopla y cumplir la promesa hecha entonces a su enemigo; la segunda, para casarse con la princesa persa Antinisca, a quien había prometido volver para desposarse. Tiene que salvarla en su ciudad sitiada y vuelve con ella hacia Occidente para ser señor de Durazo. Por último tiene dos hijos, muere su esposa Antinisca y decide hacerse ermitaño: pone orden en sus asuntos terrenos, peregrina a Roma, vuelve, se confiesa y comulga y pocos días después muere «y quando murió avía cinquenta años»⁴.

Creo que a partir de este resumen se pueden señalar algunos de los rasgos que diferencian al *GM*⁵ de los libros de caballerías «amadisianos»⁶.

— El linaje del protagonista no está ligado a la materia de Bretaña, como es el caso de *Amadís*, sino a la materia carolingia. Este vínculo no es sólo a un universo de referencia, sino que se hace de forma directa y explícita, desde el inicio del *GM* enlazándolo a la *Storia d'Aspramonte*, uno de los cantares de gesta proféricados por el mismo autor del *GMI*. De hecho, el primer capítulo del *GM* resume en unas líneas el argumento del *Aspramonte*, con lo que la acción adquiere un tiempo y un universo históricos:

Reinando Carlomagno, rey de Francia, emperador de Roma, [...] en el año de nuestro señor Jesuchristo de setecientos e ochenta y tres años e seyendo el dicho Carlomagno nuevo eleto emperador, mas aún no coronado [...] En este tiempo los africanos passaron en Italia [...]

⁴ *Ibidem*, pág. 1020.

⁵ Por *GM* me refiero siempre al *Guarino Mezquino* según el texto castellano traducido a principios del XVI; cuando quiero diferenciar explícitamente la obra original toscana utilizo las siglas *GMI*.

⁶ Empleo «libros de caballerías amadisianos» para referirme de una forma rápida y cómoda al *Amadís* y a las obras que siguen estrechamente su patrón genérico desde comienzos del XVI; para las características que definen estas obras son lugar inmejorable los numerosos estudios que forman este colectivo, que me eximen de entrar aquí en precisiones.

⁷ Cfr. ed. cit., pág. 341. Por otra parte este vínculo es muy premeditado, pues también aparece establecido al final del *Aspramonte*, «e Melon ebbe la singnoria da Otranto per insino a Manfredonia, e chiamossi prinzo di Taranto e non se ne contentava, per la quale cosa stette gran tempo in prigione a Durazzo, come dichiara el libro chiamato il Meschino di Durazzo, che fu suo figliuolo», ed. de M. Boni, *Bolonia: Antiquaria Palmaverde*, 1951, pág. 297.

De este modo la obra tiene un hueco propio en la cronología de las sagas carolingias, tal como se organizaron en la literatura toscana del Trescientos⁸.

— El nombre del protagonista *Mezquino* no supone un rasgo positivo, como sucede con *Palmerín*, *Amadís*, *Primaleón*⁹, por ejemplo, sino que asocia el *Guarino*, derivado del italiano *Guerrin* (formado sobre el lexema ‘guerra’) con una condición desfavorable (*mezquino*) que ha de superar.

— Guarino es el único protagonista de la acción, pues aunque hay otros caballeros cristianos —en especial su amigo Alexandre, heredero de Constantinopla—, en la obra sólo se recogen las aventuras que se desarrollan con la presencia de Guarino. Este hecho tiene una inmediata repercusión sobre la estructura de la obra, porque no necesitará acudir a la técnica narrativa del entrelazamiento ni a las aventuras paralelas características de los libros de caballerías, reduciendo el argumento a la narración lineal.

— La obra sigue el esquema de la biografía caballerescas, es decir, se inicia con el linaje del héroe, nacimiento, crianza, aventuras en la edad madura, consecución de sus objetivos y muerte. Esta estructura no da lugar al procedimiento clímax-anticlímax y, por tanto, tampoco se ofrece como una saga abierta a continuación o con aventuras por resolver. De hecho la obra termina con la muerte del protagonista en su cama, después de haber obtenido la absolución papal y la confesión, aunque la traducción castellana se «inventa» que un hijo bastardo del Guarino «hizo tales cosas en armas que mucho pusieron en olvido a las que su padre avía hecho» (*GM*, pág. 1020), lo que nos demuestra que el traductor sentía ese final del *GMI* como ajeno a su tradición y necesitado de modificaciones.

— Las acciones caballerescas están interiormente motivadas, ya que el protagonista persigue desde su inicio, como muestra el argumento, dos objetivos: encontrar el linaje y vengar la afrenta de los turcos. Durante la consecución del primero de estos objetivos, se producirá la promesa de matrimonio que dará lugar a las últimas aventuras de la obra y con ellas a su fin. Dentro de estas motivaciones generales, se producirán otras de carácter externo, si bien siempre quedarán subordinadas al objetivo fundamental del héroe en cada etapa.

— Tampoco existe la división del espacio típica de los libros de caballerías, donde se alterna la corte con los espacios naturales. Guarino sólo vuelve a algunas ciudades: Constantinopla, Presépoli o Roma, sin hacer de ninguna de ellas el

⁸ Remito al lector interesado en el tema a algunos panoramas generales como los de Daniela Delcorno Branca, *Il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze: Sansoni, 1974; o Carlo Dionisotti, «Appunti su antichi testi, *Italia medioevale e umanistica*, VII (1964), págs. 77-131; e ídem, «Appunti su cantari e romanzi», ídem, 32 (1989), págs. 227-261.

⁹ Sobre los nombres caballerescos castellanos resulta imprescindible M.^ª Carmen Marín Pina, «El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles», *Tropelías*, I (1990), págs. 165-175, trabajo que sirve para contrastar los de los héroes en los libros de caballerías hispánicos con los del *Guarino Mezquino*.

eje de sus andanzas. Además el espacio recorrido presenta características muy diferentes entre unas y otras obras: en los libros de caballerías las cortes son generalmente espacios que se describen aislados de todo entorno urbano real; y en ellas no existen otras clases sociales aparte de las que se inscriben en la corte por derecho propio o con carácter de servicio. En el *Guarino Mezquino*, aunque el caballero se relaciona principalmente con los gobernantes de cada sitio, ese espacio se configura como una ciudad, en la que aparecen personajes de diferentes clases sociales e incluso el pueblo llano.

— Los espacios de la aventura en los libros de caballerías son núcleos aislados, cuyo topónimo tiene muchas veces un significado simbólico. Sin embargo, en el *Guarino Mezquino* estos lugares responden a nombres reales y se ordenan siguiendo un itinerario identificable si nos molestamos en trazarlo sobre los mapas de Ptolomeo, como hizo Hawickhorst¹⁰. Ese realismo alcanza su máxima expresión cuando el traductor, para la Península Ibérica y ciertas zonas del norte de Francia y los Países Bajos que debía conocer, altera el recorrido de Guarino convirtiéndolo en real y lo hace pasar por Sevilla¹¹, entre otros sitios, antes de llegar a Santiago de Compostela. Por otra parte, tal realismo no está reñido con las *mirabilia* propias de los lugares lejanos y exóticos, en Asia y África, siguiendo tradiciones tan autorizadas como la carta de Alejandro a su maestro Aristóteles o las famosas cartas del mítico del Preste Juan de las Indias¹², por cuyo reino utópico también pasa.

Ahondando aún más en estas diferencias conviene señalar cómo son las aventuras que van sucediéndose mientras el protagonista recorre el mundo. En líneas generales podemos decir que mientras cabalga siguiendo su itinerario, en algún momento sucede un imprevisto, en el cual Guarino se ve involucrado de una u otra forma. Ese imprevisto puede tener un desarrollo variable en su longitud y complicación argumental, pero para resolver el conflicto siempre será necesario acometer hechos en armas (combates individuales o preferentemente guerras guerreadas), en los que el apoyo del héroe a uno de los bandos es determinante; una vez solucionado el conflicto, el Mezquino reanuda su viaje. Las

¹⁰ Vid. Heinrich Hawickhorst, «Über die Geographie bei Andrea de Magnabotti», *Romanische Forschungen*, 13 (1902), págs. 689-784, trabajo en el que se mostró por vez primera cómo la geografía del *GMI* era real, si bien basada Ptolomeo, la más novedosa autoridad geográfica a comienzos del siglo XV.

¹¹ «...y de allí vino a la gran cibdad de H?spalis, que agora se llama Sevilla, e allí reposó ocho días. E dixo Guarino que en todas las cibdades que él fasta aquí avía andado no avía visto otra tal, ni tan abondada ni en tal asiento formada como ella» (*GM*, pág. 780); considerando que para entonces Guarino había recorrido toda Asia, África y una parte importante de Europa, no cabe hacer mayor elogio.

¹² El tema es de amplia bibliografía, pero puede verse Leo Olschki, «Il Prete Gianni», en su *Storia letteraria delle scoperte geografiche. Studi e ricerche*, Florencia: L. Olschki, 1937, págs. 194-214; Francis M. Rogers, *The Quest for Eastern Christians. Travels and Rumor in the Age of Discovery*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1962; y L. N. Gumilev, *Searches for an Imaginary Kingdom. The Legend of the Kingdom of Prester John*, Cambridge: University Press, 1987 (1.ª ed. 1970).

aventuras de armas que tienen lugar mientras el héroe viaja por el mundo en busca de su linaje podrían clasificarse en tres grupos distintos:

1. Guarino llega a una ciudad en guerra con otro reino; se asegura que el orden ha sido subvertido por los enemigos de sus huéspedes, es nombrado capitán de las tropas defensoras y se restablece la justicia. En premio, a pesar del disgusto de algunos envidiosos maledicentes, se le ofrece una espléndida recompensa que él rechaza, pidiendo a cambio información o ayuda para continuar su viaje. Aventuras de este tipo son las de la guerra en Tigliafa (libro II, caps. 28-30), la liberación de Presópolis (III, caps. 6-19), la guerra contra los Cinamomos que atacan al Preste Juan (III, 26-34), la ayuda al soldán de Egipto y Babilonia (IV, caps. 6-14).
2. Otro tipo de aventura es aquella en la que el héroe consigue la salvación por el amor no deseado de una mujer. Son dos las que responden a estas características: en el primer caso, accede a tener trato carnal con la hija del rey Pacífero (II, caps. 15-19); y en el segundo, otro caballero utiliza la pasión de Rampilla por Guarino para que la mujer mate a su hermano, capitán del ejército enemigo, convencida de que así obtendrá el amor del héroe; dado que éste la rechaza, se acaba suicidando (IV, caps. 30-34).
3. En último lugar, por su pequeña entidad, debemos situar los episodios menores: lucha con un gigante, combate contra perros salvajes o contra animales fabulosos diversos, etc.

Existen, asimismo, pruebas que no son bélicas, es decir, que no implican una progresión del héroe como combatiente, sino que sirven para revelar su dimensión moral; todas estas pruebas o aventuras tienen una esencia sobrenatural. Las tres fundamentales son: la visita al santuario de los árboles del sol y la luna, la estancia de un año en la cueva de la Sibila y el paso por el Purgatorio de San Patricio. Cada una de ellas le plantea a Guarino un dilema moral, porque para obtener información debe aceptar el entrar en relación con poderes condenados por su religión, en un grado sucesivamente más peligroso. En el santuario de los árboles del sol y la Luna, bien conocidos en la Edad Media por medio de la vida de Alejandro, el Mezquino dice que los árboles son un engaño de demonios (pág. 505) y dirigiéndose a ellos, cuando los tenía que adorar los califica de «diablo infernal» y los conjura en nombre de Dios (págs. 506-507). Otro tanto sucede en la cueva de la Sibila, porque a la entrada le avisan de que en caso de morir se convertiría en un condenado, diablo en alma y en cuerpo (pág. 729) y al salir está excomulgado. Por último en el Purgatorio de San Particio corre el mismo peligro de quedar condenado en el interior como un alma que purga sus pecados.

De esta tipología de aventuras se desprenden otra serie de diferencias con los libros de caballerías amadisianos:

1. Aunque el héroe camina solo, la mayor parte de sus victorias no se basan en combates individuales, sino en «guerras guerreadas», en las cuales aparte del valor individual juega un papel importantísimo la estrategia. A modo de ejemplo: para tomar la ciudad de Dulceño, que está rodeada por un foso, ordena por la noche una maniobra de distracción de los sitiados, mientras él atraviesa el foso sobre una especie de barcas hechas con cueros llenos de aire sobre los que ha atado tablas, de modo que consigue entrar sin que el enemigo lo advierta¹³.
2. Las mujeres, el amor desempeña un papel muy reducido en esta obras. Hay dos mujeres que se enamoran de él e influyen en el desenlace de la aventura en la que intervienen. Una de ellas se acuesta con Guarino, la otra se suicida al no poder alcanzar su amor. Se trata de mujeres infieles, moras, que se caracterizan por su desenvoltura y su lujuria, como era habitual para estos personajes en la materia carolingia¹⁴. Por otra parte, la relación con su futura esposa Antinisca supone una parte mínima en las preocupaciones del caballero: la conoce porque es una princesa persa huérfana que va a pedir ayuda para librar su ciudad Presópolis del asedio de los turcos; terminada la guerra, ella se convierte al cristianismo, se desposan en secreto y Antinisca jura esperarle durante diez años. Desde luego cumplirá su promesa, pero nunca combatirá por la belleza de su dama ni suspirará de amores. Solo al comienzo, en la corte de Constantinopla, donde vive la princesa Elisena, podría haberse dado una relación amorosa caballeresca como en el *Amadís*, pero el desarrollo de la acción pronto descarta esa posibilidad.
3. Las aventuras sobrenaturales son de fundamental importancia en el desarrollo del *GM*, porque a través de la información que en ellas se obtiene se va marcando el avance de la obra. La característica más destacada de estos lugares o de otros espacios exóticos es que se trata de formas de lo sobrenatural que han sido establecidas por Dios y que tienen su propia tradición: la adivinación, aunque condenados por la Iglesia, estaba perfectamente difundida y aceptada en la vida cotidiana de la Edad Media,

¹³ Ed. cit., págs. 860-64.

¹⁴ Se puede comprobar en la muy popular *Historia del emperador Carlomagno*, en la que la princesa mora Floripes traiciona a su padre el almirante Balán, por el súbito amor que siente por el caballero Guy de Borgoña; *vid.* la obra en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. de N. Baranda, Madrid: Turner, 1995, págs. 431-617. Sobre la conversión al cristianismo en algunos libros de caballerías *vid.* Judith A. Whitenack, «Conversion to Christianity in the Spanish Romance of Chivalry, 1490-1524», *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1988-89), págs. 13-39.

por tanto recurrir a ella no se puede considerar como un hecho extraordinario. Las tres grandes aventuras antes mencionadas coinciden en tener como fuentes leyendas bien conocidas por la tradición oral y asimiladas en algunos relatos caballerescos, así lo demuestran el viaje de Antoine de La Sale en *Le paradis de la reine Sibille*, los abundantes relatos de viajes de caballeros al Purgatorio o el paso de Alejandro Magno por el santuario de los árboles del sol y la luna¹⁵. Al margen de que cada uno de estos episodios tiene detrás su propia tradición, creo que hay que destacar que en todos ellos hay una concepción de lo sobrenatural que está más cerca de lo milagroso (permitido o regido por la voluntad divina) que de lo mágico, como era habitual en los libros de caballerías, donde lo más frecuente es la fantasía irreal dominada por humanos con poderes sobrenaturales.

La fuente de una obra de características tan alejadas de lo que se puede considerar el patrón caballeresco amadisiano está en un texto toscano, según se dice en el «Argumento» que precede al prólogo: «El qual libro mudó o trasladó de lengua toscana en nuestro romance castellano Alonso Hernández Alemán, veziño de Sevilla...» (*GM*, pág. 337). Bien es cierto que podría tratarse de una muestra más del uso del tópico de la falsa traducción, sin embargo, aquí es cierto. El *GM* es traducción de *Il Guerrin Meschino*, una obra escrita a comienzos del siglo XV por Andrea da Barberino (1369/70-1431/33). Aunque el nombre de este autor no tiene una especial relevancia en la literatura italiana, fue un escritor prolífico, que se dedicó a sistematizar los muchos relatos de la materia francesa (es decir, del ciclo carolingio) que se conocían en Italia desde el siglo XIII. La proliferación de cantares antiguos y la creación de obras nuevas en el siglo XIV provocaron la existencia de versiones paralelas y hasta contradictorias

¹⁵ Se trata de temas de amplia difusión en la Edad Media europea que han recibido desde antiguo una gran atención de la crítica, así que me limitaré a señalar algunos trabajos a modo orientativo: para la Sibilla orgullosa *vid.* F. Neri, «Le tradizioni italiane della Sibilla», en *Fabrilis*, Turín: Chiantore, 1930, págs. 9-34; W. Kinter y J. R. Keller, *The Sybil: Prophetess of Antiquity and Medieval Fay*, Filadelfia: Dorrance, 1967; L. Paolucci, *La Sibilla appenninica*, Florencia: L. S. Olschki, 1967. Sobre el Purgatorio de San Patricio: C. M. van der Zandem, *Étude sur le Purgatoire de Saint Patrice accompagnée du texte latin d'Utrecht et du texte anglo-normand de Cambridge*, Amsterdam: H. J. Paris, 1928; A. G. Solalinde, «La primera versión española de el purgatorio de San Patricio y la difusión de esta leyenda en España», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Madrid: Hernando, 1925, II, págs. 219-257; J. Le Goff, *El nacimiento del purgatorio*, Madrid: Taurus, 1981. Sobre la figura de Alejandro y los árboles del sol y la luna: P. Gribaudo, «Il mito degli Alberi del Sole e della Luna e dell'Albero scio nella Geografia e nella Cartografia medievale», en *Atti del V Congresso Geografico Italiano tenuto a Napoli dal 6 all'11 d'aprile 1904*, Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 1904, vol. II, sezione IV, págs. 828-842; y G. Cary, «The conception of Alexander in late medieval and renaissance Italy», cap. de *The Medieval Alexander*, Cambridge: University Press, 1956, págs. 260-272.

sobre muchos personajes y hechos, de modo que con posterioridad se sintió como una necesidad la sistematización, coherencia y continuidad narrativa de estos relatos. En esta tarea la obra más conocida de Andrea da Barberino es *I reali di Francia*, donde se da continuidad dinástica a toda la casa real francesa a través de la adición organizada de varios cantares anteriores. Pero además es autor de otras cuatro obras, aparte del *Guerin Meschino*, unas totalmente originales, otras reelaboraciones de textos anteriores¹⁶.

Este origen en la materia carolingia y la vinculación del *Guerrin Meschino* a la *Storia d'Aspramonte*, según señalábamos anteriormente, sitúa a nuestra obra como un eslabón más en la larga saga dinástica carolingia, según la reorganizó Andrea da Barberino. Con este vínculo se genera inmediatamente un horizonte de expectativas que solo se cumplirá si se respetan los rasgos característicos de la materia carolingia como se desarrolla en Italia. Efectivamente, como ya hemos visto, los aspectos en los que el *GM* no coincide de los libros de caballerías amadisianos, sí lo hace parcialmente con las obras de la materia carolingia: la conversión de algunos moros al cristianismo y su paso a las filas contrarias; las mujeres activas y lascivas que se entregan al infiel cristiano; el matrimonio del caballero cristiano con la musulmana que se ha convertido por amor; la geografía reconocible; el combate por motivos religiosos. No obstante, no hay que creer que la obra sea una suma de tópicos carolingios, porque para crear su *GMI* Andrea da Barberino se apoya principalmente en dos modelos: la *Storia di Ugone d'Alvernia*, que él mismo había reelaborado, y la *Vida de Alejandro*.

En la *Storia di Ugone d'Alvernia*, Carlos Martel¹⁷, como un nuevo rey David, se enamora de la mujer del conde Ugo de Avernia. Para deshacerse de él, le manda a pedir tributo a Lucifer. El pobre conde, ejemplo del vasallo perfecto, marcha en esta demanda, recorriendo varios lugares del mundo (Hungría, Santiago, Roma, Jerusalén, el reino del Preste Juan, ve un reino de doncellas diabólicas, el Paraíso, etc.) hasta que entra en el infierno, recibe el tributo y es transportado de vuelta a París. Al recibir el tributo Carlos Martel se inviste con los dones diabólicos (trono, cetro, corona) y entonces los demonios lo arrastran al infierno. Aquí se pueden reconocer algunos de los elementos que también están presentes en el *Guerrin Meschino*, sin necesidad de que insista en ellos¹⁸.

¹⁶ El estudio de conjunto más completo sobre Andrea da Barberino es el de G. Allaire, *The Chivalric «Histories» of Andrea da Barberino: A Re-evaluation*, tesis The University of Wisconsin, Madison, 1993, en ed. de U.M.I., Ann Arbor, luego editado como *Andrea da Barberino and the Language of Chivalry*, Gainesville: University Press of Florida, 1997.

¹⁷ Históricamente fue abuelo de Carlomagno, aunque en estas sagas se le ha convertido en el sobrino del emperador.

¹⁸ Un desarrollo detenido de este aspecto puede verse en mi tesis doctoral, págs. 124-127; la edición del texto se encuentra en Andrea da Barberino, *Storia di Ugone d'Alvernia*, ed. de A. Bacchi della Lega y F. Zambrini, Bologna: G. Romagnoli, 1882, 2 vols.

En cuanto a la *Vida de Alejandro Magno*, aunque Andrea da Barberino no la menciona explícitamente como fuente, su peso está poco disimulado: el hijo del emperador de Constantinopla se llama Alexandre, Guarino no solo recorre el mundo por encontrar su linaje, sino también aprecia el valor del viaje por sí, como medio de conocimiento para el hombre; como Alejandro, Guarino recorre la India, llega hasta los árboles del sol y la luna, se encuentra con muchas de las *mirabilia* que se describen en los relatos medievales o en la carta de Alejandro a su maestro Aristóteles (hombres con pies en la cabeza, animales monstruosos, etc.); además, siempre sale victorioso y domina la estrategia; por no mencionar que el palacio del Preste Juan se describe con parte de los elementos que caracterizaban el del rey Poro, con el que algunas versiones de la leyenda lo identificaban. Además tengo la convicción de que si Guarino se casa con una princesa Persa, solo es explicable porque Alejandro se había casado con Rosana, puesto que de hecho la elección de este matrimonio para el héroe no tiene ninguna motivación fundada en la obra. Como podemos comprobar también desde las fuentes del *GMI* se pueden explicar la suma de elementos caballerescos que se analizaban en el *GM*, donde se funden la biografía caballeresca (ninguna mejor que la de Alejandro) con la visión carolingia de la materia y el universo narrativos¹⁹.

Del *GMI* se conocen al menos once manuscritos y hasta 1512, año de la primera edición en castellano, se pueden contar unas veinticinco ediciones del texto toscano²⁰. Sin una edición crítica o al menos filológicamente solvente del texto toscano, resulta complicado establecer de cuál de esas copias o ediciones deriva la traducción castellana. Recurriendo a criterios amplios, como el número de capítulos de las diferentes versiones, se llega a establecer que el *GM* deriva de alguna de las ediciones venecianas (once hasta 1508) y el cotejo entre ellas y la traducción de Alonso Hernández demuestra que fue muy fiel al original, sin supresiones ni adiciones notables²¹. Si tenemos en cuenta que las técnicas de tra-

¹⁹ El tema fue abordado por G. Osella en el estudio clásico sobre nuestra obra, *Il Guerrin Meschino*, Turín: G. Chiantore, 1932, *passim*.

²⁰ La primera es la de Bolonia, 1473; hay una lista de manuscritos y ediciones en G. Osella, págs. 19-37. Sobre la pervivencia de la obra *vid.* G. Allaire, «From Medieval Realism to Modern Fantasy: *Guerrin Meschino* through the Centuries», en *Modern Retelling of Chivalric Texts*, Aldershot, etc.: Ashgate, 1999, págs. 133-146.

²¹ Sobre este aspecto puede verse un análisis detenido en N. Baranda, ed., *La corónica...*, págs. 149-184. Sólo se distancia Alonso Hernández de su original en dos puntos: cuando Guarino está recorriendo el camino de Roma a Santiago y entra en España; y en el itinerario seguido de Inglaterra hasta Roma. El cambio consiste en sustituir la geografía ptolemaica del texto por otra real, seguramente debido a que conocía esas zonas sobre el terreno, *vid.* ed. cit., págs. 22-27. El peregrinaje de Guarino a Compostela ha suscitado un interés particular, *vid.* G. Wild, «Guarino caminando a Santiago de Compostela (geografía, conocimiento del mundo e ideología en la *Corónica del noble cavallero Guarino Mezquino*)», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXI (1990), págs. 347-357; y G. Allaire, «Medieval Italian Pilgrims to Santiago de Compostela: New Literary Evidence», *Journal of Medieval History*, 24, 2 (1998), págs. 177-189.

ducción permitían una libertad considerable en la adaptación del texto original para insertarlo en la red literaria de la lengua receptora, hemos de concluir que a juicio del editor (impresor) y del traductor, el *GMI* con una simple trasposición lingüística podía ser entendido o recibido como un libro de caballerías en la Castilla de h. 1510.

Este proceso de traslación del *GMI* se puede contemplar desde dos planos generales: el de las traducciones italianas al castellano y el de los libros de caballerías impresos en Castilla a finales del XV y principios del XVI. No hace falta recordar que las traducciones del italiano (llamo así a los textos de cualquier lengua itálica y no solo el toscano) tienen ya una larga tradición a finales del XV²². Entonces con la implantación de la imprenta, se recogen algunas de las antiguas y se traducen otras nuevas, en una lista que entre 1492 y 1520 podría ser aproximadamente la siguiente:

Floreto de San Francisco; Santa Catalina de Siena, *Epístolas y oraciones*; Bartholomaeus Pisanus, *Suma de casos de conciencia*; Antonino de Florencia, *Suma de confesión*; Guido de Cavalca, *Espejo de la cruz*; Savonarola, (exposición de los salmos) *Miserere mei Deus, Super flumina*; Raimundo de Capua, *Vida de Santa Caterina de Siena*; Boecio, *Consolación de la filosofía*; Petrarca, *De los remedios, Los seis triunfos, Bocados açucarados de sus diálogos*; Pico de la Mirándola, *Flor de virtudes, Doze reglas*; Piccolomini, *Tractado de la miseria de los cortesanos, Visión deletable de la casa de la Fortuna, Historia de Bohemia, Historia de dos amantes; Libro de Marco Polo*; Lodovico Varthema, *Itinerario*; Paride del Pozzo, *Libro llamado batalla de dos*; Boccaccio, *Fiammeta, Decamerón, Caída de príncipes, De las ilustres mugeres*; Dante, *Infierno, Purgatorio*; Giovanni della Colonna, *Mar de historias*; Guido delle Colonne, *Crónica trojana*; Lorenzo Spirito, *Libro del juego de las suertes; ¿Flores y Blancaflor?*

Sin necesidad de entrar en pormenores temáticos, salta a la vista que hay sobre todo obras religiosas, tratados varios, obras históricas y de viajes, siendo la

²² En la actualidad se encuentran trabajando en la realización de un repertorio completo de traducciones en la España del siglo XV C. Alvar y J. M. Lucía Megías; mientras llega a su término, pueden consultarse diversos estudios: J. H. Terlingen, *Los italianismos en español desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII*, Amsterdam: N.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschapij, 1943; P. E. Russell, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Barcelona: Universidad, 1985; E. Seco Santos, *Historia de las traducciones literarias del italiano al español durante el Siglo de Oro: influencias*, Madrid: Universidad Complutense, 1985 (tesis doctoral); C. Alvar, «Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla durante el siglo XV», *Anuario Medieval*, II (1990), págs. 23-41.

materia menos atendida la ficción. De este género «menor» solo podemos mencionar la *Historia de dos amantes*, de autor prestigioso y asimilable al género sentimental, quizá el *Flores y Blancaflor*, si su original es efectivamente italiano²³, y el *GM*. Bien es verdad que por esos mismos años se imprimían obras ficticias caballerescas traducidas del francés: *Oliveros de Castilla*, *Roberto el Diablo*, la *Historia del emperador Carlomagno*... En todos los casos —y aquí sí hay coincidencia con el *GM*— se trataba de obras que gozaban de gran éxito impreso en Francia y que se tradujeron con vistas a su difusión y comercialización impresa, aunque su brevedad las separa de nuestro género²⁴. En este panorama de traducciones el *GM* es una *rara avis*.

Si, por otra parte, consideramos nuestra obra entre la serie de libros de caballerías impresos hasta 1512, habrá que tener en cuenta la siguiente relación de obras:

Baladro del sabio Merlín (Burgos, 1498); *Tristán de Leonís* (Valladolid, 1501; Sevilla, 1511); *Amadís de Gaula* (Zaragoza, 1508; Sevilla, 1511); *Sergas de Esplandián* (Sevilla, 1510), *Florisando* (Salamanca, 1510), *Palmerín de Olivia* (Salamanca, 1511), *Primaleón* (Salamanca, 1512); *Tirante el Blanco* (Valladolid, 1511); *Zifar* (Sevilla, 1512).

Sobre este conjunto de impresos desde nuestro punto de vista se pueden hacer las siguientes observaciones:

— La materia caballerisca presenta un panorama bastante variopinto en su diversidad genérica y temática, más aún si incluyéramos las historias breves de carácter caballeresco o pseudohistórico. Seguramente para el observador de su propio tiempo aún no estaba claro que el *Amadís de Gaula* fuera el que marcará definitivamente la andadura del género, aunque visto desde nuestra perspectiva histórica el hecho de que haya dos ediciones y cuatro imitaciones de esa obra, en clara mayoría dentro del conjunto, es ya más que un indicio de su éxito.

— A pesar de su disparidad genérica, todas estas obras tienen un mismo formato material, con una presentación formal en portadas, tamaños, extensiones, etc. muy similares²⁵.

²³ A este respecto *vid.* N. Baranda y V. Infantes, eds., *Narrativa popular de la Edad Media. Doncella Teodor, Flores y Blancaflor, París y Viana*, Madrid: Akal, 1995, págs. 23-26.

²⁴ *Vid.* sobre este grupo de obras caballerescas breves V. Infantes, «La narrativa caballerisca breve», y N. Baranda, «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerisca breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerisca*, ed. de M. E. Lacarra, Bilbao: Universidad de País Vasco, 1991, págs. 165-181 y 183-191 respectivamente.

²⁵ J. M. Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero y Ramos, 2000, trata exhaustivamente este tema.

— Por lugares de impresión queda claro que es en la meseta castellana y el interior de la Península donde se lleva la iniciativa en los primeros años (Zaragoza, Valladolid, Salamanca); mientras que Sevilla parece interesarse por el género un poco más tarde, a partir de 1510 aproximadamente, y debido a Jacobo Cromberger.

Si entre las traducciones del italiano, el *GM* destacaba como una rareza, un acontecimiento aislado, contemplado entre el género caballeresco adquiere su sentido. En Sevilla en 1512 Jacobo Cromberger imprime por vez primera el *GM*, probablemente a partir de una traducción muy reciente e incluso hecha ex profeso por encargo para la imprenta²⁶. Se trataba de satisfacer con facilidad una demanda de libros de caballerías que prometía sustanciosos beneficios, vista la rapidez con la que salen de las prensas y considerando que se trata de obras extensas y de un precio elevado, que exigían un desembolso económico sustancial en su edición²⁷. El mismo año, poco después imprimirá la *Crónica del muy esforzado caballero Cifar*, lo que a mi modo de ver reafirma la hipótesis de que Jacobo Cromberger estuviera buscando novedades caballerescas para imprimir, ya que esta obra planteaba más problemas de identificación con los libros de caballerías que el propio *GM*²⁸.

Esta coyuntura favorable a lo caballeresco serviría para explicar que se hubiera hecho esa primera edición del *GM*, pero no las dos ediciones posteriores: Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1527, y Sevilla, Andrés de Burgos, 1548. Con ambas se confirmaba que el *GM* se había integrado en el género de los libros de caballerías, a pesar de las muchas diferencias que con ellos veníamos observando. ¿Cómo fue eso posible? Parece que si en lo formal y en lo temático se observaban tantas diferencias, las similitudes tenían que existir en otro plano, como pudiera ser el ideológico. Efectivamente, el *GM* participa del mismo espíritu de cruzada que prevaleció durante el reinado fernandino, como ha estudiado Carmen Marín Pina²⁹, y la importancia de ese componente ideológico anti-turco

²⁶ No es fácil decidir cómo llegó la obra a manos de Cromberger, a pesar de que se sabe de ejemplares de la misma en Valencia antes de 1512, concretamente en 1490, aunque no está claro que fuera en toscano o castellano, *vid.* Ph. Berger, «À propos des romans de chevalerie à Valence», en *Hommage à Maxime Chevalier, Bulletin Hispanique*, XCII (1990), págs. 83-99, pág. 94; y Ph. Berger, «Présence des livres italiens dans les bibliothèques valenciennes de la Renaissance», en *Échanges culturels dans la bassin occidental de la Méditerranée (France, Italie, Espagne)*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1989, págs. 199-204.

²⁷ Según el *Registrum*, nº 1057, Colón pagó por el *GM* 130 maravedís en 1514.

²⁸ Sobre esta edición del *Cifar* y su carácter de «falso» libro de caballerías *vid.* el análisis hecho por J. M. Cacho Bleuca, «El género del *Cifar* (Cromberger, 1512)», en *La invención de la novela. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez*, ed. de Jean Canavaggio, Madrid: Casa de Velázquez, 1999, págs. 85-105, la sólida y completa argumentación desarrollada en este trabajo puede ser sostenida casi en los mismos términos para el *GM*, lo que me evita tener que ahondar en esta cuestión.

²⁹ «La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la narrativa caballereca del reinado fernandino», en *Fernando II, el Rey Católico*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1996, págs. 87-105.

se prolongó a lo largo del siglo XVI debido a la coyuntura político-social. A este propósito señala Albert Mas cómo durante la primera mitad del XVI los turcos representan en España un problema político y religioso y son por antonomasia el enemigo de la cristiandad³⁰. Por tanto, el hecho de que las ediciones del *GM* concluyan en 1548, diez años antes de la muerte del Emperador, parece corroborar esa hipótesis.

Por otra parte el Mezquino era un caballero cristiano de una sola pieza, más aferrado aún que Esplandián a los principios de la moral religiosa: no se siente nunca tentado por la concupiscencia, se encomienda a Dios ante los peligros y rechaza todo aquello que no esté aprobado por la Iglesia; desde este punto de vista se podría considerar un modelo de caballero cristiano, según los moldes de la ortodoxia más estrecha que defendían los moralistas en sus ataques a los libros de caballerías³¹. Claro que una conducta tan pía en el héroe podía llevar al aburrimiento del lector, que esperaba en el argumento una combinación de amores y armas. El peligro se evita combinando tanta moralidad con la animación de la aventura caballeresca y una fantasía propia de los libros de viajes a Oriente³². Estos elementos no podían pasar desapercibidos en la Castilla que emigra y recibe noticias de Indias, donde se ubican tantas o más *mirabilia* que las que hay en nuestra obra, difundidas también por las ediciones sevillana de Mandeville o los viajes de Marco Polo.

Al comienzo señalaba que el *GM* era un libro de caballerías peculiar e incluso me preguntaba si podía ser considerado dentro de ese género. Al llegar a final la pregunta sigue quedando abierta, porque solo podremos responderla cuando decidamos dónde fijar el límite para los libros de caballerías españoles. Sin duda debe incluirse si aplicamos un concepto amplio de libro de caballerías, capaz de englobar las muchas vías genéricas de la literatura caballeresca en los inicios del XVI, porque su origen en una traducción *real* no impidió que sus lectores se lo apropiaran como una pieza más en la red de la literatura caballeresca. Sin embargo, habrá que etiquetarla de libro caballeresco (por ejemplo) si aplicamos una compartimentación genérica como la defendida por Daniel Eisenberg, que tan

³⁰ *Les turcs dans la littérature espagnole du siècle d'or*, París: Centre de Recherches Hispaniques, 1967, I, págs. 48-57.

³¹ Un planteamiento amplio del tema para la época de la primera edición del *GM* hay en Judith A. Whitenack, «Don Quijote y los libros de caballerías del tipo 'neo cruzado'», en *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, San Sebastián: Universidad de País Vasco, 1990, págs. 581-585.

³² Sobre la relación del *GM* con los libros de viajes *vid.* N. Baranda, «El viaje imaginario de Guarino Mezquino», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Tomo II. La parodia. El viaje imaginario*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994, págs. 307-313; en cuanto a la relación con el universo lector de principios del siglo XVI, *vid.* N. Baranda, «El *Guarino Mezquino*: un caso singular en las caballerías hispanas», en prensa para las actas del coloquio *Ritterliche Erzählleliteratur in Italien und Spanien (1460-1550)*, Colonia: Universität zu Köln, 3-5 de abril de 1997.

buenos resultados metodológicos ha ofrecido y que excluye de entre los libros de caballerías las obras que no están escritas en castellano o que no siguen los patrones del *Amadís de Gaula*. Seguramente lo más riguroso será considerar que dado que el hecho literario es complejo y que nuestras explicaciones necesariamente tienden a reducirlo, tanto menor será la reducción cuanto mayor sea el número de perspectivas de análisis aplicadas. Así el *Guarino Mezquino* será ambas cosas: un libro de caballerías sin más para los lectores de su tiempo; un libro caballeresco espurio para el investigador de hoy. Que ninguna mirada prescinda de la otra.

NIEVES BARANDA
UNED

EL REY DON TRISTÁN DE LEONÍS EL JOVEN [1534]

LA OBRA

Tristán de Leonís y el rey don Tristán de Leonís el Joven, su hijo, publicada en Sevilla por Domenico de Robertis en 1534 y traducida al italiano en 1555, es adaptación y continuación del *Tristán de Leonís*, novela castellana perteneciente a la materia artúrica que tuvo varias ediciones entre 1501 y 1533. De ella se conservan en la actualidad 3 ejemplares¹.

La obra se compone de 207 folios a dos columnas, en letra gótica, formato habitual de los libros de caballerías. Los capítulos están numerados y van encabezados por grabados de las letras capitales. El texto abunda en abreviaturas y consta de una portada, un prólogo, la primera parte, la segunda parte, el colofón

¹ Puesto que aquí se trata de ofrecer una presentación de esta obra, suprimo aquellos datos más especializados que ya he publicado en otros estudios, y que pueden ser fácilmente consultados en ellos. Para las ediciones del *Tristán de Leonís* y del *Tristán el Joven* pueden verse el artículo de M.^ª Luzdivina Cuesta Torre, «Unos folios recuperados de una edición perdida del *Tristán de Leonís*», *«Quien hubiese tal ventura»: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. A. M. Beresford, London: Dep. of Hispanic Studies Queen Mary & Westfield College, 1997, págs. 227-236, y las bibliografías de las respectivas guías de lectura de M.^ª Luzdivina Cuesta Torre, *Tristán de Leonís (Valladolid, Juan de Burgos, 1501) Guía de lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos (Guías caballerescas, 3), 1998, y *Tristán de Leonís el Joven (Sevilla, Dominico de Robertis, 1534) Guía de lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos (Guías caballerescas, 35), 1999. A estas guías de lectura puede recurrirse también para obtener un resumen detallado del argumento de las respectivas obras. Una descripción de los ejemplares conservados en París y Valencia de la edición de 1534 del *Tristán el Joven*, y de su versión al italiano, se encuentra en la introducción a la edición de *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo (Sevilla 1534)*, estudio preliminar, edición crítica y notas de M.^ª Luzdivina Cuesta Torre, México: Universidad Nacional Autónoma de México (Publicaciones Medievalia, 14), 1997, págs. 31-34.

y las tablas. En el folio 2r, en el «Prólogo dirigido a los lectores» se menciona la obra como «esta presente Corónica del buen cavallero don Tristán de Leonís y de su hijo el rey don Tristán de Leonís el Joven». Este modo de referirse a la obra concuerda con el título que aparece en el ejemplar parisino.

El «Libro Primero» se extiende hasta el folio 96v. La segunda parte abarca del folio 97r hasta el 107v.

El Libro Primero del *Tristán el Joven* recoge los materiales aparecidos en el *Tristán de Leonís*², a los que el autor de 1534 se refiere como «materia antigua», añadiendo muchos capítulos nuevos en la parte central y suprimiendo algunos pasajes. La materia original del *Tristán el Joven* de 1534 está formada por:

- El «Prólogo», donde se justifica la necesidad de una continuación del Tristán de Leonís.
- Una extensa interpolación que comprende los capítulos del XXVII al LXI del Libro Primero (folios 20ra-50va). El capítulo LXII reproduce casi palabra por palabra el XXVI de las ediciones anteriores).
- Todo el «Libro Segundo», en el que se narran las aventuras de los dos hijos de Tristán e Iseo, llamados igual que sus padres, hasta el matrimonio de ambos.
- Además de otras modificaciones menores.

Los capítulos nuevos introducidos en el Libro Primero van del folio 20ra, capítulo XXVII, al 50va, capítulo LXI. Son, por tanto, 35 capítulos distribuidos en 30 folios. Con ellos la extensión del Primer y Segundo libro resulta similar. En ellos se narra la historia de los amores de Ricarda, hermana de Galeote, con el Rey de los Cien Caballeros, las aventuras de Galeote y micer Antonio hasta la muerte del primero y la estancia de Tristán e Iseo en la Isla del Ploto, con el nacimiento de sus hijos. En adelante me referiré a estos capítulos nuevos como «Interpolación del Libro I del *Tristán el Joven*». En cuanto a la segunda parte, completamente original, creada por el autor de 1534, supera con mucho en extensión a la «materia antigua» del *Tristán de Leonís*. Sus primeros capítulos narran el acceso al trono de Cornualla y de Leonís por parte de Tristán el Joven, todavía un niño, las aventuras caballerescas y amorosas de sus tíos Palante y Plácido, que les conducirán a poder realizar sus máximas aspiraciones amorosas

² Esta obra, que se basa en manuscritos medievales y de la que se realizaron numerosas ediciones entre 1501 y la publicación del *Tristán el Joven*, puede leerse en *Tristán de Leonís* (Valladolid: Juan de Burgos, 1501), ed. e introd. M.³ Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999. Sobre la literatura relativa a Tristán en España, véase *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León: Universidad de León, 1994, que reelabora parte de mi tesis doctoral *Estudio literario de «Tristán de Leonís»* (Tesis Doctoral en microficha, n.º 136), León: Universidad de León, 1993.

mediante ventajosos matrimonios, los primeros amores de Tristán el Joven con la reina Trinea y las escenas de la vida cortesana protagonizadas por la hermosa infanta Iseo. La parte central de la obra la constituyen los capítulos dedicados al viaje a la corte de Arturo de Tristán para ser armado caballero por el propio rey, sus aventuras caballerescas en defensa de la justicia y en contra de los gigantes paganos, y su expedición de ayuda a la reina Trinea en su guerra contra los Iduneos, que realiza de incógnito, así como el casamiento de los donceles del protagonista. Los capítulos finales se dedican a contar cómo Tristán el Joven viaja a España tras haber soñado que allí encontraría el amor, se enamora de la infanta María y logra rescatarla del caballero moro que la había raptado, concertándose después su matrimonio con ella y el de su hermano el rey don Juan con la infanta Iseo. Las bodas se celebran en Leonís y la obra acaba con el regreso de don Juan e Iseo a España.

No puede negarse la profunda diferencia que existe entre la «historia antigua» de Tristán e Iseo y la materia nueva que sale a la luz por primera vez (y tal vez por última) gracias a la imprenta sevillana de Domenico de Robertis en 1534. Varios factores contribuyen a crear un abismo de divergencias:

- La ideología del autor es, en esencia, contraria a la que dimanaba de la novela artúrica: monárquica o incluso imperial, legalista, contraria al adulterio, contraria a la magia... en estrecha relación con su propia época y no con el medievo. Suele decirse que para la novela artúrica la aventura es una búsqueda en la que está en juego la propia identidad del caballero andante³. En *Tristán el Joven* el motivo de la aventura es diferente: comparte con otros libros de caballerías el deseo de entretener contando los sucesos sorprendentes en los que se ve envuelto su protagonista, y que son simplemente una ocasión para que éste demuestre su valor, su destreza y sus cualidades cortesanas. Pero estas aventuras están narradas en función de la ideología de su autor. Así, por ejemplo, las aventuras sirven para que el protagonista y sus amigos pongan en práctica las características que definen al caballero ideal, demostrando cuál es la actuación correcta. Por el contrario, los enemigos de Tristán se caracterizan por su orgullo, soberbia, descortesía, crueldad, paganismo, injusticia... Las aventuras prueban las consecuencias nefastas que estos defectos tienen para sus poseedores y su merecido castigo.

³ Armando Durán señala que esta afirmación ya no puede aplicarse al *Amadís* y a las novelas que se crearon bajo su influencia, ya que es al conquistar su identidad «cuando en realidad Amadís inicia sus aventuras, deshace la estructura de la novela y oscurece su significación» (*Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballerescas*, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 184), 1973, pág. 107).

- El contexto literario que sirve de base a la obra se ha incrementado con la influencia de la novela de caballerías contemporánea, especialmente del *Amadís y el Palmerín de Olivia*, cuya repercusión es mayor incluso que la de la misma historia de *Tristán de Leonís*, de la que pretende ser continuación.
- Las preferencias temáticas del autor se manifiestan en la selección de escenas cortesanas, en la afición por la descripción de ceremonias y de vestuarios, en el gusto por el análisis del nacimiento y progreso de las relaciones amorosas...
- El estilo es también diferente, con abundancia de anacolutos y la presencia frecuente de la lengua viva, tanto cortesana como popular, a través del diálogo.

La sima que separa la «historia antigua» de los capítulos que se interpolan en su interior y de su «Continuación» se percibe tanto en el tratamiento de los episodios puramente caballerescos como de los episodios de corte sentimental y tanto en la técnica literaria como en la creación —y recreación— de los personajes.

Es imposible analizar en estas breves páginas toda la riqueza que ofrece la obra, cuya extensión le permite tocar gran variedad de tópicos y temas, e introducir diferentes tipos de prosa (diálogos, descripciones, narraciones, cartas...). Por ello me limitaré a ejemplificar con algunos fragmentos aquellos aspectos que me parecen más característicos del *Tristán el Joven*.

LA INCORPORACIÓN DE LA MATERIA ARTÚRICA

El *Tristán de Leonís* pertenece a la materia artúrica y por tanto, a esa misma materia pertenecen todos los capítulos del *Tristán el Joven* que reproducen sin apenas variaciones los de la obra anterior. Sin embargo, en los nuevos capítulos de la Interpolación y del Libro Segundo, el tono es completamente diferente, incluso cuando se incluyen personajes, como Lanzarote o Galaz, procedentes de la materia artúrica. También los personajes que aparecen en el Libro Primero sufren una evolución en el Segundo que deja poco de «artúrico» en su nuevo comportamiento.

Tristán e Iseo son muy diferentes de como aparecían en la «historia antigua». Efectivamente, el autor de 1534 muestra a los apasionados amantes de la tradición convertidos en una pareja enamorada, sí, pero con un amor casi matrimonial, muy lejano de la ardiente pasión provocada por el bebedizo amoroso. La personalidad de Iseo se ajusta aquí a los moldes de la esposa y madre perfecta. En escenas de amor maternal es una figura llena de encanto. El autor, en esos momentos, logra transmitir una imagen llena de realismo: «así mesmo gozava

de su hijo don Tristán del Joven, que nunca de los brazos lo dexava. Y cuanto más lo mirava y considerava que era hijo de don Tristán, el mejor cavallero del mundo, y a quien ella tanto amava, doblávasele el amor que tenía a su hijo»⁴.

El personaje que sufre una modificación más radical es Palomades. El enamorado caballero sarraceno, que salva de la muerte a su rival Tristán al final del Libro Primero, pasa a ser un hombre descortés que pretende raptar a la infanta Iseo para obtener el amor de la hija, ya que no pudo lograr el de la madre. En una escena casi burlesca es golpeado con un bastón por el rey don Tristán, todavía un niño, para luego morir en combate singular, derrotado por don Palante. Probablemente su transformación se debe a su sobrenombre de «Pagano»: para el autor resultaba inaceptable que un personaje que no era cristiano tuviese un papel positivo.

El mundo artúrico queda completamente desfigurado en los capítulos relativos a la estancia de Tristán el Joven en la corte del rey Arturo, originales del autor de 1534 (caps. CLXXXIII-CLXXXIX). En ellos parodia la literatura artúrica haciendo que don Tristán, como Lanzarote, sea armado por Arturo y reciba la espada de manos de la reina Ginebra⁵, y modifica el carácter de los personajes artúricos sin reparos de ninguna especie. Lanzarote y Galaz no combaten nunca a pesar de intervenir reiteradamente en el Libro Segundo, y no muestran su habilidad en ningún torneo. La reina Ginebra, que siendo contemporánea de Iseo la Brunda debía gozar ya de una edad bastante avanzada, cae rendida por la pasión más desenfrenada al conocer a Tristán. Su amor por Lanzarote llega a convertirse en odio al ver que la presencia de éste dificulta el que pueda declararse al joven caballero. Ginebra es una vieja soberbia, lujuriosa, egoísta y vengativa, como puede verse en el fragmento siguiente. Lanzarote tampoco queda muy bien parado, ya que su amor por ella acaba resultando un tanto ridículo. El modélico caballero del mundo artúrico parece destinado a ejemplificar la ceguera de Cupido.

Texto 1: Enamoramiento de Ginebra

De Camila vos digo que se fue para la reina Ginebra, y la reina dixo a Camila: «Enemiga mía, ¿qué cuidado has tenido de hazer una cosa que tanto te encargué y que tanto me va?» «No he podido más, dixo Camila, que nunca lo hallé desocupado. De contino está con él don Lançarote». «¡Lançado sea él del mi amor, que tantos enojos me haze!, dixo la reina. ¡Por Dios te digo que yo lo mida por la mesma

⁴ Cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, pág. 278. Todas las citas y referencias a la obra se harán por la citada edición de M.^a Luzdivina Cuesta Torre.

⁵ Cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, págs. 755-757.

medida y le haga tantos enojos que le alleguen a la muerte!» «¡Por Dios!, dixo Camila, don Lançarote vos tiene poca culpa. ¿Qué sabe él los secretos de vuestro corazón y voluntad?» «No los sabe, dixo la reina, pero [h]ame hecho y haze estremados enojos, y no se me irá sin el galardón». «Dexemos essas iras, dixo Camila, y escuchad, y dirévos cómo he hablado al rey don Tristán y lo he tenido abraçado con estos mis braços». «¿Dízeslo de verdad?», dixo la reina. «Verdad es, sin duda», dixo Camila. «Pues llégate acá, dixo la reina, y abraçarásme con esos braços que tocaron en aquella luz de mi vida». Y Camila abraçó la reina. Y la reina la tenía abraçada, dando muy crueles sospiros, y dezía: «¡O, cativa reina, ^{158va} esta que es sierva mía tuvo ventura de tener abraçado al rey don Tristán, y yo, siendo reina, y la más hermosa del mundo, no quiere mi ventura que lo toque salvo con la vista o con el pensamiento! Dime, amiga mía Camila, por mi vida, ¿qué passaste con él?»⁶.

La corte de Arturo queda empequeñecida, puesto que todos sus caballeros son vencidos por Tristán en las justas que se celebran con motivo del comienzo de su vida caballeresca. Entre los caballeros derrotados se encuentran los famosos héroes artúricos Galván, Lamorat de Gales, Héctor de Mares y Brandelís.

El tratamiento que recibe la materia artúrica, es, pues, paródico y degradatorio. Cuando esto no es posible porque su degradación recaería sobre los protagonistas de su obra (caso de los padres de éstos y sus criados Gorvalán y Brangel), el autor modifica su personalidad en grado suficiente para que no ensombrezcan a los verdaderos modelos de comportamiento. Don Tristán el Joven ejemplificará al perfecto caballero y al perfecto rey. Su hermana Iseo es el espejo en que deben mirarse las damas, pues une a la hermosura, la virtud. El pasado de sus padres y criados debe ser justificado para que la sombra de su origen adulterino no empañe su carácter ejemplar. El mundo artúrico en el *Tristán el Joven* es un mundo superado, como se expresa simbólicamente con la derrota de los caballeros de la corte de Arturo ante Tristán el Joven y con el enamoramiento de Ginebra.

TRISTÁN EL JOVEN COMO LIBRO DE CABALLERÍAS: USO DE UNA MISMA TÓPICA

El autor del *Tristán el Joven*, por tanto, aunque utilice personajes de la materia artúrica y del *Tristán de Leonís*, los modifica para dar otro contenido diferente a la obra. El autor pretende escribir un libro de caballerías, no una novela

⁶ Cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, pág. 770. Me permito señalar en negrita las palabras que ejemplifican mejor el punto que se está tratando.

artúrica. Por ello va a hacer uso del «plagio» (aunque un plagio muy creativo) de episodios típicos de estas obras, es decir, va a hacer uso de lo que se está constituyendo en esos momentos como tópica del género⁷. Entre los numerosos rasgos tópicos, que sería imposible comentar en esta ocasión, tales como la ceremonia de investidura caballeresca, el respeto a las normas caballerescas según las cuales un caballero no puede luchar con quien no lo es y debe asegurarse de la justicia de las causas que emprende, las características tópicas de los malvados, que son soberbios, o paganos o injustos, la creación de espectáculos asombrosos mediante la magia, las pruebas mágicas de valor, amor o belleza, el transporte mágico en nube⁸, etc... destacaremos el desafío por la belleza de las damas y el matrimonio secreto.

El siguiente fragmento ofrece un buen ejemplo del uso del primero en este libro de caballerías. El episodio tiene curiosas concomitancias, con seguridad intencionadas, con el *Amadís*, pues recuerda inevitablemente el capítulo LVI, en el que aparece también una mágica corona de flores inmarcesibles. Este elemento mágico se combina en esta ocasión con el tema del desafío por la belleza de las damas, pues la corona debe ser posesión de la más hermosa. El desafío también se produce en otros lugares del *Amadís* (por ejemplo, el cap. LXXX), de donde lo imitan tantos otros libros de caballerías, y en la misma realidad, hasta que el tópico llega al combate de don Quijote con los comerciantes viajeros, en el comienzo de sus aventuras, que se niegan a reconocer la superior hermosura de Dulcinea sin ver, al menos, un retrato.

Texto 2: Desafío de Balarán a la corte del rey don Tristán el Joven

Y el cavallero habló al rey en esta manera: «Señor rey, yo soy Balarán, señor de la provincia de Liconia, que es ribera del mar. Y trayo conmigo esta hermosa dueña, que es mi señora y mi amiga. Y ando

⁷ Véanse los artículos de M.^a Luzdivina Cuesta Torre, «La teoría renacentista de la imitación y los libros de caballerías», *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, eds. J. Matas, J. M. Trabado, M.^a L. González, M. Paramio, León: Univ. de León, 1998, t. II, págs. 297-304, y «Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías», *Revista de Poética Medieval*, 1 (1997), págs. 35-70.

⁸ La inclusión de episodios y personajes relacionados con la magia es una concesión del autor a la tópica del género, pero es contraria a su ideología, como demuestran las numerosas ocasiones que aprovecha para denostar las prácticas mágicas mediante intervenciones del narrador o de los propios personajes. Por ejemplo, su protagonista, Tristán el Joven, se niega a hacer uso del transporte mágico en nube que le ofrece la maga Sargia: «Señor, dixo Sargia, porque vos sólo oyéssedes lo que agora os diré, vine sola. Buen rey, dixo Sargia, ¿queréis que vos ponga en dos oras en el vuestro puerto de Tintofl?». «Señora, no, dixo el rey, antes os suplico que siempre me dexéis libre para que de mí faga Dios lo que más fuere servido». «Vos lo dezís como buen christiano, dixo Sargia al rey, y yo lo faré assí siempre como, señor rey, lo mandáis; pero tened por cierto que siempre seré con vos en todas vuestras necesidades» (cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, pág. 842).

por el mundo para darle a conocer los mis grandes hechos en armas, y para que vea la diferencia que [h]ay de mí a otros cavalleros. Por tanto, digo que esta dueña es más hermosa y de más merecer que cuantas aquí son; y si algún cavallero uviere que lo contrario quiera defender, yo se lo combatiré, a condición que esta dueña porná esta guirnalda de rosas, y el cavallero ponga otra preseas. Y si yo fuere vencido, el cavallero gane esta guirnalda. Y si el cavallero que conmigo hiziere armas fuere vencido, ganará yo la preseas que pusiere y mi dueña quedará por más hermosa». El rey dixo al cavallero: «¿Por tan pequeña cosa como essa guirnalda se [h]a de hazer batalla?» Balarán dixo al rey: «No vos parezca pequeña, ca estas rosas no las [h]ay salvo en la Montaña Temerosa, y son de calidad que, cogidas la mañana de San Juan Bautista, nunca jamás se secan, y su olor es el que veis. Y la Montaña Temerosa está ^{139vb} dentro de la mar, y es abitada solamente de sierpes y dragones, en manera que no [h]ay hombre que allá ose ni pueda entrar a coger estas rosas»⁹.

Las flores mágicas no han podido ser recogidas sino por la maga Florisdelfa, que por sus artes sabía la manera de evitar los peligros de la isla. Como suele suceder en estos casos, el caballero desafiador se muestra soberbio y orgulloso en demasía, además de defender una injusticia, pues resulta evidente a todos que su dama es inferior en hermosura a otras de la corte. Por ese motivo será derrotado, y la guirnalda mágica pasará a manos de otra dama más bella. El episodio del *Tristán el Joven* mezcla dos de los episodios habituales en los libros de caballerías, ya presentes en el *Amadís*, para ofrecer una combinación original y distinta. Como se recordará, la guirnalda del *Amadís* no ha de ser ganada por combate, sino por la capacidad de amar de la dama, que al ponerla sobre su cabeza la hará reverdecer, pues estaba verde una mitad y aparentemente mustia la otra. En este episodio, en cambio, la prueba ya no es una prueba mágica de amor, sino una prueba caballerescas de valor, al combinarse con el típico episodio del desafío por la belleza de las damas. De esta forma, partiendo de la tópica del género, el autor llega a variaciones nuevas.

No es esta la única vez que el autor se sirve de esta técnica de composición. Otros episodios tienen también concomitancias con el *Amadís* o con el *Palmerín de Olivia*. La novela se construye sobre el mismo armazón estructural que adoptan la mayoría de los libros de caballerías que se han publicado hasta entonces y reutiliza conscientemente los tópicos genéricos de una manera creativa. Sigue la teoría de la imitación a los clásicos de su época, pero la aplica a un género nuevo, que carece de ejemplos de la Antigüedad.

⁹ Cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, págs. 692-693.

NOVEDOSO TRATAMIENTO DEL TÓPICO DEL MATRIMONIO SECRETO

También es original la actitud del autor respecto a otro tópico de los libros de caballerías: el del matrimonio secreto. Pero en este caso la variación depende de una toma de postura ideológica. Ya se ha visto en el Texto 2 que la dama cuya belleza ha sido derrotada por las armas es «amiga» del caballero que la acompaña. El autor desaprueba ese tipo de amores, pero en lugar de extenderse en pasajes morales o comentarios didácticos, se va a valer de la narración para dejar clara su postura al respecto. Así veremos como, a lo largo de la obra, los amores fuera del matrimonio aparecen inevitablemente condenados al fracaso.

Al contrario de lo que ocurre en otros libros de caballerías, donde los amores extramatrimoniales no adúlteros son moneda corriente, sólo uno se describe en el libro¹⁰: la reina Trinea se enamora de Tristán y se ofrece a él a través de su doncella. Ante la negativa del rey a faltar a la castidad, la doncella de la reina pone en práctica la estratagema de introducir a su señora en la cama de éste sin su consentimiento. Tristán, en esta situación, es derrotado por la pasión y cumple los deseos de ella. Como dirá el mismo protagonista mucho más adelante, con unos versos tomados de fray Íñigo de Mendoza, ante el amor, el remedio más seguro es huir¹¹. Trinea queda embarazada y se ve obligada a regresar a su país para encubrirlo¹². El autor pone muy de manifiesto que no ha existido matrimonio secreto al resaltar el hecho de que en la unión faltó el consentimiento de Tristán¹³, que se vio vencido de la naturaleza, pero también destaca que de esta unión física nació el amor. Sin embargo, el desarrollo posterior de la novela hace ver qué clase de amor es. En efecto, una vez que Trinea regresa a su país, Tristán no se vuelve a acordar de ella más que para prevenirse contra la reina Ginebra al ver que los primeros manejos de su doncella coinciden con los de la doncella de Trinea¹⁴. Y más

¹⁰ Además, naturalmente, de los de Lanzarote y Ginebra y Tristán e Iseo, que no son creación del autor de 1534.

¹¹ Cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, pág. 872. Véase Antony Van Beysertveldt, *La poesía amorosa del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid: Ínsula, 1972, pág. 194. Los versos recrean un tópico de la literatura del siglo XV: la imposibilidad de vencer al amor.

¹² Este hijo del rey don Tristán, habido fuera del matrimonio, es muy típico de la novela de caballerías (Florestán) y lo era ya, también, en la novela artúrica (Galaz). La mayoría de estos hijos naturales son concebidos contra la voluntad del padre, que es engañado por la mujer o teme el suicidio de aquélla. Pero el hijo de don Tristán y Trinea puede estar inspirado también en la biografía del joven Carlos V, cuya relación con la obra se comentará más adelante. No me refiero a don Juan de Austria, que nació mucho después de la publicación de esta novela, sino a doña Margarita de Parma, hija natural de Carlos V, habida en su juventud, y que debía de gozar de cierta fama en la época, ya que precisamente en 1534 se produjo su matrimonio con Alejandro Médicis.

¹³ El consentimiento y la intención son las bases del matrimonio según Alfonso X, tal y como ha puesto de relieve Justina Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid: Aguilar, 1948, págs. 16-17, basándose en *Las siete partidas* (Partida IV, Tit. II, Ley V).

¹⁴ Cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, pág. 768.

tarde, avisado por su maga protectora de que la reina y su hijo se encuentran en peligro, acude en su ayuda de forma encubierta y desaparece sin dársele a conocer¹⁵. El amor fuera del vínculo que lo sacraliza se muestra, por consiguiente, como un fracaso. No está destinado a durar. El autor establece una dependencia del amor respecto del matrimonio, pues éste no es verdadero sin aquél. El verdadero amor es el que nace con intención matrimonial¹⁶.

El episodio en que se efectúan por primera vez los amores de Trinea y Tristán (cap. CLXIX) combina elementos del primer encuentro amoroso entre Tirante y su amada y entre Perión y Elisena. Los elementos eróticos continúan muy presentes, pero al contrario de lo que sucede en estos dos modelos, el matrimonio secreto ha desaparecido y se subraya su inexistencia. Entre los elementos eróticos destaca el uso humorístico que se da a los términos bélicos, pues se plantea el encuentro amoroso como una batalla, cosa que sucede ya en el *Tirante*, donde la doncella Placerdemivida tiene que dar coraje al tembloroso caballero al igual que Zerfira anima a Trinea¹⁷. La luz y la dama en camisa, que se dirige acompañada por su doncella al aposento del caballero, que se ha dormido y despierta sobresaltado, recuerdan sin embargo a Elisena y Perión.

Texto 3: Entrega amorosa sin matrimonio secreto

Y desde ninguna persona parecía por todo el palacio, Zafira dixo a la reina Trinea: «Señora, aparejadvos para la batalla». «¿E cómo [h]a de ser esto?», dixo la reina. «Señora, dixo [141ra] Zafira, yo tengo concertado con el rey que vos vais para su lecho, donde vos atiende; y con el donzel Elisandro, que abrirá la puerta. Y paréceme, señora, que porque no os ocupéis en desnudaros y en vestiros, que vais en una muy rica camisa y encima una ropa forrada, que no tengáis más que hazer salvo soltar la ropa y metervos en la cama. Y porque es justo que tales bellezas como la vuestra y la suya vos veáis, yo llevaré una lanterna con una vela encendida muy encubierta». «Sea assí, mi buena donzella». Y diziendo estas palabras la reina temblava tan fuertemente que no acertava a hablar. Y Zafira dixo a la reina: «¿Qué temblar es ésse en las batallas? ¿Donde aventuráis perder la vida no tembláis y en esta que la tenéis segura, tembláis?» «¡Ay, mi amiga, dixo la reina a Zafira, el amor estremado que yo tengo a don Tristán es

¹⁵ Cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, págs. 912-916.

¹⁶ Véase M.^a Luzdivina Cuesta Torre, «El Libro segundo del *Tristán* de 1534: ideas sobre el amor y el matrimonio». *Estudios humanísticos: Filología*, 12 (1991), págs. 11-24.

¹⁷ *Tirante el Blanco*, traducción castellana del siglo XVI, ed., intr. y notas de Martín de Riquer, Barcelona: Planeta, 1990, cap. CCXXXI, especialmente pág. 625: «Quando andáys en las batallas no tenéis temor de todos los hombres del mundo y aquí tembláys por vista de una sola donzella».

la causa!» «Començaos a desnudar, señora, dixo Zafira, y aparejaos, que es hora. No se nos vaya la noche en pláticas». La reina, que no dexava de temblar, como iva a cosa que ella nunca hizo, no acertava a desnudarse. Y Zafira la desnudó y vistióle una camisa muy rica, y sobre la camisa echóle una ropa de carmesí pelo forrada en martas. Y Zafira tomó una lanterna encendida debaxo de su manto y, descalças, salieron del aposento de la reina Trinea y fueron al aposento real. Y Zafira tocó muy passico en la puerta, y Elisandro abrió luego la puerta y entró Zafira y la reina. Elisandro conoció la reina, pero Zafira puso el dedo en la boca que callasse, y Elisandro, creyendo que era cosa concertada con el rey, calló.

Y la reina y Zafira passaron adelante, hasta la cama del rey don Tristán, y allí descubrieron la luz. Y el rey despertó y, como vio la reina par de sí, fue muy maravillado, y dixo: «¡Válasme Dios! ¿Es sueño éste, o veo a la reina Trinea par de mí?» Y la reina Trinea dixo: «Mi señor, la reina Trinea es, que vos ama tanto que ál no pudo hazer con su corazón». Y diziendo estas palabras soltó la ropa y quedó en camisa, y lançóse con el rey en la cama. Tres cosas avéis de saber y notar: la una es que el rey don Tristán y Trinea, la reina de las amazonas, eran de cada dieziocho años; y la segunda, que estos amores se efectuaron contra la voluntad del rey; y la tercera, que la reina, que era donzella, quedó hecha dueña, y el rey tan contento d'ella y tan enamorado que pocas eran las noches que no se vían. Y Zafira, desde que vio ^{141b} que ya era cerca el día, fuesse para la cama de los reyes y hizo a la reina que se levantasse. Y la reina se levantó y se fue a su aposento muy contenta y alegre a maravilla¹⁸.

En la obra, el ritual que acompaña a la unión conyugal está claramente establecido. Esto forma parte de la estrategia del autor en favor del matrimonio eclesiástico, que cumple con todos los legalismos y rituales de la época, escalonados en dos ceremonias:

- el desposorio o compromiso matrimonial,
- el casamiento o ceremonia de «velarse los novios».

La postura del autor ante el adulterio (se condenan todos los amores fuera del matrimonio explícita o implícitamente mediante su final desafortunado) le obliga a justificar reiteradamente a la pareja progenitora de sus protagonistas por la acción del filtro amoroso que bebieron por error. Necesita intensificar la impor-

¹⁸ Cfr. *Tristán de Leónís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, págs. 698-699.

tancia del filtro, e insistir en la inocencia de Tristán e Iseo, haciendo recaer todas las culpas sobre las hechiceras, a las que se dirige una violenta diatriba por boca de Gorvalán, maldiciéndolas¹⁹.

Es obvio que lo que pretende el anónimo continuador de la obra es establecer el modelo de perfección en el que la familia juega un papel fundamental: belleza en la mujer, valor en el hombre, amor recíproco en la pareja, matrimonio, ascenso social y nacimiento de los hijos. Es ésta también una de las razones que le indujeron a escribir la continuación de la «historia antigua»: no era natural que dos personas tan excelentes como don Tristán de Leonís y la reina Iseo la Brunda carecieran de descendencia²⁰.

El autor propugna un tipo de amor encaminado hacia la unión de los enamorados legalizada por la Iglesia. El matrimonio se identifica además con la madurez y con el desempeño de unas funciones sociales. Hay una fuerte desaprobación de los amores extramatrimoniales, ya sean adúlteros o no. El amor cortés pasa a ser un ritual de conquista, y no una forma de vivir el amor. Este no es en el libro una religión, sino un impulso, de claro ascendente sexual, que se sublima en el matrimonio y cuya satisfacción es indispensable para la felicidad. Del desarrollo de los episodios puede deducirse que el autor es partidario de la participación de la mujer en la elección de marido y en la vida social. Su actitud, frente a los rígidos moralistas de la época, resulta muy moderna. Su visión de la mujer se aleja, en la medida de lo posible, de los tópicos, mostrando al lector su ideal de mujer, pero un ideal cercano a la realidad: mujeres que se ríen, que se divierten solas, que se enamoran, que muestran interés por los caballeros que dicen quererlas, que se arriesgan al amor sin compromisos o que buscan ante todo el matrimonio, que sufren por la ausencia de sus caballeros, que son tímidas y ruborosas o decididas y valientes... El retrato de la mujer no se ajusta ya a los modelos artúricos²¹ ni, a pesar de pretender mostrar un ideal, a las exigencias de los moralistas. Los personajes femeninos no son tópicos repetidos, pues cada uno de ellos manifiesta una individual forma de femineidad²².

¹⁹ Cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, pág. 513.

²⁰ Cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, pág. 90.

²¹ Las novelas artúricas están repletas de doncellas que acompañan a los caballeros durante sus aventuras, que se ofrecen a ellos, que son sus «amigas», y de mujeres que disfrutan del amor fuera del matrimonio, como comenta Enrique Ruiz Doménech, *La mujer que mira (Crónicas de la cultura cortés)*, Barcelona: Quaderns Crema, 1986, págs. 69-96.

²² En la prosa castellana del XV la concepción de la mujer gira en torno a dos polos: la misoginia y la idealización. Como señala Elena Gascón Vera, «La ambigüedad en el concepto del amor y de la mujer en la prosa castellana del siglo XV», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), cuaderno CCXVI, págs. 119-155, ninguna de las dos posturas permite ver a la mujer real: para unos autores la mujer es fuente de pecado; para otros es el objeto ideal que ennoblece al hombre. La «Continuación» de 1534 de *Tristán* muestra cierta evolución en esta postura, aunque la idealización siga obrando en ella.

ESTILO RENACENTISTA

En cuanto al estilo del desconocido autor, tres aspectos destacan sobre los demás:

- La naturalidad y sencillez, propias del ideal de prosa renacentista, —frente al retoricismo típico de muchos libros de caballerías (los de Feliciano de Silva, por ejemplo) que el autor relega a las situaciones más rituales—, y que se perciben especialmente en los diálogos, tan propios también del Renacimiento, que los convertirá en un género autónomo, pero también en la incorporación de refranes y de expresiones coloquiales.
- El realismo, presente sobre todo en las descripciones, en particular en las descripciones de escenas cortesanas y de batallas, que convive sin dificultades con la inclusión de episodios fantásticos, generalmente protagonizados por la maga Sargia, la Gran Sabidora.
- El humor, una de cuyas variadas manifestaciones es la imitación y parodia de los tópicos caballerescos, aspecto en que algunos episodios del *Tristán el Joven* parecen adelantar otros del *Quijote*.

Como ejemplo de estas tres características puede tomarse el siguiente fragmento, que desarrolla una escena cortesana.

Texto 4: Miliana se quiere casar

Y ^{123ra} Miliana dixo a Tulia: «Señora reina, muy agraviada soy». «¿En qué?», dixo Tulia. Y Miliana dixo: «Sabed, señora reina, que de poquitos días acá son casadas en esta ciudad más de cien donzellas con cavalleros de Leonís. Y siendo yo donzella, y tan gran señora, no ha avido cavallero que me diga ‘¿qué tienes aí?’» Cuando esto oyeron la infanta y Esforcia y Tulia y la duquesa Armenia y otras muchas señoras y dueñas y donzellas, fue tanta la risa y las gritas que davan que el rey don Tristán y el rey Plácido y don Palante, creyendo que alguna cosa avía acontecido, ocurrieron al aposento de la infanta. Y antes que dentro entrassen conocieron que reían y holgavan, y paráronse todos tres a escuchar a la puerta, y entendieron que lo avían con la duquesa Miliana. La reina Tulia dixo: «Señora duquesa, vos tenéis gran razón; pero agora que yo soy venida se enmendará el agravio passado, y seré vuestra casamentera». Y la duquesa Armenia dixo: «Señora duquesa Miliana, todas somos vuestras servidoras; dezidnos a quién queréis o quién os agrada, y todas trabajaremos en vuestro servicio». «Señora duquesa Armenia, dixo Miliana, si a lo que yo quiero

se dexa, brevemente se concluiría; pero una cosa vos hago saber: que no tenéis tanto que fazer como cuidáis». «¿E cómo es esso?», dixo Armenia. Miliana respondió: «Porque está la mitad hecho». «¿En qué manera está la mitad hecho?», dixo Armenia. Y Miliana dixo: «No sin causa digo yo que sois vosotras loquillas. ¿No veis que, queriendo yo, está la mitad hecho, que no vos resta de negociar más de la voluntad del desposado?» La gran duquesa estava caída en el estrado de risa, y mesuróse y dixo a la duquesa Miliana: «Señora duquesa, sea yo tan privada vuestra que me digáis quién vos agrada, no por obligarme al casamiento, porque yo soy estrangera y huésped y no conozco los cavalleros d'esta tierra, pero recebiré de vos cortesía que me lo digáis». Miliana dixo a Esforcia: «Porque sois estrangera como yo, vos lo quiero dezir a vos. Sabed, señora, que yo querría por marido a don Palante, porque es el más hermoso cavallero d'esta corte, y el más valiente cavallero del mundo, y porque es de sangre real». La duquesa Esforcia dixo: «Señora Miliana, muy bien avéis escogido; pero temo que será peor de acabar que la aventura de vuestro testamento». Y Miliana dixo a Esforcia: «¿Toda essa esperança me dais? [133rb] ¡Por Dios, que no seáis vos mi casamentera!» La risa era tanta entre aquellas señoras que a todas les dolían los pechos de risa. Y a esta sazón dixo el rey don Tristán a don Palante: «Señor tío, d'esta vez no vos podréis quejar que os faltara casamiento»²³.

Las damas conversan y se divierten solas y sus risas atraen a los caballeros. Miliana es una gran señora, una duquesa, que a causa de un testamento encantado, se ha hecho vieja siendo todavía doncella (como el escudero de la espada y guirnalda encantadas del capítulo LVI del *Amadís*, otro ejemplo más de imitación creativa). Su máxima aspiración, con la que bromea constantemente, es casarse, pues ya tiene, de sobra, edad para ello. El diálogo destaca por su naturalidad, por la agilidad de las preguntas y respuestas, por el ingenio de éstas y por el recurso a expresiones populares, como el «¿qué tienes ahí?» que suscita las carcajadas de las damas. El discurso no es ajeno a los recursos literarios, pero éstos no entrañan ninguna dificultad. Entre los más empleados están los diminutivos, característicos del habla de Miliana (loquillas), las bimebraciones («siendo yo donzella, y tan gran señora», «dezidnos a quién queréis o quién os agrada»), enigmas sencillos, como el que se desprende del comentario de Miliana sobre las casamenteras que ya tienen la mitad del trabajo hecho, los superlativos... El lenguaje educado se combina con un vocabulario de registro coloquial: «les dolían los pechos de risa». La escena, además de estar dotada de

²³ Cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, págs. 665-666.

naturalidad y de demostrar la maestría del autor en el uso del diálogo, resulta por ello mismo realista y verosímil. La actitud de los caballeros, escondiéndose para poder oír lo que dicen las damas y el ingenioso comentario final del rey, encareciendo a don Palante el buen aparejo que se le ofrece para no quedar soltero, resultan a la vez realistas y cómicos. El carácter humorístico del texto queda puesto de relieve por las alusiones repetidas a la risa incontrolable que asalta a las participantes en la conversación, por el uso de un pequeño insulto (loquillas) de carácter risueño, y por la presencia del personaje de Miliana, que a lo largo de toda la obra es fuente de diversión.

REALISMO DESCRIPTIVO

El realismo no queda relegado a las escenas cortesanas y al mundo femenino, del que se cuenta, por ejemplo, que Trinea no sabe danzar según el uso de Leonís por ser extranjera y que, por ese motivo, en lugar de bailar con los demás personajes lo hará con una de sus doncellas, deslumbrando a la concurrencia con el exotismo de sus movimientos²⁴. También existe realismo en la descripción de los combates bélicos, pertenecientes al mundo masculino. En el fragmento que sigue puede verse la precisión con que se describen los distintos golpes y la minuciosidad con que se relatan los movimientos de los combatientes, así como la existencia de reveladores comentarios acerca de la estrategia del héroe.

Texto 5: Primer combate de Tristán el Joven como caballero

Y los cavalleros se herían mortalmente, pero el rey don Tristán tomó la lición de don Lançarote, y andava muy asosegado y con gran tento, haziendo perder al jayán todos los sus golpes, de que el jayán estava muy airado y dava grande priessa a don Tristán. Y el rey don Tristán, cada vez que el jayán perdía el golpe, lo hería a su voluntad, en manera que el jayán estava herido de algunas feridas de que harta sangre se le iva. Y tanto anduvieron lidiando que les fue necesario retirarse y descansar. Pero mucha más necesidad tenía el jayán, que comoquiera que era muy pesado y dava grande priessa a don Tristán, cansóse y no se hartava de huelgo. Y el rey don Tristán, que se hallava en buena dispusición y conoció que Orribel estava cansado, no lo quiso dexar descansar, y fuesse para él. Y diole un golpe por cima del yelmo que se lo falsó y hízole una grande herida en la cabeça. Pero no se fue sin galardón, que el jayán le dio un tan grande golpe con su cuchillo que le hizo abaxar el escudo y alcançóle en la cabeça, que se la fizo

²⁴ Cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, págs. 685-686.

abaxar hasta los ombros, y la una rodilla le hizo hincar en el suelo. Don Tristán se levantó y procuró de guardarse de tan mortales golpes. Y el rey Artur, que tan mortal golpe vido recibir a don Tristán, el espíritu se le turbó, creyendo que don Tristán era herido de muerte. Los cavalleros se combatían d'esta segun-[160va]da batalla mortalmente, hiriéndose por todas partes. Y el rey don Tristán hazía perder los golpes al jayán, y algunos recibía en el escudo. Y tiró al jayán un tal golpe, creyendo que le dava en la cabeça, y solamente le alcançó en el escudo, que otro tanto le echó al suelo que la primera le avía echado, en manera que el jayán no traía más de medio escudo, y la mano con que lo traía asido se parecía. El rey Artur y los que con él estavan holgaron mucho del golpe que el rey don Tristán hiziera, y conocieron que el rey andava bueno y rezio. Y tanto anduvieron lidiando y hiriéndose por todas partes que les fue forçado retirarse por descansar. Y el jayán andava tan cansado y sin aliento que por la visera lançava grande niebla. Y el rey don Tristán conoció qu'el jayán andava cansado y desangrado de la sangre que de las heridas se le iva: no lo dexó descansar y començaron la tercera batalla. Y el rey don Tristán le iva a herir de toda su fuerça, y entrompeçó en una piedra y perdió el golpe, y el jayán Orribel le hirió por cima del yelmo, que ambas rodillas le hizo poner en el suelo. Y el rey Artur, que tan grande golpe vido dar al jayán que hizo arrodillar a don Tristán, dio una gran boz diciendo: «¡O, váleme Dios, muerto es el rey don Tristán d'este golpe!» Pero como el rey don Tristán era moço y suelto, luego fue en pie, y procurava por todas vías de dar al jayán el pago del golpe que d'él recibiera, que mucho lo avía atormentado. Y aguardó a que el jayán le tirasse otro golpe para vengarse del golpe pasado. Y fue assí que el jayán, de toda su fuerça quiso herir al rey, cuidando de aquel golpe dar fin a la batalla; mas avínole al revés, que el rey vido venir el golpe y con mucha destreza se desvió, y el cuhillo de Orribel dio en el suelo un gran golpe. Y antes que lo levantasse, el rey don Tristán hirió con su buen espada al jayán de toda su fuerça. Y quiso su ventura que por la mesma herida que en la cabeça avía hecho al jayán, por aquella mesma metió la espada, con tanta fuerça que la cabeça le hendió fasta los ojos, y el jayán cayó muerto. A esta hora veríades tocar las trompas que la ciudad hundían con regozijo y plazer²⁵.

Incluso cuando el protagonista combate con gigantes, como sucede en este episodio, se proporcionan argumentos que hacen verosímil y realista la victoria del caballero. El tamaño del gigante y su prisa por vencer, que le hace errar los

²⁵ Cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, págs. 778-780.

golpes por precipitación, hacen que se canse rápido. Mientras, Tristán, que es más joven y ágil, se preocupa de evitar los golpes, aprovechando las ocasiones claras y sin peligro para herirlo, realizando un combate más defensivo que ofensivo y, sobre todo, más racional y sereno. Sólo tiene un instante de peligro, cuando tropieza en una piedra, nuevo detalle realista. Al darse cuenta del cansancio del gigante, le impide descansar. Finalmente vence porque ve venir el golpe de su enemigo, consigue evitarlo y aprovecha la ocasión para golpearle a su vez en la cabeza. La descripción del combate es muy visual, enriquecida con una metáfora frecuente en los libros de caballerías: el aliento del gigante que sale por la visera se convierte en una gran niebla. Realista es también la intervención de la suerte en el combate: el golpe mortal se produce porque la espada, por suerte, va a dar en el mismo lugar que ya había herido antes. También los comentarios e impresiones del público que contempla el combate contribuyen a proporcionar otros puntos de vista acerca de lo que está sucediendo, aumentando la impresión de verosimilitud.

En otras ocasiones al autor relata un mismo acontecimiento en varias ocasiones, primero valiéndose de la voz del narrador y luego por boca de distintos personajes, proporcionando así al lector múltiples puntos de vista, que, al ser básicamente coincidentes, contribuyen también a producir esa impresión de verosimilitud.

También cuando refiere guerras el autor muestra su tendencia a la descripción realista, describiendo la estrategia militar adoptada, el sistema para la petición de una tregua, el asalto y saqueo de una villa y las disposiciones de los vencedores para restablecer el orden y velar por la salud pública y privada²⁶.

²⁶ Cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, págs. 529-536: «y los de la villa cerraron bien las puertas d'ella, y subieron muchas piedras a lo alto del muro, y de allí tiravan a los de fuera, y ferían muchos; empero los flecheros y vallesteros enclavavan y mataban los que a las almenas se assomavan, en manera que ya no avía quién osasse assomarse, y sin ver a quien tiravan, lançavan piedras por cima de las almenas. [...] Y acordaron que, pues a los muros no se osavan assomar, que diessen fuego a las puertas de la villa mill hombres y dozientos cavalleros; y a otra puerta, otros mill y otros dozientos cavalleros; y a otra puerta otros mill y otros dozientos cavalleros. Y los cuatrocientos cavalleros estuviessen hechos un cuerpo, en guarda de los mantenimientos, y que proveerían y socorrerían a la parte que más necesidad oviesse. [...] Y los de la villa Armentina, desde vieron que las puertas se caían fechas brasas, ovieron gran temor de ser todos muertos, y dende el muro alçaron un yelmo sobre una lança, en señal que querían darse. Lo cual conocido por Quedín y por los cavalleros, mandaron retirar la gente. Y luego fue assomado un hombre anciano, y fabló desde el muro. [...] Y a esta sazón llegó Plácido a las puertas y, desde conoció que no eran cerradas, mandó a los suyos que juntamente puxassen las puertas; lo cual fue fecho con tan gran ímpetu que las puertas abrieron de par en par, y Plácido, con toda su gente, entró de golpe, y tras él los quinientos cavalleros. E ivan por las calles firiendo y matando a cuantos topavan. (...) A esta sazón ya Quedín era entrado en Tragada, y mandó abrir otra puerta de la villa, y entraron los otros dos mill hombres, matando cuantos fallavan por las calles, de manera que, a poco rato, no avía con quien pelear, ca todos los más cavalleros eran muertos y feridos, y los que quedavan no entendían salvo en fuir y buscar dónde se amparar de la muerte. E sabed que la villa era muy rica, y los tres mill hombres del reino de Leonís saquearon la villa y tomaron tantos averes que fueron ricos para toda su vida. [...] Don Palante mandó que desembaraçassen luego las calles de los muertos, y que les diessen sepulturas, lo cual fue fecho brevemente, ca eran muchos los que desembaraçavan las calles y enterravan los muertos. Fecho esto, fue todo el ejército aposentado, y entendieron en curar los feridos».

Seguramente el recuerdo de las guerras de Granada, todavía fresco, y de famosos saqueos de la época, como el de la ciudad de Roma por las tropas de Carlos V, estaban bien presentes en el ánimo de los lectores de 1534.

Por otra parte, uno de los recursos favoritos del autor, el uso de comparaciones y metáforas, contribuye a lograr una descripción más realista en los episodios menos verosímiles, al proporcionar elementos cercanos a la experiencia del lector para contar cómo es la furia de un jayán («El jayán joven salió tan denodado para don Tristán como el toro que de muy agarrochado se va para los hombres») o el ruido que hace al andar un hombre de madera («le sonaban todas las coyunturas como nuezes en costal»)²⁷. Muchas de estas comparaciones no carecen de un toque de humor.

HUMOR Y PARODIA IRÓNICA

El humor es el tercer rasgo que he destacado como más característico del estilo del autor del *Tristán el Joven*, aunque no es exclusivo suyo. Es un rasgo fundamental en los libros de caballería, como ha revelado M. Cort Daniels²⁸. Entre las típicas secuencias humorísticas que aparecen en esta obra se encuentra la batalla de índole amorosa con las alusiones de contenido sexual velado que ya se ha visto en el Texto 3, las menciones a la risa de los personajes, que indican cuando el lector debe también reír, en el Texto 4, una escena de combate de almohadones en la habitación de las damas, las contestaciones irónicas de los combatientes, la risa de los personajes ante el desconcierto de un caballero, transportado mágicamente por Sargia y que ya no sabe distinguir sueño y realidad, el cómico susto de la infanta Iseo ante el mágico hombre de madera, la rabieta infantil de la duquesa de Fenicia porque han derrotado a sus caballeros, los personajes humorísticos como Miliana²⁹ o el portugués Silvera...

Humor y realismo se combinan en episodios basados en la verosimilitud paródica, técnica que ha hecho famosa el *Quijote*, pero que se encuentra ya en libros de caballerías anteriores, incluso en los percances fisiológicos que aquejan al enano de Amadís a causa del miedo y el olor a azufre³⁰. La combinación de una verosimilitud humorística con la imitación paródica de episodios típicos del

²⁷ *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, págs. 793-794 y 583, respectivamente.

²⁸ Marie Cort Daniels, *The Function of Humor in the Spanish Romancers of Chivalry*, New York and London: Garland, 1992.

²⁹ M.^a Cristina Gil de Gates, «El humor como marca de lo diferente: a propósito de Miliana en *Tristán el Joven*», *Studia Hispanica Medievalia III. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires: Univ. Católica Argentina, 1995, págs. 242-246.

³⁰ «que no me puedo sofrir sobre esta pierna de que stuve colgado, y las narizes llenas de la piedra que debaxo me puso, que nunca he hecho sino esternudar y ahún otra cosa peor» (cfr. Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid: Cátedra, 1991, cap. XIX, pág. 443).

género resulta en algunas coincidencias llamativas, pero que pueden ser casuales, entre el *Tristán el Joven* y el *Quijote*. No es, sin embargo, imposible, que Cervantes conociese esta novela o su traducción italiana³¹.

Valga, como apoyo de estas afirmaciones, el ejemplo siguiente.

Texto 6: Noche entre pastores

Y no muy lexos de allí apartóse el camino en dos partes, y no sabían cuál tomar. Y el rey dixo a la donzella: «Amiga, pues sois d'esta tierra, vos sabréis cuál d'estos dos caminos emos de tomar». «En verdad, señor, dixo la donzella, yo soy d'esta villa donde vamos, y muy poco ha que vine por este camino, pero no sé cuál d'estos dos emos de tomar». Y la Bella Guarda dixo al rey: «Señor, sea una cosa: yo cerraré los ojos y soltaré la rienda a mi cavallo, y por el camino que el cavallo tomare, sigámoslo». «Sea assí, dixo el rey, pero páreceme que se verificará en nosotros lo que está escrito: que si un ciego guía a otros ciegos, todos caerán en un hoyo». Pero no obstante esto, se hizo la espiriencia, y por el camino que guió el cavallo de la Bella Guarda, aquél siguieron. Y anduvieron gran pieça por él, y cada hora se desazía y ensangostava el camino en tanta manera que se deshizo del todo. Y començó a anochecer, y conocieron claramente que ivan perdidos. Y sabed que el camino que llevavan iva solamente a un hato de vaqueros. Y yendo assí perdidos vieron salir humo y ladrar perro, y acordaron de ir allá porque otro remedio no tenían. Y guiaron allá y hallaron una copia de pastores que tenían leche de las vacas a cozer. Y los pastores, desque vieron los cavalleros, saludáronlos cortésmente, y ellos les rindieron las saludes. Y los pastores les dixeron: «Señores, ¿dónde es vuestro viage?» «A la villa de Fenicia», dixeron los cavalleros. «Señores, dixeron los pastores, el camino errastes, ca el otro avíades de tomar, porque el que traéis solamente viene a este hato». «¿Nunca n[o] oístes dezir, dixo el rey, que un loco haze C?» «Señor, sí», dixeron los pastores. «Pues assí nos ha avenido, que ^{177ra} uno d'estos cavalleros hizo una locura y seguímosle todos, y a todos nos [h]a cabido parte de la locura. Y a esta causa somos perdidos y aportamos a este vuestro hato». «Señores, dixo el mayoral de los pastores, ya no es tiempo de passar de aquí. Apeadvos y alvergaréis con nosotros, y cenaréis de lo que tenemos, y aunque no sea tal el manjar, conformaos

³¹ M.^a Luzdivina Cuesta Torre, «Notas sobre la estética del 'plagio' en *El Quijote*», comunicación presentada al *Coloquio internacional de Argamasilla de Alba: Perspectivas en los estudios cervantinos (9-12 Noviembre, 1995)*, publicada en *Estudios Humanísticos: Filología*, 19 (1997), págs. 107-123.

con el tiempo, que mejores querría que fuesen para serviros». El rey le dio gracias y apeóse él y sus cavalleros y la donzella. Los pastores les tomaron los cavallos y desensilláronlos, y echáronlos en un prado de yerva. Y el rey y los cavalleros se desarmaron, y el mayoral les hizo dar de cenar leche y queso fresco y manteca de ganado. Y el rey cenó con mucho plazer, y dezía que nunca comer mejor le avía sabido. «A la fe, señor, teníades la salsa de Sant Bernardo, como yo», dixo la Bella Guarda. «¿Y qué salsa es éssa?», dixo el rey. «Señor, dixo la Bella Guarda, grande hambre. Y con esta salsa cualquier manjar sabe bien». Y estando assí, levantóse un pastor y dixo: «Señores, ¿por qué vos desnudastes aquellos sayos tan reluzientes? ¡Jur'a mí que son lindos!» Y dezíalo por los arneses. «Amigo, dixo la Bella Guarda, por dexarlos descansar. ¿Vos no descansáis y durmís?» «Sí, dixo el pastor, si las vacas están seguras». «Pues assí quieren dormir aquellos sayos» Y el pastor llegó la mano a un arnés y dixo: «Jur'a mí que estos sayos no son de lana. ¡Qué fríos y lisos son! ¿De qué son?» La Bella Guarda dixo: «Son de agua de la mar cuajada». «A la fe, señor, dixo el pastor, bien parecen ser de agua, porque están fríos y claros». Y assí passaron gran parte de la noche hasta que fue hora de dormir³².

En el *Tristán* de 1534 aparece el tópicos de soltar las riendas al caballo para que elija el camino (cap. CCIII). Pero con actitud burlesca, el autor hace que los caballeros que siguen este autorizado método se pierdan y vayan a parar al hato de unos pastores. El diálogo que mantienen caballeros y pastores y otro diálogo del protagonista con unos barqueros (cap. CLXXX) están llenos de un humor que recuerda en ocasiones al cervantino. Por otra parte, el episodio de los pastores prefigura la estancia de don Quijote y Sancho con los cabreros, lo mismo que en ambos textos se parodia el efecto del hambre sobre el gusto de los alimentos y el tópicos del caballo que elige el camino correcto (compárese con los caps. IV y XI de la Primera parte del *Quijote*). La sencillez de los alimentos, la simplicidad e ingenua ignorancia de los pastores, el reflejo de las expresiones vulgares del habla pastoril... son características destinadas a ejercer un efecto a la vez de verosimilitud y comicidad semejante al de la escena quijotesca. Incluso el uso de refranes es un rasgo coincidente entre ambas obras.

LA REALIDAD CONTEMPORÁNEA: CARLOS V

El *Tristán* de 1534 no sólo imita los episodios de otros libros de caballerías: también se inspira en la realidad histórica de su tiempo. No se trata de algo

³² Cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, págs. 848-849.

extraordinario: Carmen Marín, Silvia Roubaud, Ana Bognolo, Nieves Baranda o Alberto del Río, entre otros, también han advertido la relación existente entre los libros de caballerías y su época³³. En el caso de *Tristán el Joven*, Eisele fue la primera en relacionar esta novela con Carlos V, viendo en ella una crítica de la política inicial del emperador en la importancia que se otorga en la novela al hecho de que el gobernante permanezca en el territorio que gobierna³⁴. Por mi parte he investigado el paralelismo con el reinado de Carlos V, que es aún mayor si se tienen en cuenta los datos biográficos³⁵. Como Tristán el Joven, Carlos, huérfano a temprana edad, heredará tiempo después dos reinos de sus dos abuelos; por uno de ellos, el cetro imperial de los Habsburgo, tendrá que guerrear con el rey de Francia, como don Tristán el Joven tendrá que hacer la guerra para conseguir el reino de Cornualles. Es educado en la corte borgoñona de Flandes, del mismo modo que la niñez de Tristán el Joven transcurre en la Isla del Ploto, que después apenas jugará papel en el argumento de la novela, al igual que Flandes pesará poco, en comparación con España y el Imperio, en el ánimo de Carlos V³⁶.

Además Adriano de Utrech llega en 1515 a un acuerdo con Fernando el Católico: el rey debía reconocer a su nieto mayor, Carlos, como sucesor y heredero de todos sus reinos, y que como a tal se le asignasen cincuenta mil ducados anuales para su corte; por su parte Carlos reconocería a su abuelo como regente de Castilla mientras viviese³⁷. El paralelismo con la novela es evidente, pues el rey don Tristán acepta la corona de Cornualles, pero deja al rey Marco «la posesión del reino», «llamándose rey y llevando las rentas d'él por su vida»³⁸.

Los enemigos del rey don Tristán son siempre paganos (los jayanes idólatras) o infieles (los musulmanes piratas turcos). De modo similar, los enemigos de Carlos V son «los príncipes cristianos que promueven guerras y discordias entre sí; en segundo lugar, los enemigos de la santa fe católica, y en tercer lugar, los infieles»³⁹.

³³ Véase la recogida por Daniel Eisenberg y M.^a Carmen Marín Pina en su utilísima *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2000, en su índice temático, bajo los conceptos de realidad, historia y ficción, y fiestas y espectáculos caballerescos. Al tema de la relación entre los libros de caballería y la realidad de su época he dedicado recientemente una ponencia en el Congreso sobre Libros de Caballerías celebrado en la Universidad de Salamanca en junio de 2001, que aparecerá publicado en las correspondientes actas.

³⁴ Cfr. Gillian Eisele, «A Reappraisal of the 1534 Sequel to *Don Tristán de Leónis*», *Tristania*, V (1980), n.º 2, págs. 28-44.

³⁵ Cfr. M.^a Luzdivina Cuesta Torre, «Un trasunto novelesco de Carlos V», *Mundos de Ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia, 21-24 Noviembre, 1994. Investigaciones Semióticas, VI)*, Murcia: Universidad de Murcia, 1996, t. I, págs. 553-560.

³⁶ Cfr. Manuel Fernández Álvarez, *La España de Carlos V, El hombre, La política española, La política europea. Historia de España*, fundada por R. Menéndez Pidal y dirigida por J. M. Jover Zamora, t. XX, Madrid: Espasa-Calpe, 1979, págs. 39-54.

³⁷ Cfr. Fernández Álvarez, *La España de Carlos V*, pág. 55.

³⁸ Cfr. *Tristán de Leónis y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, pág. 582.

³⁹ Cfr. Ramón Menéndez Pidal, «Un imperio de paz cristiana», introducción a Fernández Álvarez, *La España de Carlos V*, pág. XXIII.

En el capítulo CXC⁴⁰ tenemos un ejemplo de la presencia en las novelas de caballerías, y en este caso en el *Tristán el Joven*, de un problema muy habitual en la realidad contemporánea: la actuación de los corsarios en el Mediterráneo, que hacía la navegación insegura⁴¹. Precisamente ese motivo llevó a Carlos V a mantener varias campañas militares contra el corsario Barbarroja, que desde el norte de África mantenía en constante inseguridad a los barcos cristianos. Como gobernante de Argel consiguió rechazar a los españoles en 1519, apoderarse del Peñón y conquistar Túnez en 1534, siendo derrotado por las tropas de Carlos V en 1535. Como su *alter ego* real, Tristán el Joven combate a los corsarios y libera a los prisioneros cristianos que estos mantenían.

El rey don Tristán suscita las protestas de los habitantes de Leonís por su permanencia en Cornualles, del mismo modo que los reinos hispánicos verán con malos ojos el alejamiento de Carlos V para recibir el nombramiento imperial. El Emperador residirá en sus tres reinos y visitará periódicamente sus posesiones. Aunque en un principio gobernó en España a través de oficiales y dignidades flamencos, la rebelión de las Comunidades abrió sus ojos a la multitud de saqueadores que se amparaban bajo su capa y conservó sólo a sus consejeros y secretarios. Después de la muerte de Chièvres en 1521 no tuvo más validos y gobernó por sí mismo, oyendo los consejos de todos pero guiándose por su parecer⁴². El rey don Tristán se deja también aconsejar, principalmente de sus parientes, pero no tiene tampoco ningún valido y sus consejeros irán casándose y abandonando su corte sin que el rey, cada vez más adulto y menos necesitado de ellos, se preocupe de sustituirlos. Dentro de su Casa Real admitirá a gentes de todos sus reinos, aunque en España predominarán los naturales de ella. El protagonista de la novela preferirá, como los procuradores españoles, que en cada reino los cargos sean asumidos por personajes originarios de allí, aunque su corte, básicamente formada por nobles de Leonís, se traslada con él temporalmente a Cornualles.

El personaje de la duquesa Esforcia de Milán trae a la memoria el hecho de que Carlos V devolvió el Milanésado a la casa Sforza⁴³. En la «Continuación» del *Tristán* de 1534, el principal familiar del rey, su tío don Palante, se casa con la duquesa de Milán y obtiene así el dominio sobre este estado. También una sobrina del Emperador, Cristina de Dinamarca, se casa con el duque de Milán Francisco Sforza al ser éste repuesto en su Estado en 1530, fecha bastante pró-

⁴⁰ Cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, págs. 785-787.

⁴¹ Cfr. Axayácatl Campos García Rojas, «El Mediterráneo como representación de un imperio: moros, corsarios y gigantes paganos en el *Tristán el Joven*», *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Históricos: «El Mediterráneo: un mar de piratas y corsarios»* (Santa Pola, Alicante, 23 al 27 de octubre de 2000), Santa Pola: Ajuntament de Santa Pola, en prensa (consultado por cortesía del autor).

⁴² Cfr. Menéndez Pidal, «Un imperio de paz cristiana», pág. XXXVII.

⁴³ Cfr. Fernández Álvarez, *La España de Carlos V*, pág. 25.

xima, y seguramente no por casualidad, a la publicación de la novela. Este dato es fundamental, pues permite asegurar que la obra debió componerse poco antes de su publicación en 1534.

Otra importante similitud se refiere al matrimonio de Carlos V y de don Tristán. Tristán el Joven se casa con la infanta María, hermana del rey don Juan de España, mientras su hermana la infanta Iseo se casa con su cuñado. El mismo cruce de parejas de hermanos se dio en la realidad en 1526. Juan III de Portugal inició las primeras negociaciones para concertar la doble boda en 1522: deseaba casarse con Catalina, hermana del Emperador, y proponía el enlace de su hermana Isabel con Carlos V⁴⁴. Estos matrimonios eran del agrado del condestable de Castilla⁴⁵. Primero se produjo la boda de Juan III de Portugal y Catalina de Austria. Después la hermana del Emperador informaría a éste de las excelentes cualidades de Isabel y de su belleza. Por fin en 1525 comenzó a negociarse el enlace de Carlos e Isabel. El 1 de noviembre de 1525 se celebraron los esponsales por poder en la corte portuguesa y el 20 de febrero de 1526 tuvo lugar la solemne ceremonia de entrega de Isabel a la comitiva española⁴⁶.

La novela parece combinar la exaltación del Emperador con la crítica de algunos rasgos de su política. El autor establece el modelo que debe seguir todo rey encarnándolo en su protagonista. En unos casos el modelo se comporta de forma semejante a Carlos V (enfrentamiento a idólatras y paganos, comportamiento con su abuelo, etc.); en otras ocasiones no sucede así, y el ejemplo de don Tristán el Joven supone un reproche hacia el Emperador (los consejeros y gobernantes extranjeros). Una crítica a la dureza con que Carlos V reprimió la revuelta de las Comunidades quizá pueda verse en el interés con que el autor subraya la piedad y clemencia de que hacen uso su protagonista y don Palante con los vencidos. Quizá el autor pretendía interesar a su rey en este modelo político y por ello insertó su ideología en el marco de una novela de caballerías, género enormemente apreciado por éste⁴⁷.

⁴⁴ Cfr. Fernández Álvarez, *La España de Carlos V*, pág. 313.

⁴⁵ Para los datos históricos aquí mencionados véase, por ejemplo, Menéndez Pidal, «Un imperio de paz cristiana», págs. XXIII-XXXVIII, y Mario Penna, «Las ideas imperiales de Carlos V y de su Gran Canciller Gattinara», en *Cuarto Centenario del Emperador Carlos V: Estudios Carolinos*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1959, págs. 95-113; especialmente, pág. 98.

⁴⁶ Cfr. Fernández Álvarez, *La España de Carlos V*, pág. 318.

⁴⁷ M.^a Cristina Gil de Gates, «*Don Tristán el Joven*» y *el discurso novelístico marginal como síntoma de una época de transición*, Tesis Doctoral presentada en la Universidad Nacional de Buenos Aires en 1989 (sin publicar), págs. 215-255, advierte también muchas de las implicaciones de la conducta de Tristán el Joven, pero no habla de su posible relación con la situación contemporánea de España, sino que sostiene que el autor ha querido presentar en el protagonista una crítica a su padre, del mismo modo que Galaz constituye una crítica a Lanzarote o Esplandián a Amadís. Tristán el Joven, no obstante, es un «héroe humano», que no llega a la perfección espiritual de aquellos otros, pero que sabe cumplir con sus obligaciones de «patriarca».

El modelo que el autor quiere presentar es un modelo de monarca, de rey, que, en oposición a su padre Tristán de Leonís, no abandonará a sus súbditos, recompensará a sus escuderos convirtiéndolos en caballeros y llenándolos de mercedes sin dejar transcurrir mucho tiempo (su padre conserva a Gorvalán como escudero toda su vida, y no lo convierte en conde hasta su muerte), es extremadamente religioso, es capaz de sentir pasión amorosa, pero también sabe dominarse, y vela en todo momento por su familia, por sus amigos y por sus súbditos. Tristán el Joven es la contrapartida de su padre Tristán de Leonís, y es también el modelo en que debía mirarse Carlos V.

EL AUTOR, OÑECINOS Y GAMBOÍNOS, LAS CANARIAS Y PEDRO DE LARA

Para intentar averiguar quién pudo ser el autor de la obra no disponemos sino de los indicios que el mismo texto ofrece:

- Menciones a lugares geográficos reales: Plasencia⁴⁸, Fuerteventura, Burgos, Coruña. Resultan poco significativas, si no se relacionan con otros datos.
- Menciones a personajes o familias históricas reales: Silvera, el Franco, Uchua de Arbolancha, Pedro de Lara, etc.
- Alusiones a acontecimientos históricos reales, pero no relacionados directamente con la situación histórica contemporánea a la publicación de la novela: ñećinos y gamboínos.

Las más significativas son las menciones a personajes históricos, pues con ellos pueden relacionarse los acontecimientos y muchos de los lugares citados en la obra.

Hay razones para proponer una relación del autor con Fuerteventura, ya que en el Libro Segundo se sitúan varios capítulos en esta isla, al tiempo que se describen algunas características de la vida en ella (cap. CXCIV). Además, la conquista de Fuerteventura era especialmente importante para el autor, como demuestra el hecho de que narre este episodio en tres ocasiones: cuando sucede, en la corte del rey Arturo por boca de Florinea y en la corte de Leonís por boca de la Bella Guarda. José Perdomo relaciona el nombre del portugués Silvera con el histórico Diego de Silva, hijo de Juan de Silva, posteriormente Conde de Portogalegre, y enviado por el Infante don Fernando de Portugal a las Canarias en 1466. En Gran Canaria, luchando en concierto con Diego de Herrera, cayó cautivo del Guanarteme de Gáldar, que le concedió gallardamente la libertad. Alrededor del año 1470 regresa a Portugal con su esposa doña María de Ayala, hija

⁴⁸ La alabanza de la villa de Plasencia en la Interpolación al Libro Primero del *Tristán* de 1534 tal vez pueda explicarse a la luz de la historia: Plasencia fue enormemente apreciada como lugar de residencia por Fernando el Católico.

de don Diego de Herrera, a la que posiblemente conoció en Lanzarote. Entre el histórico Diego de Silva y el ficticio Silvera se dan varias coincidencias: ambos nacen en Oporto, ambos caen presos en una de las Islas Canarias y ambos regresan a su país con su mujer. Sin embargo, Silvera no es caballero⁴⁹.

El Franco, pariente próximo del rey don Tristán el Joven, lleva el nombre de su cualidad más sobresaliente: la generosidad. Pero Franco es también un apellido muy difundido entre cristianos, judíos y conversos de toda la península. Además de sus significados denotativos, es también el nombre de una influyente y famosa familia de conversos, emparentada con importantes linajes nobiliarios, entre los que destacan los Cartagena, los Guzmán y los Mendoza (en el cap. CCXIX intervienen tres caballeros de la corte del rey de España llamados Velasco, Mendoza y Guzmán)⁵⁰. Entre los miembros de la familia Franco se encuentra el doctor Franco, muy allegado al condestable Álvaro de Luna y oidor y refrendario del rey don Juan II; Diego Vázquez Franco, canciller de Castilla por el condestable don Pero González de Mendoza, y Garci Franco, maestresala de los reyes don Enrique y don Fernando el Católico, y su contador mayor, y uno de los tres caballeros de capa y espada que en 1480 nombraron los Reyes Católicos para su Consejo⁵¹.

Emparentados con los Franco están los Cartagena, cuyo origen se remonta al judío converso Pablo de Santa María, que llegó a ser obispo de Cartagena y Burgos. Su hijo Alonso de Cartagena, también obispo de Burgos (y en la novela se sitúan los episodios ocurridos en la corte del rey de España en esa ciudad)⁵², defendió los derechos de la corona castellana sobre las Canarias aferrándose a los argumentos de los papalistas, según los cuales ningún estado o sociedad infiel podía poseer dominio legítimo que mereciera aceptación por parte de los cristianos. En 1436 escribió unas *Allegaciones* en contra de la conquista de las Canarias por Portugal. Para él, todo cristiano tiene obligación de extender los límites territoriales de la verdadera fe. Otro de sus hijos, Pedro de Cartagena «tubo un desafío en Calahorra por un ynfante al qual enbió a desafiar un conde francés, y mató al conde»⁵³. En la corte del rey don Juan de España don Tristán el Joven, que se hace

⁴⁹ Sobre Diego de Silva, véase José Perdomo García, «Las Canarias en la literatura caballeresca», *Revista de Historia Canaria*, VIII (1942), págs. 218-233.

⁵⁰ Cfr. *Tristán de Leónís y el rey don Tristán el Joven*, su hijo, pág. 939.

⁵¹ Sobre Garci Franco y sus descendientes, véase Francisco Cantera Burgos, «El poeta Cartagena del *Cancionero general* y sus antecedentes los Franco», *Sefarad*, XXVIII (1968), págs. 3-39.

⁵² Arno Gimber, «Tristan und Isoldes Kinder zu einer Forsetzung des Tristan-Romans in der Spanischen Renaissanceliteratur», *Tristan-Tristan: Mélanges en l'honneur de Danielle Buschinger*, ed. A. Crépin et W. Spiewok, Greifswald: Reinke, pág. 190, ha postulado un autor burgalés con el único argumento de la mención de Burgos en la novela como residencia de la corte y el hecho de que varios capítulos se desarrollen en esa ciudad.

⁵³ La cita, así como otras noticias sobre los Cartagena, procede de Julio Rodríguez Puértolas, *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*, Madrid: Gredos, 1968, pág. 29.

llamar el Caballero Extraño, acepta el desafío de tres condes franceses a los que derrota (cap. CCXIX). Pedro de Cartagena intervino en muchos otros hechos de armas: en la toma de San Vicente de la Bastida luchando a favor del conde de Haro y en el asedio y conquista de la villa de Lara, de la que fue alcaide. Acompañó a su hermano Alonso al concilio de Basilea de 1434, y fue «guarda del cuerpo» del rey Juan II y miembro del consejo de los reyes Enrique IV y Fernando el Católico. Una sobrina de Alonso de Cartagena, hija del burgalés Pedro de Cartagena, doña María de Saravia, casó con Garci Franco, del que tuvo a su hijo el poeta cancioneril Pedro de Cartagena. Este Pedro de Cartagena, glosa un mote de doña Catalina Manrique. Una hermana de María de Saravia, Juana, casó con Diego Hurtado de Mendoza y fue madre del también poeta fray Íñigo de Mendoza. Precisamente, unos versos de este autor, en los que se recrea el tópico de la imposibilidad de vencer al amor, se glosan en el *Tristán el Joven*⁵⁴. María de Saravia es también hermana de Teresa de Cartagena, la famosa monja escritora. Otro de los hijos de Pedro de Cartagena, Alonso, muerto en 1467, estaba casado con María Hurtado de Mendoza, hermana de Diego Hurtado y como él, hija de Juan Hurtado de Mendoza, Prestamero Mayor de Vizcaya. Según algunos documentos Pedro de Cartagena mató o hirió accidentalmente a Juan Hurtado en unas justas celebradas en la ciudad de Burgos ante el rey don Juan II, en 1424, y para concertar la paz casó a dos de sus hijos con dos hijos del Prestamero⁵⁵. Es decir, se produjeron unas dobles bodas de dos parejas de hermanos: ya se ha visto que eso sucede también en la novela, y se da en la casa real española con dos hijos de los Reyes Católicos y con Carlos V y su hermana Catalina.

El tema vizcaíno se relaciona con el canario, pues en 1377 hay una expedición de marinos vascos a Canarias y en 1385 otra, desde Cádiz, con marinos vizcaínos y andaluces. En la novela los vizcaínos aparecen presentados como un pueblo marinero, pero dividido en dos bandos rivales: ñećinos y gamboínos. Óñez y Gamboa son dos parcialidades en Vizcaya, que duraron mucho tiempo, y en el tiempo del rey don Enrique IV fue necesario que fuese a sosegarlos don Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro, según Covarrubias. Un conde de Haro interviene en el episodio novelesco del desafío entre el Caballero Extraño y los franceses⁵⁶. Uchoa de Arbolancha, marinero que protagoniza un episodio de la novela (cap. CCXXIII), podría basarse en Martín Ochoa de Iribe, marino de Deva, que consiguió de los Reyes Católicos en 1490 la protección real para todos los marineros⁵⁷. Vizcaya era señorío de Isabel, y más de un año antes de la

⁵⁴ Cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, pág. 872.

⁵⁵ Vid. Rodríguez Puértolas, *Fray Íñigo de Mendoza*, págs. 30-33.

⁵⁶ Cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, págs. 934-935, cap. CCXIX.

⁵⁷ Vid. Luis Suárez Fernández y Juan de Mata Carriazo, *La España de los Reyes Católicos (1474-1516)*. *Historia de España*, t. XVII, dirigida por R. Menéndez Pidal y J. M. Jover, Madrid: Espasa-Calpe, 1978, t. I, pág. 75.

muerte de su hermano Enrique IV ya la había reconocido como heredera y había solicitado de ella el juramento de sus fueros. Desde la batalla de Munguía en mayo de 1471, los ñeñinos y gamboínos se unieron bajo la dirección de Pedro Manrique e identificaron su causa con la de la reina. La casa de los Velasco y la de los Manrique, que aspiraban a apoderarse de la región, estaban al servicio de la reina, que una vez instalada firmemente en el trono premió sus esfuerzos sin desprenderse del señorío de Vizcaya.

El autor exalta, en el último capítulo, la figura de don Pedro de Lara. Hay que recordar que Pedro de Cartagena fue alcaide de Lara. Pero el nombre del personaje novelesco hace quizá referencia a un linaje, el de los Lara, muy antiguo y poderoso, del que se decían descendientes los Manrique, casa nobiliaria que, como ya se ha dicho, intervino decididamente a favor de Isabel la Católica en la guerra sucesoria. El autor menciona igualmente otros linajes nobiliarios que tuvieron también protagonismo en las vicisitudes de la sucesión a la corona castellana a la muerte de Enrique IV: Guzmán, Velasco, Mendoza y Lemos.

Pedro González de Lara fue amante, o tal vez tercer esposo, de la reina Urraca, reina de León y Castilla. La reina fue reducida a prisión por su segundo esposo, el rey de Aragón Alfonso I, en El Castellar. De allí fue rescatada y halló el apoyo de algunos señores, entre los que se distinguen Gómez González y Pedro, conde de Lara. El primero muere en 1111 y el segundo se refugió en Burgos con la reina. Más tarde (1123) vuelve a aparecer a su lado, apoyando a Urraca en una guerra abierta contra Pedro Froilaz y sus partidarios⁵⁸. De este personaje parte la elevación social de la familia.

Pero probablemente no hay que remontarse tan atrás para encontrar el motivo por el que se introduce ese personaje novelesco. Pedro Manrique, conde de Treviño, que presumía de ser descendiente de los infantes de Lara, pretendía obtener el señorío de Vizcaya como premio a sus servicios a Isabel la Católica. La reina suscribió un acuerdo en 1476 por el que le entregó una indemnización de dos millones de maravedíes a cambio de su renuncia a ser corregidor de Vizcaya. Además tuvo que garantizar a los ñeñinos todos sus bienes, confirmar a Pedro Manrique sus juros (algunos de origen discutible), darle mil doscientos vasallos en Rioja y prometer una justicia favorable a todos sus partidarios⁵⁹.

El texto que ensalza la figura de Pedro de Lara, relacionándolo incluso con el origen del escudo de los reinos de Castilla y Leonís (no es difícil ver la alusión al reino de León), está situado al final de la novela, en una posición muy destacada.

⁵⁸ Vid. Germán Bleiberg, *Diccionario de Historia de España*, Madrid: Alianza Editorial, 1979-81, t. III, págs. 853-854.

⁵⁹ Vid. Suárez Fernández y Mata Carriazo, *La España de los Reyes Católicos*, t. I, págs. 166-167.

Texto 7: Pedro de Lara⁶⁰

Y luego mandó llamar al piloto mayor, el que avía sido su casamentero y, venido, díxole el rey don Juan: «Amigo, yo vos soy en mucho cargo por aver sido principio para que yo casasse con la reina Iseo, las cosas que yo más amo en el mundo. Y porque es justo ser gualardonado tan señalado servicio, yo vos hago merced de la mi villa de Lara con todo su término, para vos y para todos vuestros descendientes legítimos. Y no quiero que más seáis piloto, salvo que residáis en Lara o en mi corte, donde de mí siempre seréis honrado y favorecido. Y quiero que seáis armado cavallero por mano del señor rey don Tristán». El rey don Tristán dixo que era alegre de armarlo cavallero. Y aquella noche el piloto veló las armas y a la missa mayor fue armado cavallero por mano del rey don Tristán. Y de aí adelante lo llamaron don Pedro de Lara, y fue muy honrado cavallero, y d'él abaxaron muy buenos y preciados cavalleros. Y sabed que el rey don Tristán hizo a don Pedro de Lara muy largas mercedes en oro y plata y collares y joyeles y atavío de casa, que le hizo representar gran señor. Y fecho esto, don Pedro de Lara besó las manos al rey don Juan y al rey don Tristán y díxoles: «Señores, ¿qué gracias puedo ya dar a vuestras grandezas que sean suficientes a las estremadas mercedes que me avéis hecho? Una sola cosa diré: que esta mi persona que con vuestras grandezas avéis engrandecido con lo que me avéis dado, siempre estará a vuestro servicio». Y el rey don Juan dixo a don Pedro de Lara: «El señor rey don Tristán y yo creemos que haréis todo lo que buen cavallero deva hazer. Pero dexemos agora estas pláticas y idvos para las fustas, y todos los estandartes y vanderas hazed quitar de las fustas y pintad en ellos las mis armas, que es un castillo, y las armas de la reina Iseo mi muger, que son un león dorado en un campo blanco». Y don Pedro de Lara llevó consigo pintores de Leonís y fuesse para el puerto y hizo presto pintar los escudos de castillos y leones en [207va] los estandartes y vanderas, y mandólos poner en las fustas, que a maravilla parecían bien. Y dígovos que ésta fue la primera vez que se juntaron y mezclaron en un escudo los castillos y leones: el castillo por Castilla y el león por el reino de Leonís.

⁶⁰ Cfr. *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, págs. 978-979, cap. 228.

Todo este entramado de relaciones sugiere la posibilidad de que el autor sea un descendiente de Garci Franco y María de Saravia que, a su vez, tenía alguna relación, familiar o de mecenazgo, con la casa de los Manrique. En la familia de María de Saravia hay numerosos religiosos y escritores, y Pedro de Cartagena destaca por su actividad caballeresca. Cualquier miembro de esta familia, en edad adecuada para escribir una novela, tendría una actitud respetuosa hacia las normas de la Iglesia sobre el matrimonio y motivos para aludir de forma más o menos encubierta a las Canarias, a Burgos, a desafíos a condes franceses, a torneos, a Lara, a un rey de España de nombre Juan, a los linajes que intervinieron en la guerra sucesoria a favor de los Reyes Católicos... Un descendiente de Garci Franco podría considerar adecuado recordar a los lectores el significado de su apellido. En ambas familias, relacionadas con los monarcas, habría interés por la política de su tiempo. Tanto Pedro de Cartagena como Garci Franco formaron parte del Consejo de los Reyes Católicos.

Entre los descendientes de Garci Franco y María de Saravia, ¿quién podría ser el autor? Probablemente, alguien algo mayor que Carlos V y relacionado con él y con los Manrique. Una bisnieta de Garci Franco, María de Guzmán, casó con Francisco Vargas Manrique. Un hermano de ésta fue capellán de Carlos V: conocería la obra de su tío-bisabuelo sobre las Canarias y, por tanto, la historia de la conquista de Fuerteventura, tendría motivos para degradar la figura de Silvera, que representa la conquista de las Canarias por Portugal, y engrandecer la del Franco, caballero que ensalza el nombre de su propia familia. Si éste fuese el autor del *Tristán el Joven*, eso explicaría que quisiese honrar el linaje de su cuñado, el de los Manrique, descendientes de don Pedro de Lara, cuyo representante en tiempos de los Reyes Católicos había destacado por lograr unir a ñequeños y gamboñinos en torno a la causa de Isabel. Su oficio de capellán del rey le permitiría adoptar un papel censor respecto a las características negativas de la política de Carlos V mientras ensalzaba y reflejaba en el protagonista de su novela la figura y las decisiones correctas de su rey. Sin embargo, ninguno de los indicios en torno al autor es concluyente, y la falta de información sobre los datos biográficos de la mayoría de estos personajes históricos dificulta aún más la elaboración de una hipótesis. Con todo, las numerosas coincidencias entre la familia Franco-Cartagena y el *Tristán el Joven* no dejan de resultar muy sugerentes⁶¹.

En conclusión: *Tristán el Joven* se muestra como un libro de caballerías de características a la vez imitativas y originales. Plagia de modo creativo episodios de otros libros de caballerías, usa la mayoría de los tópicos del género, aunque

⁶¹ He ampliado aquí la investigación sobre el autor que ofrecía en la introducción y notas al texto de mi edición de *Tristán de Leónis y el rey don Tristán el Joven, su hijo*.

evita el del matrimonio secreto, se muestra contrario a la ideología adúltera del *Tristán de Leonís* artúrico y refleja la actualidad histórica y política de su tiempo transformada en ficción, además de hacer un uso notable del humor y la parodia, combinar verosimilitud con episodios mágicos y fantásticos y utilizar un estilo basado en la naturalidad. Por todo ello sigue siendo hoy día una obra que se lee con gusto.

M.^a LUZDIVINA CUESTA TORRE
Universidad de León

EL BALDO [1542]: CUARTA PARTE DEL CICLO RENALDOS DE MONTALBÁN

I. EL PRIMER LIBRO: EL *BALDO* Y EL *BALDUS*

En 1521 se publica el *Baldus* en la llamada «Redazione Toscolana»¹, la segunda de las cuatro ediciones del poema macarrónico de Teófilo Folengo. El monje benedictino cuenta en 25 cantos en hexámetros la vida de un caballero fuera de la norma, llamado Baldus.

Baldus, bisnieto de Reinaldos de Montalbán e hijo ilegítimo de Guidón el Salvaje, crece en Cipada, un pueblo rural cerca Mantua, en casa de un campesino. En compañía de unos amigos —el pícaro Cingar, descendiente del Margutte de Luigi Pulci; el gigante Fracassus, pariente de Morgante, gigante que da el título al poema épico del Pulci; y un ser híbrido, medio hombre y medio perro llamado Falchettus, que a su vez, es un descendiente literario del Pulicane del *Buovo d'Antona*— tiraniza Cipada y sus alrededores, viviendo a expensas de Zambellus, su hermanastro. Las hazañas de Baldus provocan el odio de las autoridades de Mantua que consiguen encarcelarlo con engaño. Inicia una serie de «astutiae Cingaris» de carácter escatológico y anticlerical. Tras haberse burlado de todos y de todo, Cingar, en hábito de confesor, consigue liberar a su amigo

¹ Cfr. *Le opere maccheroniche di Merlin Cocai*, ed. Attilio Portioli, Mantova: Ditta Editrice G. Mondoví, 1882-83. En esta edición de Portioli —para más de un siglo la única edición moderna de la «Redazione Toscolana»— faltan los prólogos del *Baldus*, que se pueden leer en *Macaronicorum poema. Edizione Toscolanense (1521) delle opere macaroniche di Teofilo Folengo*, ristampa anastatica a cura di Angela Nuovo, Volta Mantovana: Ass. amici di Merlin Cocai, 1994.

Baldo de la cárcel. Con la huida de Mantua cambia el escenario: las aventuras caballerescas y fantásticas tendrán lugar en países lejanos y exóticos: luchas con magas, una isla que se revela ser una ballena y el reencuentro con el padre de Baldus. La acción alcanza el punto culminante con la bajada de los compañeros en los infiernos y el encuentro con el mago Merlín. El final grotesco consiste en la descripción de la morada infernal de los poetas, una enorme calabaza, en la cual éstos son castigados por sus mentiras; por cada mentira se les extrae un diente que vuelve a crecer al instante.

Este poema *heroico-cómico*, lleno de referencias paródicas —sea a la épica carolingia, sea a la *Eneida* virgiliana— fascina a su lector con una riqueza lingüística y una elaboración estilística muy refinadas y con efectos de contraste entre los elegantes versos latinos y el léxico italiano e incluso dialectal. Esta obra carnavalesca cae entonces en manos de un traductor castellano que se empeña en traducirla en prosa castellana.

En 1542 sale de la imprenta de Dominico de Robertis en Sevilla un libro de caballerías intitulado *Baldo*². Es el cuarto y último libro del extenso ciclo narrativo *Reinaldos de Montalbán*, una de las adaptaciones castellanas, en prosa, de poemas épicos italianos. Mientras que los primeros dos libros del *Reinaldos de Montalbán* son una traducción del *Innamoramento di Carlo Magno*, el tercer libro es una adaptación de la *Trabisonda hystoriata*. El cuarto libro del *Reinaldos de Montalbán* se divide, a su vez, en tres libros, pero sólo el primer libro se remonta a un modelo italiano, a saber, al poema macarrónico *Baldus* del Folengo. Para ver en qué medida se transforma la obra italiana al llegar a España, confrontamos la descripción del gigante Fracassus, uno de los compañeros del protagonista, en el *Baldus* y en el *Baldo*. En el poema macarrónico italiano leemos:

Primus erat quidam Fracassus prole gigantis,
Cujus stirps olim Morganto venit ab illo,
Qui bachioconem campanae ferre solebat,
Cum quo mille hominum colpo sfracasset in uno.
Ipse Fracassus erat, sicut Morgantus, homonus,
Terribilisque gigas Baldoque in cuncta fidelis.
Cujus longa fuit, certe non dico bosiam,
Per bellum punctum, cubitus statura quaranta.

² El cuarto libro del esforçado cauallero Reynaldos de Montalbán que trata de los grandes hechos del inuencible cauallero Baldo ha llegado hasta nosotros en una sola edición de Dominico de Robertis, Sevilla, 1542, que se conserva en un único ejemplar completo en la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel (257.9 Hi 2.º (2)). Otro ejemplar mutilado de la misma edición Sevilla 1542 se halla en la Biblioteca Nacional de Lisboa. De los tres libros del *Baldo* se conserva sólo la «Tercera parte del esforçado cavallero Baldo».

Grossilitate staro major sua testa videtur,
 Intraret boccam medius manzulus apertam.
 Auriculae facerent scarparum paria quinque.
 Atque super frontem tu posses ludere datis.
 Non est melonus nasazzo grossior illo.
 Spallazzas habet ingentes, magnamque schenazzam,
 Gambazzas longas, brazzos, grossumque culamen.
 Grandilitate putes, sed non virtute Platonem.
 Hunc qui ferre queat, non est reperire cavallum.
 Quando scandit eos, smagazzat more fritadae³.

Y esto es tan sólo el principio de la descripción que hace Folengo del gigante Fracassus que —como suelen los gigantes— come muchísimo (una ternera entera para el desayuno y más de ochenta panes), que desarraiga robles y álamos y hace temblar la tierra cuando camina. Al transformarse en el Fracaso de la adaptación castellana, este gigante se reduce a un hombre muy grande:

En tanto, por aquellas partes, vino un hombre muy grande y membrudo que llevaba a los otros más altos del pecho arriba. Éste se llamava Fracaso, pariente del gigante Morgante, el cual se partió de su tierra a ver gentes estrañas y allegó a Mantua. Gran admiración ponía en la gente (fol. 6r).

De acuerdo con su propio concepto de ficción caballescica, el traductor castellano utiliza el poema macarrónico del Folengo así como otros textos a su comodidad y en la medida y selección que en cada caso estima oportuna. Por un lado, prosifica los versos macarrónicos de manera que en la adaptación castellana se pierde el carácter altamente artificial y retórico del lenguaje del original y las posibilidades estilísticas inherentes a éste. Por el otro lado, el traductor castellano mantiene el armazón argumental elaborado por Folengo y se cuentan tal como en el *Baldus* el nacimiento ilegítimo de Baldo, su infancia en Cipada, un pueblo cerca de Mantua, y las aventuras fantásticas de éste con sus compañeros en el mundo y incluso en el infierno. A despecho del carácter lúdico del original italiano, el trasladador anónimo se muestra respetuoso con la tradición española heredada y reconstruye el arquetipo heroico así como el universo caballescico, parodiados por Folengo, eliminando episodios burlescos, escatológicos y anticlericales del original italiano: «En esta transladación no van muchas cosas que, hablando con vergüenza, no son dignas de ser declaradas en nuestro común hablar» (fol. Vr). Así, algunas de las «astutiae Cingarís» de

³ Cfr. «Maccheronica II», en *Le opere maccheroniche*, op. cit., pág. 95.

carácter o escatológico —p. e. el episodio cuando Cingar vende un barril lleno de excrementos a un boticario⁴— o anticlerical —la descripción de los «frati della Motella» que se comen la vaca de Zambellus⁵—, que no cuadraban con la lógica ficcional de la obra española, podían ser eliminados sin crear problema ninguno al adaptador.

A pesar de esta purificación, el texto plantea todavía problemas, y así el traductor se ve obligado a intercalar frecuentemente comentarios extradiagéticos bajo la rúbrica «Moralidades» o «Adiciones» en las que encara directamente la obra traducida.

De adonde tuve por bien hazer al fin de los capítulos que fuessen menester sus adiciones sacadas de filósofos morales para que tome algún provecho el lector a lo que va mi intención encaminada, no como aquellos libros que solamente alegran y aún esso con gracias deshonestas no siguiendo más de aquella historia prolixa (fol. Vr).

Estas reflexiones dan muestra de su saber humanístico, de su peculiar concepto de ficción y de sus ambiciones estético-literarias. En una «Adición del trasladador» el autor comenta su propia descripción del infierno:

Aquí se cuenta el infierno fingido como lo cuentan los poetas, no como es la verdad. Esto fue por dos causas: la primera por no meter cosa tanto pesa[da] y verdadera entre lo poético, como han hecho otros, que parece que tienen en poco la verdad, pues la meten entre lo fingido, pues que la hazen compañera d'ello o para engañar a otro; lo segundo porque vean cómo los gentiles también davan pena a los pecados y, como el vicio en ninguna gente fue alabado sino punido y castigado y por mostrar las cosas que dezían los poetas debaxo de moralidad, los antiguos el principal infierno y tormento que tenían para el malo, o la gloria para el bueno, era la consciencia porque no ay más grave tormento que la consciencia en el que ha hecho mal (fol. 52v).

En las adiciones didácticas, el adaptador pone de relieve el carácter ficcional de las aventuras de Baldo y propone interpretaciones alegóricas y explicaciones. De los veinte anexos, diecinueve se encuentran en el primer libro y una sola al final del segundo. En el segundo y el tercer libro, remite el carácter fantástico de las aventuras de manera que las «Moralidades» serían superfluas.

⁴ Cfr. «Maccheronica VI», en *Le opere maccheroniche*, op. cit., págs. 160-161.

⁵ Cfr. «Maccheronica VII», en *Le opere maccheroniche*, op. cit., págs. 182-187.

Algunos personajes del Folengo como el astuto Cíngar, el gigante Fracasso y especialmente Falqueto, que no eran conciliables con la lógica ficcional del *Baldo* castellano, pero, siendo fundamentales para el desarrollo de la acción, no podían ser eliminados como otros episodios «problemáticos». Entonces, el traductor, manifestando su voluntad de coherencia y verosimilitud, intercala pasajes explicativos que justifican la existencia de estos personajes poco comunes en un libro de caballerías. Estas autobiografías, que suelen llamarse «Vida de Falqueto» y «Vida de Cíngar», son documentos importantes acerca de la génesis de la novela picaresca y han suscitado la atención de los críticos. Alberto Blecua⁶ llega a la conclusión de que la «Vida de Cíngar» y el *Lazarillo de Tormes* tienen un modelo en común, el hipotético «Ur-Lazarillo», y rechaza la posibilidad de que el *Baldo* pudiera ser el modelo de la primera novela picaresca. Bernhard König⁷, a su vez y de acuerdo con Fernando Lázaro Carreter⁸, refuta la tesis de Blecua y defiende que el *Baldo* castellano constituye el eslabón textual intermedio entre el *Asno de oro* y el *Lazarillo de Tormes* y es definitivamente determinante de cara a la estructura narrativa y con respecto a la concepción del protagonista, de su mundo y de su relato autobiográfico. König analiza asimismo detalladamente las coincidencias entre el episodio del tramposo Guarico Guarnidor y el «famoso hurto» del *Guzmán de Alfarache* por otra parte, también llama la atención sobre la analogía entre las «Adiciones del traslador» del *Baldo* y las moralizaciones del *Guzmán de Alfarache*. En vista de todo ello la consideración del *Baldo* como documento notable para la investigación de la genealogía de la novela picaresca pone de relieve la importancia del texto para la historia literaria.

El segundo anexo del capítulo XXXV, titulado «Fin de la poesía del poeta Merlín Cocayo», señala el final de la imitación del poema macarrónico. De acuerdo con la lógica ficcional que rige la obra española, el traductor elimina el final burlesco del Folengo que describe cómo los poetas, en castigo de sus mentiras, moran en una enorme calabaza en el infierno. En vez de seguir imitando al Folengo, el traductor castellano tiene que desapegarse de su modelo e inventar una acción que le permita continuar la historia del caballero Baldo. En la versión castellana los compañeros salen del infierno acompañados por la Fama. Tras haberse preparado en la morada de las Virtudes para ser verdaderos caballeros,

⁶ Cfr. Alberto Blecua, «Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: La adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 34 (1971/72), págs. 147-239.

⁷ Cfr. Bernhard König, «Der Schelm als Meisterdieb. Ein famoso hurto bei Mateo Alemán (*Guzmán de Alfarache* II, II, 5-6) und in der Cingar-Biographie des spanischen *Baldus*-Romans (1542)», *Romanische Forschungen*, 92 (1980), págs. 88-109 y «Margutte-Cíngar-Lázaro-Guzmán. Zur Genealogie des *pícaro* und der *novela picaresca*», *Romanistisches Jahrbuch*, 32 (1981), págs. 287-305.

⁸ Cfr. Fernando Lázaro Carreter, «¿Nueva luz sobre la génesis del *Lazarillo*? Un hallazgo de Alberto Blecua», *Ínsula*, 312 (noviembre, 1972), págs. 3 y 12-13.

los compañeros reencuentran a los hijos de Baldo, con los cuales se embarcan. En estos pasajes el autor recurre a otros autores modelos. La lucha entre las Virtudes y los Vicios, que presencian los compañeros, se remonta a la *Psychomachia* de Prudencio. La historia del músico Arión, contada por Cingar durante el viaje por mar, fue contada por numerosos escritores clásicos, como nos informa el autor en la «Moralidad»:

Cuenta esta historia o fábula Ovidio en el libro de sus Fastos, Heródoto Halicarnaseo, según dize Aulo Gelio en el libro XVI, y el mayor de los Plinios en el libro nono de su *Natural Historia* donde dize esto de los delfines y Solino en el capítulo XVII, aunque fue desagradecido a Plinio la humanidad d'estos delfines, que otra cosa nos demuestran y nos dan en cara (fol. 82v).

Una confrontación de los posibles textos referenciales mencionados permite conjeturar que el autor traduce y amplifica la versión de Aulo Gelio en el libro XVI de las *Noctes Atticae*. El discurso de Filoteo sobre la pesca con delfines en la provincia de Narbona proviene, a su vez, de la *Naturalis Historia* de Plinio.

Pero también episodios aislados de los capítulos I al XXXV tienen modelos referenciales propios. La enumeración y descripción de las piedras preciosas y las reflexiones sobre la historia del vidrio provienen como el discurso de Filoteo de la *Naturalis Historia* de Plinio mientras que los coloquios de Erasmo *Alchymistica* y *Πτωχογυια* son, a su vez, el modelo de la historia sobre Balvino, engañado por un falso alquimista. La descripción de las serpientes de Libia se inspira en la *Farsalia* de Lucano mientras que la historia de Medusa, que cuenta Cingar para explicar las particularidades de este país, entreteje pasajes de Lucano y Ovidio, a los cuales el traductor nombra directamente en la «Moralidad»: «La fábula de Medusa cuentan largamente los poetas Ovidio y Lucano» (fol. 45v). Puesto que el *Baldus* del Folengo es, en parte, una deformación paródica de la *Eneida*, se sobrentiende que en el primer libro del texto castellano se introducen, indirectamente, elementos virgilianos.

A diferencia de otras traducciones o adaptaciones castellanas de poemas épicos italianos, el autor del *Baldo* no se limita a traducir o adaptar un solo libro, sino que entreteje y combina numerosos hipertextos, tanto clásicos como contemporáneos, que a veces nombra directamente, a veces pasa en silencio, empleando múltiples procedimientos de adaptación y transformación textuales, que van de la traducción literal a la adaptación libre, incluyendo tanto ampliaciones como supresiones. En el «Prólogo sobre la poesía de Merlín Cocayo» el autor remite a sus modelos clásicos: «en el libro primero imitamos a Ovidio sacando fábulas d'él a la letra; en el segundo a Vergilio; en el tercero a Lucano y

también otros autores auténticos y muy usitados» (fol. IVv). Mientras que la importancia de Ovidio en el primer libro es escasa y la imitación de las *Metamorfosis* sirve para la *amplificatio* de la adaptación de Folengo, las epopeyas latinas son fundamentales para la constitución del texto.

II. EL SEGUNDO LIBRO: EL *BALDO* Y LA *ENEIDA*

Con el segundo libro se inicia una serie de guerras y aventuras caballerescas propiamente dichas. Baldo y sus compañeros, los espadachines y salteadores de caminos del primer libro, se han transformado en verdaderos caballeros tras haberse purificado en la morada de las Virtudes. Los caballeros dan muestra de su esfuerzo durante la guerra entre los reyes Macareo y Megaleo y ayudan a este último hacer valer su derecho al trono de Trapisonda. Después de la victoria sobre Macareo, Baldo funda la ciudad de Leoncia en el territorio del Gran Can Dinamelo. Cuando este soberano quiere casar a su hija Crispanela con Baldo, interviene la maga Orcalamonia y provoca una guerra entre Baldo, Dinamelo y Garamando, que a su vez quería casarse con Crispanela. Baldo sale vencedor, mata a su contrincante Garamando y hace las paces con Dinamelo.

Este resumen del segundo libro del *Baldo* evidencia que el autor anónimo parafrasea la *Eneida* virgiliana. El episodio de la guerra entre Baldo y Garamando se inspira en gran parte en los libros VII al XII de la epopeya virgiliana. El protagonista Baldo asume el papel de Eneas, mientras que su antagonista Garamando cumple la función del Turno virgiliano. Los soberanos Megaleo y el Gran Can Dinamelo corresponden, respectivamente, a Euandro y a Latino; Misandra y Crispanella juegan los papeles de Amata y de Lavinia. Mientras que los nombres de estos personajes principales no tienen ninguna relación con los nombres virgilianos, los personajes secundarios mantienen, a veces, los nombres del original latino con variantes lingüísticas mínimas, por ejemplo los cíclopes Brontes, Steropes y Pyracmon, colaboradores de Vulcano, corresponden a los familiares de Palagrio llamados Brontes, Esteropes y Piracmón. Los papeles de los dioses son delegados en el *Baldo* a hechiceras y magos. La hechicera Orcalamonia se hace cargo del papel de la diosa Juno, protectora de Turno; el nigromante Palagrio será quien fabrique, en vez de Vulcano, las armas para los combatientes. Mientras que algunos pasajes imitan, en detalle, la epopeya virgiliana, otros episodios coinciden sólo vagamente con el texto latino; y, sobre todo, el final del segundo libro del *Baldo* es diametralmente opuesto al final de la *Eneida*. De acuerdo con el papel secundario que desempeñan las mujeres y el amor en el *Baldo*, la muerte prematura de Crispanella hace que su matrimonio con Baldo pierda todo interés para el lector, mientras que el episodio paralelo en la *Eneida* poseía gran trascendencia. Asimismo el autor anóni-

mo elimina en su reelaboración la historia de amor entre Dido y Eneas, muy popular entre sus contemporáneos⁹.

El autor anónimo del Baldo se empeña en reproducir el lenguaje y el estilo de Virgilio, parodiados «en versos heroicos, adornados con dos lenguas, latina y toscana» (fol. 47v), y traduce literalmente algunas de las comparaciones virgilianas:

Estas cosas se tratavan por Dalmacia y más creció la fama de la guerra; súpolo Baldo, que estava en su ciudad y con mucho sossiego. Y allí le vino gran hervor de cuidados dividiendo su ánimo a una parte y a otra, pensando lo uno y lo otro, vacilando en su ánimo como la lumbre del agua que tiembla repercutida con el radiante sol que buela por todos los lugares y, como da en el vaso de metal, reverbera aquí y allí la lumbre; o como el sol que en el espejo reverbera, que a cualquier parte que la mano del que lo tiene a aquella va; y assí estava el ánimo de Baldo, que no podía sossegar (fol. 103r).

Así describe en el capítulo XXVI las vacilaciones de su protagonista Baldo en vísperas de la guerra contra Garamando con las palabras de Virgilio cuando —en los versos 18-25 del libro VIII de la *Eneida*— narra las turbaciones de Eneas:

Talia per Latium, quae Laomedontius heros
cuncta videns magno curarum fluctuat aestu,
atque animum nunc huc celerem nunc dividit illuc
in partisque rapit varias perque omnia versat:
sicut aquae tremulum labris ubi lumen aënis
sole repercussum aut radiantis imagine lunae
omnia pervolitat late loca, iamque sub auras
erigitur summiq; ferit laquearia tecti.

La transformación de una obra clásica como la *Eneida* en un libro de caballerías significa —como observa Bernhard König— que «el autor ambiciona dignificar el género literario en que inserta su narración»¹⁰.

⁹ Cfr. Eberhard Leube, *Fortuna in Karthago. Die Aeneas-Dido-Mythe Vergils in den romanischen Literaturen vom 14. Bis zum 16. Jahrhundert*, Heidelberg, 1969.

¹⁰ Cfr. Bernhard König, «La *Eneida*, la *poesia cavalleresca* y los libros de Caballerías. Heroísmo y amor desde el *Roman d'Eneas* hasta el *Baldo*», en *Akten des Internationalen Kolloquiums Ritterliteratur in Italien und Spanien (1460-1550)*, Köln 3.-5.-4-1997, ed. Bernhard König y Javier Gómez-Montero, en prensa.

III. EL TERCER LIBRO: LA FUNDACIÓN DE LA ORDEN DEL LEÓN Y LA IDEOLOGÍA CABALLERESCA

El tercer libro describe cómo Baldo sube al trono de Trapisonda y de qué manera gestiona su imperio, aconsejado por el astuto Cíngar. El emperador, encarnación del perfecto príncipe cristiano, funda la llamada Orden del León, una orden de caballería que se propone como instrumento de ejecución del poder imperial. A diferencia del segundo libro, en el que el autor sigue las grandes líneas del armazón argumental de la obra virgiliana, el tercer libro reelabora episodios aislados de la misma *Eneida* y del *Bellum civile* de Lucano y los mezcla con una acción de propia invención. De Lucano provienen, por ejemplo, los episodios del oráculo del monte Parnaso, la batalla naval entre Cíngar y los hijos de Polidauno y la travesía de Sandalino y Lampridio a Negroponto. De la misma manera se introducen episodios de la *Eneida*, así como la descripción de dos serpientes que atacan a un sacerdote de Júpiter que recuerda el Laocoon virgiliano. El tercer libro no presenta un juego intertextual como el que se manifiesta en los primeros dos libros, siendo el último libro «orientado hacia aspectos políticos más pragmáticos y que aciertan a reflejar la realidad histórica contemporánea»¹¹.

Las «catorce leyes» establecidas como base de esta orden de caballería proceden en parte de los *Epitoma Rei Militaris* de Vegetio y en parte de la segunda de las *Siete partidas* de Alfonso X. Las leyes X-XIII no recurren a estos modelos y son probablemente invenciones del autor: «Ley décima. Qué aparejo han de llevar cuando fueren en aventuras» (fol. 139r); «Ley onzena. Cómo deven ayudar a las dueñas y donzellas y no traerlas» (fol. 139v); «Ley XII. Cómo no deven prometer tan presto los dones ni cumplirlos como los antiguos» (fol. 139v-140r) y «Ley XIII. Lo que avían de hazer contra los salteadores y gente flaca y baxa» (fol. 140r).

En la ley tercera se discute —como en la partida segunda de las *Siete Partidas* de Alfonso el Sabio— si «los d'esta orden serán hombres baxos o de alto linage» (fol. 136v):

Por esto para cosa tan pesada dévese escoger de los nobles y de alto linage hombres que entren en tal orden que sean cristianos, sabios, nobles, de buenas costumbres. No digo que de necesidad vengan de alto linage, sino que, teniendo todas aquellas bondades, les adorne aquello como collar de oro porque son puestos en defensión de todos (fol. 137r).

¹¹ Cfr. König, «La *Eneida*, la poesía cavalleresca y los libros de Caballerías», *op. cit.*

La respuesta que se da en el *Baldo* es algo sorprendente. Las leyes admiten que se puede prescindir de la nobleza hereditaria en un caballero virtuoso. Esta prescripción difiere de lo que establece Alfonso X:

Et por esto sobre todas las otras cosas cataron que fuesen homes de buen linage, porque se guardasen de facer cosa por que podiesen caer en vergüenza: et porque estos fueron escogidos de buenos logares et algo, que quiere tanto decir en language de España como bien, por eso los llamaron fijosdalgo, que muestra atanto como fijos de bien¹².

Esta postura se ilustra a lo largo de la novela mediante el personaje Cíngar; como el ribaldo en el *Libro del Caballero Zifar*¹³, un criado de un pescador que llega a ser caballero, Cíngar es un personaje de baja extracción social que realiza un ascenso social. El hijo de una mesonera consigue, gracias a sus méritos, ser coronado rey de Capadocia. En el capítulo XLVIII del segundo libro el caballero Malaspina, provocado por el rey Hárpalo que alude a la baja extracción social de Cíngar, hace el elogio siguiente de su amigo:

—Por cierto, —dixo Malaspina— a Cíngar se le deve de agradecer que de un pobre compañero ha sido el más leal cavallero que a señor ha servido y ha hecho cosas por do haga cabeça su linage. En más deve der ser tenido el hombre baxo que faze cosas porque a más venga que el de noble sangre y las haze. Cuanto más que los hechos de nuestros antepassados no nos hazen más de darnos obligación de ser buenos; que la bondad y esfuerço no lo heredamos de nuestros antepassados. Porque él ha subido con la sabiduría y prudencia y, assí, la prudencia es mejor que todo precio de oro y de plata, es más preciosa que todas las riquezas y de todas las cosas que se dessean. Y, assí, siempre avemos de buscar sabiduría, porque es mejor que todas las fuerças y reino. Assí que todo lo meresce Cíngar y aún ser señor del mundo, pues el sabio es señor sobre las estrellas y otra vez no le digáis mal, pero agora lo pagaréis todo (fol. 127v).

En el *Baldo* se le asigna a la sabiduría la misma importancia que al esfuerzo. El emperador Baldo no funda tan sólo una orden de caballería con los treinta y

¹² Cfr. «Ley II, Partida II», en *Las siete partidas del rey Don Alfonso el Sabio. cortejadas con varios codices antiguos por la Real Academia de la Historia*, Tomo II (Partida Segunda y Tercera), Madrid en la Imprenta Real, 1807, pág. 199. Cfr. también la ley III («Cómo los fijosdalgo deben guardar la nobleza de la fidalguia»), págs. 199-200.

¹³ Agradezco a Pedro M. Cátedra haberme señalado este paralelo.

tres caballeros más esforzados de su tiempo, sino también una orden de treinta y tres sabios:

Un día puso en consulta el emperador que sería bueno, pues se avía ordenado lo de las armas, que se ordenasse lo de las letras y que para aquello era menester tener en su corte treinta y tres sabios como tenía cavalleros, cada uno sabio en una sciencia particular; y, porque la sciencia creciesse con las armas, fuesse salariado el sabio de la misma manera que el que era cavallero de los treinta (fol. 144r).

Tampoco hay que olvidar que los caballeros mismos tienen que ser sabios. En la «ley segunda» se subraya la importancia de la sabiduría:

Pues que estos cavalleros han de ser defensores de su patria, deven de ser guarnecidos de claro entendimiento y sabiduría porque, si esto no tuviessen, errarían en las cosas que uviessen de defender, porque el poco saber y poco entendimiento les haría que no mostrassen su poder contra aquellos que lo no avían de mostrar y, de otra parte, harían mal a los que fuessen ten[i]dos de guardar. [...] Y por esto ha de estar junto el saber con la osadía si no lo quiere fazer todo con loca osadía de la cual queremos que se use más moderadamente (fol. 136v).

Así, el autor anónimo del *Baldo* plantea el mismo problema que discuten en el *Tirant lo Blanc* la emperatriz y Carmesina: mientras que la emperatriz defiende que la *fortitudo* sea la virtud más importante en un caballero, Carmesina subraya la importancia de la *prudencia* caballeresca. Jesús Rodríguez Velasco demuestra que estas tomas de posición en el *Tirant lo Blanc* remiten a dos ideologías caballerescas distintas, la cortesana, apoyada por la emperatriz, y la monárquica, favorecida por Carmesina¹⁴.

Pero el autor anónimo del *Baldo* no plantea tan sólo el problema de la ideología caballeresca apropiada, sino discute también cuestiones teóricas de la literatura caballeresca. Sobre todo las leyes que no se basan en ningún texto referencial ridiculizan las reglas que rigen la vida de los caballeros andantes y al mismo tiempo las constantes del género caballeresco. Así, el autor anónimo introduce en el *Baldo* las objeciones a los libros de caballerías, formuladas por Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*:

¹⁴ Cfr. Jesús Rodríguez Velasco, «The Chivaleresque Worlds in *Tirant lo Blanc*», en *Tirant lo Blanc. New Approaches*, ed. Arthur Terry, London: Tamesis, 1999, págs. 1-14.

Quanto a las cosas, siendo esto assí que los que scriven mentiras las deven escribir de suerte que se lleguen quanto fuere possible a la verdad, de tal manera que puedan vender sus mentiras por verdades, nuestro autor de *Amadís*, unas vezes por descuido y otras no sé por qué, dize cosas tan a la clara mentirosas que de ninguna manera las podéis tener por verdaderas¹⁵.

Como expone Alberto Blecua, las leyes establecidas como base de la Orden del León no permiten al caballero ningún tipo de acciones irrazonables y irresponsables que caracterizaban el comportamiento de otros caballeros literarios como en el *Amadís*:

Es decir, nos encontramos con una actitud precervantina ante los libros de caballerías y de la caballería en general. Si todos los libros del género hubieran sido como el *Baldo*, el *Quijote* —ni el *Orlando*, ni el *Baldus*— no existiría hoy. El autor del *Baldo*, al escribir estas leyes, está rompiendo con los motivos estructurales del género. [...] El autor ha creado, por lo tanto, en el *Baldo* un libro de caballerías que elimina determinadas constantes del género, y, en especial una que caracteriza todas las obras: la presencia del sentimiento amoroso y, por consiguiente, de la mujer¹⁶.

El amor y la mujer pierden en el *Baldo*, en efecto, su importancia, pero no son ausentes por completo. Por un lado, la historia de amor de Baldovina y de Guidón el Salvaje, que constituye una necesidad narrativa, la vinculación genealógica con el ciclo de Renaldos, repite el esquema de una pasión amorosa que crea una situación conflictiva entre el caballero y su señor. Por otro lado, el amor del caballero Rubino a la infanta Pimplea, amor a primera vista, hace resucitar en el *Baldo* el personaje del caballero enamorado sin que le induzca a acciones insensatas.

De acuerdo con el rechazo programático de los ideales de los «antiguos», los caballeros en el *Baldo* no se comportan de una manera irrazonable y a lo largo de la novela son, de hecho, las leyes establecidas en el tercer libro que estructuran la acción. Aunque el tercer libro se constituye en cierta medida como reflejo crítico de la realidad histórica, las leyes de la Orden del León se deben entender, al fin y al cabo, como un programa literario que propone un libro de caballerías basado en la razón y la verosimilitud.

¹⁵ Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. Cristina Borbolani, Madrid: Cátedra, 1984, págs. 251-252.

¹⁶ Blecua, art. cit., pág. 237.

IV. CONCLUSIÓN: UN ANTI-LIBRO DE CABALLERÍAS

En conclusión, el autor anónimo del *Baldo* se esfuerza en reformar la ficción caballerescas y lleva a cabo un proyecto altamente innovador. Aunque, por un lado, el escritor anónimo restituye la lógica ficcional del mundo caballeresco parodiado por Folengo, por el otro, asume una actitud crítica ante los libros de caballerías y convierte el *Baldo* en un «anti-libro de caballerías». Eligiendo la *Eneida* como texto referencial, el autor anónimo propone un nuevo modelo de ficción caballerescas ennoblecido mediante argumentos clásicos conscientemente transformados y adecuados a un programa estético específico. No cabe la menor duda de que —como constata König— «la refuncionalización de epopeyas clásicas y su elección como modelos del *Baldo* significa implícitamente el rechazo de los libros de caballerías convencionales, su estigmatización como obras estéticamente deficitarias y moralmente insostenibles»¹⁷. En el *Baldo* resuenan asimismo los debates contemporáneos sobre la verdad y la mentira poéticas. En la «Adición del trasladador» que sigue a las descripciones del infierno en el capítulo XXXIII el propio autor reconoce no sólo el carácter ficticio del texto sino también su falsedad. Como observa Gómez-Montero, «el *Baldo* castellano pretende superar las tensiones que provoca la aporía de una ficción generada sobre la mentira poética y, de hecho, su gran audacia consiste en refuncionalizar el género más denostado en los debates contemporáneos»¹⁸. Aunque el escritor anónimo abre nuevos caminos, la solución propuesta resulta insuficiente. Sólo más tarde el autor del *Quijote* sería quien consiga superar irónicamente y mediante la dimensión metaficcional de la *narratio* su dependencia de la verdad y mentira poéticas así como del postulado de verosimilitud.

FOLKE GERNERT

¹⁷ König, «La *Eneida*, la poesía cavalleresca y los libros de caballerías», art. cit.

¹⁸ Javier Gómez-Montero, «*Phantasos in litteris*. La magia ante el estatuto ficcional de «lo maravilloso» y «lo fantástico» de la ficción», en *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, ed. Jaume Pont, Lleida: Edicions Universitat de Lleida, 1999, págs. 55-92; en particular, pág. 70.

CIRONGILIO DE TRACIA [1545] O LOS ALBORES DE LA FATIGA

El 17 de diciembre de 1545 salen de las prensas sevillanas de Jácome Cromberger *Los quatro libros del valeroso cauallero don Cirongilio de Tracia*; existen vagas noticias de reediciones, también sevillanas, de 1547 y 1555¹, pero lo cierto es que sólo conservamos ejemplares de la antedicha *princeps*, que deberemos por lo tanto retener como única edición fehaciente². Del autor de la obra, Bernardo de Vargas, nada ha podido al día de hoy averiguarse; sí conocemos la persona del dedicatario, Diego López Pacheco (1503-1556), caballero del emperador Carlos, tercer marqués de Villena y de Moya, duque de Escalona y conde de Santisteban, de Xiquena y de Astorga³. El libro, impreso según la práctica habitual para el género editorial caballeresco en la primera mitad del

¹ Vid. Daniel Eisenberg y M.^a Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias, 2000, pág. 289.

² Siete son los ejemplares de la edición de 1545 que se conservan: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Bon 8-IV-10; Londres, British Library, C.8.i.7 y G.10263; Madrid, Biblioteca Nacional, R-3.884; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 2.^o p.o.hisp.27; Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rés. g.Y² 25; Valencia, Biblioteca Universitaria, R-1/162. El ejemplar de Madrid se describe en Italo Calvino, «Libros de caballerías», en *Tesoros de España. Ten Centuries of Spanish Books: The New York Public Library*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, págs. 229-252); y el de París en José Manuel Lucía Megías, *Libros de caballerías castellanos en las bibliotecas públicas de París. Catálogo descriptivo*, Alcalá-Pisa: Universidad de Alcalá-Università degli Studi di Pisa, 1999, págs. 163-165). Existía un octavo ejemplar en la biblioteca particular de Oliverio Gironde, en Buenos Aires, cuyo paradero actual, tras la desaparición del escritor y su viuda y el remate de sus libros, se desconoce.

³ Vid. Daniel Eisenberg, *Romances os Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark: Juan de la Cuesta, 1982, pág. 113.

siglo XVI en formato *in folio* y en tipos góticos a doble columna⁴, cubre un total de doscientos veintiún extensos y por momentos monótonos folios, que sin embargo reservan al lector no pocos momentos de genuino interés aun a despecho de lo mucho de tópico, artificioso y reiterativo que hay en la obra, según diremos.

La historia del caballero epónimo se encuadra en el modelo argumental conocido de los libros de caballerías. Nace de la reina Cirongilia, mujer del rey Eleofrón de Macedonia y Tracia, poco después de la muerte de éste en una emboscada ordenada por su traidor hermano Garadel; una serie de prodigios celestes subrayan el carácter extraordinario del nacimiento, y también lo hace en el brazo del niño una significativa señal de diez letras bermejas, bastante indecifrables, que más adelante serán leídas como su nombre: Cirongilio. Los sabios de la corte profetizan que éste vengará la muerte de su padre, a raíz de lo cual Garadel, que se ha apoderado del trono de su hermano, arrebató el infante a su madre y lo entrega a Argesilao para que lo mate; una descomunal serpiente aparece entonces a tiempo para rescatar al niño y llevárselo lejos, tras lo cual se revela como el buen gigante Epaminón, quien por sus artes mágicas ha sabido que el infante habrá de salvarlo de una dura prisión en el futuro y se ha metamorfoseado en la forma antedicha para apoderárselo. Epaminón educa amorosamente a Cirongilio, lo hace bautizar, y él mismo más toda su familia y la entera población de la isla que gobierna se convierten al cristianismo. Llegado a la edad conveniente, Cirongilio pide a su padre adoptivo ser armado caballero, y ambos marchan a Constantinopla para que el emperador Corosindo invista de armas al doncel; en la corte es armado junto a otros doce noveles cuyas aventuras cubrirán buena parte de la obra, y queda por caballero de la infanta Regia, hija del emperador. Las dos primeras hazañas de Cirongilio consisten en el desencantamiento de la isla de Ircania y de su rey, Circineo, padre de la sabia maga y profetisa Palingea, que desde entonces habrá de acompañar al héroe a lo largo de la historia con sus avisos y consejos, y en la liberación de su padre putativo Epaminón de la cárcel y los tormentos a que lo sometía el gigante Astromidar en la Ínsula Serpentina, con lo cual queda cumplido el vaticinio del gigante que había determinado el rapto del niño. Siguen después numerosas aventuras y hazañas que el joven Cirongilio cumple por tierras de salvajes antropófagos, por Grecia y por Hungría, ocultando su identidad bajo los nombres de Caballero del Lago Temeroso —en referencia a un peligroso combate sostenido contra un jayán en un puente sobre un lago de fuego, en Ircania— y Caballero de la Sierpe —por las divisas de unas nuevas armas obsequiadas por Palingea—. En el condado de Arox, que había usurpado Galafox a su legítima dueña y que Ciron-

⁴ Vid. José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero & Ramos, 2000, *passim*.

gilio ayuda a recuperar, éste es requerido de amores por la deslumbrada hija de la condesa, ante la cual cede y en quien engendra una niña de la que deja la historia de hacer mención. Las noticias que de las proezas de Cirongilio llegan a Constantinopla, en tanto, abonan su creciente fama y hacen desear fuertemente su presencia en la corte; a ésta regresa finalmente, después de vencer en unos torneos, en Hungría, al soberbio marqués de Heliox, y de anudar allí una estrecha amistad con el hijo del rey húngaro, Alcís, quien lo acompaña a Constantinopla. Ya en la corte, el héroe y la infanta Regia son designados, después de triunfar en una prueba mágica, para operar el desencantamiento de dos jóvenes convertidos respectivamente en león y en onza; en esa ocasión Cirongilio y Regia se descubren enamorados, y se inicia entonces un demorado proceso de cartas y furtivos encuentros a lo largo del cual, según las pautas cortesas, ruega el caballero y resiste la dama, no por desamor, claro, sino por excesivo recato; pero la infanta cede al cabo, naturalmente, y queda así anudado el servicio de amor, que no alcanza sin embargo para doblegar la férrea castidad de la doncella. Se aleja nuevamente Cirongilio de la corte para acudir en auxilio del rey de Hungría, asediado por el vengativo marqués de Heliox; antes de sumarse a esta guerra protagoniza una mágica aventura en la Tremenda Roca, donde tras descender por el interior de una montaña en el medio del mar y derrotar a sucesivos atacantes humanos, monstruosos y sobrenaturales, logra desencantar al caballero Quisedel. En Hungría, y tras contribuir a la derrota del marqués, vive otra extraña aventura en la alegórica Casa del Amor, donde contempla las figuras de célebres enamorados de la Antigüedad y la caballería, y donde asiste a inquietantes imágenes proféticas que le muestran a un caballero que pretende a su amada Regia, y a una señora que se acerca a él mismo con intención de abrazarlo; ambas imágenes apuntan, como se verá poco más adelante, a la inminente rivalidad de Cirongilio con el infante Posidonio, hijo del emperador de Roma, que se ha enamorado de la infanta, y al también próximo reencuentro del héroe con su madre. Tras nuevas aventuras en los castillos de la Pujante Roca y de la Fonda Cava, donde vence a temibles gigantes y libera a muchos prisioneros, Cirongilio arriba nuevamente a Constantinopla, donde se celebran diversas fiestas cortesanas, juegos de motes y torneos; en éstos se suscita una disputa entre el príncipe Astrazoro, hijo del Gran Turco, y el infante Posidonio, que lo derrota y que enciende en el infiel deseos de venganza. Una doncella llega entonces en busca de un caballero que auxilie al rey Sinagirol de Tesalia —hermano a la sazón de Cirongilio e ignorado tío de Cirongilio— contra el rey de Macedonia Garadel, que lo ha desafiado; la maga Palingea designa a Cirongilio para ese cometido. En Tesalia el héroe combate contra un gigante que sostiene la parte de Garadel, y lo derrota; mientras se recupera de sus heridas, su madre Cirongilia descubre las marcas de su brazo y lo reconoce como su perdido hijo. Enterado de su linaje y de la triste historia de su padre, Cirongilio organiza una sublevación

en Macedonia contra el usurpador Garadel, y tras la muerte de éste a manos de unos caballeros fieles marcha a su recuperado reino para hacerse cargo del trono. Por consejo de la siempre solícita maga Palingea, que entrevé peligros cercanos en su relación amorosa con Regia, se casa con ésta *in absentia* mediante un poder conferido a Alcís; a poco de celebrado este matrimonio el emperador Corosindo, ignorante de él, recibe y acepta de Posidonio, ya elevado a la dignidad imperial romana, una formal petición de la mano de Regia. A Roma parte ésta para la boda, y a Roma acude Cirongilio, a bordo de una mágica nave-tigre proporcionada por Palingea, para rescatar a su secreta esposa. Ya a salvo ésta en Macedonia junto a la reina Cirongilia, el héroe recibe airada declaración de guerra de Posidonio; ambos rivales preparan sus armadas y establecen alianzas con otros príncipes, pero antes del choque entre ambos los turcos del príncipe Astrazoro atacan a las naves romanas. Cirongilio depone entonces momentáneamente su rivalidad y acude a socorrer a Posidonio contra el común enemigo infiel. Derrotados los turcos, Posidonio se reconcilia con su generoso ayudador y renuncia a Regia. La obra termina con las bodas públicas de Cirongilio y Regia en Macedonia⁵.

Como se desprende de esta apretada sinopsis, el *Cirongilio de Tracia* responde en gran medida al modelo estructural y argumental sentado a principios de la centuria por las obras fundacionales de la especie caballeresca castellana, *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*. Básicamente, ese modelo ha sido definido por Curto Herrero como un esquema bipartito en cuyo seno la primera parte refiere las hazañas individuales del héroe, destinadas a acreditarlo como perfecto caballero y consumado amador, en tanto la segunda parte se dedica a mostrar su evolución como conductor de ejércitos en vastas guerras entre imperios o religiones; según este esquema el matrimonio secreto y el matrimonio público del protagonista marcan el cierre, respectivamente, de cada parte⁶. Sin embargo, no en vano ha transcurrido casi medio siglo entre el *Amadís de Gaula*

⁵ Cfr. Javier Roberto González, *Cirongilio de Tracia de Bernardo de Vargas*. (Sevilla, Jácome Cromberger, 1545.) *Guía de lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000, págs. 11-43.

⁶ «[...] el análisis de los *Amadises* y *Palmerines* da como resultado la comprobación de que en todos ellos permanece una estructura básica común —procedente de la obra fundacional del género— en la que pueden distinguirse dos partes (la bipartición es ley fundamental en la obra caballeresca) con tres estratos cada una: en la primera, las aventuras están destinadas a la cualificación del protagonista, sucesivamente, como héroe singular, como enamorado y como jefe de un grupo de caballeros, y en la segunda al desarrollo de una batalla colectiva (dos imperios, dos reinos o dos religiones en oposición), también fragmentable en tres estratos, en la que el protagonista aparece como caballero imprescindible para que el rey o emperador en cuya corte sirve pueda triunfar sobre sus enemigos. La primera parte de los libros caballerescos, en la que los episodios tienen un carácter marcadamente individual, suele finalizar con el matrimonio secreto entre el caballero y su dama, y la segunda, de carácter colectivo, se cierra con el matrimonio público y oficial. Todo ello constituye lo que podríamos llamar la estructura-modelo de un libro de caballerías» (cfr. Federico Francisco Curto Herrero, *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, Madrid: Fundación Juan March, 1976, págs. 40-41).

y el *Cirongilio*, y no en vano han visto la luz entre tanto las obras del fecundo y desbordado Feliciano de Silva, que suponen la introducción de nuevos parámetros y recursos compositivos que en gran medida modifican aquel paradigma establecido por la obra fundacional⁷. Las dos partes señaladas por Curto Herro están presentes y perfectamente identificadas en nuestra obra, pero sus dimensiones aparecen absolutamente desproporcionadas y el peso relativo de cada uno de sus elementos notablemente distorsionado. Si reparamos, por ejemplo, en el matrimonio secreto de Cirongilio y Regia, que según la pauta estructural amadisiana marca el límite entre la primera parte y la segunda, observamos que no ocurre sino hasta ya comenzado el libro cuarto; este retraso en la presentación de un hecho que constituye la natural culminación de la anécdota amorosa central del libro es consecuencia natural, por cierto, de un similar retraso en la aparición y el desarrollo de dicha anécdota, ya que el enamoramiento y el establecimiento de los vínculos cortesés entre Cirongilio y Regia sólo suceden en el capítulo trece del libro segundo. Otro elemento capital en el desenvolvimiento de la primera parte de la estructura, la anagnórisis del héroe y el descubrimiento de su verdadero linaje, también aparece ya en instancias muy avanzadas de la historia, a comienzos del libro cuarto. Vemos así de qué manera las dimensiones de la primera parte cobran una extensión desmedida respecto de la segunda, limitada a los capítulos finales del libro cuarto y último; la acción de las dos partes, en virtud de tal desproporción y tal asimetría, debe por fuerza aparecer amplificadas en la primera y abreviadas en la segunda, y los aspectos correspondientes al heroísmo individual en la andadura caballeresca de don Cirongilio se sobredimensionan nítidamente por encima del menor peso relativo de sus funciones como jefe

⁷ Lilia Ferrario de Orduna se ha ocupado insistentemente de señalar el carácter dinámico y evolutivo del paradigma amadisiano en el desarrollo ulterior de la especie caballeresca: «Esto evoca, desde luego, la afirmación del canónigo cervantino 'cual más, cual menos, todos ellos [los libros de caballerías] son una misma cosa y no tiene más éste que aquél ni estotro que el otro'. Sin embargo, creemos que la literatura caballeresca no se nos ofrece tan uniforme ni tan monótona como rápidamente se puede afirmar [...]. Con todo, la obra fundacional había fijado un paradigma que se mantuvo por mucho tiempo y había en ella, en dicha obra, matices y sutilezas que sustentaban su valor artístico, aquel justamente apreciado por los tratadistas, y ese paradigma fue imitado con mayor o menor fortuna por los sucesivos creadores de libros de caballerías. Es indudable que, en tiempos del Emperador, esas obras fueron enriqueciendo la fórmula inicial: hay agregados, cierta incidencia en algunas vetas circunstanciales...» (Lilia E. F. de Orduna, «El paradigma de *Amadís de Gaula*», en *Studia Hispanica Medievalia II. Actas de las III Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1990, págs. 77-88; en particular, págs. 80 y 84). Cfr. Lilia E. F. de Orduna, «Paradigma y variación en la literatura caballeresca castellana», en Lilia E. F. de Orduna (*et alii.*), *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Kassel: Reichenberger, 1992, págs. 189-212; Lilia E. F. de Orduna, «El *Belianís de Grecia* frente a la tradición de los libros de caballerías castellanos», en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*, México: UNAM-El Colegio de México, 1996, págs. 115-121; Elisabetta Sarmati, «Il *Cirongilio de Tracia* di Bernardo de Vargas. Studio di un minore del genere cavalleresco», *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, 34 (1992), págs. 795-807.

de ejércitos y caudillo de batallas. La sensación de desequilibrio y falta de armonía estructural es fácilmente perceptible aun en un contacto inicial o somero con la obra, cuyo ritmo de lectura avanza pesadamente hasta comienzos del libro cuarto y se precipita con demasiada rapidez desde allí hasta el final, un poco a la manera de aquel que escala con trabajo y esfuerzo la ladera empinada de una alta montaña para después, alcanzada la cumbre, caer rodando a toda velocidad por la suave ladera; así, la sensación de tedio resulta no fácil de conjurar, sobre todo a propósito de los episodios de la primera parte, consistentes en una serie de aventuras, a menudo afuncionales desde el punto de vista de la trama y la organización argumental, que urgidas por la necesidad de rellenar y retrasar reiteran hasta la saciedad los mismos patrones temáticos y constructivos —auxilio a doncellas, encuentros camineros con caballeros soberbios, ataque a castillos de desmesurados gigantes y consecuente rescate de prisioneros, vencimiento de arduas pruebas mágicas— y que, según el modelo establecido por las obras de Silva, revelan en el fondo una concepción autocéntrica de la aventura por la aventura misma, más allá de su finalidad estructural, y un interés por impactar en la admiración del lector mediante la acumulación de hazañas deslumbrantes pero inmotivadas⁸. La acentuada tendencia al *incrementum* fáctico en la primera parte se traduce asimismo en el establecimiento de algunos nexos narrativos que auguran una continuación o segunda historia, que finalmente el autor no entrega o, en todo caso, de cuya existencia no tenemos al día de hoy conocimiento; en *I 45*, por ejemplo, el nacimiento e inmediato rapto de la hija de Cirongilio, habida en la doncella Astrea, sirven al autor para profetizar a la pequeña un gran porvenir que debía relatarse sin duda en futuros libros, y en repetidas ocasiones promete el narrador la historia de Crisócalo, hijo de Cirongilio y Regia. Se trata de un conocido recurso de los libros de caballerías, que mediante profecías o directas referencias prolépticas tienden lazos estructurales con las continuaciones que sus autores ya tienen planificadas o al menos meditadas *in pectore*⁹, pero el caso es que aquí esos lazos acaban en ninguna parte, los cabos de unión quedan sueltos y la promesa de continuación se incumple, todo lo cual constituye una abierta defraudación narrativa y una evidente grieta que resiente seriamente la solidez de la trama. Ésta aparece gravemente dañada, por lo demás, en razón del carácter casi gratuito de la gran guerra entre turcos y romanos que da marco al desenlace. En el modelo amadisiano la guerra que marca el centro de interés de la segunda parte es la consecuencia lógica de lo que constituye la anécdota capital de la obra, la oposición entre la caballería (Amadís) y la monarquía (el rey

⁸ Cfr. Juan Ignacio Ferreras, «La materia castellana en los libros de caballerías. (Hacia una nueva clasificación)», en *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar*, Madrid: Gredos, 1986, vol. III, págs. 121-141; en concreto, pág. 140.

⁹ Cfr. James Ray Green, ed. *Cirongilio de Tracia: an edition with an introductory study*, Ph. D. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1974 (Inédita), págs. lvi-lvii.

Lisuarte); toda la tensión narrativa acumulada a lo largo de la historia conduce naturalmente a esas batallas, y éstas se erigen así en un verdadero clímax, no sólo emocional sino argumental y estructural, perfectamente motivado y absolutamente inexcusable. En el *Cirongilio*, por el contrario, la guerra entre turcos y romanos se deriva de un episodio del todo lateral y adventicio en la organización fáctica de la trama, cual es el resentimiento de Astrazoro por su derrota en los torneos de Constantinopla ante Posidonio; el hecho atañe, como se ve, a personajes secundarios, surge a partir de un acontecimiento de escaso peso en el desarrollo de la historia, como el de los torneos constantinopolitanos, y proporciona a ésta un clímax apenas emocional, mas no argumental.

A propósito de la guerra turco-romana, no debe verse en ella, tampoco, una reedición de aquella caballería *pro fide* que había definido y ejemplificado Esplandián en las *Sergas*; si bien es cierto que un vago sentimiento religioso anima a Cirongilio a socorrer a su enemigo Posidonio cuando éste es atacado por los turcos, lo cierto es que tal socorro aparece mayormente causado por la nobleza y generosidad personales del héroe, y que lo que llamaríamos el «compromiso cristiano» de nuestra obra se muestra generalmente como ingenuo, estereotípico, esclerosado, sin ir más allá de las consabidas e inmotivadas conversiones al cristianismo de todos aquellos paganos o gigantes «buenos»¹⁰ y de un espíritu de cruzada meramente formal, tal como se trasluce en algunos discursos de ocasión¹¹. Pero también en esta guerra de cruzada el canónico topos caballeresco aparece modificado, pues en tanto éste estipula, según el modelo de

¹⁰ Cfr. Judith A. Whitenack, «Conversion to Christianity in the Spanish Romance of Chivalry, 1490-1524», *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1988-1989), págs. 13-39.

¹¹ Por ejemplo, véanse los argumentos del duque de Mantua en pro de la intervención de Cirongilio y sus aliados en auxilio de Posidonio: «—[...] A vosotros, nobles reyes, que sois lumbreras y resplandecientes soles de la fe, pertenece disponer vuestras voluntades en dar el favor vuestro para una tan sancta empresa, considerando que este maldito Turco, no contento con lo que sus antepasados han hecho en el Asia, se dispone a hazer en el vuestro por lo semejante. Mirá cómo acomete vuestro revaño, quiere dissipar las ovejas del christiano pueblo y destruirlas con su sobervia; y por cierto que tengo por averiguado, si ende no se endereça vuestro acorro, todo el romano pueblo será oy preso, con el descuido grande que tiene de la venida de tan gran tirano, y tras él todo el occidental revaño. Miradlo pues, nobles y grandes señores, y proveeldo aora que tenéis tiempo; aora ha de ser atajado este nefandíssimo príncipe y su furor, pues pospuesto todo temor y vergüença osa amenazar al pueblo y religión christiana con tanta procacidad. ¿Pero para qué son tantas razones, si mejor lo sientes que lo digo? No lo hagáis por lo que [el emperador romano] meresce, sino por lo que, nobles señores, devéis» (IV, 33, cciv v^b). Citamos por la *princeps* de Sevilla 1545. Modernizamos la puntuación, regularizamos el uso de mayúsculas e introducimos tildes y signos de interrogación y exclamación; uniformamos el uso de *v*-y como consonantes y de *u*-i como vocales; modernizamos *qua*, *quo* > *cua*, *cuo*; transcribimos como *e* el signo tironiano; consignamos libro en romanos mayúsculos, capítulo en arábigos y folio en romanos minúsculos, más la mención de *r* = *recto* / *v* = *verso* y de la columna correspondiente mediante los volados ^a, ^b. Al día de hoy no se ha reeditado el *Cirongilio de Tracia*; existe, empero, una edición no comercial, presentada en 1974 como Ph.D. por James Ray Green ante la Johns Hopkins University. Actualmente trabajamos en nuestra propia edición de la obra.

las *Sergas* y el *Tirante*, un ataque turco al cristianismo oriental encabezado por Constantinopla y la inmediata reacción del cristianismo occidental, que acude en defensa de la gran ciudad, en el *Cirongilio de Tracia* los roles de ambos cristianismos aparecen invertidos: los turcos atacan directamente a la cabeza de occidente, Roma, y es entonces el oriente cristiano quien socorre a ésta y contribuye con su auxilio a derrotar al invasor. Lo curioso es que ese cristianismo oriental que acude en ayuda del occidental lo hace a través de comarcas laterales y secundarias del área griega —Macedonia y Tracia, Tesalia, Arcadia—, mientras la capital misma de Grecia, Constantinopla, permanece absolutamente al margen de la contienda, y el emperador Corosindo no sólo no se mueve de su sede sino tampoco se preocupa por enviar tropas, limitándose apenas a esperar noticias; resulta evidente que el papel de Constantinopla aparece sensiblemente disminuido respecto de la imagen tradicional de la ciudad proporcionada por el topos, pues de directamente atacada y protagonista de la cruzada pasa a ser ausente espectadora de una lejana guerra ajena. Esta modificación de la función constantinopolitana en el seno del conflicto entre la Cristiandad y el Islam puede deberse a razones históricas y a las concretas circunstancias políticas del Mediterráneo a mediados del siglo XVI; es muy probable que el recuerdo del ya lejano desastre de 1453 haya funcionado como factor inhibitorio para la participación en la guerra ficcional de una Constantinopla que en la guerra real resultó débil e incapaz de defenderse, pero más probable todavía es que en la elección de Roma como víctima del ataque turco en nuestra obra haya pesado la situación contemporánea de un Imperio Otomano que, ya ganado Bizancio y definitivamente afirmado su poder en oriente, tendía ahora sus redes directamente hacia occidente. Pese a estas rectificaciones al modelo del *Amadís-Sergas*, perduran con todo algunos elementos inalterados; la caracterización del emperador de Roma, Posidonio, como soberbio y arrogante, calca en gran medida la de aquel otro emperador romano del *Amadís de Gaula*, Patín, y la relación de rivalidad en amores que establecen en ambas obras los héroes epónimos y los emperadores romanos, más los raptos-rescates de las respectivas enamoradas, en poder de éstos, por mano de aquéllos, son asimismo coincidencias motílicas significativas.

Como en todo libro de caballerías, el elemento mágico y maravilloso tiene en el *Cirongilio de Tracia* suma importancia. Pero también aquí la evolución sufrida por el género se hace sentir. Abundan las pruebas mágicas, los encantamientos, los portentos y los episodios maravillosos, pero cuadra decir de las aventuras maravillosas en particular lo que ya hemos dicho sobre las aventuras en general: se prodigan en tal cantidad y tan frecuentemente, los trazos de su construcción se exageran y reiteran a tal punto y su justificación estructural resulta a veces tan difícil de establecer, que el producto acaba siendo percibido como afuncional, desmesurado e hipertrófico. La maga Palingea es una presencia constante a lo largo de la obra, con sus consejos, profecías, regalos mágicos,

aparatosas apariciones y encantamientos varios, pero no todas sus intervenciones encuentran igual fundamentación en orden a la progresión del argumento; según el modelo merliniano y de la Urganda amadisiana, las profecías de Palinzea recurren casi siempre a la característica *obscuritas* y a la denotación oblicua, por medio de perífrasis, reticencias, equívocos e intrincadas alegorías, a menudo animalísticas:

—[...] y porque no os quexéis que, siendo sabidora, no quise avisaros del peligro, os quiero dar cumplida relación de lo que en los tiempos venideros pasaréis de necesidad. Y sabed que la infernal cabeça, apartada de su indómito señor, será causa de mover el grande animal en tal manera que con su sonora y profunda boz atraerá a sí al vacante y loçano ciervo, y en este concurso a desora perderá su fuerza y sus vencedores cuernos aprenderán a obedecer. Será causa de tal novedad el rayo encendido de la corneja mansa, que le abrasará de tal manera que tomará muchas vezes por reposo la muerte, y a la fin no se le podrá escusar si el prisionero halcón se va con la presa que al presente tiene entre sus agudas uñas. Y no te digo más, porque es tiempo de remedio más que de consejo. Por essas armas ternás mis razones, pues tiempo verná que, si en ello miras, ternás tu sentido por basto en no comprender su sentencia; y esto será cuando conocerás claramente lo que agora por figuras secretas te represento (I, 36, lvi v^b - lvii r^a).

Pero también estos anuncios resultan con frecuencia afuncionales y gratuitos, pues no siempre los enigmas son satisfechos mediante una aclaración o interpretación de sus formas alegóricas con posterioridad a la verificación del vaticinio, tal como era de rigor en el *modus propheticus* de Merlín o de Urganda¹². Al carecer de aclaración, la oscuridad de la profecía deviene un mero énfasis estilístico, una fastidiosa cargazón que en nada contribuye a ese sutil juego de información dosificada que impulsa al lector a elaborar conjeturas acerca de la correcta interpretación de la alegoría en la tranquilidad de que a su debido tiempo sus conjeturas serán ratificadas o desmentidas expresamente; no siempre bastan los hechos para despejar la oscuridad, y muy a menudo éstos ocurren sin que nosotros, lectores, advirtamos su correspondencia con las imágenes del vaticinio. A

¹² Cfr. Javier Roberto González, *El estilo profético en el Amadís de Gaula*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1995 (Tesis de Doctorado en Letras inédita), *passim*; «La ideología profética del Palmerín de Olivia», *Letras*, 37 (1998), págs. 53-81; «La narración profética en los libros de caballerías castellanos», en *La función narrativa y sus nuevas dimensiones. Actas del Primer Simposio Internacional del Centro de Estudios de Narratología*, Buenos Aires: Centro de Estudios de Narratología, 1998, págs. 294-302; «Pautas para la caracterización del discurso profético ficcional como clase de texto: las profecías del Palmerín de Olivia», *Incipit*, XVIII (1998), págs. 107-158.

mayor grado de *obscuritas* mayor es la necesidad de una aclaración explícita, y la falta de ésta debe reputarse una torpe falla en la composición de nuestro libro.

Seamos, sin embargo, justos. Puede ocurrir que las aventuras mágicas abrumen por su reiteración afuncional, pero fuerza es reconocer que aun en su hinchazón su diseño no carece de destreza, y que el manejo de algunos símbolos tradicionales —los arquitectónicos, por caso— revela indiscutible pertinencia. Quizás el episodio del desencantamiento de la isla de Ircania constituya a este respecto un buen ejemplo. La aventura se articula en dos partes; la primera es una prueba orientada a determinar quién es el caballero destinado a operar el desencantamiento, y consiste en el vencimiento de unos gigantes y una serpiente —en realidad la propia doncella Palingea metamorfoseada— que llegan a la corte de Constantinopla a bordo de un carro mágico, y en la posterior extracción de una espada clavada en un arca; naturalmente, Cirongilio, que acaba de recibir su investidura caballeresca, es quien resulta vencedor. La segunda parte de la aventura, para la que queda habilitado el héroe tras su triunfo en la prueba de la espada y el arca, se desarrolla en Ircania, el reino de Circineo, padre de Palingea; Cirongilio debe desencantar al rey y a su isla, sumidos ambos en una especie de letargo, superando una serie de obstáculos a lo largo de un peligroso itinerario: se adentra primero por un camino de llamas, que desemboca en una cámara triangular donde un par de profecías escritas le advierten sobre lo arduo de la empresa que ha comenzado; prosigue por un pasadizo estrecho que termina en una gran sala cuadrada, donde unas figuras fantasmagóricas intentan hacer retroceder al caballero; éste persevera y penetra en otra sala, al cabo de la cual se abre un puente de vidrio, muy frágil, que pasa por sobre el foso de fuego que rodea al castillo donde Circineo y los demás moradores del lugar se encuentran encantados; sobre el puente un horrible gigante lucha con Cirongilio, con la intención de hacerlo caer en el foso ígneo, pero resulta vencido y es él quien cae en el fuego; el caballero atraviesa entonces el puente y llega a las puertas del castillo, que abre con tres golpes de su espada; es entonces cuando el texto nos ofrece una de las mejores muestras de esa desmesura de lo maravilloso por acumulación de elementos a que hemos aludido:

Aquí viérades maravillas estrañas. Demonios con formas y vissiones muy espantables, e fieras con aspecto de tigres, leones, onças, serpientes, y otras infernales imágenes, le ponían muy gran temor. Unas vezes de lexis hazían acometimiento de despedaçarle, otras de cerca le tomavan de los braços y con sus agudos dientes asían de su muy tajante espada, y hazían tales cosas y representaciones que a todo el mundo pusieran pavor. Unas vezes oyeras los silvos que davan, que de mejor grado padecieras mill muertes, y otras con bramidos espantables y temerosos atronavan y hazían temblar los aires e firmamento. ¡O

quién pudiera dezir enteramente el armonía y estrépito que sonava dentro de aquel temeroso lago, las llamas que dél salían, que con su cumbre abrasavan y encendían las altas nuves y la región del aire, que, viéndose interclusa con el fuego superior, el que nuevamente venía, la lucha y batalla se travó entre ellos tan fuerte que, no pudiendo prevalecer contra su fortaleza admirable, corriendo a una parte y a otra, comenzó reziamente a tronar, assí que la tierra y el cielo parecía juntarse! Las meteorológicas impresiones se aumentaron de tal manera que el cielo impíreo visiblemente se pareció encender, y abrasose de tal suerte Atalante que quisiera dexar la pesada carga del exe y los dos polos si pudiera; los cuales imagino que con el tostamiento grande y fortaleza del fuego inferior se torcieron e hizieron perder a los equinociales y del austro la retitud que tenían, acrecentando a la declinación del sol resplandeciente y menguando de sus cuarenta y ocho grados, en tal manera aquel regulato del universo perdió la rectitud y orden inviolable que tenía (I, 16, xxv v^b - xxvi r^a).

Ya en el castillo, y por el solo hecho de haber arribado a él y superado los portentosos obstáculos que la más maravillosa magia había dispuesto, Cirongilio logra que todos los encantamientos de Ircania queden deshechos y el rey Circineo y sus súbditos vuelvan a la vida¹³. Este apretado resumen de la aventura nos permite por igual advertir su hipertrofia y cargazón, pero también su funcionalidad argumental, pues al colocarse sobre el inicio de la andadura caballeresca del héroe oficia en cierto modo de prueba iniciática y supone para éste una primera y gran cualificación en su conquista de la fama; por otra parte, el itinerario de la aventura presenta algunos viejos símbolos muy bien aprovechados, como el del triple recinto, en el que cada uno de los tres —cámara triangular, sala cuadrada, castillo— supone un avance en el proceso de iniciación y aparece separado del anterior y/o del posterior por los correspondientes «símbolos de pasaje» que representan lo arduo y lo peligroso —el pasadizo estrecho, el puente frágil sobre el fuego—. La pertinencia estructural y el buen manejo de los símbolos tradicionales en gran medida salvan, contrarrestan y atenúan, entonces, el desborde descriptivo y la sobresaturación; no ocurre lo mismo, claro está, con otras aventuras mágicas de la obra, donde estos mismos esquemas se reiteran, recargan y exageran sin que una similar motivación argumental lo justifique¹⁴.

¹³ Cfr. González, *op. cit.* (2000), págs. 13-16; 49; 56-57; 75.

¹⁴ Véase a tal ejemplo la aventura de la Tremenda Roca; al igual que la de Ircania, se articula también en dos etapas. En la primera Cirongilio y Alcís ven aparecer en la ribera del mar una nave encantada que marcha sin gobierno, con un caballero dormido a su bordo, y asisten a la oscura profecía pronunciada una anciana surgida de las fauces de una gran serpiente; tiempo después ven reaparecer esa nave, que los guía hacia la Tremenda Roca, que el héroe escala para enseguida internarse por un hueco y protago-

La escasísima crítica que se ha ocupado hasta hoy del *Cirongilio de Tracia* hace un hincapié quizás excesivo en el carácter plano y estereotípico de las psicologías de sus personajes¹⁵; como sucede en la mayoría de los libros de caballerías epigonales —y el *Cirongilio*, como todos aquellos posteriores a los Amadises y Palmerines, evidentemente lo es—, ello es básicamente cierto; sin embargo no conviene exagerar, y más allá de la inevitable maldad de los gigantes, de la integral virtud de los caballeros amigos del héroe, de la insalvable soberbia de sus enemigos, de la belleza y discreción de las doncellas de la corte y de la suma de virtudes guerreras, civiles, cristianas y cortesanas que compendia Cirongilio en su perfectísima persona, el héroe epónimo no siempre actúa conforme a éstas y por momentos despuntan en su comportamiento algunos rasgos de irreflexión e inmadurez que enriquecen su personalidad y alejan al personaje de la chatura característica. Buen ejemplo de ello es el episodio en que, sorprendido de noche, mientras duerme, por la irrupción del buen caballero Nagares y sus hombres que vienen armados, juzga precipitada y erróneamente que se trata de una traición y arremete con furia contra los visitantes, produciendo una batahola no exenta —pese a las muertes que resultan de ella— de ciertos ribetes cómicos, y que para en lamentable resultado y en los avergonzados intentos posteriores del caballero por achacar su error a las «tantas malda-

nizar en su interior sucesivos combates contra una anciana envuelta en llamas, un furioso toro y un monstruoso vestiglo rodeado de demonios; despachados todos estos oponentes, el caballero accede a un jardín y a una capilla donde se encuentra el caballero dormido, a quien procede a desencantar siguiendo las precisas instrucciones de una inscripción, tras lo cual queda deshecho el hechizo no sólo del caballero dormido, sino de la entera montaña de la Tremenda Roca (II, 10; II, 34; cfr. González, *op. cit.* (2000), págs. 23; 26-27; 51-52; 59-60). También aquí algunos símbolos tradicionales se eligen y disponen con pericia —el triple recinto de los espacios sucesivos asociados a cada uno de los oponentes dentro de la montaña, la imagen axial de la alta montaña en el mar y los movimientos de *anábasis* y *catábasis*, de ascenso y descenso, este último a un verdadero infierno alegórico del cual rescatará el héroe a un virtual «condenado», el caballero encantado—, pero la aventura en su conjunto se revela como absolutamente afuncional en relación con la historia de don Cirongilio, nada le agrega ni le quita a su parábola vital, y la evidente imitación que se practica en el diseño de la aventura de la anterior de Ircania debilitan en mucho su efectividad. Alguna otra aventura mágica, como la del padrón de mármol (I, 39; cfr. González, *op. cit.* (2000), págs. 20; 51), ni siquiera atañe al protagonista y por lo demás no se resuelve, con lo cual su carácter adventicio y gratuito se acentúa; lo mismo sucede con la aventura de la hoguera (III, 27; cfr. González, *op. cit.* (2000), págs. 34; 50; 62), extraña aparición de un fantasmagórico rey que ordena castigar a una pareja de amantes, escena a la cual asiste Cirongilio y sobre la cual le vaticina después una dueña que será su hijo Peleoro quien habrá de entender en ese asunto, y con la aventura de las dos serpientes (III, 32; cfr. González, *op. cit.* (2000), págs. 35; 50), que combaten entre sí sobre un puente y cuya sangre se beben después dos enigmáticas doncellas que desaparecen enseguida, mágicamente, en el río, todo lo cual, según informa el narrador, son materiales para futuras hazañas de otro aún no nacido hijo de don Cirongilio, Crisócalo. Tenemos en estos casos no solamente gratuidad y afuncionalidad, sino ejemplos de aquella defraudación narrativa de que hemos hablado más arriba, de esos molestos cabos sueltos que la historia tiende hacia una continuación inexistente.

¹⁵ Cfr. James Ray Green, ed. cit. (1974), pág. xlvii; «La forma de la ficción caballeresca del siglo XVI», en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto: AIH, 1980, págs. 353-355; en particular, pág. 354a.

des y engaños» de este mundo (I, 28, xlv r^a)¹⁶; si reparamos ahora en los sucesivos pasos de tan poco edificante episodio —presentación de una realidad confusa o equívoca, interpretación errónea de esa realidad por parte del caballero, precipitación irreflexiva hacia la lucha en virtud de la anterior interpretación errada, resultado catastrófico de la lucha, excusas del caballero—, el esquema guarda una notabilísima analogía con el de la típica aventura quijotesca —reemplácese el achaque a las maldades y engaños del mundo por el de los malos encantadores—, y este modo de manifestarse la irreflexión de don Cirongilio bien pudo pesar en el diseño del comportamiento temerario y precipitado del don Quijote de 1605¹⁷.

Pero si el elemento humorístico está en este episodio de la batahola nocturna apenas insinuado y aparece fuertemente atenuado por el desenlace trágico de la aventura, en otras instancias de la historia la risa se desata abiertamente, como en los diversos momentos en que ocupa la escena el Caballero Metabólico, curioso personaje dado al engaño y las bromas pesadas, que se dedica a burlar la buena fe de aquellos con quienes se encuentra y, específicamente, a robar sus caballos¹⁸. Algunos de los caballeros así burlados acuden al castillo de Metabólico a recomprar sus caballos, y éste, desde las almenas de la torre, sugiere que un escudero suba con el dinero hasta él, dentro de una cesta atada de una sogas que les arroja; cuando el escudero Armelindos se encuentra a mitad del trayecto, el astuto bromista amarra la sogas y lo deja colgado al sereno durante toda la noche; más adelante los caballeros consiguen apresar a Metabólico y, como castigo y según estricta ley de analogía, lo amarran también de los troncos de dos árboles, extendidos los brazos y suspenso el cuerpo en el aire (III, 12-16)¹⁹. En opinión de Eisenberg²⁰, estos episodios pudieron influir en la configuración de la aventura en que Maritornes deja colgado a don Quijote de un agujero del pajar de la venta, amarrado por el brazo con el cabestro del rucio de Sancho (I, 43).

Otros elementos de peso en el *Cirongilio* son, naturalmente, el cortés y el cortesano, el primero de los cuales cobija las numerosas anécdotas relacionadas

¹⁶ Cfr. González, *op. cit.* (2000), págs. 18; 57.

¹⁷ Cfr. Javier Roberto González, «Palomeque, don Quijote, Cervantes: tres lectores de *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas», *Letras* (2000-2001), págs. 42-43 (en prensa). Es indudable que Cervantes conoció muy bien el *Cirongilio de Tracia*, de quien hace entusiastas admiradores al ventero Palomeque (I, 32) y al propio hidalgo, quien valora sobre todo en nuestro héroe su ser «arrojado» (II, 1); el «arrojo» que don Quijote admira en don Cirongilio, evidentemente, es esa valentía desbocada, rayana en la temeridad e hija de la irreflexión, que él mismo toma como ejemplo y que Cervantes, sutilmente, evoca e imita en la *dispositio* de la aventura canónica quijotesca, sobre todo en la primera parte de su novela.

¹⁸ Más o menos por la misma época en que Bernardo de Vargas pergeñaba la figura de Metabólico, Feliciano de Silva componía la tercera parte de su *Florisel de Niquea*, donde aparece otro personaje caracterizado también como embaucador y ladrón de caballos: el caballero Fraudador de los Ardides.

¹⁹ Cfr. González, *op. cit.* (2000), págs. 29-31; 79.

²⁰ Cfr. *op. cit.*, págs. 140-141.

con el servicio de amor establecido entre el héroe y la infanta Regia, y el segundo las variadas instancias que reflejan la vida palaciega y las relaciones aristocráticas en la corte constantinopolitana, con sus torneos, fiestas, juegos de motes y galanteos varios²¹. Como queda dicho, el amor de Cirongilio y Regia no se manifiesta sino hasta bastante adelantado el libro segundo; el proceso cortés, que se inicia con el súbito enamoramiento de ambos y prosigue con demorados lamentos solitarios o compartidos con sus respectivos confidentes, Alcís y Leria, se extiende por largas páginas de tópica retórica, tal como inmejorablemente se observa en las muchas cartas que jalonan el proceso de conquista de la dama:

Razón tenía, generosa infanta, para no hazer lo que al presente hago, pues solamente me endereça mi voluntad a hazeros todo servicio; pero el desseo de mi aumentada passión y pena me fuerça a que siempre os sea importuno, procurando forçar vuestro firme coraçõn con el desseo que de remedio tengo. Una sola cosa os suplico por ésta, y es que, pues vuestra voluntad es que, yo muriendo, dexé de ser vuestro, querría, pues vuestra presencia fue causa de mi prisión, que ella lo fuesse de mi libertad o mayor cautiverio, dando manera cómo os pueda hablar; que, aun por no ser digno de tal merescer se me deva negar, acatando la voluntad que de hazeros todo servicio tengo, no será justo. E si esto hazéis, conosceré aver en vos algún zelo de piedad e misericordia, e si no, seré cierto del desamor que me mostráis y del plazer que recibiréis con mi muerte, y, siendo lo mejor, con mis homicidas manos daré principio a vuestra gloria e fin a mi gran tormento (II, 30, xcvi^a v^b - xcvi^a r^a).

La infanta accede a estos pedidos, y se suceden varios encuentros nocturnos, pero siempre castísimos y en presencia de sus solícitos confidentes; según los más clásicos cánones de la cortesía, el caballero ruega y la dama resiste, con lo cual el deseo se posterga y el sufrimiento ennoblece el corazón y fortalece la virtud de quien así sufre. Finalmente, la doncella acepta el amor de su caballero, y se establece formalmente el servicio (II, 31). Pero para ello, muchas cartas de ida y de vuelta han sido necesarias, probablemente influidas en su factura, a estas alturas de la evolución de la especie caballeresca, por la

²¹ Cfr. Alberto del Río Noguera, «Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa: 1991, vol. II, págs. 73-80; «Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías», en *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: 1993, vol. IV, págs. 137-149.

epistolografía amorosa de la novela sentimental; no se trata por cierto de la única impronta que estas novelas han dejado en el *Cirongilio de Tracia*: las composiciones líricas intercaladas, con sus juegos conceptistas tan del estilo cancioneril, los extensos discursos que traban la acción y, en concreto, la compleja alegoría de la Casa del Amor (III, 19)²², calcada en su concepción y arquitectura de aquella otra situada al comienzo de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, son algunos de los elementos de indudable procedencia sentimental²³.

Finalmente, dos palabras acerca del rasgo que tal vez se percibe con mayor evidencia en nuestra obra, y que mereció las irónicas críticas de Thomas²⁴: lo afectado de su lengua y su forma elocutiva. La conducta de Vargas no deja de observar cierta coherencia, y su gusto por la amplificación no para solamente en un incremento de la materia narrativa mediante la repetición *ultra mensuram* de las mismas aventuras y las mismas células temáticas, sino que también para en un *incrementum verborum*, en una desmesura verbal que convierte a su lengua en descarriada, enredada, sobrecargada. Algunos momentos descriptivos, como los que refieren amaneceres o fenómenos atmosféricos, bien pueden parangonarse en su hinchazón con las características descripciones de Silva, y no dejan de evocar también la parodia cervantina de aquel «apenas había el rubicundo Apolo»:

Apenas el hijo de Latona, aviendo girado e ilustrado la antípoda región, ahuyentados los bicolóreos crines de la tripartita e triforme aurora, con rostro sereno y prefulgente, dexada y desmamparada su fúlgida y áurea cuna, subiendo en su ignífero e cuadriequal carro, visitava a la dorada Queroneso, alegre con su visita cotidiana, e ya estendía sus rubicundos braços, comunicando sus generativos accidentes con los habitantes del elemental orbe, centro del firmamento universal, cuando el cavallero Rodilar, despedido del del Águila muy consolado de lo que por él le avía sido prometido, se partió a su castillo, donde Rocadel su padre estava (I, 23, xxxiiii r^b).

Especial predilección demuestra Vargas por la *anadiplosis*, recurso por el cual se repite la palabra final de una cláusula al comienzo de la siguiente, como se observa en algunas de las poesías intercaladas y, también, en los discursos amorosos:

²² Cfr. González, *op. cit.* (2000), págs. 31-32; 53-55.

²³ Cfr. Vicenta Blay Manzanera, «La convergencia de lo caballeresco y lo sentimental en los siglos XV y XVI», en Rafael Beltrán, ed. *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia: Universitat de València, 1998, págs. 259-287.

²⁴ Cfr. Henry Thomas, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952, págs. 106-108.

—¡O señora mía, cuán bienaventurado me avéis hecho! ¡O soberano Dios!, ¿y cómo pude ser digno de la soberana gloria en que me veo? Véome en más alto lugar que príncipe ni otra persona humana nunca fue, fue tal mi ventura que mereciesse mi tormento lo que mi propio merecimiento niega, niega el sentido lo que cree mi fe, mi fe sola pudo traerme al estado en que me veo, veo que mi esperanza es cumplida y toda mi bienaventurança ha venido junta a alegrarme. ¡O dios injusto de los amores!, ¿y por qué permites que hombre humano pueda de tan incomparable gloria gozar? (III, 45, clxvii r^a).

El léxico resulta a menudo latinizante en exceso, y la sintaxis, ambiciosa en sus pretensiones supuestamente ciceronianas²⁵, suele naufragar en períodos mal resueltos y violentos anacolutos. La hipérbole está a la orden del día, toda adjetivación tiende a la ponderación superlativa, y los símiles alcanzan proporciones que oscilan entre la afectada solemnidad de lo cósmico y la ramplona bastedad de lo zoológico:

Y de los turcos era tanta la multitud que no parecía sino que verdaderamente a cuando del congelamiento de los marinos vapores y calor del elemental fuego, deshaziéndose las congeladas nuves, empieça a caer sobre la subjeta tierra una masitante lluvia que ni es pequeña ni tan grande como ha de ser, o como cuando el espino puerco sacude su agudo y armado cuerpo, alañando de sí aquellas herideras y versicolóreas saetas y espinas (IV, 31, cxcix v^b).

Sin embargo, no sería aconsejable cebarse tan fácil y prestamente en estos desbordes, sin advertir que no todo el estilo del *Cirongilio* resulta así de ingrato. Ciertamente es que la tónica dominante del libro, tanto en sus situaciones y motivos narrativos como en su lengua e imaginería, es la exageración, la reiteración afuncional y la cargazón, pero por momentos el relato cobra mayor interés y su retórica sugestivamente se aligera. Probablemente los valles sean más que las cumbres en un balance final sobre los logros artísticos de nuestra obra, pero algunos de sus mejores momentos, como las aventuras de Ircania, los episodios del condado de Arox que nos revelan a un Cirongilio más esférico, sucesivamente irreflexivo en la batalla y dócil ante los requiebros amorosos de la donce-

²⁵ El *explicit* de la edición sevillana se refiere a los cuatro libros del *Cirongilio* como «nuevamente romançados y puestos en tan elegante estilo que en lengua castellana a la latina ciceroniana en alguna manera podemos dezir que haze ventaja» (IV, 43, ccxviii r), observación que da cuenta o bien del alto concepto que de la obra tenía su lisonjero impresor, o bien de la desmesura y elementalidad de su reclame publicitario.

Ila Astrea, y el interludio humorístico centrado en el Caballero Metabólico, constituyen aceptables logros literarios que bien justifican la lectura de este típico libro de una etapa en que la vitalidad de la especie caballescica comenzaba a dar ya señales de fatiga.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina;
Universidad Católica Argentina

ALGUNAS CONSIDERACIONES ACERCA DEL *FLORANDO DE INGLATERRA* [1545]

A mediados del siglo XVI el género caballeresco está más que consolidado. Muchos son los libros que ya existen (alrededor de cincuenta), y continúan apareciendo no pocas reediciones de estas obras ya difundidas. Al mismo tiempo no cesan de surgir nuevos títulos que se suman a la serie, para entonces sobradamente conocida, de los Amadis, los Palmerines, y otros libros caballerescos, como el *Floriseo* (1516), el *Arderique* (1517) o el *Clarián de Landanís* (1518).

De esta abundancia de títulos fue consciente el anónimo autor: el *Florando de Inglaterra*, y así lo deja ver en un breve prólogo —en el que sigue muy de cerca las normas de la retórica—, al afirmar que estuvo a punto de renunciar a su propósito «por me recorrer a la memoria los muchos libros que d'este estillo en la española lengua avía, teniendo que de la abundancia viene la hartura, y de la hartura el desprecio».

El *Florando de Inglaterra* se divide en tres partes, impresas todas ellas en las prensas de Germán Gallarde. Las dos primeras aparecieron el 20 de febrero de 1545; y la tercera y última, el 20 de abril. El mismo año que vio la luz el *Cirongilio de Tracia*, de Bernardo de Vargas¹, o el *Cristalián de España*, de Beatriz Bernal.

Nada se sabe de su autor. Tanto en el prólogo como a lo largo de las páginas de este libro, se afirma que el personaje del rey Cesareo ordenó a su

¹ J. R. González, *Guía de lectura del Cirongilio de Tracia*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000.

secretario Polismarco y a su escribano Palurcio que pusieran por escrito todas estas historias. Y de ambos se dice que fueron autores del «Florando de Grecia» y de otro volumen que incluía también las historias de los hermanos de este príncipe.

Se conservan varios ejemplares de la primera y única edición de la que tenemos noticia: uno de ellos es el impreso R-589² de la Biblioteca Nacional de España (Madrid), que contiene tan sólo la primera y la segunda parte, de las que además se han perdido varios folios. Otro de los ejemplares se encuentra en la Bibliothèque Nationale de France (París), signaturas Rés. Y² 255, Y² 256. El tercero, en la British Library (Londres) C.62.h.14, que contiene la obra completa. Y el cuarto en Cambridge, Mass, Houghton Library, Harvard University³.

Aunque el título indica que se trata de las aventuras del príncipe don Florando, el autor de la obra, para situar al héroe en su contexto, precisa narrar la vida de su padre el príncipe Paladiano. Toda la primera parte está dedicada, de este modo, a Paladiano, hijo del rey Milanor de Inglaterra y de la infanta Selerrina. El día de su nacimiento sobrevino una tormenta con truenos y relámpagos que, al cesar, dejó ver tres imágenes de metal: una con un escudo para el caballero más valeroso; otra con la imagen del dios de Amor; y la última con una corona de oro y diamantes para la doncella más hermosa. Predestinado, desde antes de nacer, a ser el progenitor de un gran héroe, una sabia protectora, de nombre Orbicunta, le hace llegar una espada y un escudo cuando alcanza la edad suficiente para ser armado caballero. La sabia se le aparece por primera vez en sueños, aconsejándole que vaya en busca de la doncella más hermosa y se case con ella. Con este propósito marcha del condado de Lurca, donde ha encontrado a la duquesa Brisalda, al territorio de Norgales, para comprobar si son ciertos los rumores acerca de la belleza de la infanta Belancia; de ahí va en busca de la infanta Cesariana; hasta que concluye su peregrinar al conocer a la definitiva, Aquilea. Toda esta búsqueda puede entenderse como un proceso de selección de la madre del héroe.

La segunda y la tercera parte de la obra se dedican a narrar los hechos del príncipe don Florando, encantado por el sabio Medión para evitar que participe en la guerra contra el Gran Turco. Desencantado por sus hermanos Clariseo, Clarisarte y Clarisando, con ayuda de la maga Orbicunta, acomete diferentes aventuras hasta conocer a la princesa Rosalinda, de la que se enamora profundamente. Don Florando logrará dar término a algunas de las aventuras que no pudo

² Simón Díaz da una signatura errónea. Es R 589 y no R 583.

³ Para la descripción, véase José Manuel Lucía, *Libros de caballerías castellanos en las Bibliotecas Públicas de París. Catálogo descriptivo*, Pisa: Universidad de Alcalá-Università degli Studi di Pisa, 1999, núms. 74-75.

superar su padre, como la guerra contra el Gran Turco⁴, y sobre todo la prueba de la Imagen del Escudo.

ESTRUCTURA DE LA OBRA

La obra se divide en tres partes: 46 capítulos la primera; 67 la segunda; y 50 la tercera. Se caracteriza por el entrelazamiento habitual en los libros de caballerías, que hace alternar episodios bélicos con otros de índole amorosa, o bien con aventuras donde lo maravilloso tiene una mayor presencia. Éstas, en última instancia, permiten al lector ciertas pausas en la sucesión de los acontecimientos principales, puesto que ofrecen descanso a las largas descripciones de las innumerables peleas y batallas que continuamente se suceden, de las justas que se desarrollan en las ciudades o de los combates que tienen lugar en los caminos, aunque el episodio bélico fundamental es la guerra contra el Gran Turco, en cuyo origen hay una mujer. Estas aventuras de armas se producen como consecuencia de diferentes circunstancias: unas veces el héroe es requerido para liberar a alguien que está preso, otras para vengar a una doncella que ha sido deshonrada o que se ve obligada a casarse en contra de su voluntad..., o bien son acometidas por el héroe en su propio beneficio.

Por otro lado, no será extraño encontrar, en varias ocasiones, la figura del pastor entre algunas de las muchas aventuras a las que se enfrentan los múltiples héroes de esta obra. Su presencia no tiene especial relevancia en el desarrollo de la narración, más bien se podría considerar que fundamentalmente aportan diversidad a las aventuras, ya que son personajes ajenos al mundo caballeresco.

No son pocos los libros de caballerías en los que, en mayor o menor medida, de una u otra forma, aparecen pastores. Especial atención han merecido los que describe Feliciano de Silva en sus obras⁵. También en el *Florando de Inglaterra* encontramos pastores tanto en la primera como en la segunda parte, en las que desempeñan diferentes funciones. Lo curioso de esta obra es que en aquellas aventuras en las que está implicado algún pastor, el héroe tendrá que adoptar la indumentaria de éste si quiere salir vencedor. Una de las principales ocasiones en las que aparecen pastores es en el capítulo I, 17: Paladiano ayuda a unos pastores a quienes les han arrebatado su ganado. Por consejo de uno de ellos se disfraza de pastor, con lo que consigue su propósito de recuperarlo. Aunque en un

⁴ El argumento de la obra y otros datos de interés se pueden encontrar de manera más detallada en Cristina Castillo, *Florando de Inglaterra. Guía de lectura caballeresca*, Alcalá de Henares: CEC, 2001.

⁵ Véase Francisco López Estrada, «Los pastores en la obra caballeresca de Feliciano de Silva», en *Homenaje al Profesor Carriazo*, Sevilla, 1973, págs. 3-17; M.^ª Isabel Muguza, «El pastor en los libros de caballerías: El caso del *Olivante de Laura*, de Antonio de Torquemada», *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, 20 (1995), págs. 197-215.

contexto distinto, en el capítulo II, 56, sucede algo similar: don Clarisando llega a la Torre de Organto en la que un grupo de pastores luchan por conseguir el amor de la pastora Galiana. También él lo intenta, pero para ello precisa de los hábitos de pastor. Tras la unión de Clarisando y Galiana, personajes procedentes de ámbitos diferentes, se producirá el contacto de los dos mundos a los que pertenecen, y el ejemplo más evidente es don Felinar de la Montaña, fruto de su relación. En cualquier caso, estos pastores apenas perfilados poco tienen que ver con los que más tarde se constituirán en protagonistas de los libros de pastores.

Junto a los episodios bélicos y a estos que presentan elementos pastoriles, encontramos otros que se podrían vincular con lo que tiempo después se conocerá por novelas bizantinas, inspiradas en los libros de aventuras griegos, especialmente en la primera parte, por la idea de peregrinaje que preside la obra. Paladiano, por poner un ejemplo, viaja por Londres, Hungría, Irlanda, Lurca, Norgales, París, Marsella y Aquilea. Muchas de las aventuras tienen lugar en el mar y se ven obstaculizadas por diferentes impedimentos, ya sea por la presencia de corsarios o de imprevistas tormentas, sin contar con la aparición de ínsulas maravillosas⁶. Con la intención de llegar a Aquilea, Paladiano y Mantileo (I, 24) se embarcan rumbo a Alejandría en un viaje lleno de obstáculos. Primero sobreviene una tormenta y luego los ataca una nave de corsarios turcos que intentan robarles. Y tras diez días de navegación llegan a la Ínsula del Resplandeciente Fuego. Capítulos más adelante (I, 37) Mantileo parte en busca de Paladiano y aunque desconoce la dirección adecuada, curiosamente el destino se la va marcando, pues se embarca en una nave que no avanza mientras él está en ella, y sin embargo sí lo hace cuando desembarca. Es entonces cuando comprende que se trata de una aviso de que ha errado la dirección.

La primera y la segunda parte de la obra tienen protagonistas diferentes, pero a pesar de ello, están perfectamente engarzadas. La Aventura de las Imágenes, con la que comienza esta historia, es el hilo conductor de todas las partes en las que se halla dividida. Paladiano intenta enfrentarse a ellas, aunque sin éxito. Don Florando, en la segunda parte, consigue vencer la imagen del escudo, en un momento en que, por no estar enamorado, no puede siquiera enfrentarse a la segunda imagen. Por otro lado, la decisión de la princesa Aquilea de casarse con Paladiano provoca la ira del Gran Turco, que inicia una guerra contra la cristianidad. Sólo don Florando, según auguran los sabios que aparecen en la obra, podrá acabar con él, de ahí la causa de su encantamiento.

⁶ Javier González Rovira analiza las características de este género narrativo en *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid: Gredos, 1996. Véase especialmente el capítulo IV «Temas y motivos de la tradición clásica».

IMPORTANCIA DE LO DESCRIPTIVO

La importancia de lo descriptivo en los libros de caballerías es un aspecto sobradamente conocido. En el caso del *Florando de Inglaterra* no se queda en la mera explicación de las batallas, las muertes, las diferentes aventuras o los personajes, sino que todo esto se concreta numéricamente: los hombres que componen los ejércitos del Gran Turco y de la cristiandad, los caballeros que acometen las aventuras, o los días, meses e incluso años que duran determinadas batallas, la búsqueda de algún personaje o los encantamientos. Uno de los números que tiene especial relevancia es el tres: tres son las imágenes de alambre que aparecen en el nacimiento de Paladiano. Tres también, los hermanos de don Florando (Clariseo, Clarisarte y Clarisando), hijos de la unión de Paladiano y las tres hijas de Orbicunta (Junonia, Paladia y Venérea). Estos tres son acompañados por tres escuderos hermanos: Tarisel, Tariseo y Tarisín. De forma semejante, tres son los guardianes que custodian la Torre Hermosa: el gran Maniberto, rey de Polismaga; el jayán Vasturceo, y un caballero desconocido. El mismo número de los que protegen la Torre Fuerte. Tres son las vueltas que la sabia Orbicunta da alrededor de la cámara donde se encuentra la redoma de agua necesaria para desencantar a don Florando. Tres días y tres noches tarda Clarisarte en llegar a la Ínsula sin Holganza donde lucha con Frandulán, para liberar al hijo del sabio del Castillo Encubierto. Y por «Los tres compañeros» se conoce a don Florando, don Rosián de Gaula, y al infante Belaneldo.

También los colores se concretan, especialmente en la descripción de las divisas de los escudos de los caballeros. De manera semejante, la casa de Orbicunta está decorada por fuera con piedras azules, amarillas, coloradas y verdes; y por dentro, con diferentes historias, como la batalla de Goliat muerto por David o la guerra de Troya.

Esta insistencia en la concreción de lo narrado se puede relacionar también con la narración de continuas coincidencias en lo que podrían considerarse hechos paralelos: don Florando, Roselinda y Magestadio son encantados al mismo tiempo. Este último guarda un impresionante parecido con Don Florando, y se enamora de la reina Filertea, viva imagen de la princesa Roselinda:

—Por cierto, señora reina, —dixo la emperatriz, muy admirada de ver su tan acabada hermosura—, que no sé lo que a esso diga, porque teniendo vós hermosura que a mi ver no ay su par en el mundo quererdes venir tan luengo camino a ver mi hija, lo cual a mi ver pudiera escusar con os mirar tan solamente a un espejo, porque os hago saber que, mirando vós en él a vós, veríades a ella. y esto digo porque en mi ánima os semejáis tanto que de una a otra no ay diferencia.

—Señora, —dixo la reina—, yo a esso que dezís ya no quiero poner glosa, pues también el señor emperador me dixo de la misma manera que vós señora me avéis dicho.

Y con esto y otras pláticas se fue la reina a hablar a la princesa ante la cual se puso de rodillas, y la princesa hizo lo mismo; y cuando la una y la otra se vieron quedaron tan espantadas que mención no hazían de se levantar (II, 62).

También son extremadamente similares los encantamientos de la Torre Hermosa y la Torre Fuerte. Realizados por esos tres sabios, conocedores de las artes mágicas: Orbicunta, protectora de Paladiano y don Florando; Titonia, abuela y protectora de Clariseo, Clarisarte y Clarisando; y Medión, protector de los antagonistas, que —como no podía ser de otra manera— encuentra un trágico final a sus malas artes.

Sin embargo, estos tres no son los únicos encantamientos: la hija del conde Gureste deja encantando a don Lispanor con una espada que le atraviesa el pecho, en venganza por haber gozado de ella y luego haberla olvidado. También la princesa Florismalta es objeto de las artes mágicas de algunos encantadores. Lo reseñable es que siempre el paso de un estado a otro viene marcado por la repentina aparición de una niebla espesa: don Florando (II, 7) aparece sentado, en medio de la plaza, en una silla de la que salen llamas. La princesa Florismalta queda encantada de forma similar: cuando el jayán Manfradeto quiso raptarla, una doncella que pasaba por allí la encantó de tal manera que tras una espesa niebla la princesa y las damas quedaron cercadas por un muro que las aislaba de los jayanes, hasta que fue desencantada por Lucidantel, el Caballero de las Doradas Saetas. Una doncella amiga de Orbicunta muere, y ésta y otra compañera, por medio de una serie de conjuros, hacen levantar una niebla espesa que deja ver una maravillosa sepultura, coronada con la figura de un león que echaba fuego cuando algún caballero se acercaba, y sostenida por cuatro unicornios que tenían unas bolas en sus cuernos dispuestas a lanzárselas a aquel que se aproximara. Cuando don Florando lucha con el fuerte Norpaldo, una espesa niebla se cierne sobre la plaza y al deshacerse Norpaldo y la tienda con todos los prisioneros desaparece, dejando sólo el rastro de una carreta. Don Florando se enfrenta a Norpaldo, y Orbicunta a la sabia madre de éste, ambas transformadas en serpientes.

En todo encantamiento aparecen elementos mágicos, como los libros que llevan consigo las sabias, signo inequívoco de su poder; el anillo de uno de los guardianes de la Torre Hermosa que le hace invencible; o la redoma de agua, de capital importancia. Si es el fuego el que mantiene inmovilizado a don Florando, será el agua, considerada elemento purificador, la sustancia mágica capaz de devolverle a la vida, tras el estado de inconsciencia al que estaba sometido por

medio del encantamiento. El agua purificadora contenida en la redoma apagará esas llamas y permitirá que el joven príncipe recobre su estado originario.

Con la misma agua con que Orbicunta desencanta a don Florando, deshace también el hechizo de Roselinda, consiguiendo con ello que la historia de estos dos personajes vuelva a confluír a pesar de que ellos no se conocen todavía.

El elemento mágico que no falta en ningún libro de caballerías está íntimamente relacionado con el sueño. Durante este estado de semi-inconsciencia en que la frontera entre la realidad y la ficción se diluye, los héroes son avisados de lo que les está por ocurrir. No es exclusivo de la literatura caballeresca, sino que forma parte también de la tradición popular e incluso de la bíblica. En sueños Paladiano entra en contacto por primera vez con Orbicunta, quien le aconseja ir en busca de la doncella más hermosa para tomarla por mujer. Y al final de la Segunda Parte, don Florando tiene un extraño sueño en el que varios unicornios tratan de atacarle. Parte de su significado será desentrañado en la propia obra (II, 66-67).

Y junto a estos sueños premonitorios, desempeñan un papel importante las profecías⁷.

AMOR Y CARTAS

Junto a la dureza que los caballeros muestran en los hechos de armas, contrastan las aventuras amorosas, que no son pocas, muchas vinculadas o desencadenadas a partir de aquéllas. En la primera parte, se concreta en el peregrinar de Paladiano en busca de la doncella más hermosa, siguiendo los consejos de la sabia Orbicunta, quien, de esta manera, planeaba unir a los padres del futuro príncipe don Florando. En la segunda parte, destaca especialmente la relación amorosa entre este último y la princesa Roselinda. Los encuentros de estos dos amantes se producen siempre de noche: cuando todo está oscuro, don Florando salta la pared del jardín del emperador y, trepando por un árbol, llega hasta el aposento de la princesa Roselinda. Los encuentros nocturnos de los amantes, en alguna ocasión, se ven alterados por algunos obstáculos que darán lugar a escenas de humor, como la que sucede en la primera parte de la obra, desencadenado por la confusión de dos parejas de amantes, Mantileo y Mercilana, y Landastanís y Florea.

Cuando los enamorados están ausentes uno del otro, se envían cartas. Se recurre así al cauce epistolar tantas veces empleado en la ficción sentimental y

⁷ Sobre este aspecto concreto, véase Javier Roberto González, «Profecías extratextuales en el *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*», *Incipit*, 13 (1993), págs. 121-141; «La ideología profética del *Palmerín de Olivia*», *Letras*, 37 (1998), págs. 53-81; y «Pautas para la caracterización del discurso profético ficcional como clase de texto: las profecías del *Palmerín de Olivia*», *Incipit*, 18 (1998), págs. 53-81.

tan importante en el Renacimiento⁸. Por medio de esta técnica se mantiene la comunicación de los amantes, con un lenguaje cercano al de la ficción sentimental:

CARTA DE DON FLORANDO PARA LA PRINCESA ROSELINDA

Única señora de mi aprisionado corazón, segurísimo puerto de mis dulces afanes, dame atrevimiento y osadía querer poner mis males en tu presencia la mucha fe con que los padezco a tu causa. E si por ello soy digno de culpa, dame tú la pena, porque antes quiero muerte por tu causa que vivir sin tu esperança [...] (II, 51).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Son escasos los datos que posemos acerca de la composición y de la evolución de esta obra, lo que no constituye un obstáculo para comprender que —en las dos primeras partes en las que nos hemos centrado—, es un ejemplo más de la importancia y del éxito que gozaron los libros de caballerías a mediados del siglo XVI y en sus páginas podemos advertir todas las características que lo hacen perteneciente al género.

Son muchos los personajes que conforman el universo del *Florando*. Junto a los caballeros aparecerán pastores, jayanes, doncellas, pero sobre todo, los más importantes serán los magos, cuya función es la de ser guía y protector de los héroes, responsables de encantamientos y desencantamientos, que muestran el camino al protagonista a través de sueños y profecías, y a quienes vemos, en algunos ocasiones, metamorfosearse para alcanzar sus objetivos.

La importancia que se le concede a la concreción de lo descriptivo, el modo en que se establecen las relaciones amorosas, o el relato de las aventuras, entre otros aspectos, no sólo nos permite establecer la relación entre el *Florando de Inglaterra* y el resto de los libros de caballerías, sino también vincularlo con otros géneros como el de la novela de aventuras griegas o el de la ficción sentimental.

CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ
Universidad de Alcalá

⁸ Véase M.^a Carmen Marín Pina, «Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares», en *La recepción del texto literario* (Coloquio 1986), Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1988.

*LOS CUATRO LIBROS DEL MUY NOBLE Y VALEROSO
CABALLERO FÉLIX MAGNO (SEVILLA, 1549)*

Los quatro libros del muy noble y valeroso cauallero Félix Magno hijo del rey Falangrís de la Gran Bretaña y de la reina Clarinea en que se cuentan sus grandes fechos se publicaron de forma anónima probablemente por primera vez en 1531 en Barcelona a costa del editor Carles Amorós. Desafortunadamente no nos queda ningún ejemplar de esa edición, mientras disponemos de la edición publicada en 1549 en Sevilla, en cinco ejemplares integralmente conservados¹: los dos primeros libros aparecieron en la casa de imprenta de Sebastián Trugillo el día 30 de abril, mientras que los libros tercero y cuarto salieron a la luz, en la misma imprenta, el día 4 de julio del mismo año².

El protagonista de los cuatro libros es Félix Magno, hijo legítimo de los reyes de Gran Bretaña, nacido bajo buenos auspicios:

Mas de Félix Magno vos digo que quando uvo los siete años era el más hermoso donzel del mundo. Y todos le miravan como por maravilla, que no parecía sino que Dios le avía embiado del cielo. E por cierto, según lo que después avino, con razón se podía dezir, porque

¹ París, Mazarine, Rés. 372; Londres, British Library, C.63.1.3; Barcelona, Biblioteca Central, Bon 9-III-8; Nápoles, Biblioteca Nazionale, S.Q.XXX.C.148 [1-2]; Módena, Biblioteca Estense, [& 5 1]. Éste último es el ejemplar que hemos tenido en cuenta para nuestra edición crítica (*Félix Magno (I-IV)*), Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, en prensa). Además se conserva un ejemplar incompleto en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena (40.R.24).

² Véase también *Félix Magno (I-II)*. *Guía de Lectura*, edición de Claudia Demattè, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000.

muchos reinos de christianos fueran del todo destruidos e sojuzgados de los renegados turcos si Dios no acorriera con este cavallero, que hizo cosas tan señaladas en armas que por todo el mundo fue sonada la su gran fama, como delante oiréis (Libro I, cap.1);

y criado como perfecto heredero del reino:

Félix Magno aprendía tan bien todas maneras de armas que todos se maravillavan d'él y holgava mucho de leer historias y sobre todos se aficionava más a Amadís que a ningún otro cavallero. Era muy amado de todos y muy mesurado y humano e tan querido del rey, su padre, y de la reina Clarinea, su madre, que él sólo era la lumbre de sus ojos (I, 2).

Como se notará en seguida, contrariamente a las costumbres del género caballeresco, Félix Magno conoce su identidad y parece carecer de toda motivación para alejarse de la corte de sus padres, si bien es cierto que el coraje no le falta ya desde pequeño, como por ejemplo en su primera aventura contra un león que logra matar con un simple cuchillo:

E como el león fuese muy rezio, pasó adelante, de manera que Félix Magno tuvo lugar de sacar el cuchillo que traía de monte e esperó al león, encomendándose a la Virgen María, e bien pareció que pues en tal tiempo se acordó de encomendarse a ella, que no le quiso olvidar en este peligro en que estava, que cuatro cavalleros armados tuvieran que hazer. Mas como Dios tuviese guardado a este donzel para otras mayores cosas, quísole librar de ésta. Que como el león bolvió contra él, el donzel dio otro salto e el león pasó como antes, e Félix Magno dio al león con el cuchillo en la una pierna que gela cortó toda e el león le quiso asir con sus fuertes braços, mas él se apartó en dándole con mucha ligereza (I, 2).

La ocasión para armarlo caballero se la proporciona Califa, infanta mora muy sabia, hija del rey Algumarán de la Gran India, que en un primer momento profetiza su nacimiento como la aparición del león más bravo que jamás ha sido visto en Gran Bretaña, y sucesivamente se presenta a corte para pedir al rey Falangrís que arme caballero a Félix Magno puesto que, como afirma ella misma:

no puedo ser librada del mayor peligro del mundo después de Mahomad sino por mano de Félix Magno, vuestro hijo. Y vós, señora

reina Clarinea, lo que hasta aquí no avéis hecho hazeldo agora y rogado al rey que arme cavallero a Félix Magno, porque en él será bien empleada la cavallería como nunca en ningún cavallero del mundo fue. Y aunque mucho le queráis, aved duelo de muchas dueñas y donzellas que andan por el mundo buscando quien de sus tuertos las desagравie. Y otros muchos cavalleros que de su prisión no esperaran salir sino por mano d'este bienaventurado donzel (I, 2).

Después de haber ceñido la espada «muy apuestamente», Félix Magno recibe de Califa dos regalos preciados: un anillo que protege de todos los encantamientos y una estatuilla de oro que representa una doncella que tendrá que donar en su momento a la princesa amada. Únicamente con la compañía de su amigo Salatín, el protagonista sale de la corte sin anunciar su meta, pero en seguida se topa con dos caballeros que le desafían y que él con ligereza derrota para descubrir que se trata de su primo Marianís de Irlanda y de su tío Alimandro. A estos dos, que después de haber rendido homenaje al rey Falangrís quieren seguirlo en sus aventuras, anuncia que:

En Grecia deseo mucho pasar, [...] porque me dizen que el emperador de Costantinopla tiene guerra con los turcos y allí me parece que será bien empleada la vida y la muerte (I, 3).

El viaje hacia Grecia se revela tópicamente contrastado por una tormenta que lleva la nave a la costa del reino de España donde Félix Magno se entera de que el gigante Gavalián, llamado el Diablo Desemejado, ha ganado en un torneo a todos los caballeros reunidos en la corte del rey Sirián. El protagonista decide acometer su primera verdadera aventura, no antes de haber oído misa y recibido la bendición de un «hombre bueno». Su suceso en armas le permite además ver por primera vez a Leonorinda, hija de los reyes de España, y los dos se enamoran recíprocamente aunque no tienen oportunidad de hablarse, puesto que Félix Magno debe salir pronto para Grecia³. Antes de llegar a Constantinopla, el joven caballero acaba otra aventura defendiendo a la reina de Cerdeña y Sicilia y a su hija Belianisa contra dos caballeros malvados que amenazan su reino. Esta aventura le permite dar a conocer su identidad, cosa que antes nunca había hecho, en cuanto se desarrolla en la corte del emperador de Roma, tío de Félix Magno, y son Belianisa y su madre las que llevan esta noticia a los reyes españoles y a Leonorinda. La fama del protagonista aumenta progresiva y vertiginosamente en los hechos de guerra contra los infieles en territorio griego: primero en combates

³ Véase el pasaje n. 2 en la *Antología de libros de caballerías*, edición de José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, págs. 217-219.

singulares, secundariamente contra grupos de enemigos y en fin contra enteros ejércitos de paganos, Félix Magno no tiene pares y derrota a quien se le pone delante:

Y Félix Magno, con toda su gente, entró en la batalla e aunque muy esforçados andavan los turcos, quando así se vieron cercados, bien vieron que su muerte era llegada y andavan como canes ravisos, matando cuantos podían, y por cierto se puede dezir que fue aquel día fuerte para los que allí se hallaron, porque los turcos eran cavalleros muy escogidos y como viesen que no se podían salvar sino por su espada, hazían gran daño. Allí eran las maravillas de Félix Magno y el andar de una parte a otra socorriendo a todas partes con tan mortales golpes que aquél era más dichoso que más lexos d'él se hallava [I, 16].

El Primer Libro se concluye de esta manera, con los honores que el protagonista recibe de parte del emperador de Constantinopla que, de allí en adelante, quiere que se quede en su corte. Félix Magno aprovecha de un don concedido por una misteriosa doncella que ha llegado por mar, para alejarse de Grecia sin pedir licencia desapareciendo de noche sin dejar huella.

En el Segundo Libro Félix Magno decide cambiar su nombre en «Caballero de la Doncella Sin Par» para adquirir la fama suficiente para presentarse como pretendiente de la mano de su amada Leonorinda. De hecho, todas las aventuras de este libro son combates singulares que aspiran a ensalzar su calidad de mejor caballero andante en el mundo pero sobre todo brindan al honor de Leonorinda puesto que todos los que han sido vencidos por Félix Magno tienen que presentarse a la corte del rey Sirián y contarle su aventura. Si al principio se trata de derrotar a una familia entera de jayanes monstruosos, sucesivamente entramos en lo más vivo de los libros de caballerías con las aventuras maravillosas gracias a las cuales este género era conocido, condenado y amado. La Aventura de la Cueva del Hada Arquía se configura como uno de los episodios más interesantes de los cuatro libros de Félix Magno: el premio es la visión de una estatua de cristal que en todo representa a Leonorinda y que la maga Arquía había puesto en la cueva habiendo visto, por sus artes mágicas, que la doncella sería la más hermosa de todo el mundo y que el caballero que la descubriese llegaría a ser el mejor de su tiempo. Pero primero Félix Magno tiene que combatir contra invisibles caballeros que le llenan de golpes en la espalda y de hachazos por todos lados hasta que llega a un pilar de mármol, sobre el cual predomina una doncella de piedra con una estrella en la mano, donde se lee:

No podrá llegar aquí sino aquél que esta señal truxere. Mas mal andante será si el corazón le falta para pasar adelante (II, 61).

Efectivamente Félix Magno lleva una estrella en su escudo, señal del linaje de Leonorinda, conocida también como la Estrella de España. Con un artimaña y gracias a su anillo mágico, el caballero consigue entrar en una sala llena de mucha figuras entre las cuales están las del rey Salustán y de la reina Hispana de España que llevan en sus manos un rótulo que recita:

Este encantamento durará hasta que en España venga el cavallero que en su escudo traerá una donzella e con ella la devisa de los tres Reyes Magos que [a] adorar al Señor fueron. Del cual linaje decendirá en España aquélla que Estrella será llamada. Y eso será así por su grande hermosura e bondad, como porque no avrá en aquel tiempo otra heredera sino ella (II, 62).

Para poder entrar en la última sala, llamada la Cámara de la Figura Defendida, Félix Magno tiene que combatir contra cincuenta caballeros al unísono pero, habiéndoles vencido a todos, desencanta un toro perseguido por unos perros que se transforma en doncella. Por fin puede admirar la figura de la misma princesa Leonorinda y la conmoción de esta visión anula todos los encantamientos de la cueva. Mientras tanto, la corte española se halla en peligro puesto que el rey de Dinamarca y Normandía está manteniendo la justa de la Gran Tienda contra todos los caballeros que se presentan para pedir la mano de la princesa Leonorinda. Al enterarse de la noticia, Félix Magno viaja rápidamente a España y se presenta bajo la identidad de Caballero de la Estrella. Así, cuando el protagonista demuestra toda su destreza en armas, derrotando al enemigo, al rey Sirián no le queda que admitir que:

Por cierto tres cavalleros son los que sobre todos he oído nombrar, y el uno he visto que es Félix Magno, que delante de mis palacios d'esta ciudad venció y mató en batalla de uno por uno aquel espantable jayán Gavalión el Desemejado, y el otro es el Cavallero de la Donzella Sin Par, que muy grandes cosas son las que á hecho, y el otro es este Cavallero de la Estrella, que me parece que pasa de bondad al rey de Dinamarca según que le veo mantener en su batalla.

Al descubrirse su verdadera identidad, es acogido con grandes honores en la corte española donde tiene la oportunidad de conocer a su amada y, gracias a Danasil y de Armandia, la encuentra secretamente (aunque sólo a través de una ventana enrejada para salvaguardar su honor):

La princesa mirava a Félix Magno y parecíale tan hermoso y bien razonado que, si antes bien le quería, estonces confirmó en su corazón de amalle sobre todas las cosas del mundo y dezía entre sí:

—¿Qué bondad puede aver en ningún cavallero, aunque sea emperador ni rey, que con la bondad de Félix Magno se iguale?

Félix Magno, espantado de ver delante sí tanta hermosura como aquella princesa sin par, que así la llamavan, tenía, no podía con su lengua que hablar pudiese, porque así los miembros insensibles como los que sentimiento tenían mostravan estar todos tan atados que bien se podía dezir que Félix Magno estava en aquella ora más muerto que bivo (II, 84).

El idilio amoroso, interrumpido sólo por las distintas aventuras en que Félix Magno reafirma su fortaleza y coraje, sigue imperturbable,

mas la fortuna que de todo bien es enemiga rodeando la su gran rueda con aquellas asechanzas que siempre suele no perdonando a los muy altos mas que a los muy bajos, quiso poner tal discordia entre estos dos amantes (II, 111),

hasta que Leonorinda, falsamente aconsejada por una doncella, cree que Félix Magno la traicione con Belianisa y ordena al cavallero que se aleje de su presencia y que no vuelva a aparecer nunca más. En el Libro Tercero Félix Magno, después de haber abandonado la corte secretamente, luce un nuevo nombre, el Cavallero de las Armas Tristes o Negras,

que así mandó Felix Magno a Danasil y Rador y a sus escuderos que le llamasen por la tristeza que su coraçón tenía (III, 1).

Su desesperación le lleva a acometer cualquier aventura, por peligrosa que sea, pero al mismo tiempo su ímpetu le hace caer en un encantamiento: la infanta mora Loncinea lo embruja, lo encierra en su castillo y lo seduce. Al cabo de algún tiempo la infanta Califa logra liberarlo pero Loncinea ya está embarazada. Sin duda alguna, la aventura más hermosa de esta tercera parte es la de la floresta de la Olvidanza en la que vuelve a aparecer lo maravilloso con una increíble sierpe alada y un dragón que escupe llamas:

El cavallero fue muy espantado en ver una cosa tan desemejada de todas las del mundo y tan grande y, aunque en él no hubo ningún punto de pavor, bien le pareció que no podría aver en el mundo cavallero, por esforçado que fuese, que gran miedo no huviese [a] aquella desemejada bestia (III, 55).

El premio que Félix Magno recibe es el de encontrar a Arvencida, doncella de Leonorinda, que le está buscando por todo el mundo para entregarle una car-

ta en la que la princesa le pide perdón. La felicidad del caballero es inmensa pero su deseo de volver a España se interrumpe en distintas ocasiones pues un sinfín de aventuras se le presentan en el camino. Al final, reconciliados y reunidos, Félix Magno y Leonorinda se casan secretamente y tienen su primer encuentro amoroso:

Y porque este auto es más para sentirse que para dezille, será escusado dezir aquí los grandes amores con que Félix Magno y aquella noble princesa se trataron, mas de que sabed que la muy hermosa princesa fue en poca de ora buelta dueña (III, 79).

En el Cuarto y último libro se desarrollan dos grandes argumentos: en primer lugar la gran amenaza de los turcos, capitaneados por Lisdroel de Alejandria, que quieren invadir España; secundariamente el nacimiento y la infancia de los dos hijos de Félix Magno, el primero fruto de su relación 'encantada' con Loncinea, el segundo nacido de su matrimonio secreto con Leonorinda y raptado al nacer por una maga enemiga de Félix Magno. De esta manera el *crescendo* de las dotes del mejor caballero cristiano llega a su ápice: Félix Magno es nombrado capitán general de todos los ejércitos cristianos y las maravillas que cumple en las batallas dejan a todos asombrados.

Mas Félix Magno, que la su saña quanto más peleava más le crecía y el su gran corazón en aquellas grandes priesas no sabía menguar, sino antes con su gran valor crecía sienpre en tanto esfuerço y fortaleza que cada hora parecía que las sus grandes fuerças en todo se doblavan, peleava contra los tres cavalleros tan bravamente que todos tres conocieron en poca de hora que aquel cavallero con quien peleavan era Félix Magno, porque otro no pensavan que así pelease con tan desigual fuerça y esfuerço, e como esto los tres cavalleros conocieron, cobraron en sí grande esfuerço, porque pensaron que no podían ellos ganar mayor honra en todo el mundo que vencer a Félix Magno, siendo por todo el mundo nonbrado por el mejor cavallero que en él avía, y que si todos tres le matasen o venciesen, sería tanta y tan grande la fama que de aquello ganarían que a cada uno le cabría tan gran parte que por uno de los tres mejores cavalleros del mundo se podrían tener, e así todos tres punavan de hazer todo el mal que podían a Félix Magno, teniendo por muy cierto, como os hemos dicho, que él era. Félix Magno conoció que aquellos cavalleros, con quien peleava, eran los caudillos de toda aquella gente. Y començó a herirlos de muy grandes y pesados golpes (IV, 117).

Su estirpe, quizás por primera vez en el género caballeresco, reúne dos mundos hasta ahora siempre en oposición: Félix cineo, hijo del protagonista y de Loncinea, nace en tierra pagana y es criado por un ama mora que explica al niño los preceptos cristianos:

Y también deseava ser más christiano que moro, así por el grande amor que a Félix Magno su padre tenía como porque la fe de los christianos le parecía que era la verdadera, e como su ama, la dueña sabia, le dezía con su gran saber muchas cosas y él deseava saber mucho, jamás hazía sino preguntarle muy grandes cosas (IV, 138).

A los nueve años ya intenta probar las armas que su padre había dejado en el castillo de Loncinea, aunque le sienten un poco grandes, y no tarda mucho en pedir a su madre que le envíe a la corte de Belandía donde, nada más ser reconocido, con gran turbación de su padre, es nombrado caballero, saliendo en seguida en busca de aventuras con la intención de emular a su padre y héroe.

Al mismo tiempo Lindanor, el hijo de Félix Magno y Leonorinda, había sido liberado de su prisión por Califa, que lo cría en una isla de la Gran India, siempre según los principios cristianos,

tan grande e tan hermoso que cosa de gran maravilla parecía a todos los que le miravan. Y dezía la infanta que aquel donzel avía tomado la hermosura del padre e de la madre toda junta, pues así a ellos como a todos los del mundo pasava en su grande hermosura (IV, 139).

Como se puede notar los dos hijos comparten la experiencia de la convivencia entre dos culturas, la mora y la cristiana, como subraya el mismo narrador refiriéndose a Lindanor:

estavan escriptas en arávigo, lo cual muy bien Lindanor sabía e también la lengua castellana, que la infanta le mostrava así la una lengua como la otra, e Lindanor las aprendía, así aquello como todas las cosas que le mostravan, tan bien que maravilla era (IV, 139).

A ambos les espera un futuro de caballero andante puesto que el Cuarto Libro se cierra (o más bien, queda abierto) con la salida de los dos jóvenes, cada uno por su lado, en busca de aventuras:

así Felixcineo se partió por la mar con intención de buscar la aventura de la donzella encantada, hija del rey de Antiocha, la figura de la cual tenía la dueña sabia, sabed que la avía ya <a>mostrado. Felixcineo era

muy grande el amor que [a] aquella donzella tenía e así en su coraçón tenía puesto de hazer todo su poder hasta que aquella donzella por su mano fuese desencantada e así tomó la vía de Grecia, porque la dueña Tedia le dixo que en aquel gran imperio hallaría aquella hermosa donzella que encantada estava (IV, 151).

El rey, aunque mucho de mal se le hizo de armar a Lindanor siendo de tan poca edad, que no avía quinze años, cavallero, viendo que avía dado su palabra, no podía hazer ál sino cumplir lo que a la dueña avía prometido, tomó su mesma espada e con ella armó cavallero a Lindanor. El cual todo se avía armado de unas armas blancas, las más ricas que podían ser otras en todo el mundo, y con gran tristeza de la reina Leonorinda y del rey Félix Magno Lindanor se partió (IV, 156).

Si bien éstas son las principales aventuras, no hay que olvidar que el *Félix Magno* se compone de una miríada de otros personajes que entrelazan sus caminos con los que recorre Félix Magno, sobre todo cuando este último se esconde bajo otras identidades y sus amigos le buscan por todo el mundo. Un ejemplo significativo lo representa la historia de don Clarís de Alta Mar, hermano menor del protagonista, que intenta emularlo a partir de su infancia hasta en sus hazañas amorosas. Efectivamente él también, nada más haber sido armado caballero, viaja a Constantinopla para combatir al lado de su hermano más que para prestar ayuda al emperador griego. En la corte de Constantinopla, antes de entrar en su primera batalla, se enamora de Arabisa, hija del emperador, que lo corresponde. Sus aventuras y sus encuentros amorosos se entrelazan con los demás caballeros preciados, Ditreo, Marianís de Irlanda, Listán, etc., magistralmente entretejidos como trama y urdimbre a través de la técnica del entrelazamiento artístico que se funda en el uso difundido de la *amplificatio*. En efecto el narrador parece perderse en los detalles de cada batalla, encuentro de armas o fiesta de corte pero nunca olvida reanudar la historia que culmina en las ocasiones en que todos los caballeros preciados y las nobles doncellas llegan a reunirse en una corte, como la de Constantinopla o la de Belandia en España.

Una voz atisba entre todas estas historias dejando clara su intención: en primer lugar no pierde ocasión para subrayar que su intención es la de no desviarse de la historia principal, es decir, la de Félix Magno, para no confundir al lector:

Y aunque algunas aventuras en este camino les avinieron [a Salatin, Alariano y Marianis de Irlanda] no se cuentan aquí por la prolixidad que de poner todas las cosas assí de estos tres cavalleros como de otros muchos que en la hystoria son muy nombrados sería, porque si de todos todo lo que assí en demanda de Felix Magno como buscando

otras aventuras hizieron en esta hystoria se oviesse de poner sería tan larga que la mucha escriptura haría que ninguno emprender de leer la quisiesse (III, 37).

Secundariamente interviene cuando hay episodios que pueden dejar dudosos a los lectores, principalmente cuando criaturas monstruosas salen de bosques y cuevas encantadas, y la verosimilitud puede quedar amenazada, o bien cuando hay necesidad de subrayar que los libros de caballerías no sirven sólo para *delectare* sino también para *docere*:

lo qual todo los príncipes deven hazer, pues por ellos siendo buenos son estimados los reyes y temidos. Y cada uno se devía preciar de tener en su corte los más preciados cavalleros que pudiesse que no pueden tener cosa que la su gran fama tanto la engrandeza como ellos, como se lee en muchas hystorias (II, 57).

Otras intervenciones se ocasionan en pasajes narrativos que pueden poner en riesgo el honor de nuestros héroes de manera que se abren paréntesis de temáticas didácticas y morales. Así acaece cuando Félix Magno estafa a la vieja maga Arquía para poder entrar en su cueva encantada y la voz del narrador interviene, quizás por primera vez tan decididamente:

De donde podemos tomar enxemplo comparando esta cueva encantada al mundo en que bivimos, que claramente vemos en él mil tribulaciones e angustias cada hora que no sabemos de donde nos vienen. Y no hazemos sino pasar adelante, no curando de enmendar, por estas cosas, nuestra mala vida e peor propósito. Y lo mucho que hazemos cuando algún mal nos viene es que dezimos: «Esto causan mis pecados», y en lugar de enmendarnos d'ellos, no lo emos acabado de dezir cuando, olvidado todo el mal que nos á venido y no pensando en los otros muchos que venir nos pueden, seguimos adelante corriendo tras cualquier señuelo de pecado que el enemigo nos muestra. El qual podemos comparar a esta vieja, que para engañar a este cavallero en fin de tantas tribulaciones de golpes de espadas y hachas, como avéis oído, que avía sufrido, viéndole muy afligido en aquella puerta, prometióle de dezille cómo la abriría y, depués de abierta, por aquel bien que le avía hecho, demandávale un anillo, que no se lo oviera dado cuando el cavallero quedara encantado para siempre. Y así sea el enemigo con nosotros que, cuando nos quiere engañar, cévanos con ponernos delante mil deleites. Y no miramos que son flores que en una hora son floridas. Y metidos en ellos, como ya tiene de nosotros pren-

da, pídenos que hagamos cosas para condenar nuestra alma, la cual es más preciada que el anillo de aquel cavallero (II, 61).

Grande es la maravilla del lector cuando descubre que esta voz no es la misma que supuestamente cuenta las aventuras. En efecto en el Libro Tercero se nos desvela el engaño:

E así la mesma historia dize que el auctor de ella, que (como avéis oído) fue la infanta Califa, puso las cosas de esta historia de manera que no fuesen tan prolixas, como fueron si todo lo que a Félix Magno y a todos [l]os otros cavalleros, que en ella se cuentan, les avino pusiera (III, 37).

Ya precedentemente, en el Segundo Libro, habíamos descubierto que a la voz autorial que nos había brindado el prólogo se había sustituido (real o ficticiamente) una narradora muy particular, Califa. Esta infanta mora, sabia conocedora de las artes mágicas, había declarado, presentándose delante de los reyes de Gran Bretaña, que tenía la intención de escribir la historia de Félix Magno:

porque el gran deseo que yo tengo que la fama de este cavallero Félix Magno sea siempre en memoria de las gentes me [h]a hecho començar a escrevir sus tan grandes proezas (II, 90).

Llama la atención que esta narradora es, quizás por primera vez en el género caballeresco, mujer y mora, quizás el binomio por excelencia de la falsedad como nos recuerda el mismo Cervantes eligiendo al moro Cid Hamete como historiador del ingenioso hidalgo. Al contrario, Califa se caracteriza en cada momento de los cuatro libros como la representante de la Verdad, puesto que es capaz de ver con sus poderes todo lo que acaece o viajar a los sitios más lejanos para presenciar las aventuras del protagonista o de sus amigos. Su papel actancial de maga ayudante se conforma con el de los tópicos de los sabios historiadores de los libros de caballerías, aunque su juventud, sexo y raza constituyen una innovación sorprendente que debía haber chocado a los lectores de la época. Hallamos prueba de esta lectura atenta y sorprendida en el *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas (1545), libro de caballerías que conocía también don Quijote, donde se cita a Califa como la más grande sabia de todos los tiempos. En el capítulo XXVII del Libro Primero, el Caballero del Lago, *alias* Cirongilio, encuentra en una tienda un anillo de oro con una explicación grabada que afirma tratarse de la misma sortija que Félix Magno había recibido de Califa en su infancia para defenderse de los encantamientos y que:

fue hecha por el saber de la sabia infanta Califa, señora de la ínsula Oriental e hija del rey Algumarán de la grande India, de quien en la historia del buen cavallero Félix Magno tanta mención se haze⁴.

Bien mirado, el episodio que quizás fascina más a los lectores del tercer milenio no es este sino uno que atañe a la infanta Califa. En el Cuarto Libro, casi al final de las aventuras de Félix Magno, descubrimos a Califa en el acto de concluir la escritura del libro añadiendo la aventura del Caballero de la Verde Flor, caballero de Gran Bretaña, a quien la infanta mora entregará la obra:

—Cavallero de buena ventura, yo os quiero dar un don, el mayor que yo jamás tuve, que es la historia de Félix Magno e de la princesa Leonorinda e de otros muchos cavalleros e grandes príncipes e señores que en ella se cuenta. La cual yo he escripto de mi mano así como ello á pasado e yo lo he visto. Y porque es razón que cavallero que tan alta aventura como la que vós avéis acabado en cuenta de tan altos cavalleros como en esta alta historia son sea puesta, yo quiero escrevirla e después yo os daré todo el libro (IV, 155)⁵.

Nada más concluir su deber de narradora, Califa es sustituida por otra voz narrativa que sigue en la narración alejando una vez más el punto de vista de la historia:

Pues sabed que la infanta Califa escribió en esta historia la aventura de este Cavallero de la Verde Flor e después le dio toda la historia (IV, 155)⁶.

Seguimos sucesivamente al Caballero de la Verde Flor que le regala el preciado volumen a su dama Bienamada quien se lo agradece. Esta última voz nos permite desvelar por completo el juego del autor: no sólo frente a una narradora, Califa, hallamos un primer lector que sorprendentemente es una mujer, Bienamada, en representación de aquel vasto público femenino que apreciaba el género caballeresco, sino también nos enteramos de que el tópic del manuscrito hallado estaba ya totalmente claro a los lectores hasta el punto que el autor podía permitirse jugar con él. En el prólogo del *Félix Magno* el autor había declarado haber encontrado el manuscrito en la Isla Lesiana escrito en arábigo:

⁴ Bernardo de Vargas, *Cirongilio de Tracia: An Edition with an Introductory Study*, edición de J. Ray Green, Michigan: Ann Arbor: UMI, 1974.

⁵ Véase el pasaje n. 4 en la *Antología de libros de caballerías*, ed. cit., págs. 221-222.

⁶ *Ivi.*

nada más (ficticiamente) cierto puesto que esta isla es donde vive Bienamada y el idioma es el de Califa...

La modernidad de este episodio metanarrativo confirma la impresión que tenemos durante la lectura de toda la obra: el autor domina perfectamente el género caballeresco, conoce sus elementos tópicos, los utiliza pero no desprecia disfrutar con sus potencialidades para insertar nuevos elementos, guiando al lector en su viaje. A veces le reprende, otras le sorprende, pero al final nos enteramos de que le (nos) ha cuidado para que la lectura acabe por fascinar a cualquier tipo de lector, atento, insaciable, crítico⁷ y, por qué no, como observa el autor anónimo en el Prólogo, discreto o imprudente:

Allende que estas cosas suelen venir a vista y examinación de dos juizios, o de discretos o de imprudentes. Los discretos siempre dicen bien sin hablar mal. Los de poco juicio mal sentirán las cosas ajenas, pues tienen perdido el conocimiento de las suyas. A Vuestra Señoría humildemente suplico ampare las faltas que me ha mandado publicar. Porque más quiero ser corregido de Vuestra Señoría que alabado de todos cuantos este libro leyeren.

CLAUDIA DEMATTÈ
Universidad de Trento

⁷ A propósito de la figura del lector de libros de caballerías, véase José Manuel Lucía Megías, «Lector, crítico y anotador, (hacia una *lectura contemporánea* de los libros de caballerías)», *Ínsula*, 584-585 (1995), págs. 18-21.

EL CICLO DE *ESPEJO DE PRÍNCIPES Y CABALLEROS* [1555-1580-1587]*

I. INTRODUCCIÓN

Ya hacia finales del siglo XVI y frente a las muy famosas y renombradas familias de los *Amadis* y *Palmerines*, apareció el relato de las aventuras y los muy altos hechos del linaje de Trebacio, emperador de Grecia. Se trata de una serie de libros de caballerías que, cerca de la llamada decadencia del género, siguió presentando las hazañas de caballeros andantes bajo la influencia de una larga tradición literaria, pero también con una necesaria innovación reclamada por los nuevos tiempos y los nuevos gustos de su público.

Pese a los ya casi tópicos y reprobatorios comentarios sobre los libros de caballerías, el ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* todavía ejerció una poderosa influencia sobre su ámbito literario y social. Las obras de este ciclo lograron reflejar, y ser, la evolución del género caballeresco para proyectarse, así, en la subsecuente creación literaria.

El ciclo lo encabeza la primera parte, titulada *Espejo de príncipes y caballeros*, conocida también como *El caballero del Febo*, que fue escrita por Diego Ortúñez de Calahorra y que fue publicada por primera vez en Zaragoza en 1555. Consta de tres libros y alcanzó hasta seis reediciones¹. En él se narran las aven-

* Este artículo fue realizado con el apoyo de una beca postdoctoral de la Fundación Caja Madrid.

¹ La edición actual más accesible de *El caballero del Febo* es la elaborada por Daniel Eisenberg, ed. Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros [El caballero del Febo]*, 6 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 1975. Todas las citas de esta obra pertenecen a esta edición. Entre paréntesis indi-

turas del emperador Trebacio de Grecia y de sus dos hijos mellizos El Cavallero del Febo y Rosicler. La *Segunda parte* se publicó en 1580 en Alcalá de Henares y es obra de Pedro de la Sierra Infanzón. Está constituida por dos libros que retoman la narración de las aventuras de Trebacio, prosigue la historia con la narración de las aventuras de Claridiano, hijo de El Cavallero del Febo; y con las de Poliphebo, hijo ilegítimo de Trebacio y la reina de Tinacria². Siguió a ésta una *Tercera parte* compuesta por cuatro libros y cuyo autor, Marcos Martínez, la vio publicada por primera vez en Alcalá de Henares en 1587³. El ciclo continúa con las aventuras de Claridiano, Claramante y don Heleno, descendientes también del emperador Trebacio⁴. Una quinta parte del *Espejo de príncipes y caballeros*, que no llegó a imprimirse y es posible fechar como posterior a 1623, permaneció extraviada durante casi doscientos años. Este libro de caballerías manuscrito y anónimo no sólo continúa las aventuras narradas en las partes precedentes, sino que confirma y pone de manifiesto la evolución y supervivencia del género en una época de crisis financiera de la industria editorial hispánica⁵.

El ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros*, siguiendo la pauta general de los libros de caballerías y del modelo amadisiano, presenta, de manera cronológica, las vidas y hazañas de un linaje de caballeros. En las obras que constituyen este ciclo, conocemos hasta cuatro generaciones cuyos paladines son ejemplo de caballerías, de cortesía y de buen gobierno. Por otro lado, conforme prosiguen las hazañas y aventuras a lo largo de las cuatro partes del ciclo, es posible apreciar cómo se transforma el paradigma amadisiano y cómo los autores buscan y utilizan nuevos recursos estéticos que promuevan la supervivencia del género caballeresco.

co en números romanos el volumen y en arábigos las páginas del mismo. Asimismo ver Axayácatl Campos García Rojas, «*Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra (1555)», en *Antología de libros de caballerías castellanos*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, págs. 188-93.

² José Julio Martín prepara para la colección Los libros de Rocinante del Centro de Estudios Cervantinos una edición moderna de esta segunda parte (en prensa). Ver Martín, *Espejo de príncipes y caballeros (parte II)*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos (Guías de lectura caballeresca, 60), 2001.

³ En la edición de Zaragoza de 1623, los libros III y IV se transforman en los libros I y II de la que entonces constituyó la *Cuarta parte* del ciclo. Cambio editorial que permite establecer la datación de la *Quinta parte del Espejo de príncipes y caballeros*. Para la descripción de esta edición y su estudio, ver José Manuel Lucía Megías, «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. XI. El último libro de caballerías castellano: *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 46, 2 (1998), págs. 309-56.

⁴ Hasta hoy no hay todavía una edición moderna de la *Tercera parte de Espejo de príncipes y caballeros*. No obstante, yo mismo preparo para Los libros de Rocinante, del Centro de Estudios Cervantinos, una edición que está en proceso.

⁵ Actualmente Elizabet Magro García (Universidad de Alcalá) prepara la edición de esta quinta parte del ciclo, bajo la dirección del prof. José Manuel Lucía Megías.

II. ESTRUCTURA

El *Espejo de príncipes y caballeros* y sus continuaciones poseen una estructura compleja que se desarrolla sobre una base cronológica de la vida del emperador Trebacio, de sus hijos y nietos. Este enramado genealógico sirve de soporte a sus autores para presentar las aventuras, empresas y desarrollo vital de sus protagonistas. Estamos ante un linaje de príncipes y caballeros que triunfan en sus hazañas personales ganando fama y fortuna. De manera paralela, Trebacio y sus descendientes también están profundamente comprometidos con los intereses colectivos de su pueblo, con la defensa del cristianismo y la lucha por el poder, casi siempre ocasionada y justificada por razones matrimoniales y de alianzas políticas con otras naciones.

La estructura de *El caballero del Febo* y luego la de la *Tercera parte*, giran en torno a un conflicto bélico de dimensiones mundiales que sirve para enaltecer el poder del emperador, de su corte y de su civilización, sobre las naciones paganas e infieles, o de las naciones enemigas —aunque cristianas también— de la Europa occidental.

Como en otros libros de caballerías, la acción central de las obras de este ciclo se desplaza hacia oriente, a la corte imperial de Constantinopla. El imperio de los griegos es el eje rector de las acciones y el foco de atención hacia donde se dirigen los caballeros en busca de fama y prestigio. Grecia es presentada como la primera potencia mundial y su capital, Constantinopla, el reflejo de su poder, de su esplendor y riqueza. Tópico que en los libros de caballerías, alcanzó un lugar singular y que ya estaba presente en el *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*⁶. Esta ubicación oriental de las acciones en el ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros*, no sólo dota a las obras con aromas de exotismo, sino que abre las puertas de su horizonte geográfico hacia lugares remotos y desconocidos. Los caballeros de estos libros entran pues, en contacto con otros pueblos y otras culturas. Con el otro civilizado y con el otro salvaje.

⁶ Cfr. Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 255-56), 1988-91, pág. 1703; *El ramo que de los cuatro libros de Amadís de Gaula sale, llamado Las sergas de Esplandián, hijo del excelente rey Amadís de Gaula*, ed. Pascual Gayangos, en *Libros de caballerías*, Madrid: M. Rivadeneira (Biblioteca de Autores Españoles, 40), 1857, págs. 493, 517. Para el tema de la presencia del tópico de Constantinopla en los libros de caballerías, ver Luciana Stagagno Picchio, «Fortuna ibérica di un topos letterario: la corte di Constantinopoli dal Cligès al Palmerín de Olivia», en *Studi sul «Palmerín de Olivia», III Saggi e ricerche*, Pisa: Università di Pisa, 1966, págs. 99-136; María Carmen Marín Pina, «La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la narrativa caballeresca del reinado fernandino», en *Fernando II de Aragón, el rey Católico*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1996, págs. 87-105; y Anna Bognolo, *La finzione rinnovata: Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa: Edizioni Ets (Biblioteca di Studi Ispanici, 1), 1997.

III. TRADICIÓN E INNOVACIÓN

Para un análisis individual de los libros de caballerías que componen el ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* me centraré en los libros impresos que constituyen las cuatro primeras partes. En cuanto a *El cavallero del Febo*, es posible apreciar que posee, frente a lo que afirmó Pascual de Gayangos⁷ y, más de acuerdo con la opinión de Daniel Eisenberg⁸, una estructura compleja que involucra diferentes planos narrativos, temporales y espaciales. Ortúñez de Calahorra hace excelente uso del suspenso en cuanto al manejo de diversas acciones, sin que ello implique un detrimento de la claridad narrativa. En general deja bien atados todos los cabos del complejo entramado narrativo de su obra. Resulta relativamente sencillo y natural seguir el desarrollo de las acciones a lo largo de los tres libros, de los enormes desplazamientos geográficos, de la abundancia de personajes y de los largos periodos temporales de la vida de hasta dos generaciones. Mientas Rosicler, uno de los hijos de Trebacio, se enamora en Gran Bretaña de la princesa Olivia y comienza desde ahí su andar caballeresco; en la lejana Constantinopla, el emperador Trebacio ya gobierna felizmente casado con Briana. Las acciones pueden llegar a pasar de un capítulo a otro desde un extremo de la Europa occidental, hasta los límites con Asia en Constantinopla, o más allá, en Persia, Tartaria o Rusia.

El cavallero del Febo, y en general el ciclo de *Espejo de príncipes de caballeros*, no está, sin embargo, totalmente al margen de los modelos tradicionales del género de los libros de caballerías. Por supuesto que sus líneas generales siguen los patrones heredados de una ya larga tradición, pero es en este análisis donde habrán de señalarse, tanto esos elementos que lo hacen pertenecer a un género, como aquellos que marcan, dentro de los mismos cánones, una innovación o recreación de las características genéricas.

En esta línea, es preciso observar que en el *Espejo de príncipes y caballeros*, como en muchos de los libros de caballerías, los protagonistas responden a un arquetipo heroico tradicional cuyos antecedentes se remontan a los mitos y el folclore⁹.

Los nacimientos heroicos siempre han despertado la imaginación humana y, en no pocas obras literarias, se ha prestado especial interés a la detallada des-

⁷ *Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa, hasta el año 1800*, Madrid: M. Rivadeneira, 1874, págs. LIV-LV.

⁸ *Op. cit.*, «Introducción», pág. XLIV.

⁹ Para esta materia, ver Fitzroy James Henry Somerset Raglan, *The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama*, London: Methuen, 1936; Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, London: Fontana Press, HarperCollins Publishers, 1993 (1.ª ed. Princeton: UP, 1949); Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, Austin: University of Texas Press, 1968; Juan Manuel Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid: Cupsa Editorial (Colecciones Universitarias, 10); Zaragoza: Universidad, 1979; María Paloma Gracia Alonso, *Las señales del destino heroico*, Barcelona: Montesinos, 1991.

cripción de las condiciones que rodean al nacimiento de los héroes. Su especial destino en el mundo los convierte en personajes singulares que merecen un tratamiento especial desde muy temprana edad. Los libros de caballerías no son la excepción y, en ellos, marcas de nacimiento, profecías y acontecimientos singulares anuncian el destino heroico de sus protagonistas. En el *Espejo de príncipes y caballeros*, la princesa Briana da a luz al Cavallero del Febo y a Rosicler en condiciones especiales:

La real princessa en pequeña distancia parió dos hijos, tan estraños en hermosura que en grande admiración los que presentes estaban fueron puestos, aunque mucho más fueron maravillados quando vieron unas estrañas señales que cada uno dellos tenía. Y mirándolos vieron que el que primero avía nacido traía una pequeña cara figurada en el lado izquierdo, tan resplandesciente que con dificultad dexava ser mirada. El niño que postrero avía nascido, vieron que en medio de los pechos traía figurada una rosa blanca y colorada, de tan perfecto color que verdaderamente parecía ser cogida de los cabriosos rosales. [...] Al que primero avía nascido llamó el Cavallero del Febo, por la figura que en él vido en el lado izquierdo, sobre el corazón. Y al segundo llamó Rosicler, por la rosa de los pechos. Desto hubo gran plazer la princessa, diziendo que les havía puesto los sobrenombres conformes a los que ellos merecían. (I: 91, 93-94, Campos García Rojas 2001: 188)

El pasaje ilustra el tópico de las marcas de nacimiento que, a su vez, también influye en la asignación del nombre. El Cavallero del Febo y Rosicler, son hermanos mellizos que, si bien viven juntos en su temprana infancia, el desarrollo de los acontecimientos y sus diferentes destinos los separan para que se críen en lugares y ambientes diferentes. El Cavallero del Febo se extraviará y en una barca es arrastrado por la corriente de un río. La exposición a las aguas constituye un rito de iniciación que entraña el simbolismo de un renacer del héroe. El niño es rescatado y educado por padres adoptivos en el lejano impero persa y, más tarde, será él quien libere a Trebacio, su padre, del encantamiento en que estaba en la isla de Lindaraja. Igualmente, la adopción y crianza lejos del hogar materno es un elemento folclórico que impregna la narración de las infancias heroicas en este libro de caballerías.

Por su parte, Rosicler, permanecerá en la casa materna de donde saldrá, llamado por su destino heroico, para hacerse caballero, buscar aventuras y fama. Nuevamente estamos ante un elemento más del folclore. La llamada a la aventura y el deseo ferviente de cumplir con su destino está presente en muchos de los héroes míticos desde la Antigüedad. El joven príncipe, siente fuertemente

ese llamado para el que fue nacido y, contraviniendo los deseos de su madre, sale del hogar hasta llegar a la Gran Bretaña, donde se enamora de la princesa Olivia y quien será la fuente de su amor e inspiración de sus hazañas caballerescas. Rosicler, a diferencia de su hermano El Cavallero del Febo, será ejemplo de fidelidad y tenacidad amorosas. De ahí su sobrenombre de «El Cavallero de Cupido».

En *El cavallero del Febo*, merece especial mención el episodio de la aventura de la cueva de Artidón. En él, están reunidos varios elementos tradicionales que parecen conformar un prelude de lo que más adelante Cervantes presentará en el episodio de la cueva de Montesinos en el *Quijote*¹⁰. Rosicler, tras recibir el rechazo de su amada Olivia, sale exiliado de la Gran Bretaña y viajando por el mundo participa en no pocas aventuras y empresas. Una de ellas llama poderosamente la atención: la cueva de Artidón.

Y siendo [Rosicler] ya salido del reino de Dacia, dize la historia que fue a entrar por el reino de Rusia, donde le dixeron que avía grandes y muy maravillosas aventuras. Y al tercero día que por él avía caminado, fue assí: que luego por la mañana el camino que llevaba lo llevó a meter por un monte llano, tan fresco y deleitable quanto lo pudiera ser qualquier floresta. [...] Aquel pequeño y mal usado camino que llevaba le llevó a dar a unas grandes y muy altas rocas [...], debaxo de las cuales vio una cosa que le puso en grande admiración. Y era que por una boca de una cueva que se hazía en lo baxo de la roca salían muy grandes y espessas llamas de fuego, acompañadas de un espesso humo que parecía cosa infernal [...]. E como viesse una cosa tan espantosa, desseando saber qué fuesse, se quiso llegar más a ella [...]. E llegando cerca, vio que estavan labradas unas letras muy grandes en la peña hazia la mano derecha de la cueva, que en ellas mesmas se parecía aver largo tiempo que eran hechas. Y leyéndolas, vio que dezían ansí:

Ésta 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 verdadera 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.

¹⁰ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994, II, caps. XXII, XXIII, págs. 700-719.

Como el Cavallero de Cupido [Rosicler] hubo bien leído las letras, mucho era maravillado de aquella aventura, y luego le tomó voluntad de la provar, por saber lo que avía dentro (III: 40-43, Campos García Rojas 2001: 188).

Efectivamente, el héroe entra valerosamente a la cueva y, tras vencer a las temerosas guardas, libera a la princesa Artidea de su encantamiento y, con ello, deja libre el acceso a todo aquel que quiera preguntar algo al sabio Artidón que ahí, a manera de un autómatas, permanece a la espera de dar respuestas. La cueva y el sabio se convierten en un oráculo digno de peregrinación. En otro momento de la historia, la misma Claridiana (V: 291-295) acude a la cueva de Artidón y pregunta al sabio sobre el futuro de su amor por el Cavallero del Febo y sobre el paradero de éste.

El elemento geográfico cueva, en sí mismo, está fuertemente vinculado con diversos simbolismos. El descenso a los infiernos (*descensus ad inferos*) y la búsqueda del conocimiento están implícitos en esta aventura¹¹. Pero la cueva también es símbolo de la entrada y regreso a la madre tierra (*regressus ad uterum*), al origen y a un estado de absoluta seguridad¹². Se trata de un escenario con simbolismo múltiple y contrastante, ya que desde esa perspectiva, si la cueva puede ser una representación simbólica de la cuna original, también lo es, *in extremis*, el lugar del reposo final tras la muerte. Por lo tanto, mientras que la entrada a una cueva tiene fuertes asociaciones con el viaje al Otro Mundo, donde las regiones infernales se presentan como un sitio hostil y de sufrimiento; también el Otro Mundo puede ser presentado como un lugar deleitoso y apacible, edénico. Ahí, y sólo ahí, en una geografía polivalente es posible encontrar el conocimiento. La cueva es el sitio ideal para un sabio como Artidón que en vida sufrió con un amor no correspondido y que ahora está dispuesto a ofrecer conocimiento, claridad, sosiego y certeza a las almas atribuladas de amores:

En el *Quijote* y el *Espejo de príncipes* es uno de los protagonistas el que entra en una cueva famosa en búsqueda de aventuras. A Rosicler, que lleva a cabo esta aventura en el *Espejo de príncipes*, y a Don Quijote les preocupan sus damas, [...]. Don Quijote la «ve», lo cual le es de mucho interés; Rosicler encuentra datos sobre ella. En las dos cuevas de Artidón y de Montesinos hallamos un amante

¹¹ Cacho Blecua, «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites», en *Descensus ad inferos: la aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla: Universidad (Literatura, 9), 1995, págs. 99-127.

¹² Para esta materia, ver Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris: Gallimard (Folio/Essais, 128), 1957, 1.ª ed. 1953, pág. 211; y Mario Tomé, *La isla: utopía, inconsciente y aventura: hermenéutica simbólica de un tema literario*, León: Universidad, 1987, pág. 71.

muerto, con su corazón en un caso expuesto, en otro sacado; los dos hablan si hay necesidad, pero poco. En los dos casos está allí la mujer amada¹³.

El cavallero del Febo es un libro de caballerías que no deja de proporcionar modelos ideales de conducta y no son pocos los momentos que Ortúñez de Calahorra aprovecha para darnos una lección moral. Ya sea de manera directa a través del discurso de algún personaje o a través de las acciones concretas de éstos. La obra, como su título lo indica, es un espejo de príncipes y caballeros. En ella hallan reflejo los valores que sirven para subrayar el proceder de un buen príncipe y de un buen caballero. Se trata de educar a través de las imágenes y de las acciones de los personajes. Ellos son el espejo de lo que sus lectores deberían ser o a lo que podrían aspirar.

Así, el aspecto didáctico del *Espejo de príncipes y caballeros* es materia aún proclive de profundo y detallado estudio. Sin embargo, aquí haré alusión a algunos episodios y momentos que ilustran esta característica.

Arriba dije que la intención moralizante de la obra puede presentarse a través de las acciones de los personajes, y es precisamente el Rey Sacridorio uno de los personajes que mejor y más fielmente ilustran esta intención. Estamos ante un personaje que encarna el valor de la amistad y de la lealtad. Para él, su amistad por Rosicler está por encima de casi todo y es capaz de sacrificarse hasta la muerte. Su leal amistad, casi legendaria, llega a convertirse en ejemplo de conducta que otros personajes celebran y premian. Si bien son muchos los momentos en que el Rey Sacridorio da ejemplo de amistad, es tal vez en el episodio de la fuente de los salvajes donde ésta es aún más patente:

[Rosicler y el rey Sacridorio] fuessen muy descuidados por una floresta que parecía algo más apazible tierra que la que avían passado, súbitamente se les espantaron los cavallos, y començaron de herizárseles las crines y de alborotarse, dando grandes bufidos, de suerte que no los podían tener ni passar adelante. Y como mirassen a todas partes por ver qué fuesse la causa de aquello, vieron a desora que salían de hazia lo más espesso de la floresta dos grandes salvajes, que en su grandeza parecían gigantes, los quales venían sobre sendos leones muy grandes y ferozes [...]. Y assí como vieron los dos cavalleros, se fueron derechos para ellos. Y como llegassen cerca, era tanto el miedo que los cavallos tenían que no bastava la fuerça ni el saber de los cavalleros para los tener ni arrostrar hazia los salvages. Y assí, antes que tuviessen lugar de se apeaar dellos, los salvages llegaron a ellos en sus

¹³ Eisenberg, *op. cit.*, «Introducción», pág. LXII.

domados leones. Y tomándolos por detrás, porque los cavallos se avían buelto de ancas hazia ellos, les dieron a dos manos con sus ñudosos bastones sendos golpes sobre sus finos yelmos que las cabeças les hizieron baxar hasta los pechos, y se turbaron ya quanto. Y antes que se pudiesen bolver ni desviar dellos, les dan otros sendos golpes sobre las cabeças que de todo los aturdieron y sacaron fuera de sentido.

Y assí, los tomaron en sus braços, y sacándolos de los cavallos se los llevaron, y se metieron con ellos por la espessura a dentro. Y no uvieron andado mucho quando llegaron a una grande fuente que parecía estar hecha a manera de estanque, la cual era de una agua tan clara como un christal, y era tanta su hondura y profundidad que no parecía que uviesse en ella suelo. Y allí llegados, los salvajes pusieron los cavalleros en el suelo [...]. Y dando unos grandes baladros que se oían muy lexos, en poco rato se juntaron en la fuente más de veinte salvages como aquéllos [...]. Los quales, como se viessen juntos, algunos dellos se llegaron a los cavalleros que estavan en tierra y trabajavan quanto podían por los desarmar. Y como no fuessen diestros en aquello, rebolvíanlos de una parte a otra, y no acertavan a les quitar las armas. Y como los rebolviessen ansí, el Cavallero de Cupido [Rosicler] fue buelto en su acuerdo. Y conociendo el estado en que estava, y sacando aquella su fina y cortadora espada de la reina Julia, con una grandíssima furia y escalentada ira hiere al primero que halló más cerca de un revés por medio de la cintura que, hecho dos partes, dio con él en tierra. [...] Y quando ya la batalla fue acabada, el ínclito cavallero quedó tan cansado y molido que no se podía tener en pies. Y siendo muy aquejado de la sed, se llegó a la fuente, y quitándose el yelmo, sacó con él de el agua della, [...]. Y beviendo della, aún no havía acabado de matar la sed quando cayó en el suelo desacordado y fuera de sentido. Y a este mesmo tiempo que él estava beviendo, el buen rey Sacridoro fue buelto en su acuerdo. [...] Y [...] salió de la profunda fuente un monstruo marino muy grande, que tenía el cuerpo horrible, y espantosa vista y rostro de donzella, con los cabellos largos que llegavan hasta medio cuerpo. El qual, assí como salió de la fuente se llegó al Cavallero de Cupido, que estava caído en tierra, y tomándolo entre sus braços se sumió con él en la profundidad del agua, de tal manera que no pudieron ser más vistos, ni quedó más memoria dellos.

Quando el buen rey Sacridoro vio a su grande amigo assí sumido en el agua, y llevado por el monstruo a donde no podía pensar sino que fuesse ya muerto para su manjar, no se puede dezir el grandíssimo

dolor y mortal angustia que sintió en su corazón; que cierto no fuera mayor para él si la muerte allí se le ofresciera [...]. Y así, se dexó caer en el suelo, y como si tuviera las bascas de la muerte se rebolvía por la tierra, dando gemidos y suspiros, y lamentando su desventura con palabras dolorosas y de gran lástima. [...] Y así, con esta rabia y mortal angustia se va para la fuente, y poniéndose de pies junto a ella, mirava la profundidad del agua, y tres vezes hizo muestra de lançar dentro, y tantas se tornava a fuera. Y al fin, dize el sabio Artemidoro que dixo estas palabras:

—O buen Cavallero de Cupido, pues que mis tristes hados no permitieron que en vida pudiesse gozar de tu amistad, seguiré mi muerte ahora la tuya, y poseeré los huessos de entrambos una mesma sepultura.

Diziendo esto, se dexó caer de pies en la fuente así 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.

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 esperanza 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 (III: 165-70, 174-75, Campos García Rojas 2001: 189).

El episodio de la fuente de los salvajes encierra, nuevamente para Rosicler, una aventura con características del Otro Mundo. Dentro de la fuente, él y el rey Sacridoro llegan a un lugar edénico y placentero. Allí conocen a la princesa Pinarda que pide a Rosicler que libere a su amado, el príncipe Lucindo, que ahí sufre un encantamiento. De este modo, el episodio reúne muchos más elementos. Primero la prueba de amistad que supera el Rey Sacridoro que lo lleva hasta los límites del suicidio. Evidentemente Ortúñez de Calahorra, a través de Lirgandeo y Artemidoro, los sabios que narran originalmente la historia, deja deliberadamente vaga la certeza que tuviera el rey de lo que encontraría en el interior de la fuente, y, de este modo, disculpa su posible y condenable intención suicida. Pero la intención didáctica del episodio y el lugar preponderante que se le da al valor de la amistad es significativo.

Por otro lado, el episodio tiene claros rasgos de la tradición del Otro Mundo. No sólo repite el elemento de la cueva, sino que introduce el otro mundo subacuático en un estanque o lago. La prueba de fuego que ha de pasar el caballero es también un elemento tradicional del viaje a las regiones ultraterrenas; se trata de una prueba que sólo los leales amadores pueden superar y que está reservada

a Rosicler¹⁴. Este elemento tradicional tiene claros ecos del *Amadís de Gaula* y la prueba del arco de los leales amadores en la *Ínsola Firme*¹⁵.

Asimismo, este episodio recupera la tradición del hombre salvaje cuyas raíces folclóricas y antropológicas son heredadas desde antiguo en la literatura española y cuya presencia es abundante en los libros de caballerías. Los salvajes son personajes que normalmente sirven de contrapunto al caballero. Su salvajismo contrasta con los proceder caballerescos y cortesanos de los personajes y ponen de manifiesto el peso ejemplar de los caballeros. Son, junto con los gigantes y dragones, entre otros, las bestias monstruosas que encarnan todo lo que no es deseable en una sociedad ni en un caballero y que ha de ser eliminado. En ellos están ilustrados los primigenios y naturales instintos del hombre, que son refrenados por la conducta ejemplar de un caballero andante¹⁶.

Paralelamente a la intención didáctica de presentar personajes cuya conducta es ejemplar, también Ortúñez de Calahorra introduce episodios donde algún personaje, normalmente un anciano, ofrece un discurso o da consejo para ilustrar una conducta deseable. Muchos son los temas que este tipo de lecciones morales abordan y prácticamente todos los valores y contextos humanos son ilustrados en algún momento de la obra: la soberbia, la educación de los hijos, el respeto a los padres; la educación de los gobernantes y su proceder político, la justicia y la

¹⁴ Para la materia del viaje al Otro Mundo subacuático, ver John Kirtland Wright, *The Geographical Lore of the Time of the Crusades: A Study in the History of Medieval Science and Tradition in Western Europe*, New York: Dover Publications, 1965, 1.ª ed. 1925, págs. 208-09; Alexander Haggerty Krappe, «Le mirage celtique et les sources du *Chevalier Cifar*», *Bulletin Hispanique*, 33 (1931), págs. 97-103; «Le lac enchanté dans le *Chevalier Cifar*», *Bulletin Hispanique*, 35 (1933), págs. 107-27; Roger M. Walker, *Tradition and Technique in 'El Libro del Cavallero Zifar'*, London: Tamesis Books (Colección Tamesis, A36), 1974, págs. 90-95; Lucía Megías, «Fantasía y lógica en los episodios maravillosos del *Libro del caballero Cifar*», *Parole: Revista de Creación Literaria y de Filología*, 3 (1990), págs. 99-111.

¹⁵ Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, págs. 670-73.

¹⁶ Para la materia del hombre salvaje, ver Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Cambridge: Harvard UP, 1952; Edward Dudley & Maximilian E. Novak, ed. *The Wild Man Within: An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*, Pittsburgh: UP, 1972; Alan Deyermond, «El hombre salvaje en la ficción sentimental», en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México: Universidad Nacional Autónoma de México (Publicaciones Medievalia, 5), 1993, págs. 9-42; Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México & Era, 1998, 1.ª ed. 1992; *El salvaje artificial*, México: Universidad Nacional Autónoma de México & Era, 1997; Santiago López-Ríos Moreno, «Los «desafíos» del caballero salvaje: notas para el estudio de un juglar en la literatura peninsular de la Edad Media», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 43 (1995), págs. 145-59; *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*, Madrid: Fundación Universitaria Española (Tesis cum laude-Serie L (literatura), 7), 1999; Alberto del Río Noguerras, «Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina», en *El humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca: Universidad, 1999, págs. 147-61; y Campos García Rojas, «La infanta Melia: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las sergas de Esplandián*», en *Proceedings of the IXth Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar*, ed. Adrew M. Beresford & Alan Deyermond, London: Queen Mary & Westfield College, Department of Hispanic Studies (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 26), 2000, págs. 135-44.

cordura; el inexorable paso del tiempo, la decadencia de las glorias pretéritas y la fortuna. El *ubi sunt* y el *carpe diem* son advertencias morales que abundan en los episodios del *Espejo de príncipes y caballeros*¹⁷.

Así, el autor de este libro de caballerías se vale de personajes y referentes mitológicos, bíblicos o históricos que ilustran su enseñanza. Ya personajes literarios de la antigüedad clásica como Medea, Electra, Héctor, o los protagonistas de la historia romana. Todos ellos son autoridad y ejemplo, positivo o negativo, al servicio del *docere*. Ellos son, igualmente, reflejos en ese espejo de príncipes y caballeros que ofrecen un modelo de conducta:

Razonamiento que hizo el viejo rey de Gedrosia al emperador Alicandro delante todos aquellos altos reyes y grandes señores, sobre la passada con ejército en el imperio de Grecia

—Muy alto y muy poderoso emperador y señor nuestro, yo quisiera mucho escusarme de dar mi parecer sobre este caso tan arduo y grave como nos has contado, porque tenéis ya por costumbre los señores de pedir consejo a vuestros súbditos sobre cada cosa que se ofrece, y al fin se ha de hazer lo que queréis y tenéis en voluntad, que sea bueno que sea malo, dando a entender que el consejo que pedís a vuestros súbditos es más por cumplir con ellos que con voluntad de ser aconsejados. Mas con todo eso, aunque sé que mi parecer será por de más, y ha de ser juzgado a otra intención de la que yo lo digo, no dexaré de lo dezir, porque al menos no os podáis quejar en algún tiempo del viejo rey de Gedrosia que no os avisó en tiempo que pudiéssedes porveer a la fortuna. [...] No querría, poderoso señor, que fiasses tanto de tu tan pujante y soberano estado que pienses con él estar seguro y firme, fuera de la subjeción de la incierta y mudable fortuna, para no poder caer o deslizar del alto trono en que te tiene puesto. Porque si tienes esto por muy cierto, muchos son passados en el mundo que si quieres en ellos poner los ojos, te mostrarán muy claramente como devas tenerlo por muy falso. Pregúntalo a muchos de aquellos césares romanos, que en tiempos passados fueron señores de la mayor parte del mundo. Responderte han Julio César, Cayo, Calígula, Nerón, Claudio, Galba, Otón, Vitelio, Domiciano, Cómodo, Pér-

¹⁷ Ya Eisenberg señaló la enorme importancia del diálogo XCVIII, «de la tristeza y miseria», del libro 2.º del *De los remedios contra próspera y adversa fortuna* de Petrarca, como una de las fuentes que Ortúñez de Calahorra retomó y arregló para los pasajes morales y clásicos en el *Espejo de príncipes y caballeros*. Las fuentes de este libro de caballerías son, además de las obras previas de su mismo género, problema que aún reclama más y profunda investigación. Vid. Eisenberg, *op. cit.*, «Introducción», págs. 4-6.

tinaz, Basiano, Macrino, Eliogávalo, Belusiano, Valeriano, Galiego, Probo, Juliano, Banio, Constancio, Valente, Graciano, Valentiniano y otra infinidad de ellos que por el mismo camino descendieron del alto trono e imperio en que fueron puestos que subieron a él. La causa de lo qual no es otra sino que las cosas humanas no tienen firmeza alguna, y el que en la boluble rueda de la fortuna está assentado más alto, aquél está más aparejado para caer. Creedme una cosa: que tanto quanto mayor es la potencia humana, tanto mayor es el imperio que tiene sobre ella la fortuna, assí como es más poderoso el fuego en la mucha leña, y combaten más rezió los vientos en la mayor altura. [...] ¿qué tan alto estado puede ser el tuyo que no tenga consigo gran peligro, sin que quieras agora tú ir a buscar otros de nuevo, a tierras tan estrañas de éstas? [...] Yo creo que tendrías por mejor de vivir solo en tu tierra que passar tan acompañado en el imperio de Grecia, porque no ay duda sino que ningunas injurias ni crueldades puedan igualarse con las costumbres y condiciones de los hombres de guerra. Que estos que tú piensas que son tuyos, por muy pequeña ocasión podrá ser que se muden, y aun por ventura que te vendan, y de cavalleros y vasallos se podrán tornar tus enemigos. Mira aquel grande y muy poderoso Alexandre, que en su tiempo no se tuvo por de menor estado que tú; que lo que todos sus enemigos no pudieron hazer, acabaron sus mismos cavalleros, dándole muerte con ponçoña. Y si quieres exemplo de muchos otros emperadores romanos, mira quién mató a Pértinaz y a los dos Máximos, padre e hijo, a Balvino, a Maxiön y a Probo, a Graciano y a Valentiniano el menor; todos buenos hombres, y muertos por manos de los de su ejército. [...] ¡Quántas vezes van los hombres a las guerras con esperança de alcançar vitoria, y en lugar de vençer quedan vencidos, y lo que peor es, que quedan muertos en el campo, y no vuelven a sus casas vencidos ni vencedores! (V: 100-104, Campos García Rojas 2001: 191).

Las palabras con que este sabio rey de Gedrosia aconseja al emperador Aliandro, justo antes de su partida contra el imperio griego, son un ejemplo de esta intención didáctica. El pasaje apela a la moderación y modestia de los gobernantes, advierte sobre el poder de la fortuna y del débil y poco leal apoyo que muchas veces los que se dicen aliados tienen por un gobernante. Así, el erudito rey evoca emperadores romanos y otros gobernantes poderosos que murieron violentamente o que cayeron bajo la traición de sus aliados¹⁸.

¹⁸ Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, págs. 101, n. 14-18; 102, n. 13 y 23-27; 103, n. 4-9.

El tópico de la *virgo bellatrix* también está presente en el *Espejo de príncipes y caballeros*, y, de hecho, es común a todo el ciclo. El protagonismo de estas doncellas guerreras campea de la mano de los principales caballeros, muchas veces superándolos, y llegan a constituir una parte integral de la estirpe y descendencia del emperador Trebacio. El Cavallero del Febo, por ejemplo, finalmente y tras una guerra de dimensiones mundiales, consolida su matrimonio y amor con la princesa Claridiana, de Trapisonda. Claridiana es una amazona cuyo valor y hechos en armas están al mismo nivel de los más afamados caballeros de la historia.

La doncella guerrera es un fértil tópico literario que abunda en los libros de caballerías¹⁹. Sus orígenes se remontan a las amazonas de la mitología clásica, pero su carácter se nutre de muchas tradiciones que, a su vez, han ido dando diferentes formas híbridas a estos personajes femeninos y que ya no son sólo las tradicionales amazonas belicosas, sino que se trata de doncellas hermosas dedicadas a las caballerías y que asumen, para este propósito, por necesidad o por su naturaleza, el atuendo masculino. No obstante, bajo sus armaduras y yelmos resguardan a mujeres con pasiones y deseos que las llevan a enamorarse y a buscar el matrimonio sin que esto vaya en detrimento de su fama y honra, tanto femeninas, como caballerescas:

Y [Bariandel, Liriamandro y Zoílo] vieron que de la mayor espesura salía un grande y espantoso puerco, que con gran velocidad venía corriendo, en seguimiento del cual vieron venir una donzella, a parecer de poca edad, que en un poderoso cavallo venía, con un venablo en la mano, y vestida con una marlota de brocado verde, prendidos los cabellos —que oro de Arabia parecían— con una red de oro llena de resplandescientes piedras, [...] la qual, hiriendo reziamente al cavallo de las espuelas, venía con tanta furia que la tierra por do venía hazía temblar. [...] Y con la grande furia que traía, la hermosa dama passó adelante con su cavallo. Y dándole luego la buelta, muy sosegada, como si cosa ninguna huviera hecho, passo a passo se vino para los cavalleros, los quales tan espantados estavan de lo que avían visto que sin hablar palabra el uno al otro se miravan, paresciéndoles ser cosa de sueño, o alguna caelestial visión, según las excelencias y estremadas gracias que tan súbita y arrebatadamente vieron en aquella donzella. Porque demás del maravilloso golpe que avía hecho, vieron en su rubicundo rostro tanta hermosura que no avía entendimiento humano que lo pudiesse imaginar ni creer [...]

¹⁹ Marín Pina, «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45 (1989), pág. 82, n. 3.

—Sabed que yo me llamo Claridiana, y soy hija del emperador Theodoro deste imperio de Trapisonda, y de la emperatriz Diana, reina de las amazonas. Los quales, aviendo seídos enemigos capitales, después que entre sí huvieron passado grandes guerras, de la primera vista que el emperador vio a mi madre se enamoró della. Y siendo él mancebo y ella donzella, haziendo pazes, se casaron. Y no aviendo otro hijo ni hija sino a mí, que desde niña me he criado en este exercicio de la caça. Y tengo propuesto de tomar orden de cavallería, porque mi madre, siendo donzella, hizo tan altas cosas en las armas que no hubo cavallero en su tiempo que le passasse, y tengo mucho desseo de parescalle en algo. [...] Valerosos príncipes, si todavía no se os haze grave, vamos a la ciudad de Trapisonda, que cerca de aquí es. Porque con vuestra ida, las fiestas que, recibiendo yo la orden de cavallería, se han de hazer, serán luego comenzadas. (II: 217-18, 220-21, 227, Campos García Rojas 2001: 192)

No faltó, pues, en este tiempo la muy valerosa princessa Claridiana, que aviendo mucho a la emperatriz consolado, prometiéndole de no bolver a Grecia sin el emperador, se hizo armar de sus fuertes y ricas armas, y en un grande y ligero cavallo, en compañía de solas sus donzellas, se partió de la ciudad [...].

No rehusó, pues, la fortíssima prinçessa el pavoroso encuentro del jayán; que dando de las espuelas al cavallo, con la lança en la mano [...]le salió a recibir [...].

Esto hecho, la princessa dio gracias a Dios por la victoria que la avía dado, y subiendo en su cavallo, se fue para el castillo [...]. Y entrando la princessa dentro, luego tomó las llaves del castillo. Y preguntando a dónde estava la reina, fuele mostrada una quadra, donde la halló con la infanta Teófila y sus donzellas, que muy tristes estavan, sin esperança de algún socorro [...]. Pues como la princessa entró donde la reina y la infanta estavan, y supieron lo que en su deliberación avía hecho, se fueron para ella, diciendo:

—Ay buen cavallero, de Dios ayáis el galardón de lo que por nosotros avéis hecho. Y mucho os rogamos os quitéis el yelmo, o nos digáis vuestro nombre, para saber a quién somos en tanto cargo.

La princessa, por más las alegrar y consolar, se quitó el yelmo y les dixo quién era, quedando tan hermosa con el trabajo que avía passado, que no menos maravilla era de mirar que quando sale Diana por las tardes, al tiempo que es del sol más encendida. Y la reina y la infanta, admiradas de tal maravilla, la estavan mirando, pareciéndoles más ser sueño que verdad lo que veían. Y al fin, abraçándola la reina y la

infanta, y dándole gracias por lo que por ellas avía hecho, estuvieron allí lo que del día quedava y la noche, y otro día por la mañana (IV: 117, 121, 123-24, Campos García Rojas 2001: 192-93).

Cuando la doncella guerrera no está entregada al ejercicio de las armas en batallas, torneos o justas, se dedica a la cacería en los bosques. Es digna heredera de la reina de las amazonas, que queda vinculada con Diana, la misma deidad romana. Asimismo, Claridiana es asociada con la luna y así se establece un vínculo casi insalvable entre ella y El Cavallero del Febo, cuya marca de nacimiento representa un sol, y con quien más adelante casará. Claridiana es también poseedora de una gran belleza que sorprende a quienes la contemplan. En este sentido es interesante apuntar que la descripción de su belleza no se separa de su actividad caballeresca y, de hecho, Ortúñez de Calahorra yuxtapone en una escena la belleza femenina de Claridiana con el fragor y la agitación producidos por la batalla.

La doncella muestra su rostro fatigado por el ejercicio, dejando agradablemente sorprendidos a quienes descubren bajo su yelmo no sólo que quien los ayudó es una mujer, sino que es una de las mujeres más bellas. Lo que aquí parece ser un rasgo más que subraya la belleza femenina y que acentúa el valor en Claridiana, en un ingenio como el de Cervantes pudo convertirse en una excelente oportunidad para la burla y el ridículo. En la descripción arriba citada se deja leer un sutil dejo de ironía al reunir en el mismo momento una belleza casi divina y enajenante, a una fatiga y descompostura que lindan con el ridículo.

La *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, si bien más breve que *El cavallero del Febo*, no resulta menos compleja y rica en elementos de interés que evidencian un deseo de innovar el género. Esta segunda parte de Pedro de la Sierra fue la que de los críticos, incluso el mismo Eisenberg, recibió peor aprecio y evaluación²⁰. Se advierte en ella una sutil reducción de las actividades caballerescas propiamente dichas. Los hechos de armas muchas veces dejan lugar a la descripción de episodios funestos, mágicos, maravillosos o de vida pastoril que, sin duda, resultan deslumbrantes y, de cierto modo, hacen decaer la importancia de las hazañas caballerescas de los héroes. No obstante, esta característica que aparece también en la *Tercera parte*, fue quizá una de las que fuertemente influyeron en la concepción que actualmente tenemos de los libros de caballerías.

Lo que primero llama la atención de esta *Segunda parte* es que el emperador Trebacio regresa a las andanzas caballerescas como en sus mejores tiempos de juventud. De este modo, no sólo se presentan y continúan las aventuras sus descendientes, sino que éste mismo vuelve a la escena aventurera cuando ya desde

²⁰ *Op. cit.*, «Introducción», págs. XLIII-XLIV.

la primera parte se había retirado a una vida más sedentaria en su corte de Constantinopla. De cierto modo, esta es una incongruencia y falta de verosimilitud que rompe con las características del género. Ciertamente Amadís, hacia el final de *Las sergas de Esplandián*, se incorpora a la guerra religiosa que su hijo dirige contra los infieles, y también es cierto que su papel no es nada desdeñable, pero su protagonismo está claramente reducido. En la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, Trebacio emprende aventuras que serían más adecuadas para sus hijos o nietos. Sin embargo, el autor justifica esta alteración y hace una reflexión moral respecto al papel de los gobernantes y su compromiso no sólo con su pueblo, sino con todas las causas necesitadas de ayuda y justicia. Todo ello en aras del continuo engrandecimiento de su fama y honra. Parece que ese compromiso, siempre debiera estar vigente y listo en cualquier momento que se necesite y no delegarlo en los caballeros de su corte ideal, procedimiento común y normal en otros libros de caballerías:

El emperador, aunque vio que era grave cosa dexar en aquel tiempo su estado, no lo mostró, antes luego pidió sus armas, las cuales le fueron traídas [...]. Todos los reyes y grandes señores se lo quisieron estorvar, sobre todos el anciano príncipe de Clarencia, que le dixo:

—Soberano señor, no cumple a la grandeza de vuestro estado ponerse a lo que los cavalleros andantes les pertenece, y son obligados. Mirad señor que los príncipes, aunque sean largos en el prometer, han de ser moderados en el dar, que no ha de ser el príncipe tan pródigo en sí, que por la cumbre de su fama abaxe la grandeza de su estado, que el que no tiene a quién dar cuenta, sino a su sola persona, a él sólo haze la fortuna falta, pero vos soberano emperador tenéis más obligación a mirar más por vuestros súbditos, que no por vuestra persona. El buen príncipe más sujeta ha de tener la voluntad a los suyos, que no a su apetito, por lo cual excelente señor nos podéis perdonar, que no hemos de consentir, por la pomposa fama vuestra, perder vuestra persona. Dezid señor, [¿] si fortuna, como suele, pone silencio a vuestra persona, no sólo a vos deshaze, pero a nosotros nos priva del mejor señor del mundo?

Todos los que estuvieron presentes al razonamiento del príncipe, le loaron de discreto, pero el illustre emperador, sin mostrar desassosiego alguno, le respondió:

—Nobles reyes, y príncipes amigos míos, en mucha gracia os tengo la voluntad que me mostráis, en no querer me tener ausente de vosotros [...], pero avéis de mirar, que como amáis el cuerpo de vuestro rey, avéis de dessear assí mismo su fama y honra. Muchas viandas ay que son sabrosas al gusto, pero dañan el pecho. Cosa buena es la vida

regalada, reinando bien es gozar d'ella sin menoscabo de la fama y honra, que ésta, el que la tuviere obligado es a mantenerla. [...] Confiad en Dios, que me bolverá ante vuestros ojos, con soberana gloria. ¿Qué dirían en el mundo, si por temor de lo humano dexasse de mantener lo justo, y cumplir mi palabra? [...] La emperatriz, que agena de lo que había passado estava, cuando algunos de los que con el emperador estavan, se lo fueron a dezir, con muchas lágrimas vino por le estorvar la partida. El emperador algo enternescido de la oír, con un soberano semblante la mandó tornar a su aposento, [...] (Libro 1, cap. XI, fols. 24^{rb}-25^{ra})²¹.

La intención didáctica del episodio es muy clara, al margen de que sirva para justificar la salida del Emperador. En esta *Segunda parte*, Trebacio es un ejemplo del rey como el mejor caballero y, de este modo, no pierde su lugar en las caballerías. En él, se conjugan las cualidades del gobernante ideal que responde a su compromiso como caballero, oponiéndose a la idea de un emperador únicamente cortesano.

Trebacio, en estas nuevas empresas, se encontrará con aventuras que reclaman su ayuda y atención. Muchos de estos episodios constituyen verdaderas narraciones interpoladas en la acción global del libro. Son episodios con un marcado sentido didáctico que presentan situaciones humanas donde algún vicio o alguna injusticia crea un problema que requiere el apoyo de un caballero. Esta fórmula se repite normalmente en los libros de caballerías, pero lo que caracteriza peculiarmente a estos episodios es el poseer un desenlace funesto cuya detallada descripción en ocasiones linda con lo tremendo. Son escenas brutales que fuertemente impactan al lector y acentúan así la intención didáctica del episodio. Ocurren suicidios, trágicos amores, casos de pena capital, violaciones y asesinatos. Escenas de gran dolor que, si bien por momentos distraen la narración de sucesos caballerescos, también acentúan el fuerte compromiso que los caballeros tienen con esa realidad soez que demanda su participación y corrección. Uno de estos episodios es el de la historia del rey de Cimarra, cuya hija sufre violación y muerte al resistirse a perder la honra:

Yo el triste rey de Cimarra, en otro tiempo harto favorecido de la ocasión que a ser señor de tan grande estado me truxo, con gozar de

²¹ Cito por la *editio princeps* de Pedro de la Sierra Infanzón, *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, Alcalá de Henares: Juan Íñiguez de Lequerica, 1580. Quiero agradecer aquí a José Julio Martín su ayuda al facilitarme parte de estos materiales. Asimismo, estos textos pueden consultarse en Campos García Rojas, «*Espejo de príncipes y caballeros* (II) de Pedro de la Sierra Infanzón (1580)», en *Antología de libros de caballerías castellanos*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, págs. 193-200.

dos hijas, las más hermosas que naturaleza formar pudo. Trúxome a tal tiempo, que lo que más contento me causava, esso mesmo me vino a dar el mayor tormento, que hombre humano sufrir pudo. Mis dos hijas fueron dotadas de estremada belleza, acompañadas de la honestidad que a su estado convenía, a cuya fama mi corte fue poblada de los príncipes, y señores de todo el mundo, [...] tanto, que vino a ser la más noble corte que rey tuvo, unos por venir a ver la flor de la cavallería, otros codiciando casar con mis hijas. Entre los cuales fue preso de amor (aunque en ausencia, sólo por la fama de su hermosura) Noraldino rey de Numidia, tan poderoso como falso, el cual me embió sus embaxadores, para que tuviesse por bien de le dar la una de mis hijas por muger, yo considerando, que en ello antes se aventurava gran honra, y fama, por conocer su grandeza, y no sus traiciones, tuve por bien de condescender con su embaxada, y voluntad. Concertáronse los casamientos con la mayor, [...]. Quedeme yo acompañado de la menor, que Herea se llamava, en extremo más hermosa que su hermana, de lo cual fue informado el traidor y desleal rey de los suyos [...]. Tanto se lo encarecieron, que sin aver en él resistencia de la mortal herida de Cupido, le hizo olvidar la nueva compañía, rindiéndose a la ausente señora, sin considerar que era hermana de la que consigo tenía por muger. Pues acrescentándosele cada un día el nuevo amor, fatigándole con nuevo desseo, considerava cómo podía aver remedio de la gozar, sin que nadie fuesse parte para se lo impedir. Finalmente puso por remedio cauteloso, embiéndomela a pedir, para que su hermana Melinda pudiesse passar con algún tanto de gusto, un enfadoso preñado que tenía, [...] teniendo en su compañía a su hermana [...]. Fortuna que le ayudó con próspero tiempo, fue a arribar a su tierra con gran bravidad, a dos leguas de la ciudad, y con gran magestad fue recibido de los suyos; trayéndole cavallos, y palafrenes. Puestos que fueron en orden tomaron su camino. Sujeto el falso rey a su mal propósito, mandó, que toda la gente fuesse adelante, quedándose él sólo algo alexado de los suyos, con sola mi triste Herea. Y quando se vio solo con ella, guiándola a una parte de un bosque que allí estava orilla de un río por do caminavan, la metió en lo más encubierto (que bien advertido d'ello devía de estar) y apeándose de su cavallo, dixo a mi querida y regalada hija, que assí mismo se apeasse. [...] El fingido regalador, no dexava con algunas muestras y encubiertas palabras, dar a entender el encendido fuego de amor que le atormentava, declarándole su dañada intención. Fatigada ya de las continas razones mi hija Herea, como leona furiosa le reprehendió, diziéndole lo que a tal caso requería. Lo que visto del insano rey, cuan aceleradamente le respondía, queriénd-

dosele levantar del asiento do estava, la asió de la ropa y la detuvo, y con palabras blandas la quiso bolver a sossegar, [...]. Viendo el malvado rey, que la casta infanta se le defendía, asela del pescueço, diciendo, —No pienses, o cruel Herea, que te has de librar de mis manos, sin conceder a mi voluntad y desseo, que te prometo, en pago de la crueldad que conmigo usas, avrás la más cruel muerte, que jamás donzella passó. [...] Sábeta infanta, que viva, o muerta he de cumplir mi desseo, que con tanto fuego me abrasa mi coraçón. Tan fuertemente se defendió, que con varonil ánimo guardó su honra. No pudiendo su mal desseo ser cumplido, con gran ravia que el encolerizado rey tenía, le cortó gran parte de la falda del vestido, y asiéndola fuertemente de los cabellos, la maltraxo, tanto, que con la sangre que de la cabeça le salía, matizava la verde yerva. Con esto creyó, que algún tanto la assossegaría. Viéndose tan mal tratar, mientras más lo procurava, mayor furia le mostrava. Visto por el traidor, que no le aprovechava, va perdiendo la fe de cavallería, y el respeto que a quien era devía tener, blasfemando contra el cielo, rasgándole a pedaços sus ropas, la desnudó, y con las riendas del palafrén crueles açotes le dava en sus delicadas espaldas, matizándolas con azules señales, y todo le aprouechava poco. Viendo la perseverancia que la infanta mostrava, añadiendo crueldad a crueldad, sus blancas y bien compuestas piernas, con sus rollizos braços con unos cordeles agarroteó, y la ató a un árbol muy fuertemente, diciendo:

—Cruel más que muger en el mundo ha sido, ¿por qué has querido venir a estar d'esta manera, a trueco de no dar gusto a quien perpetuamente te le diera? ¿parécete que es mejor padecer semejante martirio, que no una gustosa y amorosa vida?

La maltratada infanta le respondió con voz ronca:

—O cruel traidor más que ningún cavallero lo ha sido, ¿por qué te reparas di vil enemigo de los dioses, que no acabas de sacar esta alma d'este mísero cuerpo? ¿házeslo porque no se vaya a quexar a donde te sea dado el castigo de tu acervíssima crueza? O dioses, no me neguéis la justicia contra este falso y traidor rey, no perdáis el nombre de justicieros, por amparar tan maldito rey.

Con esto cansada del terrible dolor y tormento que passava calló. No por esso el rey dexó de proseguir su crueldad, antes con gran ravia la mirava, teniendo los ojos lidibinos enclavados en ella. Viéndolo la atormentada señora, codiciosa de la muerte, con voz furiosa le dixo:

—¿Qué piensas traidor el mayor de los traidores? ¿qué contemplas carnicero, desapiadado tigre, luxurioso puerco, deshonorador de la real

corona? acaba ya de atormentarme, que ya no es tiempo de te arrepentir. Dame la muerte, embiándome a par del seno de Diana.

Viendo el desapiadado rey la perseverancia que tenía en la defensa de su honra, con ánimo cruel, toma una toballa que la infanta al cuerpo ceñida tenía, y con brutal ira se la echa al cuello, apretándola hasta que del cuerpo se despidió el ánima. [...]

La reina [la hermana] se quedó haziendo grandes lamentaciones [...]. Toma en su mano una daga, que del rey era, y en los braços su pequeñito hijo le iba diziendo:

—No haré yo tanto mal al mundo, que dexé hijo de tan mal padre en él.

Fuesse al aposento del rey y hallolo tendido sobre la cama, rebolcándose a una parte y otra, sin poder un punto reposar, y llorando a grandes voces, llamándole de traidor, con la daga que llevaba le atravesó la garganta al inocente niño, y como leona se lo arrojó sobre el lecho, diziendo:

—Toma traidor el fruto que hiziste en mi vientre.

Y arrójase tras él para lo matar, quiso su ventura, que no le acertó en lleno. El rey que de ver lo que la reina avía hecho algo turbado estava, ásela delos cabellos, maltratándola muy mal. Ella viendo que avía errado el golpe, y que ya no podía poner en effeto lo que avía pensado, buelve contra sí misma la ravisosa furiosa, y la ensangrentada daga se mete por el corazón, que dos partes se le hizo, quedando muerta en manos del causador de tantos daños (Libro 1, cap. XII, fols. 27^{va}-29^{rb}, Campos García Rojas 2001: 194)²².

Otro de los episodios de carácter funesto es la historia de la princesa Dame-lis y el príncipe Velegrato. Esta es la repetida historia de dos jóvenes cuya relación amorosa no cuenta con la aprobación del padre de ella. Sin embargo, los enamorados son fieles a su amor y de manera secreta consuman su pasión. Conscientes de haber transgredido la prohibición, escapan lejos de aquella sociedad y establecen su vida en el bosque. No obstante y tras varios años de ausencia, el padre de Damelis llega al lugar de su refugio, a través de la ayuda mágica de un sabio, y da muerte a su hija:

En Arabia reina al presente un rey, que aunque pagano, de nobles costumbres, el cual sola una hija tiene, tan hermosa cuanto humilde y

²² Este episodio recuerda claramente el mito ovidiano de Procne y Filomela de las *Metamorfosis*, VI, 424-674. Para su difusión en la Edad Media, compárese con Giovanni Boccaccio, *Genealogiae deorum gentilium*, IX, 8.

casta. Fue amada del duque de Fedra vassallo d'este mesmo rey, que Velegrato se llama, hombre de poca edad, de rostro severo, el semblante grave, más merecedor de reinar, que ninguno que pagano fuese, tanto, que de todo el reino era estimado, casi en igual grado como su rey, por lo cual en el pecho del rey se engendró un secreto odio y rencor. Siendo d'este amada la princesa, que Dumelis se llamava, quisieron los dioses que d'ella en la misma moneda fuesse pagado, de manera que aviendo apollillado amor ambos coraçones, procurava más atizarlos con sus fuegos, tanto, que ni el uno ni el otro en otra cosa imaginavan sino en se amar, no sabiendo cómo manifestarse su pena. Amor que siempre acarrea ocasiones, puso al cavallero delante una dueña, que pareció ser puesta por mano de la diosa Venus. [...]. Finalmente con industria d'esta dueña dieron orden los dos amantes de poderse ver. No quiero detener al que esto leyere en los contentos que ambos sintieron en verse juntos, quedando ella hecha dueña. La linda Damelis, por no poder gozar tan a su descanso de su Velegrato, determinó de dexar a su propia tierra, y padre. Con está intención una noche estando con su amado, le echó los braços por encima del cuello, diziendo:

—O mi dulce y querido amigo, pues los dioses soberanos quisieron comigo ser tan gratos, que mereciesse amaros, no ha de aver en vos ingratitud, porque yo no puedo passar, sin continuo gozar de vuestra vista, y no os espante señor de lo que digo, que el demasiado amor me fuerça a no poder dexar de manifestároslo, y creedme señor, que si vuestra vista a mi coraçón le falta, será faltarle el vital aliento. Bien conocéis señor el poco amor que el rey mi padre os tiene, lo que será causa no podernos gozar como desseo, por lo cual he pensado, si a vos os parece, de dexar mi padre y tierra, yéndome a vivir con sola vuestra persona a estraño reino. Ay de mí si esto me negáis, como veráis presto vuestra querida sin vida, pero no creo yo se me negará cosa de mí tan desseada, donde tanta virtud mora.

[...] Tan buena maña se dieron, que sin ser sentidos se salieron del reino, [...] sin les acaecer cosa, llegaron riberas del río Derrans, a un lugar donde [...] antiguo edificio avía, en algunas partes bien fortalecido, y en otras por su antigüedad derribado. Entrando en él, aviendo de subir ciertas gradas que subieron, les pareció lugar conveniente para su morada, donde sin temor de ser hallados podrían vivir pacíficamente, gozando de sus dulces amores. No a muy lexos avía una pequeña villa, de donde se podrían proueer de todo lo necessario para su mantenimiento corporal. [...] El duque no entendía en más de ir a caça con sus escuderos, dexando a su Damelis en compañía de sus

damas en esta fuerte casa, estando siempre sobre aviso de no abrir la puerta, si no fuese hecha cierta señal, [...]. D'esta manera passaron cuatro años, pero el tiempo, que jamás estar quedo en un ser puede, les quitó el reposo, dándoles doblado el trabajo, porque como su padre la echasse menos, fue tanta la pena que sintió, que mucho tiempo sin salir de su aposento estuvo, y sino fuera por los negocios del reino jamás saliera d'él, pero aún que entretenido con los negocios, no olvidava su dolor, llamando muchas vezes su querida hija. Todos los cuatro años passó con mucha tristeza, sintiendo cada día más su pena. De lo cual fue sabidor un gran mágico, llamado Demofronte, que por su saber supo su pena, y por su arte mágica hizo venir un carro con dos alados dragones, en el cual con presteza fue puesto a donde el rey habitava, a tal tiempo que estava solo el rey en su aposento, con el acostumbrado sentimiento de la pérdida de su hija, y como sin ser visto de nadie entrasse, dixo:

—Rey, dexa el pesar, y ponte al remedio, que si hazer lo que te dixe requisieres, no dexaré de te poner a donde tu hija está, con tal condición, que no le tienes de dar castigo, pues otro yerro no ha hecho más de saltar a tu obediencia. [...] Y sin más le dezir, usando de su saber lo puso en el carro, regido por los oprimidos dragones. En poco tiempo fue puesto a donde su hija estava, a tiempo que el duque andava en su acostumbrada caça. El sabio llamó a la puerta, haziendo la señal que el duque solía hazer, que como de Damelis oída fuesse, ella misma abrió la puerta, y como a abraçarlo fuesse, creyendo ser su verdadero amante, y viesse que él no era, antes conoció ser el rey su padre, con gran sobresalto dio un grito, boluiéndose a entrar dentro. El rey su padre con alguna ira la siguió, diziendo. No te cumple huír Damelis, que morir tienes a mis manos, pagándome con tu muerte la deshonra que mi real corona por ti ha recebido. Tras ella fue hasta el aposento donde sus donzellas estavan, entre las cuales la temerosa señora se metió, que como assí la vieron venir, bolvieron a ver que fuesse la causa de tanta turbación. Floria [su doncella] luego conoció al rey, que como airado lo vio, temió el daño de su señora, y poniéndose sobre ella, dava temerosas voces. El rey, como encendido en ira estuuiesse, sin se acordar lo que al mágico prometido avía, puso mano a su espada, diziendo:

—No te cumple Damelis huír de la muerte, que también la mereces, yo haré mi braço verdugo de mi propia carne.

La dama respondió:

—Ay padre y señor mío, tan cruel agora para mí quanto piadoso serme solías, aplaca tu ira, reten tu homicida espada, oye mi disculpa

que tengo en lo que culpar me pretendes. Sábeta señor, que Amor me convenció a amar, olvidando el paternal amor tuyo. Y si para esto fue poderoso, no lo fue para te quitar la honra, pues con ella honrada vivo con mi marido.

—O falsa, —dixo el rey—, calla traidora sin fe, ¿qué razón ay para disculpa de tanto yerro como has cometido?

Y diziendo esto alçó el braço para le herir, las quatro damas que allí estavan con voz temerosa sobre la infeliz Damelis, se pusieron ofreciendo sus cuerpos a la cortadora espada, por librar el de su señora. El rey que assí las vio, con la siniestra mano tira de los cabellos a la una, quitándola de sobre Damelis, para poder en ella executar su determinado pensamiento, sin que lo pudiesse nadie estorvar. [...] Con doblada ira procura [el rey] executar su furia, pero las donzellas con temerosos gritos cuando la una, cuando la otra, se lo estorvavan, hasta que con cruel mano, por entre las donzellas metió su aguda espada de punta, y con la furia de su braço apreto hasta le passar el pecho de la otra parte [...] (Libro 2, cap. XX, fols.114^{ra}-115^{rb}).

En la historia de Damelis y Velegrato confluyen elementos de muy diversas tradiciones. Lo que más poderosamente llama la atención es el eco que hace de la historia de Tristán e Iseo y de su vida en el bosque. Estos legendarios personajes que sostienen una relación adúltera huyen también al bosque donde encuentran un refugio para llevar una vida libre, feliz y casi silvestre. Lejos de las preocupaciones sociales que obstaculizan su amor²³.

Las condiciones obviamente son distintas en ambos casos, pues Damelis no está casada como Iseo, ni el poder de ningún filtro amoroso gobierna la conducta de estos jóvenes amantes. Tampoco existe en este ejemplo la presencia de un ermitaño que sirva de guía espiritual a la pareja y que aparece en algunas de las versiones de la historia de Tristán e Iseo. Sin embargo, sí es claro que este episodio legendario pudo inspirar la historia de Damelis y Velegrato. Ambas poseen elementos comunes, como el motivo de la huida al bosque y de la vida en un arruinado edificio que les da cobijo. Los dos amantes, como Tristán e Iseo, viven de lo que el mismo bosque les ofrece y de la caza; no obstante Damelis y Velegrato cuentan con la cercanía de una villa donde también consiguen algunos de sus abastecimientos. En este sentido, los enamorados que nos presenta la *Segunda parte* no están completamente alejados de la vida en sociedad y, en cierta

²³ El episodio de la huida al bosque está presente, con alguna u otra modificación, en las diferentes versiones de la leyenda de Tristán e Iseo. Asunto que María Luzdivina Cuesta Torre compara y analiza con respecto a las versiones hispánicas. Ver *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1994, págs. 128-30; e Isabel de Riquer, ed. *La leyenda de Tristán e Iseo*, Madrid: Ediciones Siruela (Selección de lecturas medievales, 43), 1996.

medida, resultan más prácticos y racionales que los legendarios amantes. Asimismo, los amantes están acompañados, quizá demasiado, por las doncellas de Damelis. Nuevamente vemos cómo la princesa, aunque huye al bosque, no deja completamente atrás su vida cortesana. Y por último, el episodio está fuertemente determinado por la presencia de la magia. Un mago, Demofronte, queriendo aliviar la pena del rey, padre de Damelis, facilita la reunión de éste y la hija en el bosque: Mientras Velegrato está ausente cazando, el mago se presenta junto con el rey en la casa de la pareja. El rey furioso y humillado por la desobediencia de su hija le da brutal muerte con su propia espada.

También en el episodio está presente el motivo tradicional del peligro que se cierne sobre la esposa (rapto o adulterio) mientras el marido se ha ido de cacería. Este motivo aparece en el episodio tradicional de Tristán e Iseo y, de manera similar, lo encontramos también en el *romancero*²⁴. Aquí, el peligro sobre Damelis es el descubrimiento por parte del padre y el asesinato de la joven.

La presencia de la magia se hace, pues, cada vez mayor en el ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros*, y en esta segunda parte, Pedro de la Sierra introduce una oscura aventura maravillosa donde la magia y la mitología son protagonistas. Claridiano, hijo de El Cavallero del Febo y nieto de Trebacio, en una de sus aventuras, entra a un edificio donde está resguardado el encantamiento del castigado padre de Damelis. Ahí, el joven caballero se encuentra con un monstruo que es la encarnación del mago Merlín de la tradición artúrica. La aventura cumple formalmente con lo esperado de un caballero singular que se enfrenta al monstruo y lo vence, aunque no definitivamente. Pero lo interesante de este episodio es la confluencia que hay en él de varias tradiciones. En primer lugar, la aventura recuerda la tradición de las descripciones del Otro Mundo, pues el edificio que alberga al monstruo es un lugar oscuro, cerrado y tenebroso, casi onírico, un *locus* idéntico al de las regiones infernales. La aventura está fuertemente influida por la magia y es la alusión a Merlín lo que vincula, en segundo lugar, la escena con la materia de Bretaña. Este personaje dota al episodio y a la aventura de prestigio y fama. De este modo, para el caballero la resolución de este encantamiento entrañaría un triunfo determinante que pondría de manifiesto su fama y gloria. Por último, la tradición clásica también está presente en el episodio, ya que el monstruo con el que Claridiano ha de enfrentarse revela información a través de preguntas y respuestas, de carácter críptico. Si bien estas características ya son propias de la figura clásica de la esfinge, la relación es obvia a partir de la identificación

²⁴ Edith Randam Rogers, *The Perilous Hunt: Symbols in Hispanic and European Balladry*, Studies in Romance Languages, 22, Lexington: UP of Kentucky, 1980, Samuel G. Armistead, «Ballad Hunting in Zamora», en «*Al que en buena hora nació*»: *Essays on the Spanish Epic and Ballad in Honour of Colin Smith*, ed. Brian Powell & Geoffrey West, Liverpool: UP & Modern Humanities Research Association, 1996, págs. 13-26.

total del acertijo: «¿cuál es el animal que en naciendo anda en cuatro pies, y después en dos, y a la fin en tres?»²⁵.

Claridiano, sin embargo, no conoce la respuesta al famoso acertijo y debe defender su vida con la espada. Nuevamente las características del viaje a las regiones ultraterrenas queda acentuado por la presencia de la esfinge y de su acertijo. Para el caballero, la entrada a este lugar y la experiencia ahí vivida constituyen una búsqueda ontológica del conocimiento. Tras la aventura, Claridiano no es el mismo, ahora conoce su linaje; sin embargo, su conocimiento aún no es completo y habrá de madurar, hecho que queda manifiesto en su fracaso ante la resolución del acertijo del monstruo:

El animoso mançebo [Claridiano] no dexó de recibir alguna alteración en ver cosa tan disforme de animal. Era de cuerpo mayor que un elefante, tenía cubierto de unas duras y pintadas conchas, la cola tenía muy larga, y algo gruesa, sostenía su cuerpo sobre cuatro pies, cada uno acompañado de dos largas y agudas uñas. El cuello era de una vara en largo, tenía el rostro de muger, de la cabeça le salían dos estendidos y agudos cuernos, hablava muy claro, y respondía en todas las lenguas que le preguntavan, con nadie quería hazer batalla sin aver procedido demandas y respuestas, y según Galtenor afirma, dize, que el encantado Merlín era el que en aquel animal estava encerrado. Este fiero animal como vio al príncipe [...] se le puso delante. [...] El animal le dixo:

—Detente Claridiano, no te fatigues tanto por cosa que por todos los señoríos e imperios de tu padre no querrías aver comenzado, sepa yo primero qué te movió a entrar en esta casa, si fue por ventura tu animoso corazón y esfuerço grande o pretender libertar a los que aquí están detenidos, o por saber algo de tu linage.

Muy espantado estuvo el griego de se oír nombrar, y de las razones que el animal le dezía, al cual responde:

—Con todo quanto has dicho holgaría de salir, pues d'ello se me puede recrecer mucha honra, pero ruégote, que si algo de mi linage sabes, me lo digas.

Muy poco, dixo el fiero animal, me muevo por ruegos, si yo no me inclino de mi voluntad a lo dezir, mas porque sé que después de te lo aver dicho te ha de aprovechar poco el saberlo, porque si travas comi-go batalla has de quedar hecho pedaços te lo diré.

²⁵ Para la historia de Edipo y la esfinge, ver Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid: Gredos, 1995, págs. 202-04.

—Cumple me tú mi desseo, dixo el animoso cavallero, que en lo demás, cada uno hará su poder y procurará guardar su cabeça.

El animal con una risa a modo de hazer burla de lo que dezía, le dixo:

—Aunque es de poco provecho el dezírtelo, te diré tu generación. Tú eres hijo y nieto de los dos más altos emperadores del mundo, y más adornados de virtud. Tu madre es la más valerosa matrona que jamás ha avido, fuera de la que para tí estava guardada, si aquí no entraras. En breves razones te he dicho tu decendencia, si lo has querido entender, pues más te diré, que no mereces tú llamarte de tal linage, por ser tú pagano, y ellos cristianos. No ay pedirme más que harto te he dicho. Y pues te he cumplido tu voluntad, mira qué determinas hazer de tu persona, porque si te quieres bolver a salir, sin hazer conmigo batalla, cumple hagas una de dos cosas, tornarte por do entraste, o declararme lo que te preguntare.

El animoso griego le respondió:

—La una que es bolverme, sábetete que no te la con cedo, la segunda di qué quieres que te declare que yo te responderé si supiere, y sino supiere con la lengua, aquí está mi espada que sabe desatar quistiones por atadas que estén.

—Tu espada Claridiano, dixo el animal, harán como las demas que han tomado la misma porfía, quedando sus dueños muertos en pago de su atrevimiento.

—Déxate d'esso dixo Claridiano, pregunta lo que quisieres, o déxame seguir mi camino, y si forçoso por lo aver de fenecer he de tener batalla contigo, vengamos luego a las manos.

—¿Tanta priessa tienes? dixo el animal, yo te prometo, que presto te verás en lo que no querrías. Dime Claridiano, ¿quál es el animal que en naciendo anda en cuatro pies, y después en dos, y a la fin en tres? Si me declaras mi pregunta, yo soy contento de dexarte seguir tu camino.

Pensativo se puso el valiente guerrero, teniendo los ojos en tierra, rebolviendo el entendimiento, pero no acabava de atinar qué cosa sea lo que se le pregunta. Y levantando los ojos dixo:

—No sé qué te responda con mi poco entendimiento, mi espada avrá de cumplir la falta suya. Y acabando de dezir esto, abraça bien su escudo, y affierra su espada, dando principio a su temerosa batalla. El bravo animal, dando sus silvos como culebra, se desvió algo fuera, y con grande ímpetu estiende su cuello, y la cabeça baxa lo procura con los cuernos encontrar [...] (Libro 2, cap. XXI, fols. 115^{va}-116^{ra}, Campos García Rojas 2001: 196).

La vida pastoril es, igualmente, uno más de los elementos literarios que caracterizan a esta *Segunda parte* y que en los libros de caballerías de Feliciano de Silva constituyó un importante recurso narrativo. Los episodios de vida pastoril, junto a las doncellas guerreras, que muchas veces son también pastoras, dotan a estas obras de un tono rústico, natural y sentimental que contrasta con las acciones bélicas y de armas que protagonizan esos mismos caballeros que, en cierto momento, deciden hacerse a la vida pastoril. Claridiano, buscando a la pastora que le robó el corazón, decide cambiar su vida de caballero por la de pastor:

[Claridiano] estava determinado en hábito pastoril ir a ver a la pastora causadora de su pena. [...] Venida que fue la mañana, [la princesa] no tuvo descuido de lo que avía prometido, porque luego hizo hazer ropas pastoriles muy ricas, mandando llamar al mayoral del ganado de su padre, al cual mandó, que aquel pastor que le quería dar fuesse servido y acatado como la mesma persona del rey su padre. En breve tiempo fue hecho el adereço, y bolviéndose al aposento del griego, la princesa una noche le tornó a preguntar si avía determinado otra cosa que la que antes le avía dicho, y díxole, que no, antes siempre en su pensamiento se estava. La princesa le dixo, cómo ya estava todo a punto según lo avía mandado. El griego se lo agradesció mucho con palabras tan amorosas como su amor lo merecía. El griego se vistió luego de los pastoriles vestidos, no siendo parte para poder ser celadores de su grandeza. [...] Luego puso en obra su partida, y tomando un hombre que lo guiasse, se despidió de la princesa, [...]. Luego salió de la ciudad sin se detener, hasta ser en la principal casa del rey, a donde de todos los pastores que allí estaban fue acatado haziéndole mucha cortesía, no siendo poderosa la baxeza de los paños con que su cuerpo avía adornado de pastor, para poder celar la grandeza de su persona, y gravedad de su rostro, y aunque por la princesa no les fuera mandado lo que se les mandó, les forçara a no poder hazer menos. El nuevo pastor después de les aver dado las gracias del acogimiento que le hazían, se salió solo por la campaña tomando en la mano un gentil cayado, llevando también un pequeño laúd, que para su descenso pidió. No tomó reposo ninguno, hasta dar en las claras y corrientes aguas del río, a donde debaxo de un muy acopado mirto se recostó, y como contemplasse su querida pastora, alçando los ojos hazia el cielo, dando un suspiro, dixo:

—O Venus, que el primer assiento que quisiste tomasse tu nuevo vassallo, fue debaxo un mirto de ti tan regalado, regale tu dulce voz las orejas de tu hijo Cupido, dándole a entender, ya que la vista le falte, la grandeza de mi persona [...].

Con esto se arrimó al mirto las espaldas, y tomando su laúd comenzó a tañerle tan dulcemente, que no fuera mucho, si Orfeo con su vihuela adormeció las furias infernales, don Claridiano con su laúd, no sólo las furias, pero a su reina Proserpina, y antiguo Plutón, pusiera en estrecho. De rato en rato sonava tan dulcemente su voz, que cosa celestial juzgara ser quien lo oyera, y como la canción le salía del corazón con tanta pena, al doble parecía mejor. Bien pensava el pastor que no lo oía nadie, y dos pastores atentamente escuchavan lo que assí dezía:

*Ay rendido corazón
qué libre, qué descuidado
estavuas d' este cuidado
que te da tanta pasión.*

*[¿]Qué desventurada suerte
te ha puesto en tan gran estrecho,
que no te es ya de provecho
fuerça para defenderte[?].*

*[¡]Mas ay loco[!], ¿qué ventura
me puede venir mayor,
que averme rendido amor
a tan rara hermosura?*

*Ay bellísima pastora
qué dulce sería la muerte,
si yo mereciesse verte
aunque muriessse a la hora.*

*No te offenda ser querida
del que no tiene poder,
para dexar de querer
mientras Dios le diere vida.*

*Y cuando el mal inhumano
fuere ocasión que yo muera,
no sé qué más bien espera
quien muere por essa mano*

(Libro 2, cap. XXII, fols. 117^{vb}-118^{va}, Campos García Rojas 2001: 197).

La vida pastoril de Claridiano constituye una oportunidad para poder acceder a su amada pastora y, como corresponde a un pastor enamorado, entregarse a la composición de los versos que entona dulcemente con su laúd. Claridiano, como buen héroe de libro de caballerías, no sólo es excelente en el ejercicio de las armas, sino que además supera a todos los pastores del bosque en cuanto a la belleza de su canción, de su voz y de su interpretación. El caballero tiene que retirarse a esta vida, dejar la corte y sus placeres, sus comodidades, e incluso a la princesa que ahí lo ama, para acercarse a la verdadera dueña de su amor. La vida pastoril parece representar un retiro para el caballero que, no obstante, pronto se reincorpora a su deber guerrero y acude a las hazañas que demandan su presencia.

Asimismo, en la *Segunda parte* encontramos un curioso uso de elementos humorísticos que abordan asuntos domésticos. Durante las batallas o combates, los caballeros contrincantes con frecuencia son comparados con animales o personajes legendarios que recuerdan alguna cualidad positiva o negativa²⁶. Ya pueden ser leones fieros y valientes, o bien los héroes y dioses de la Antigüedad: Aquiles, Héctor, Hércules, Diana, Marte... Un desmesurado gigante será un bestial dragón o una furia infernal. En la *Segunda parte*, sin embargo, a éstas tradicionales y esperadas comparaciones se suman también algunas de índole más doméstico y cotidiano, menos esperadas y casi inadecuadas, lo que provoca el humor y acerca el crucial momento de una batalla al límite con la burla y el ridículo. Abundan comparaciones con la tenacidad de un mosquito o las moscas molestando a un perro²⁷.

Las situaciones cómicas pueden incluso afectar también la imagen del caballero que es víctima de una circunstancia que lo pone en ridículo. Yendo Claridiano con su amada pastora Caicerlinga y sus demás compañeros atravesando un bosque, topan con un falso anciano que en realidad es el rey y mago Galtenor, padre adoptivo de Claridiano. Se presenta para solicitar la ayuda del caballero, pero lo hace a través de un disfraz, jugando y burlándose de él:

Algún tanto se detuvieron, no sabiendo hazia qué parte guiar su camino, cuando vieron un hombre hazia la siniestra mano, que a pie caminava, [...]. No a mucho rato vieron que era un viejo, el cual las barbas y cabellos tenía blancas, por ser tan viejo, y para poder caminar se affirmava sobre un palo, mostrando gran pesadumbre en su andar, que con trabajo se movía. A la memoria le vino la pregunta que el fie-

²⁶ Para esta materia, ver Javier Guijarro Ceballos, «Notas sobre las comparaciones animalísticas en la descripción del combate de los libros de caballerías: la ira del caballero cristiano», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, València: Universitat, 1998, págs. 115-35.

²⁷ Para algunos ejemplos de este tipo de humor en la *Segunda parte*, ver ed. cit., lib. 2, cap. II, fol. 73^{va}; lib. 2, cap. XVI, fol. 104^{vb} y lib. 2, cap. XVIII, fols. 110^b-111^{ab}.

ro animal, en el encantamento del rey de Arabia le avía preguntado. Siendo cerca el viejo, lo saludaron, y la respuesta les buelve con voz cansada. El príncipe le demandó, qué ventura por parte tan solitaria le avía guiado? El viejo para le responder se uvo de sentar en el suelo, diziendo:

—No os lo sabre dezir gentil cavallero, sólo os digo, que mis hados me han traído a tanta desventura, siendo con falsedad burlado de un escudero que conmigo traía, el cual me dexó solo y a pie en este solitario lugar. Dos días ha que no he comido bocado, sólo el agua clara del río Eufrates me ha sobrellevado la hambre, el cual no muy lexos de aquí nace. Suplícóos cavallero, si alguna lástima de mi cansada vejez tenáis, me socorráis con llevarme en vuestro cavallo, o de alguno de vuestros criados.

El príncipe apiadándose del viejo [...] salta de la silla de su cavallo, y toma el viejo en braços, y le puso sobre la silla [...]. El falso viejo aprieta las piernas con tanta presteza, que hizo ir al cavallo bolando. O cuanto fue el espanto de lo que vio hazer, aunque creyó que devía de ser por le hazer andar un rato en mal, pero como vio que passava tan adelante la burla, como un trueno buelve caminando hazia donde su escudero venía, dando voces le truxesse su cavallo en que él venía, el cual con presteza su escudero lo hizo. El cavallero aviendo subido en el cavallo començó de llamar al viejo le aguardasse, lo cual el viejo hizo hasta que fue cerca d'él, diziéndole con gran risa:

—¿Qué piensas cavallero piadoso, cobrar tu cavallo, dándome a mí el pago de te aver dexado burlado? ¿pues por qué tan presto quieres perder el nombre de piadoso?

—No le pierdo, dixo el príncipe, pero no te le di yo, para que te llevasse a ti solo, sino a entrambos, porque cavallo es que lo podrá hazer cumplidamente.

El príncipe con estas palabras se iva llegando hazia el viejo, pero él se desvió con una presta carrera, haziéndole con los ojos mil visages, por le hazer raviar.

—Viejo falso y malo peor que raposo hidiondo, aguarda burlador de los cavalleros, no pienses por ligereza del cavallo librate de mis manos.

El viejo, mostrando dársele poco de sus amenazas, a una y otra parte corría en el cavallo, haziéndole mil gestos con la boca y ojos, lo cual para él le era a par de muerte.

—O dioses, que avéis de permitir,— dezía el griego,— que un viejo malo hagas befas de mí. Coridón y la pastora venían atrás, riéndose de la burla, que un viejo que no parecía poderse menear uviesse hecho al cavallero.

[El viejo] dixo:

—¿Qué es esto hijo, para qué tanta furia, pues sabéis que yo a enojaros no vengo?

El príncipe lo miró aviendo reparado el cavallo, y conosció claramente ser el rey Galtenor, y con presteza salta de su cavallo, haziendo lo mismo el viejo. Con mucho contento amorosos abraços se dieron [...]. A estas razones llegó la pastora y Coridón, y Fidelio [...].

El príncipe, bolviéndose a la pastora le dixo:

—Hermosa pastora mía, este noble rey que ves presente, es rey de la ínsula Arginaria padre y señor mío, que al cançando por sus artes la estrecha necesidad en que estábamos, nos ha venido a remediar.

Y con entrañas amorosas el rey de Arginaria, serenos los ojos, sin los mover, estava mirando la pastora [...] (Libro 2, cap. XXIX, fols. 133^{vb}-134^{rb}, Campos García Rojas 2001: 199).

El suceso es claramente cómico y ridiculiza al caballero. Una situación aparentemente seria y la compostura de Claridiano son sacudidos por la desenvoltura y risa de un viejo falso que se burla de él haciéndole visajes y moviendo los ojos tan sólo para hacerlo rabiarse en un contexto completamente familiar y de absoluta confianza. No obstante, el ridículo ha ocurrido y la broma del falso viejo mina irrespetuosamente la imagen del caballero. Tras la identificación del falso viejo, Claridiano lo presenta a la pastora y la situación cómica es entonces acentuada aún más, ya que Pedro de la Sierra apunta que el anciano ya no movía los ojos y los tenía serenos.

Los aspectos humorísticos en la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* anuncian sin duda una clara evolución de los libros de caballerías que preludian las escenas que tendrá que sufrir don Quijote como un caballero andante que ya muy pocos respetan y en quien pocos creen.

La *Tercera parte del Espejo de príncipes y caballeros* fue la que del ciclo recibió, si cabe, mejores calificativos de los comentaristas. Pascual de Gayangos, de acuerdo con Clemencín, apunta que tiene sus aciertos y que sí es recomendable su lectura. El libro comienza con un prólogo donde el mismo autor es protagonista y participa en una escena entre pastoril y caballeresca, que entraña la obtención de ciertos antiguos pergaminos escritos en latín y en griego, y que, supuestamente, constituyen los libros de todo el ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros*. Es Marcos Martínez, pues, y según él, el encargado de traducir y transcribir aquellos libros que cuentan las hazañas y aventuras de Trebacio, sus hijos y nietos. Este curioso prólogo recoge el tópico de la falsa traducción, tan recurrido por los autores de libros de caballerías, pero en este caso, el mismo autor forma parte de la historia y refiriendo una experiencia personal se introduce en la ficción narrativa para ponerse al costado de los mismos Lirgandeo, Arti-

midoro, Galtenor y Lupercio, sabios magos que pusieron por escrito esta fabulosa historia²⁸.

Gayangos igualmente critica que Marcos Martínez, como muchos otros autores del género, haya imitado lo que leyó en otros libros de caballerías y que incluso conservara los nombres de muchos personajes: «El príncipe Rosicler hubo batalla con el gigante Famongomadan, rey de la ínsula Defendida; este tuvo un hijo llamado Brandasidel; los nombres de Lisuarte y Madroco están copiados de Lisuarte y Madroco en el *Amadís*»²⁹. Incluso le increpa el hecho de que, a la manera de Feliciano de Silva, hiciera descripciones del sol, de la luna y otros astros al inicio de los capítulos³⁰. Como esto, Martínez también expone su erudición haciendo muy frecuentes alusiones a la materia clásica, mencionando dioses y personajes de la materia de Troya, así como intercalando abundantes versos suyos.

Todos estos elementos dieron lugar a una obra algo ecléctica y compleja. La *Tercera parte*, junto a *El caballero del Febo* y la *Segunda parte*, resulta un poco menos clara y continuada que las anteriores. Parece querer reunir en sí misma los mejores elementos de aquellas y al mismo tiempo algunos aspectos innovadores.

En esta tercera parte asistimos a las aventuras, todavía de los hijos de Trebacio, y de sus nietos. Además, Marcos Martínez continúa las aventuras de don Heleno de Dacia, sobrino de Trebacio que ya había hecho su aparición en la *Segunda parte* y cuyo papel en la historia protagoniza muchos e importantes episodios.

Estructuralmente, la *Tercera parte* continúa de forma cronológica sobre la genealogía del linaje de Trebacio, pero el entrelazamiento de las acciones se vuelve más complejo, confuso. Marcos Martínez falla en cuanto al uso del suspenso y la capacidad de recapitular las acciones para retomar el curso de la historia. Crea capítulos demasiado largos que alejan los acontecimientos. Aspecto que se ve agravado por el uso excesivo de gentilicios para llamar a los personajes, tanto, que muchas veces provocan confusión. No obstante la obra tiene altas ambiciones geográficas y la acción frecuentemente vuelve a las regiones de Europa occidental (Francia, Gran Bretaña, Italia, España), África y Asia, o se traslada a escenas marítimas donde los caballeros se enfrentan con corsarios y jayanes, creando de este modo un amplio escenario.

Llama la atención que, a diferencia de *El caballero del Febo* y de la *Segunda parte*, en la *Tercera parte*, abundan los torneos y las justas. Al igual que la

²⁸ Ver Marín Pina, «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, 2 vols., ed. María Isabel Toro Pascua, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV & Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, I, págs. 541-48.

²⁹ *Op. cit.*, pág. LV.

³⁰ *Ibidem*, pág. LV.

segunda parte, las escenas de armas y de caballerías poco a poco ceden lugar a episodios más de índole cortesano. En el primer libro, sobre todo, los torneos, intrigas y escarceos amorosos son una excelente oportunidad para que Marcos Martínez introduzca sus versos en las letras de los caballeros justadores o en las escenas pastoriles. Las letras y las divisas que portan los caballeros proporcionan a la descripción de torneos y fiestas cortesanas un esplendor fantástico y lúdico.

Intercalar textos en verso en textos en prosa es un recurso que goza de una larga tradición desde el medioevo y no es extraño que en los libros de caballerías ocurra esta presencia, especialmente cuando se trata de las letras que los caballeros ostentan junto a sus divisas. Letra y divisa forman una unidad y, junto a los motes, constituyeron un género poético, propio de la poesía de cancionero, que gozó de gran popularidad en las cortes europeas desde finales del siglo XV hasta el siglo XVI y e incluso principios del siglo XVII³¹. Con ellas los ingenios cortesanos demostraban su habilidad creativa e incluso llegaban a convertirse en un motivo de juego y competencia entre caballeros.

Es frecuente que los autores de los libros de caballerías copiaran textos líricos ajenos y los reprodujeran íntegramente en sus obras; o que incluso insertaran sus propias creaciones poéticas en la narración de los torneos o aventuras que vivían sus personajes. De este modo, los caballeros también tendrían que demostrar su superioridad a través del ingenio de sus poemas, letras y divisas. La abundancia de estas composiciones poéticas en la *Tercera parte* enriquece los episodios caballerescos y constituye una característica distintiva de esta obra del ciclo.

Aunque en la *Segunda parte* existen algunas composiciones líricas y en la *Quinta* también las hay, especialmente letras, y su lugar en la obra es altamente significativo³², es la *Tercera parte* del ciclo la que en realidad presenta un número mayor de estas composiciones que dotan a la narración de otro colorido, espectáculo e incluso musicalidad que no poseen las otras partes del ciclo. En la *Tercera parte* hay un total de 152 composiciones poéticas repartidas entre letras, motes, sonetos y otros poemas:

[Grisalinda] dissimulava la pena que por su ausencia tenía, gustando de las justas y torneos que a su causa se hazían, floreciendo en

³¹ Para la materia de letras y divisas ver Alberto del Río Nogueras, «Libros de caballerías y poesía de cancionero: invenciones y letras de justadores», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, 2 vols., ed. María Isabel Toro Pascua, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV & Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, I, págs. 303-18 y Ian Macpherson, *The «Invenciones y Letras» of the «Cancionero General»*, London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 9), 1998.

³² Lucía Megías, *op. cit.*, págs. 336-46.

aquella corte la cavallería más que en todo el mundo[...], tanto, que estava llena la corte de cavalleros, que a la fama de las fiestas venían, y por la bella Grisalinda. Señalávase el príncipe de Genobios, y el de Claramonte, mancebo robusto y muy enamorado de la hermana del de Genovios, que en compañía d'esa infanta estava, con el duque de Pera, todos cavalleros valientes: pero entre todos se mostravan el animoso duque de Soma cavallero mancebo y muy valiente [...]. Pues quando en esta alteza estava la corte, llegó a ella el príncipe de Frigia, cavallero moço y de gran fuerça, que andando a buscar sus aventuras oyó aquellas fiestas, y se vino a ellas, con ^{28va} propósito de hazer en ellas cosas por do fuesse tenido. Vino el rey de Carthago valentíssimo joven, llamado Pontenio, de casta de gigantes. El príncipe Riendarte de Frigia, en viendo la hermosura de la infanta se afficionó a ella, y lo dissimuló hasta dar muestras de su persona. Eran los que avían de sustentar la sortija, el valiente duque de Soma, y el de Pera, los cuales tenían muchos y estimados precios para las justas, que el rey les avía dado. Començáronse otro día de San Juan cinco de mayo, y duravan hasta San Juan de junio [...]. Llegando el día célebre, no parecía sino que la llana París se hundiesse con el ruido que se hazía de los instrumentos y reforçados tiros de pólvora. Hizo aquel día el rey vanquete a los principales de la corte [...]. En acabando, se fueron los mantenedores a armar, y salieron conforme sus estados, ambos de armas verdes sembradas floresdelises por ellas con mucha pedrería por ellas, y las cubiertas de los cavallos de lo mismo. Entraron con cada cincuenta pages todos de terciopelo verde golpeado sobre tela de oro que les parecía muy bien. Sólo se diferenciavan en los escudos: porque el de Soma como vivía regalado, llevaba dibuxada a su dama con una corona en la cabeça de fragrantes lirios, con esta letra por orla:

*Por la belleza se debe
esta corona a mi dama,
y por quererla, la fama.*

Passó con gentil donaire, haziendo su comedimiento a las damas, llevándole el escudo un cavallero francés gran su amigo, y la lança el gran condestable de Francia. El animoso duque de Pera llevaba en el escudo un corazón atravesado, con esta letra:

*Señal da mi corazón
de mi dama la crueza,
y también de mi firmeza.*

El escudo le llevaba el duque de Brava, y el yelmo otro cavallero amigo. En llegando al puesto, començaron muchos cavalleros assí naturales como forasteros, codiciosos de hora, a salir a la justa (Libro 1, cap. VIII, fols. 28^{rb}-28^{vb}, Campos García Rojas 2001: 200)³³.

La vida pastoril es, nuevamente, el escenario ideal para desarrollar e interpretar la actividad poética. Mientras los torneos son el espacio propicio para la presentación de letras de justadores, y de los motes que también pueden acompañar sus divisas, la vida natural de los pastores se vincula con la expresión poética y musical de aquellos personajes retirados de la vida social y urbana. Se idealiza esta vida y se convierte en el ámbito idóneo para el desahogo de las penas amorosas. Se concibe incluso como un espacio donde el arte y el canto de estos sentimientos encuentra campo fértil y mejor inspiración que en la corte. Es la vida pastoril un medio terapéutico para las penas causadas por el amor. En ella se retoma la idea de que la tranquilidad de una vida rústica y natural permiten el alivio del alma. Se subraya el alejamiento de la vida en sociedad, cortesana y, por lo tanto, material, visual y corporal. No deja de ser un escape ficticio y propio de una clase social que idealiza otra más baja, y la impregna de su visión cortés del mundo. Siendo pastores y pastoras, los caballeros y las damas son capaces de dar libertad a la creación artística y es entonces cuando conocemos los sonetos y canciones que componen para el alivio de su espíritu y el canto de su amor³⁴. Es el caso de la relación entre el caballero Orístedes y Sarmacia.

Sarmacia es segunda hija del rey de Lacedemonia y ha escogido la vida de las caballerías. Es una doncella guerrera que, por celos y cierta rivalidad con su hermana, se enfrenta con Orístedes, el troyano, y así surge el gran amor que los une. Sarmacia, es una de las doncellas guerreras que aparecen en la *Tercera parte de Espejo de príncipes y caballeros* y cuyo papel incide especialmente en importantes episodios. Nuevamente, esta doncella corresponde al tópico de la *virgo bellatrix* que, sin ser propiamente una amazona, lleva a cabo actividades propias de ellas y de los caballeros andantes. Sarmacia, sin embargo, no deja de ser también poseedora de una belleza sublime³⁵. El enfrentamiento de Orístedes con Sarmacia es paralelo al que ocurre entre El Cavallero del Febo y Claridiana

³³ Cito por la *editio princeps* de Marcos Martínez, *Tercera parte de Espejo de príncipes y caballeros*, Alcalá de Henares: Juan Íñiguez de Lequerica, 1587, BNMadrid: R-15.803. Ver también a la selección de textos en Campos García Rojas, «*Espejo de príncipes y caballeros* (III [IV]) de Marcos Martínez (1587)», en *Antología de libros de caballerías castellanos*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, págs. 200-204.

³⁴ Para algunos ejemplos de los textos poéticos inspirados por la vida pastoril, ver *Tercera parte*, ed. cit., Libro 1, cap. XIV, fols. 62-63, cap. XII, fols. 59^{vb}-60^{ra} y Campos García Rojas, *op. cit.*, págs. 201-02.

³⁵ Marín Pina, *op. cit.*, 1989.

en la primera parte del ciclo, estableciéndose así un vínculo más entre el príncipe griego y este troyano heredero de Héctor.

Sarmacia encabeza la lista de doncellas guerreras que aparecen en la *Tercera parte* y que, ya sea por nacimiento o por matrimonio, se vinculan con las casas reales de estos libros de caballerías. Estos personajes, como he mencionado antes, están forjados con muchas y variadas influencias culturales. Incluso en ellas se confunden por su actividad y rusticidad las pastoras y los personajes femeninos que utilizan el atuendo masculino.

Como ya mencioné, el tema de la doncella guerrera es común a todo el ciclo, pero en la *Tercera parte* existe una variación importante: los pajes-doncella. Me refiero a la princesa de Roma, Roselia, y a su amiga Arbolinda, infanta de Escocia, que son encantadas por el sabio Nabato y transformadas en pajes. Este tipo de encantamiento sale de lo habitual, pues normalmente los magos encantan doncellas y princesas encerrándolas en torres, en edificios o cuevas hasta que algún caballero logra deshacer el encantamiento. Pero la transformación en paje resulta denigrante y poco común para una princesa. Se trata de un encantamiento activo, pues contrariamente a la idea que hay en otros libros de caballerías donde la mujer encantada permanece inactiva e inaccesible para el resto del mundo, aquí Roselia y Arbolinda experimentan una transformación que las aleja de Roma y de su vida cortesana para colocarlas en un lugar social lejano a la comodidad y lujo que tenían. Sin embargo, Roselia así puede seguir el camino de su amado don Heleno y por su parte Arbolinda conocer el amor.

Siendo pajes, las doncellas llevan a cabo labores que las ponen en contacto con un medio al que no están acostumbradas y acompañan a los caballeros en sus batallas sirviéndoles de escuderos:

—No conviene por agora, respondió el viejo [Sabio Nabato], y sin hablarles se tornó, entrando en el aposento de la princesa, a la cual halló en su continuo llanto, y diziéndola que le convenía venirse con él ella, y Arbolinda, haziendo ciertos conjuros las sacó de la mano, llevándolas a su morada, a donde las dio ciertas hiervas para que ninguno las conociese, sin su voluntad. Y ayudándolas para perder el temor femenil, las vistió de pajes, con muy buenos aderezos, y los embió la vía que el príncipe de Dacia avía llevado. Muy contentas las dos señoras, si quiera por ver a su querido galán, agradeciendo mucho al sabio lo que por ellas hacía, no se les acordando de más, sino de procurar servir al daciano, y por aquella vía saber si amava en otra parte, y desengañándose d'ello, tornarse y procurar la vengança, como enemigos, de la burla que les avía hecho en irse sin hablarlas, aviéndole recebido con tanta generosidad por su cavallero. En esto, y en caminar se entretenían los dos bellos escuderos, llamándose la princesa, Roselio, y la

infanta Arbolinda, Artimio. Donde los dexaremos, por tornar al cubierto bosque del sabio Salagio, que criava los cinco hermosos príncipes. (Libro 1, cap. xvii, fol. 74^{va}, Campos García Rojas 2001: 203)

Tomaron tierra, que no les pareció averla en el mundo más hermosa. [...] Assí caminaron por entre aquellas alamedas, que muchas y deleitosas se veían, llevando el escudo de Lisarte Roselio [Roselia], y el de Florisarte Arbolinda, que se le hacía fácil, por llevar consigo el alma de su dueño [...]. D'esta suerte caminavan ^{95va} aquellos que eran la flor de la cavallería. Quedáronse algo atrás las dos señoras, diciendo la bella romana [Roselia]:

—Ay infanta de Escocia [Arbolinda], y qué penoso officio hemos tomado, que yo os prometo que no puedo resollar del trabajo que me da este escudo, maldito sea cavallero que assí me haze andar, cierto que he estado en puntas de dexarle caer, por ver la poca consideración de mi amo, que teniendo él tal corpazo me le va a dar a mí, que aun llevar las riendas no puedo.

—Hermosa princesa,— respondió la graciosa Arbolinda, —en atropellando con nuestra fama y honor salimos salimos de los regalos, y pues no es tiempo d'ellos, no ay sino hazer las manos al trabajo, que no soy yo más de dura complesión que Roselia, y arrimadlo al arçón, que más vale que muera el cavallo, que no que os canséis vos, que para más d'esta vez será menester vuestro esfuerço (Libro 1, cap. XXVIII, fols. 95^{rb}-95^{va}, Campos García Rojas 2001: 203).

A través del encantamiento activo de Roselia y Arbolinda, Marcos Martínez introduce en su obra una nota de humor que, más tarde, será propia de los *graciosos* y *pícaros*, y que parece anunciar las quejas que hará Sancho Panza sobre la labor de escudero. Roselia lamenta su condición de paje y pone de manifiesto lo injusto de aquella labor, siendo ella una débil doncella, aunque disfrazada, y su amo un fuerte caballero. Asimismo, se queja de ser esa una labor impropia de su condición de princesa. El pasaje, por lo tanto, resulta cómico y ridículo.

Finalmente, entre las muchas alusiones que hace Marcos Martínez de la materia clásica, destaca la presencia la presencia del mito del laberinto de Creta y del minotauro como una más de las aventuras caballerescas. Claramente, hijo de Trebacio, llega a la isla de Creta. Gana las armas de Teseo y luego entra al laberinto. Ahí conoce los detalles de la historia de Teseo y Ariadna, se enfrenta al minotauro y le da muerte:

[Claramente] Llevava [...] el hacha azerada delante, y con airosos passos entró por aquel reboltoso edificio, donde començó a dar tantas bueltas que ya no sabía de sí. [...] Cansado llegó a ver alguna luz, que

por unas altas vidrieras entrava. Holgose d'ello, y assí pudo atinar a salir a un ancho y riquíssimo patio lleno de historias tan naturalmente puestas, y con tanto artificio debuxadas, que no poco gusto recibió viéndolas. Por ellas entendió el bestial acceso que Pasíphe tuvo con el toro. Parecioletan mal, que tornó a otra parte los ojos, offendiéndole, no lo pintado, sino lo que representava. Vio al gentil Teseo armado de las armas que él le ganara, entrar en el labirinto, con el hilo atado al braço, y a la puerta a las dos hermosas hermanas, que con gran recelo le esperavan. Era la causa que amavan, y a donde anda esta pasión, nadie vive asegurado, aun del bien que goza teme. Mas adelante vio el ruin pago que dio a la bella Ariadna, dexándola al beneficio de los vientos entre los fieros animales [...].

Vio salir al temeroso minotauro, tan grande y disforme que el príncipe quedó admirado. El rostro tenía de hombre, aunque muy grande. Los ojos más relumbrantes que estrellas. Encima de la anchíssima frente tenía dos cuernos espantosos. No avía diamante tan fuerte como sus puntas. El cuello corto yancho. Tenía tan gran pecho, que sólo en verlo mostrava la fortaleza que tenía. El color era algo pardo. Andava tan bien en los pies traseros, como poniéndolos todos cuatro. Tenía en lugar de dedos agudísimas uñas, con las cuales no avía arnes que no abriesse. Era de proporción de un mediano toro, aunque tan robusto, que causava espanto mirarle [...] (Libro 3, cap. XIX, fols. 43^{va}-44^{va}, Campos García Rojas 2001: 203-04).

La referencia al mito del laberinto y el triunfo sobre el minotauro constituyen un hito en las empresas caballerescas del linaje de Trebacio. Se trata de un mito clásico poseedor de una larga tradición y que se cuenta entre las grandes y famosas hazañas de la historia. Esta aventura confiere prestigio y fama a Claramante que a su vez vive una experiencia casi de índole ritual. El laberinto, en sí, es un lugar eminentemente simbólico que puede asociarse con la entrada a las entrañas de la tierra. Sus circunvoluciones describen ese arduo camino hacia el triunfo y la obtención de un objetivo. En el centro está el conocimiento: las paredes que ilustran la historia de Teseo en Creta ofrecen al caballero una lección moral respecto al comportamiento humano. Marcos Martínez no pierde la oportunidad para lanzar elementos didácticos a propósito de la cruel conducta Teseo cuando éste abandonó, primero a Fedra, y luego a Ariadna, su salvadora. Asimismo, sobre el origen y concepción perversa del minotauro.

En esta *Tercera parte*, asistimos también al desencantamiento de la princesa Lindabrides, que había quedado encerrada en una torre desde la primera parte del ciclo. Claramante, hermano del Caballero del Febo, logra liberar a la princesa y constituye el esposo ideal para ella.

La historia continúa con la guerra de los griegos contra los romanos, el soldán de Niquea y una coalición de reyes cristianos, paganos e infieles de África y Asia. El conflicto bélico se resuelve a favor de los griegos y tras matrimonios felices, el enemigo mago Selagio, crea un nuevo y poderoso encantamiento llevándose a las damas ahí reunidas al monte Olimpo. Esta nueva e imposible aventura se deja para ser resuelta en una anunciada continuación.

IV. CONCLUSIONES

Esta presentación del ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* apenas logra ofrecer un panorama general de algunos de los aspectos más característicos e interesantes de los libros que lo constituyen. El ciclo no sólo es una continuación del género de los libros de caballerías hispánicos, sino que, a través de sus intentos innovadores, logró convertirse en uno de los éxitos literarios de su tiempo y rivalizar con los ciclos de los amadises y de los palmerines.

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 literaria³⁶. Así, por mencionar algunos ejemplos, *El castillo de Lindabrides*, 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 Rodríguez³⁷.

Pese a los altos costos de la industria editorial, el ciclo llegó a tener un número importante de reediciones que ponen de manifiesto el éxito y demanda que alcanzó. Incluso la *Quinta parte*, que se suma a la lista de los libros de caballerías manuscritos, revela la pervivencia del ciclo, del género caballeresco y del interés que suscitó en su público. Asimismo, el éxito de *El cavallero del Febo* fue más allá de las fronteras de España y se tradujo al inglés, al italiano, al francés y fue incluso llevado a América. El ciclo entero queda aún a la espera de nuevas investigaciones que prosigan su estudio para comprender aún mejor los diversos influjos que estos libros de caballerías recibieron, de la que ejercieron sobre otras obras de su mismo género, y de la proyección que tuvieron hacia el futuro de las literaturas hispánicas.

³⁶ El *Bencimarte de Lusitania*, libro de caballerías manuscrito de principios del siglo XVII, revela la poderosa influencia que tuvo el ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros*, ya que algunos personajes de la *Tercera parte* llegan a ser personajes de esta obra tardía. Hecho que pone de manifiesto la retroalimentación del género. Maité Soriano (Universidad Complutense de Madrid) trabaja actualmente en la preparación de una edición del *Bencimarte* bajo la dirección de José Manuel Lucía Megías.

³⁷ Eisenberg, *op. cit.*, «Introducción», págs. XLVII-LXIII; y Nieves Baranda & María Carmen Marín Pina, «La literatura caballeresca: estado de la cuestión», *Romanistisches Jahrbuch*, 46 (1996), págs. 314-38.

Pero es quizá el impacto que pudo haber dejado el ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* en la obra cumbre de Miguel de Cervantes lo que lo hace una obra de dimensiones universales. Es posible leer en los episodios que narran las aventuras del emperador Trebacio, de El Cavallero del Febo y su hermano Rosicler, de Claridiana, de Claramante y de Sarmacia algunos indicios y «técnicas precervantinas» que ya anuncian ciertos momentos del *Quijote*³⁸. Momentos que alcanzarían una presencia y fuerza cuyo brillo, indudablemente, ya se había gestado en los altos hechos narrados en el *Espejo de príncipes y caballeros*, así como en los de sus bizarras y valerosas damas.

AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS
Universidad Nacional Autónoma de México

³⁸ Cacho Blecua, *op. cit.*, 1995, pág. 126.

EL *FELIXMARTE DE HIRCANIA* Y SUS AVENTURAS AMADISIANAS

En 1556, en las prensas vallisoletanas de Francisco Fernández de Córdoba, vio la luz la *Primera parte de la grande historia del muy animoso y esforçado príncipe Felixmarte de Hircania* escrita por el ubetense Melchor de Ortega. La obra, compuesta en tres libros, está dedicada al secretario de Felipe II, don Juan Vázquez de Molina, como una manera de mostrar la obligación, agradecimiento y deseo de servir que su autor tiene con el secretario real, bajo cuyo amparo Melchor de Ortega deja el producto de su difícil tarea. El ubetense insiste, como era habitual en los prólogos de los libros de caballerías castellanos, en que libro que ofrece es el resultado de una labor ardua de «traslación» de un original toscano que había sido dejado por un hermano de Cristóbal Colón en el monasterio de San Pablo, en Sevilla. Según Melchor de Ortega, debido a su interés en las historias fingidas y verdaderas, se dedica a leer y, posteriormente a trasladar al castellano, el texto en italiano del *Felixmarte de Hircania* elaborado por Francisco Petrarca, quien, a su vez, la había traducido de la versión latina hecha por Plutarco a partir del original griego escrito por el ateniense Philoasio. Es evidente que con la mención de Petrarca y Plutarco —de una de cuyas obras echará mano en el capítulo primero del libro para legitimar el linaje de los caballeros protagonistas de la obra¹—, así como con la vinculación de la obra a la famosa

¹ Véase al respecto la introducción a mi edición del *Felixmarte de Hircania*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, Colección «Los libros de Rocinante» No. 4, 1998, págs. IX-X (de donde están tomadas todas las citas), así como mi trabajo «Algunos datos sobre Melchor de Ortega, autor del *Felixmarte de Hircania*», en *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, en prensa.

biblioteca colombina², el hidalgo ubetense pretende conseguir para su obra la autoridad y el prestigio requeridos en un momento en que las ficciones caballerescas estaban siendo severamente cuestionadas por humanistas y moralistas debido a su carácter mentiroso y poco didáctico, y por los efectos nocivos que su lectura podía tener en las doncellas, particularmente³. De esta manera, Melchor de Ortega se refugia no solamente en el tópico de la falsa traducción, sino también en el recurso de la historiografía⁴ para equiparar su «historia fingida» con las historias verdaderas. Sin duda la utilización de un fragmento de las *Vidas paralelas* de Plutarco en la obra para hacer que los héroes desciendan del famoso linaje de los Perípoltas se constituye en un fuerte argumento de autoridad, y cumple la misma función de respaldo y erudición que la mención del filósofo griego tenía en las obras de humanistas, cronistas de Indias historiadores y teólogos españoles del siglo XVI, que tanto recurrieron a Plutarco, probablemente influidos por el afecto que Erasmo había manifestado por su obra⁵. Melchor de Ortega parafrasea el fragmento de las biografías de Cimón y Lúculo con el objeto de que el linaje de los héroes de su relato quede emparentado desde el comienzo mismo de la obra, gracias a lo señalado por el filósofo que-ronense, con una estirpe de personajes reales, de carne y hueso, que habían sobresalido por su valentía y heroísmo.

La narración comienza de esta manera con la genealogía de los héroes principales del relato, Flosarán de Misia y su hijo Felixmarte, quienes pertenecen al linaje de los Perípoltas, famosos por su valentía y heroísmo. La filiación a esta

² Cfr. Javier Guijarro Ceballos, «Biblioteca imaginada: en la teoría y en la práctica de los libros de caballerías», en *El libro antiguo español. V. El escrito en la España del Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*, dirigido por Pedro Cátedra, Augustin Redondo, María Luisa López-Vidriero, ed. de Javier Guijarro Ceballos, Salamanca: Universidad de Salamanca / París: Publications de la Sorbonne / Madrid: Sociedad Española de Historia del Libro, 1998, págs. 147-162.

³ Puede verse, entre otros, Marcel Bataillon, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México: F.C.E., [1950] 1991, pág. 609 y ss; Edward Glaser, «Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballerías en el siglo XVI y XVII», en *Anuario de Estudios Medievales*, III (1966), págs. 393-410; María Carmen Marín Pina, «La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino», en *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), págs. 129-148; y Elisabetta Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento). Un' analisi testuale*, Pisa: Giardini, 1996.

⁴ Consúltese, María Carmen Marín Pina, «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, I, ed. de María Isabel Toro Pascua, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, págs. 541-548.

⁵ Sobre la circulación e influencia de Plutarco en el siglo XVI español, véase Jorge Bergua Cave-ro, *Estudios sobre la tradición de Plutarco en España (siglos XIII-XVII)*, Zaragoza: Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Zaragoza, 1995; y Aurelio Pérez Jiménez, «Plutarco y el humanismo español del Renacimiento», *Estudios sobre Plutarco: Obra y tradición. Actas del I Symposium español sobre Plutarco (Fuengirola 1988)*, ed. de Aurelio Pérez Jiménez y Gonzalo del Cerro Calderón, Málaga: Universidad de Málaga-Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía en Málaga, 1990, págs. 237-238.

estirpe de reconocidos guerreros determina las trayectorias caballerescas de padre e hijo, caracterizadas constantemente por el mismo arrojo y coraje que en su momento testimoniaron sus predecesores en las guerras contra los Medos y los Galos. A continuación el relato se centra en la narración de la infancia, educación e ingreso en la orden de caballería de Flosarán, príncipe heredero del reino de la Baja Misia y futuro padre de Felixmarte. Todo el primer libro se concentra en el quehacer caballeresco de Flosarán, fundamentado en la búsqueda del amor y la demostración del linaje al que pertenece, particularmente en la demanda de su enamorada, la princesa Martedina de Alemania —y madre de Felixmarte— desaparecida en las montañas de Hircania. Las aventuras de Flosarán, conocido también como el Caballero del Socorro, le permitirán ratificar su condición heroica y ser considerado el caballero mayor bondad en armas, consagración que logra en la corte más importante de su tiempo, Constantinopla. Entre las aventuras que permitirán el alcance de dicha condición sobresale la Experiencia de Bondad, que es una prueba de carácter mágico —celebrada en la corte de Constantinopla— reservada para el mejor de los caballeros y que determina cuál es el medio para que Flosarán pueda darle fin a su búsqueda amorosa. La Aventura de la Experiencia de Bondad encierra en sí misma otra prueba, la Aventura de la Caja: Flosarán debe buscar por todo el mundo al doncel que sea capaz de abrir la caja para nombrarlo caballero y darle las armas que están guardadas en ella, puesto que será a través de él que el Caballero del Socorro encuentre a Martedina. Así comienza a abrirse paso la figura de Felixmarte, quien está destinado a darle fin a dicha aventura. Cuando padre e hijo se encuentran sin conocerse en la corte del emperador Orbíseros de Grecia, Felixmarte tiene ya edad para ser armado caballero y se ha convertido en un doncel enamorado. La historia de Felixmarte está precedida entonces por el relato de la biografía de su padre, cuya trayectoria caballeresca se trunca abruptamente al ser raptado por un monstruo en una nube y llevado a la Ínsula Riscosa donde permanecerá encantado en la Aventura de Memoria de Tristeza, para ceder paso a la figura de su hijo, que acaba de ser nombrado caballero por su desconocido padre.

Las numerosas aventuras que el Caballero del Socorro ha emprendido a lo largo del libro primero sirven para llenar el vacío narrativo que se produce durante la infancia de su hijo Felixmarte, que ha nacido en la profundidad de una cueva en las montañas de Hircania. Después del matrimonio secreto de Martedina y Flosarán, la princesa había sido raptada por los salvajes y liberada posteriormente por una hermosa mujer salvaje llamada Belsagina que, para protegerla de sus congéneres, la esconde en un aposento construido en las profundidades de una montaña. Nueve meses después, la princesa da a luz a Felixmarte. Belsagina, presintiendo la fatalidad, decide marcar el pecho del niño con las señales de la cruz, para que sus posteriores cicatrices permitan su

reconocimiento en caso de que Felixmarte llegara a extraviarse. La corazonada de Belsagina se hace realidad, pues la mujer salvaje que lo amamantaba, obediendo sus instintos, rapta al pequeño y huye de la morada. El niño es rescatado por su desconocido padre, que había permanecido todo ese tiempo en Hircania buscando a Martedina, en compañía de varios caballeros del Imperio de Grecia. Flosarán entrega al niño a quienes se convertirán en sus padres adoptivos, el caballero Leandís de Fosado y su esposa Lerina. Marido y mujer parte de Hircania llevando al niño consigo a su castillo del Fosado, en Grecia. Durante la navegación, el Sabio Invisible se presenta ante Leandís y le profetiza las cualidades excepcionales del pequeño, que se confirmarán en su posterior consagración como el mejor y más leal amador de los caballeros de su tiempo. En el Fosado, Felixmarte se educará en compañía de Leandel, hijo de su amo, hasta la edad de doce años, cuando es llevado a la corte de Constantinopla por solicitud de la emperatriz de Grecia, donde recibirá todas las enseñanzas relacionadas con el ejercicio de la caballería y con las actividades palaciegas. Allí, además, será puesto al servicio de la princesa Claribea, de quien el doncel se enamora al contemplar su belleza sin par.

En el segundo libro se narran las aventuras del Doncel del Aventura, como es conocido Felixmarte, que se centran tanto en la búsqueda del linaje al que pertenece, como en la reafirmación del amor que siente por Claribea, hermosa hija del emperador de Constantinopla, quien es el motor de todas sus acciones. Al final del libro primero, el Doncel del Aventura es armado caballero por Flosarán en una situación de extremo peligro e inmediatamente después se enfrenta con el gigante Brandalio, hijo del gigante Macadarte en un combate desigual por la fortaleza y tamaño de su oponente. Sin embargo, gracias a su ligereza y valentía, lo mata, de la misma manera que su padre había hecho con este Macadarte. Semejante hazaña preludia la magnitud de las aventuras que Felixmarte. Pero el comienzo de la trayectoria caballescica del hijo determina el fin de la del padre, pues como se mencionó, Flosarán desaparece de la escena narrativa. El segundo libro comienza entonces relatando las aventuras del Doncel del Aventura y sus amigos, también caballeros noveles, que le permitirán demostrar que es merecedor del amor de Claribea. De esta manera, elimina una antigua costumbre realizada en el puente del Caro Pasaje, libera la entrada de la Ínsula Riscosa y da lugar a que se tengan noticias del paradero y el matrimonio secreto de Flosarán y Martedina. Por el amor de Claribea se enfrenta con el Caballero del Don, pero no logra vencerlo antes de que el Emperador de Grecia dé por finalizada la batalla para evitar la muerte de ambos caballeros. A pesar de esto, se presenta ante Claribea, quien le promete corresponder a su amor si puede demostrar sus pertenencia a un linaje real. Lleno de esperanza con este juramento de la princesa, el Doncel del Aventura emprende una serie de aventuras, entre ellas la liberación de la ciudad de Colonia, que había sido cercada por el ejército pagano del gran Sar-

zarán, señor de Asia Menor, y el «descenso a los infiernos»⁶ para liberar a su abuelo, el emperador Francoleo de Alemania. Las múltiples hazañas culminan felizmente con su reconocimiento como hijo de Flosarán y Martedina y príncipe heredero del Imperio de Alemania.

Sin embargo, cuando todo parece indicar que el héroe ha obtenido lo necesario para poder aspirar al amor de la princesa de Grecia al darse a conocer su condición real, Claribea le envía una carta en la que le exige no volver a presentarse ante ella hasta no haber demostrado en las aventuras de la Ínsula Riscosa su fidelidad amorosa. A la princesa de Grecia la empujaban unos celos infundados con respecto a la infanta Serfinea de Misia, de quien Felixmarte había recibido un anillo en señal de agradecimiento por haberla rescatado, junto a su hermano Tesiortes, del gigante Brandalio el Membrudo. Con el rompimiento de la hasta ese momento apacible relación de Claribea y su caballero da comienzo el tercer libro, a lo largo del cual Felixmarte vagará penitente⁷ esperando el perdón de su señora, llamándose el Caballero de la Triste Guirnalda. El cambio de armas y de nombre originará que los demás personajes crean equivocadamente que el más valeroso de los caballeros ha encontrado la muerte. Paradójicamente, cuando el héroe es desamado por su enamorada, se convierte en objeto de amor de dos doncellas que lo requieren como su servidor. Una de ellas es Filismida, quien en su apasionamiento llega a encerrar al caballero en un jardín para lograr que se case con ella; y la otra es la princesa Oriandina de Dacia, que de manera sutil e inteligente le declara su amor al pedirle que defienda en la corte de Constantino-pla durante veinte días que ella es la doncella más hermosa del mundo, pues el caballero que logre sustentarlo será el único digno de casarse con ella. En ambos casos, el Caballero de la Triste Guirnalda logra salir de semejante trance que pone en peligro su honra y la fidelidad a su señora gracias a su ingenio y a su asombrosa habilidad con la palabra. El libro termina con el héroe consagrado como el mejor caballero de su tiempo, pero sin ser conocido por su verdadera identidad, que seguramente será revelada en las aventuras de la Ínsula Riscosa, hacia donde se dirigen el emperador de Grecia, los reyes de Misia y Alemania, y

⁶ Comentarios sobre este tipo de aventura pueden verse en M.^a del Rosario Aguilar, *Edición y Estudio del Felixmarte de Hircania*, Madrid: Universidad Complutense, 1997, vol. 2, págs. 587-599 (Tesis doctoral inédita); y Juan Manuel Cacho Bleca, «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites», en *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. Pedro Piñero Ramírez, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, n.º 9, 1995, págs. 99-127.

⁷ Sobre las penitencias de amor en distintos libros de caballerías consúltese, Ma. del Rosario Aguilar, «La penitencia de amor caballeresca: Lisuarte, Florambel, Felixmarte y otros enfermos de amor», en *Fechos antiguos que los caballeros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, ed. de Julián Acebrón, Lérida: Universitat de Lleida, 2000, en prensa. La penitencia de Amadís ha sido estudiada por Juan Bautista Avalle-Arce, «La penitencia de Amadís en la Peña Pobre», en *Josep Maria Solà-Solé, Homenaje, Homenaje, Homenaje*, II, Barcelona: Puvill, 1984, págs. 159-170.

todos los demás caballeros, dueñas y doncellas que estaban reunidos en la corte de Constantinopla. Así queda inconcluso el relato de las aventuras del más bondadoso y leal caballero y de sus amores con la princesa Claribea, pues el fin de la historia se deja para ser contada, según Melchor Ortega, en la cuarta parte «que se queda imprimiendo».

Es evidente que el *Felixmarte de Hircania* recrea las biografías de dos héroes y que la trayectoria caballerescas de ambos sirven de cañamazo estructural de los tres libros: en el primero, es la de Flosarán; y en los dos restantes, la de Felixmarte. Tanto padre como hijo fundamentan su vida caballerescas en la consecución del amor y del linaje: Flosarán para demostrar que es merecedor del linaje al que pertenece y encontrar a su amada Martedina, perdida en las montañas de Hircania; y Felixmarte para conocer su origen y hacerse merecedor del amor de Claribea. A lo largo de sus continuas aventuras se revela hasta qué punto las vidas del Caballero del Socorro y del Caballero de la Triste Guirnalda se aproximan al arquetipo mítico-folclórico de los héroes tradicionales. Flosarán y Felixmarte están destinados entonces, desde su mismo nacimiento, a consagrarse como los mejores caballeros de su tiempo y a ser la máxima encarnación de las virtudes bélicas, amorosas y cortesanas. De esta manera, los ciclos heroicos de ambos caballeros siguen muy de cerca los parámetros establecidos por el paradigma amadisiano. Ello es cierto en particular para Felixmarte, que al igual que Amadís de Gaula es fruto de los amores súbitos de dos personajes de sangre real, el príncipe Flosarán de Misia y la princesa Martedina de Alemania. Asimismo, su concepción se produce en condiciones poco usuales pero marcadas por símbolos fertilidad: Felixmarte es engendrado al lado de una fuente —en la que se anuncia proféticamente su nacimiento— en una situación de extremo peligro, pues sus padres son acechados por unos temibles salvajes antropófagos habitantes de las montañas de Hircania. También como Amadís, Felixmarte es criado lejos del hogar, no ya por la exposición en las aguas, sino por un atentado contra su vida materializado en el rapto de la mujer salvaje que lo había amamantado después de su nacimiento. Este rapto evoca los ritos de iniciación más ancestrales y prepara al niño para su posterior renacimiento⁸, que se produce cuando es rescatada milagrosamente por su desconocido padre, quien lo entrega a Leandís y Lerina para que lo críen. De esta manera, se hará efectiva la educación lejos del

⁸ Para lo relacionado con los motivos folclóricos y tradicionales de la literatura heroica que se recrean en el *Amadís de Gaula*, véase la espléndida tesis de Paloma Gracia, *Análisis y estudio del Amadís de Gaula en relación con otras narraciones caballerescas. Algunos aspectos*, Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1991 (Tesis doctoral publicada en microfichas), y de la misma autora, *Las señales del destino heroico*, Barcelona: Montesinos, 1991. De igual manera, consúltense, Juan Manuel Cacho Bleuca, *Amadís: heroísmo mítico-cortesano*, Madrid: Cupsa, 1979 y la introducción a su edición de *Amadís de Gaula*, Madrid: Cátedra, 1987-1988, 2 vols.

hogar, que es uno de los motivos establecidos por Lord Raglan en su esquema de vida de los héroes folclóricos⁹.

De este repaso, se hace ostensible que, con respecto al nacimiento y educación, las vidas de Felixmarte de Hircania y Amadís de Gaula corren paralelas. Puede aducirse que estos aspectos pertenecen al modelo que conforma la trayectoria vital de los héroes folclóricos. De hecho es así, pero las semejanzas y las correspondencias entre los dos libros van mucho más allá. En este sentido, es importante subrayar que la lectura de la obra de Melchor Ortega revela la enorme deuda que el ubetense tenía con la refundición de Garci Rodríguez de Montalvo. El apretado recuento del argumento del *Felixmarte* que hemos hecho aquí trae a la memoria episodios muy similares del *Amadís de Gaula*. De nuevo puede objetarse que se trata de aventuras típicas y tópicas del género caballeresco y que, por tanto, están presentes en la gran mayoría de los testimonios de este tipo de ficción en el siglo XVI, sobre todo si tenemos en cuenta que el texto de Rodríguez de Montalvo se convirtió en el modelo narrativo y fundacional de los libros de caballerías castellanos. En este sentido, es necesario responder también de manera afirmativa, pues Ortega no logra escaparse del fuerte sello que imprimió el *Amadís* en quienes contribuyeron a la expansión y consolidación del género. No obstante, la deuda amadisiana es tan radical y tan fuerte en nuestro texto que los episodios trascendentales en la vida del héroe están inspirados algunos, y prácticamente calcados otros, de la reescritura de Rodríguez de Montalvo. Una lectura atenta y comparativa del *Felixmarte* y el *Amadís* descubre hay que situaciones, diálogos y actitudes de los personajes tan parecidos entre las dos obras, que sólo es posible explicarlo por una afición incondicional de Melchor del Ortega hacia el *Amadís de Gaula*, así como por su conocimiento profundo de éste. En otra parte me he referido a algunos de los episodios que son reveladores en este sentido¹⁰. Retomaré sólo uno de ellos lo suficientemente elocuente. El pasaje referido a la primera salida de la corte del Doncel del Aventura ya armado caballero y su solicitud de licencia para marcharse a la princesa Claribea sigue muy de cerca el mismo episodio amadisiano. El texto de Ortega dice lo siguiente:

—Señora, pues ya sabéis el camino que se me ha ofrecido, dadme licencia, pues sin ésta no seré osado ni aun de mover el pensamiento. Y porque la vida no se acabe fallesciéndose su ser, que es vuestra presencia, cuyo verdadero retrato siempre en mi memoria está, os suplico seáis servida que en la vuestra yo siempre esté presente, para me man-

⁹ En *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*, en Alan Dundes, *The Study of Folklore*, Prentice-Hall: Englewood, N. J., 1965.

¹⁰ Véase la introducción a mi edición del *Felixmarte*, *op. cit.*, págs. XVIII-XXII.

dar en que os sirva, teniendo mis obras por tan vuestras quanto es razón que lo sean.

Quando la princesa vio que se iba, recibió gran pena; y dissimulándolo, díxole:

—¡Cómo, Donzel del Aventura, ¿es possible que si yo no os diese licencia dexaríades la ida?

—Forçoso sería— dixo él.

La princesa se sonrió, diziéndole:

—Ora, pues en pago de essa obediencia, yo huelo d'ella, y la tomo por tan propia como si os la mandasse hazer (pág. 133).

Y en los siguientes términos el Doncel del Mar le pide permiso a Oriana para abandonar la corte:

—Si a vos, señora, pluguiesse que yo fuesse cavallero, sería en ayuda de essa hermana de la reina, otorgándome vos la ida.

—Y si la yo no otorgasse —dixo ella— ¿no iríades allá?

—No—dixo él—, porque éste mi vencido coraçón sin el favor de cuyo es no podría ser sostenido en ninguna afrenta, ni ahun sin ella (pág. 275).

La publicación del *Felixmarte de Hircania* coincide justamente con el momento en que se reduce la aparición de nuevos títulos en el vastísimo universo caballeresco; de hecho, en 1556, es el único libros de caballerías que se imprime¹¹. De todos es conocido que a partir de 1556-1557, predominó la reimpresión de títulos ya conocidos por los lectores y que los libros originales publicados difícilmente significaron una renovación de los logros narrativos conseguidos por sus antecesores. Para esa fecha, el género tenía ya casi cincuenta años, y se habían consolidado y enriquecido considerablemente con numeroso ciclos de historias caballerescas y otros tantos libros sueltos, que introdujeron nuevos motivos y elementos que permitieron variar de manera considerable el paradigma narrativo establecido por el *Amadís de Gaula*¹². De esta manera, a medida que fue corriendo el siglo XVI; se puede hablar de cierto grado de innovación en el género caballeresco como resultado de búsquedas narrativas que pretenden acoger los gustos predominantes en la época y, por supuesto, las inclinaciones de los lectores. Es sí como, muchos de los textos impresos en el periodo de mayor

¹¹ Consúltese el sugerente estudio de José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero & Ramos, 2000.

¹² Lilia Ferrario de Orduna, «Paradigma y variación en la literatura caballerisca peninsular», *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballerisca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, ed. de Lilia Ferrario de Orduna, Kassel: Reichenberger, 1992, págs. 189-212.

auge del género se conciben como puros libros de evasión, en los que predomina la fantasía y la maravilla. La serie palmeriniana¹³ y las obras de Feliciano de Silva fueron fundamentales en este sentido, pues no sólo acogieron y sintetizaron los aportes de Garcí Rodríguez de Montalvo, sino que marcan, como subraya Carmen Marín Pina, nuevas pautas narrativas. Asimismo, el protagonismo de la mujer cobra cada vez más relevancia, un aspecto insinuado ya con la aparición de las Amazonas en las *Sergas de Esplandián* y que se reforzará con doncellas guerreras como Florinda del *Platir* o Claridiana, del *Espejo de príncipes y Caballeros*. La necesidad de avivar el interés de los lectores y de hacer más atractivos los argumentos caballerescos obligó a los autores del género a buscar en la materia clásica elementos innovadores, así como en motivos recreados en otros géneros de ficción del momento como los libros de pastores y las novelas de aventuras peregrinas. Es así como llegaron a las páginas caballerescas pastores, caballeros disfrazados de mujeres, y otros personajes que producirán múltiples equívocos y en consecuencia, el guiño complacido de los lectores. Erotismo y magia también aumentarán su presencia para enriquecer el contenido de unos libros que buscaban afanosamente remozarse para quedarse definitivamente en la imaginación de oyentes y lectores del siglo XVI.

Ante es panorama, y para hacer una justa valoración del lugar que el *Felixmarte de Hircania* ocupa en el desarrollo del género, es necesario resaltar que si bien Melchor de Ortega sigue con fidelidad el paradigma amadisiano, también es cierto que acoge y desarrolla motivos, ciertamente explotados con anterioridad por sus predecesores, pero que en la obra tiene una presencia sobresaliente por su repetición. Me refiero a las justas caballerescas relacionados con el amor y la belleza de las mujeres, aspecto que se introduce sin duda para complacer al público femenino, cada vez más interesado en la lectura de estos textos¹⁴. En tres oportunidades se reúnen en la corte de Constantinopla los mejores, más valientes y apuestos caballeros, y las más hermosas doncellas para participar los primeros, y observar, las segundas, las demandas que pretenden sostener ante la corte distintos caballeros aventureros. El primero de ellos es el Caballero del Don, quien quiere demostrar que él ama en mayor medida que los demás caballeros, todo ello para poder contarse entre los servidores de la princesa Claribea [II, 24 y ss]. Después es el Caballero de la Venganza, que debe demostrar mediante las armas que la princesa Lisbela es la doncella de los más altos y honestos pensamientos [III, 27]. Y, finalmente, el Caballero de la Triste Guirnalda llega a Constantinopla para defender que la princesa Oriandina de Dacia es la

¹³ Véase, María Carmen Marín Pina, «El ciclo español de los Palmerines», *Voz y Letra. Revista de Literatura* II/2 (1996), págs. 3-27 y su tesis doctoral *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Secretariado de Publicaciones, 1989, publicada en microfichas.

¹⁴ Vid. María Carmen Marín Pina, «La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino», art. cit.

más hermosa de las doncellas [III, 35]. Ciertamente, justas de este tipo propician el lucimiento de los caballeros y la expresión de sentimientos amorosos de manera velada, pues tanto caballeros aventureros como mantenedores disponen sus armas a una variada ornamentación que desemboca en verdaderas invenciones y empresas amorosas¹⁵. De este modo, el *Felixmarte* se acoge a la tendencias y las inclinaciones de la nobleza renacentistas por marcar ciertos aspectos de su existencia con un sello estético. Los libros de caballerías se habían hecho cada vez más permeables a las ilusiones de una sociedad que revive en los espectáculos cortesianos y caballerescos una forma de vida que pertenece al pasado. Melchor de Ortega no se queda atrás e inunda su relato de un tono festivo recreando en el entramado narrativo estos juegos en los que la influencia de vida y literatura es un camino de doble sentido¹⁶.

Un aspecto más permitirá precisar el significado de la publicación y las consecuencias que pudo tener para el género caballeresco. Se trata específicamente del tratamiento espacial, en concreto del marco geográfico de la historia¹⁷. A pesar de que el texto de Ortega se rige habitualmente por los cánones que predominaron en los libros de caballerías, el *Felixmarte de Hircania* se aleja de estos parámetros en este sentido al no enmarcar las aventuras del héroe en una geografía imaginaria y fantasiosa, ya que, por el contrario, la mayoría de los lugares mencionados son reales o han sido poetizados en el entramado narrativo. En efecto, el predominio del realismo geográfico lo distancia de su modelo, *Amadís de Gaula*, pues en éste a pesar de que muchos de los lugares mencionados en la obra existen realmente, la importancia narrativa de la geografía imaginaria es definitiva¹⁸.

¹⁵ Fundamental para este aspecto es el artículo de Francisco Rico, «Un penacho de penas. De algunas invenciones y letras de caballeros», en *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona: Crítica, 1990, págs. 189-230. Ver, igualmente, Alberto del Río Nogueras, «Libros de caballerías y poesía de cancionero: invenciones y letras de justadores», en *Actas del III Congreso de la AHLM*, ed. de Ma. Isabel Toro Pascua, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV, 1994, vol. I, págs. 303-318; y Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid: Alianza Forma, 1995.

¹⁶ Alberto del Río Nogueras, «Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías», *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 Outubro, 1991), Lisboa: Edições Cosmos, 1993, vol. II, págs. 73-80; y «Sobre magia y otros espectáculos cortesianos en los libros de caballerías», *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la AHLM (Granada, 27 de septiembre-1 de octubre de 1993)*, ed. de Juan Paredes, Granada, 1995, págs. 137-149.

¹⁷ Consúltese al respecto, Ma. del Rosario Aguilar, «Geografía real y geografía imaginaria en el *Felixmarte de Hircania* (1556) de Melchor de Ortega», *Actas del IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, en prensa.

¹⁸ A pesar de que se han hecho varios intentos para ubicar los lugares mencionados en el *Amadís de Gaula* con sitios reales (Grace Williams, «The *Amadís* Question», *Revue Hispanique*, 20 (1909), págs. 1-67; Edwin B. Place, «Amadís of Gaul, Wales or what», *Hispanic Review*, 23 (1955), págs. 99-107; Juan Bautista Avallé-Arce, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México: F.C.E., 1990), la crítica ha insistido en el carácter ficticio de la geografía amadisiana y la importancia de ésta en la configuración de

A pesar de esto, la publicación del *Felixmarte de Hircania* no trajo consigo nuevos aires de renovación. Es probable que esto determinara el escaso éxito y difusión que alcanzó si se compara con algunos de sus contemporáneos: el libro no volvió a imprimirse durante el siglo XVI no tampoco dio origen a un ciclo «felixmartiano». Sin embargo, no hay que olvidar que las aventuras y hazañas, amores y desamores de su héroe apasionaran de tal forma a un anónimo lector de libros de caballerías que decidió transcribir letra a letra la edición impresa en 1556, haciendo una copia esmerada y cuidadosa de la obra hacia finales del siglo XVI¹⁹. De igual forma, el *Felixmarte* es tenido en cuenta por Cervantes. Aunque el juicio no es muy favorable, ya que el cura lo condena a las llamas por la «dureza y la sequedad de su estilo», para don Quijote el valeroso Felixmarte es un caballero acometedor de peligros. También contrasta la opinión del cura con lo que el libro y el héroe significan para el ventero Juan Palomeque, quien insiste en la verdadera existencia del caballero que, según él, mató de un solo golpe de espada a cinco gigantes y desbarató a un ejército de más de un millón seiscientos mil soldados. Palomeque relata una aventura apócrifa, que nunca sucede en la obra. Quizá la lucidez de Cervantes, y la manera como reelabora y recuerda las fuentes leídas, ofrecen los elementos de juicio adecuados para la justa valoración y lectura del *Felixmarte de Hircania*.

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR PERDOMO
Universidad Nacional de Colombia

la obra (Juan Manuel Cacho Blecua, Introducción al *Amadís de Gaula*, Madrid: Cátedra, 1987-1988, págs. 157-171), y en el desarrollo heroico del caballero (Axayácatl Campos, *Geography and the Hero's Development in Three Medieval Castilian Romances*, Tesis doctoral, Queen Mary and Westfield College, University of London, 2000). Más recientemente, ha surgido el interés por estudiar el problema del realismo geográfico. En ese sentido, Aquilino Suárez Passallá, «La Ínsula Firme del *Amadís de Gaula*», en *Studia Hispanica Medievalea II. III Jornadas de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Argentina, 1990, ed. de Rosa E. Penna y María Rosarossa, Buenos Aires: Ergón, 1992, intenta demostrar que la geografía del *Amadís* tiene un sustrato real y localiza en su mayoría los topónimos que aparecen en el texto de Rodríguez de Montalvo. Véase también al respecto Javier R. González, «Realismo y simbolismo en la geografía del *Amadís de Gaula*», *Letras*, 27-28 (1993), págs. 15-30, que he podido consultar gracias a la amabilidad de su autor.

¹⁹ La copia manuscrita se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura Ms. 22.668).

FEBO EL TROYANO [1576] DE ESTEBAN CORBERA:
LA REESCRITURA CABALLERESCA DE LA
MATERIA TROYANA

El 3 de julio de 1576 vio la luz en las prensas barcelonesas de Pedro Malo la obra de Esteban Corbera *Dechado y remate de grandes hazañas*, más conocida como *Febo el troyano*. Se trata de un infolio en letra gótica a dos columnas, salvo la dedicatoria, en letra redonda y a línea tirada, y los poemas finales, en el mismo tipo de letra y centrados en la página. Consta de cincuenta y dos capítulos que ocupan ciento dos folios, más un prólogo narrativo y la dedicatoria «a la ilustrísima señora doña Mencía Faxarda y Çúñiga, marquesa de los Velez y Molina &c.», a quien dedica, al final de dicha dedicatoria, un soneto: «La tan nombrada hija de Latona». La portada, la dedicatoria y el prólogo ocupan ocho folios más. Al final de la obra hallamos otros cinco poemas que no pertenecen a la pluma de Corbera: un soneto de Luis Alariu al autor¹; otro de Iosepho Roger, en italiano, también dedicado a Corbera²; un tercer soneto «en que se encaresce el valor que esta obra cobra en ir dirigida a la ilustrísima señora doña Mencía Faxardo y de Çúñiga, marquesa de los Velez y Molina &c.»³; otro más, de Benito Sánchez Galindo, quien lo dirige a los lectores⁴, y, finalmente, la «estança» de Luis Alariu dedicada a la ciudad de Barcelona⁵.

¹ «Si tiempos sin parar van ensalçando», fol. 102r.

² «Sthephano mio dil ciel dicesso in terra», fol. 102r.

³ «Cuanto más en metales excelentes», fol. 102r y v.

⁴ «Lector amigo si de algún dechado», fol. 102v.

⁵ «Noble ciudad en todo fortunada», fol. 102v.

De este impreso, que presenta numerosos errores, han llegado hasta nosotros tres ejemplares: uno de ellos conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, con la signatura R-2.093; otro se encuentra en la *Hispanic Society of America*; por último, se custodia otro, en bastante mal estado, en la *British Library* de Londres (signatura 12491.1.32).

El hecho de que sólo se realizara una edición hace pensar en el limitadísimo éxito comercial de la obra⁶. Sin embargo, hay que tener en cuenta la situación en que se hallaba la imprenta en la época en la que apareció el *Dechado y remate*. Desde 1564, fecha de la aparición del *Olivante de Laura*, hasta 1579, cuando se imprimieron las partes tercera y cuarta del *Belianís de Grecia*, el único libro de caballerías original impreso fue precisamente el de Esteban Corbera. El estudio de las obras caballerescas reimprimadas desde 1564 tampoco aumenta la nómina en exceso: frente a las seis obras impresas ese año, tan sólo cinco obras aparecen en los nueve años siguientes, hasta la aparición del *Dechado* en 1576; y hasta 1579 no encontramos ningún libro de caballerías ni original ni reimpresso⁷. Por tanto, el fracaso editorial de la obra pudo deberse tanto a las peculiaridades temáticas y estructurales del libro como al especial momento de la imprenta, tal como han estudiado Alvar y Lucía Megías⁸, que concluyen que se vivió una de las crisis quinientistas de la imprenta española hacia 1572 y que no se superó hasta casi la década siguiente. Todo ello debió de contribuir a la escasa difusión de *Febo el troyano*; no ha de sorprender, por tanto, que este libro apenas haya dejado rastros en obras posteriores y que casi no hayan llegado a nosotros datos que confirmen su conocimiento entre sus contemporáneos. El *Dechado y remate* se erige así en el único intento editorial de lanzar un libro de caballerías por esos años, toda una rareza editorial que, sólo por eso, ya merece ser estudiado, aunque no es éste el único motivo para recuperar la obra del catalán.

⁶ Si bien otros libros de caballerías que también se editaron en una sola ocasión alcanzaron una amplia difusión, como es el caso del *Olivante de Laura*, también impreso en Barcelona (Claudio Bor-nat, 1564), precisamente uno de los modelos de la obra que tratamos. Sin embargo, esto se explica por la accidentada historia del manuscrito del *Olivante*, robado a su autor e impreso sin su consentimiento en la alejada ciudad de Barcelona, lo que no impidió que los hijos de Antonio de Torquemada se querellaran por este robo. Vid. los comentarios de I. Muguruza en la introducción a su edición de Antonio de Torquemada, *Olivante de Laura*, Madrid: Ediciones de la Fundación Antonio de Castro, 1997, págs. XX-XXI.

⁷ No hay que descartar, sin embargo, que la literatura caballerescas se difundiera en esos años de forma manuscrita. Vid. J. M. Lucía Megías, «Libros de caballerías manuscritos», en *Voz y Letra*, 7/2 (1996), págs. 61-126.

⁸ Vid. C. Alvar, y J. M. Lucía Megías, «Los libros de caballerías en la época de Felipe II», en I. Lozano-Renieblas, y J. C. Mercado (coords.), *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid: Castalia, 2000, págs. 25-35. También J. M. Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Olle-ro&Ramos, 2000.

Otra singularidad del *Dechado y remate de grandes hazañas* es que se trata de un libro de caballerías de materia troyana⁹. Aunque encontramos ecos de dicha leyenda en libros de caballerías anteriores¹⁰, será en la obra de Esteban Corbera donde la historia de Troya surja como narración y no como mera mención o referencia:

Durante aquella memorable y tan de perpetuo nombrada guerra troyana, por el robo de Elena, muger del griego rey Menelao, mortales y sangrientas batallas passavan entre los dárdanos —o, por mejor dezir, troyanos— y griegos; en las cuales el que más altamente de los troyanos y griegos se señalava era el valeroso y pujante primogénito de Príamo, el fortíssimo Héctor¹¹.

El autor continúa narrando los amores entre Héctor y Pantasilea, fruto de los cuales nacerá Florante¹², que termina en manos de los griegos Aquiles y Ajax Telamón. Cuando Calcante propone sacrificar al recién nacido troyano, una espantosa jayana lo rapta; en realidad se trata de la maga Periana; ésta fue adoc-trinada en las artes adivinatorias y mágicas por Cassandra, la hija de Príamo condenada a que sus profecías nunca fueran creídas. Periana decide rescatar a Florante y reconstruir Troya¹³. La materia troyana tradicional, es decir, aquélla que narra el asedio a la Troya del rey Príamo, se limita al primer capítulo¹⁴; pero gran parte de la obra narra un nuevo asedio a la reconstruida Troya, que llevan a cabo no griegos sino paganos (los emperadores de Trapisonda y de Persia), con lo que el sentido de la leyenda se transforma de acuerdo con unas parámetros cristianos que convertían al infiel en el enemigo, lo que también puede interpre-

⁹ En nuestra opinión debería aparecer por derecho propio tanto en las bibliografías sobre libros de caballerías como en aquéllas que se basen en la materia troyana.

¹⁰ Recordemos, por ejemplo, el troyano Orístedes, personaje de la primera parte de *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra, autor que deja transmitir cierta simpatía por este personaje de linaje desgraciado.

¹¹ Fol. 1r.

¹² Este mismo motivo lo encontramos en un libro de caballerías posterior, *Flor de caballerías*, de Francisco de Barahona. Vid. J. M. Lucía Megías, ed. Francisco de Barahona, *Flor de caballerías*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

¹³ Periana es la artífice fundamental de la reconstrucción de Troya. Su mágica capacidad para construir la vinculan con el hada Melusina, cuya historia, debida a la pluma de Jean d'Arras, conoció dos traducciones al castellano (Ginebra, 1489, y Sevilla, 1521). Actualmente tenemos la excelente traducción de Carlos Alvar, Jean d'Arras, *Melusina o la noble historia de Lusignan*, Madrid: Siruela, 1982.

¹⁴ El capítulo primero concluye así: «(...) fue Troya tomada de los griegos con el tan notorio engaño del cavallo, siendo el rey Príamo alanceado, Écuba apedreada, Policena degollada, Cassandra cautiva y los troyanos guerreros cruelmente muertos, quedando solamente algunas reliquias de la populosa ciudad, donde algunos afligidos troyanos vivían por averlos dexados allí los crueles griegos, para que, con la presente dolor de la asolada ciudad, más sus ánimos fuessen afligidos» (fol. 2r a).

tarse como una expresión del miedo a la amenaza que representaba el Turco en la época.

La imaginación de Esteban Corbera contempla el mundo troyano con los ojos de un lector de libros de caballerías, por lo que sus personajes se comportan como héroes caballerescos, como es el caso de Aquiles y Ajax Telamón, de los que dice que «eran salidos de su real, a buscar las aventuras»¹⁵; Héctor y Pantisilea se convierten en amantes que cumplen todos los tópicos del amor secreto y embarazo clandestino; Florante nace con unas letras rojas en el pecho¹⁶ que dicen «del tronco d' éste decenderá la destrución de griegos»¹⁷. *Febo el troyano* supone, por tanto, un relato de carácter híbrido en el que la leyenda troyana, base temática e inspiración de gran parte del libro, se rescribe de acuerdo con el molde del género editorial nacido del *Amadís*.

Otra peculiaridad del libro es la tendencia de Esteban Corbera a incorporar en su obra fragmentos, a veces muy amplios, de otras obras. Tradicionalmente se ha defendido la idea de que es un plagio de *Espejo de príncipes y caballeros* de Ortúñez de Calahorra¹⁸. Eisenberg subraya los paralelismos entre las líneas básicas del relato de Esteban Corbera y el de Ortúñez de Calahorra¹⁹. En efecto, el *Espejo de príncipes y caballeros* es una de las fuentes principales de nuestro texto, pero no es el único ni el principal. Más modernamente se han mencionado otras fuentes: S. Roubaud ha comentado la influencia del *Belianís de Grecia*²⁰ e Isabel Muguruza la del *Olivante de Laura*²¹. Ésta última hace referencia a la influencia del prólogo narrativo de la obra de Antonio de Torquemada sobre el *Dechado y remate*, pero encontramos aquí muchos más pasajes tomados del *Olivante*. Además de éstos, también se hallan frecuentemente fragmentos y episodios tomados de la *Tercera parte de Florisel de Niquea* (1546), de Feliciano de Silva, e incluso del *Patrañuelo* de Juan de Timoneda, cuya patraña veintiuna (la

¹⁵ Fol. 1r b.

¹⁶ Fol. 1v a. La lista de héroes caballerescos con letras en el pecho como marcas de nacimiento; basta con mencionar a Esplandián.

¹⁷ Por otra parte, el catalán mantiene el carácter que la tradición había dotado a los héroes, como cuando Ulises demuestra su pragmatismo y decisión a la hora de sacrificar al recién nacido Florante.

¹⁸ Esa es la opinión de Henry Thomas, que lo consideró «evidente imitación» de la obra de Ortúñez de Calahorra. Vid. Henry Thomas, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid: CSIC, 1952, pág. 97.

¹⁹ Eisenberg comparó además sendos fragmentos de estas obras —el episodio de Aquilano y Lindamira del *Febo* y el de Rajartes y Radamira del *Espejo*— para demostrar cómo el catalán copió de forma prácticamente literal textos del *Espejo de príncipes*. Vid. la introducción de Eisenberg a su edición de Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros*, Madrid: Espasa Calpe, 1975, págs. LIX-LX.

²⁰ Vid. S. Roubaud Bénichou, *Le roman de chevalerie en Espagne: entre Arthur et Don Quichotte (Survivances médiévales et renouvellements)*, Tesis de Estado dirigida por J. C. Chevalier, Paris: Universidad de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1997.

²¹ I. Muguruza, introducción a su edición de A. Torquemada, *Olivante de Laura*, Madrid: Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 1997, págs. XIX-XXXIII.

historia de Geroncia) se transforma en la historia de la reina Filaxia, en el cuadragésimo capítulo del libro²².

Los momentos que Esteban Corbera suele plagiar son las descripciones de príncipes, el denominado «amanecer mitológico», los monólogos discursivos sobre el amor, así como algunos episodios (el de la reina Filaxia o el episodio de Aquilanio y Lindamira, entre otros).

Si bien las copias de Esteban Corbera son frecuentísimas y los fragmentos copiados de forma prácticamente literal son muy amplios, no hay que rechazar de plano la originalidad del barcelonés. Su propuesta, un libro de caballerías de materia troyana, ya resulta innovadora. Lo troyano no se utiliza como símbolo de heroicidad, sino como materia narrativa propia, de la que surge la trama posterior. Por otra parte, el concepto tan particular que Esteban Corbera demuestra tener de la *imitatio* lo singularizan dentro de la práctica habitual en el siglo XVI, en la que los fragmentos imitados eran menores: no solían ser más que unas líneas y estar limitados al ámbito de la descripción literaria; en la narración se imitaba siguiendo las líneas básicas del relato y no tomando pasajes. Frente a estos usos, Corbera no duda en copiar fragmentos de forma literal para colocarlos con el fin de conseguir una nueva «composición»: su texto. En este sentido, las copias literales de Esteban Corbera no han de entenderse como una mera falta de originalidad, sino como una extraña nueva manera de componer, entendiendo la *imitatio* de una forma muy personal.

La obra presenta una estructura curiosa, carente de la unidad que encontramos en algunos de sus modelos, como el *Olivante de Laura* o la obra de Ortúñez de Calahorra. El núcleo central del texto no es, frente a lo que pudiera esperarse, la trayectoria vital del Caballero del Febo, cuyo nacimiento no se narra hasta el folio 63, sino la narración de un nuevo asedio a la ciudad de Troya, que ocupa veinte capítulos (caps. IV-XXIII), aunque este núcleo narrativo no concluye hasta las bodas de los príncipes que protagonizaron la narración bélica (cap. XXVII).

El relato del asedio de Troya se organiza de acuerdo con la narración de la llegada del invasor y los preparativos para el asedio, y, posteriormente, la alternancia entre batallas campales y treguas para enterrar a los muertos, tal como sucedía en la materia troyana, muy difundida a lo largo de todo el siglo XVI a través de la *Crónica Troyana impresa*²³. Este texto sin duda debería mencionarse entre las fuentes de *Febo el troyano*.

²² No hay que descartar la idea de que se puedan encontrar otras influencias en *Febo el troyano*, que se erige así como un verdadera composición a partir de retazos de otras obras.

²³ Vid. F. Crosas López, «Apuntes sobre la historia de las historias de Troya en el medioevo hispano», en A. M. Beresford, y A. Deyermond, *Proceedings of the Ninth Colloquium, Papers of Medieval Hispanic Research Seminar*, 26, Londres: Queen Mary and Westfield College, 2000.

Tras la narración del asedio a Troya, el talante del relato se transforma por completo y adquiere un carácter más amadisiano: desaparecen las batallas campales; la errancia caballeresca —ausente hasta ese momento— se erige como clave narrativa, y aparece la técnica del entrelazamiento. Esta sección «amadisiana» del libro narra, por una parte, las hazañas, tanto bélicas como amorosas, del desenfadado y rijoso caballero don Playartes; y, por otra, la historia del Caballero de Febo, que ocupa tan sólo trece de los cincuenta y tres capítulos del *Dechado y remate*.

La mezcla estructural de materia troyana y libros de caballerías no debe sorprendernos. De la *Crónica troyana impresa* conservamos quince ediciones que se datan entre finales del siglo XV hasta 1587, lo que da muestra del enorme éxito que esta versión de la leyenda troyana gozó en el comercio editorial de la época. En momentos en los que, como se ha comentado, la imprenta pasaba por una época de crisis, no resulta extraño que Esteban Corbera se propusiera unir precisamente dos productos editoriales de gran éxito: la *Crónica Troyana impresa* y los libros de caballerías. Pero el hibridismo que caracteriza el texto se observa también en la aparición de la temática pastoril, otro género que había surgido con gran fuerza. Sin embargo, habría que empezar a considerar lo pastoril como un elemento que, desde Feliciano de Silva, no compite ni se opone a lo caballeresco, sino que forma parte de él. Los elementos pastoriles son una de las posibilidades narrativas que los libros de caballerías hispánicos admitían, si bien no siempre este elemento hace su aparición en el mundo caballeresco. Encontramos en *Febo el troyano* otro elemento propio de lo pastoril, y, por tanto, tampoco ajeno a los libros de caballerías: el verso²⁴.

Por otra parte, la búsqueda de un estilo elevado, como corresponde a los temas heroicos que trata, lleva a Esteban Corbera a expresarse con una sintaxis retorcida, de largos períodos e interminables enumeraciones²⁵. Ya Pascual de Gayangos comentó esta característica del libro e incluso citó como muestra el pasaje inicial de la obra²⁶. Su pasión por estos laberintos lingüísticos se evidencia en la mayoría de los fragmentos copiados de forma casi literal por Esteban Corbera —aquéllos que tomó como modelos y que, por tanto, consideró dignos de ser imitados—, los cuales presentan la misma ampulosidad que parodió Cervantes. La exageración estilística va de la mano de la exageración temática: su libro suponía una amplificación al máximo de los tópicos caballerescos, de ahí

²⁴ Estas dos características acercan la obra de Corbera, especialmente a partir del fin del asedio, a la verdadera continuación del *Especo de príncipes y caballeros*, la obra de Pedro de la Sierra, donde también encontramos mezcla de prosa y verso, así como elementos pastoriles.

²⁵ En el capítulo quinto, encontramos hasta veintinueve apellidos de guerra de forma explícita; por si fuera poco, el autor añade «y otros muchos apellidos de otros muchos reinos» (fol. 6v).

²⁶ Vid. Pascual de Gayangos, *Discurso preliminar a Libros de caballerías*, Madrid: Atlas, 1963, pág. LV.

su título: *Dechado y remate de grandes hazañas*, con el que promete la superación de toda gesta, el relato de las más altas caballerías jamás contadas.

La bibliografía sobre esta obra es prácticamente inexistente. Encontramos menciones de ellas en Gayangos, Henry Thomas, Eisenberg y, más modernamente, S. Roubaud, pero carecemos actualmente tanto de edición moderna del texto²⁷ como de un estudio monográfico. Si la crítica ha sido tradicionalmente dura con todo el género de los libros de caballerías, se ha ensañado especialmente con la obra de Esteban Corbera. Se ha convertido en tópico que *Febo el troyano* es un plagio de la obra de Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros*, idea que difícilmente puede sostenerse tras una mera lectura de ambos textos. Gayangos lo definió como «pesadísimo» y considera afortunado el hecho de que la prometida segunda parte nunca viera la luz. Henry Thomas, al hablar de un grupo de libros de caballerías entre los que se cuenta el que tratamos, afirma que «se puede tratar con tanto desprecio como se quiera sin el menor riesgo»²⁸.

Sin embargo, la obra de Corbera no merece una opinión tan negativa. Encontramos numerosas razones para proponer la recuperación de este texto. El difícil contexto editorial en el que surge, las peculiaridades compositivas que presenta o su temática híbrida entre libro de caballerías y leyenda troyana son sólo algunos de los rasgos que lo singularizan y que hacen injustificable la ausencia de un estudio sobre esta obra, cuyo análisis ilumina más de un aspecto de la labor literaria a fines del siglo XVI.

JOSÉ JULIO MARTÍN
Universidad de Jaén

²⁷ Actualmente estamos trabajando en la edición de este texto para el Centro de Estudios Cervantinos.

²⁸ Los otros libros que merecen esta opinión son el *Arderique* (1517), *Polindo* (1526), *Lidamor de Escocia*, de Juan de Córdoba (1534), *Philesbián de Candaria* (1542) y *Policisne de Boecia*, de Juan de Silva y Toledo (1602). Vid. H. Thomas, *op. cit.*, pág. 109.

CLARISEL DE LAS FLORES DE JERÓNIMO DE URREA¹

El *Clarisel de las Flores* es un extenso libro de caballerías manuscrito compuesto a mediados del siglo XVI por Jerónimo Ximénez de Urrea. Su autor pertenece a la noble familia aragonesa de los Urrea, algunos de cuyos miembros se destacaron por su servicio a la monarquía y obtuvieron, entre otras prebendas, el título de condes de Aranda². Nacido en Épila hacia 1510, Jerónimo de Urrea fue hijo ilegítimo del último vizconde de Biota, Jimeno de Urrea, llamado *el osado* por su señalada actuación en las guerras de Navarra al servicio de Fernando de Aragón. Su bastardía no impidió que recibiera la educación habitual reservada a los hijos de la nobleza y que continuara la tradición guerrera y sabia de la familia. En 1529-1530, abandonó España e inició una brillante carrera militar al lado de Carlos V que le llevó a participar en 1536 en la campaña de Provenza, en la que perdió la vida Garcilaso de la Vega, a ingresar en 1538 por sus propios méri-

¹ El trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación PB 98-1582 del Ministerio de Educación y Ciencia.

² El primero en trazar su biografía fue el doctor Juan Francisco Andrés de Uztarroz en su *Elogio a la memoria ilustre de Don Gerónimo Ximénez de Urrea*, publicado en 1642 junto a la edición zaragozana del *Diálogo de la verdadera honra militar*, edición por la que cito. La edición completa ha sido reeditada en Madrid: Ministerio de Defensa, 1992, págs. 31-37, si bien no respeta fielmente el original. Investiga después su ascendencia familiar P. Geneste, *Le capitaine-poète aragonais Jerónimo de Urrea. Sa vie et son oeuvre ou chevalerie et Renaissance dans l'Espagne du XVIe siècle*, Paris: Ed. Hispanoamericanas, 1978. Jerónimo de Urrea era primo del poeta Pedro Manuel Ximénez de Urrea, cuya biografía ha rastreado R. Boase, «Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-c.1530): un trovador del final de la Edad Media», apéndice 3 de su estudio *El resurgimiento de los trovadores. Un estudio del cambio social y el tradicionalismo en el final de la Edad Media en España*, Madrid: Pegasus, 1981, págs. 165-183, destacando las aficiones literarias de toda la familia.

tos y por el apellido familiar en la prestigiosa orden de Santiago, a combatir en 1541 en la expedición de Argel y en 1543 en el sitio de Duren, en el que por su valiente actuación obtuvo de manos del Emperador el cargo de capitán. Después intervino en el asalto a Saint-Dizier en 1554, en la famosa victoria de Mühlberg sobre los príncipes protestantes alemanes, en 1547, y finalmente se asentó en tierras italianas ya al servicio de Felipe II, alcanzando en 1564 el cargo de virrey de Apulia³. Su muerte se fija entre 1569 y 1573.

A lo largo de todos estos años, y como ya era habitual en su familia, Jerónimo de Urrea alternó la espada y la pluma y trabó amistad con renombrados poetas, entre ellos el mismo Garcilaso, Cetina, Castillejo, Juan de Heredia o Alonso de Ulloa, casi todos caballeros y compañeros de milicia. Su afición por el mundo de las armas y por la literatura caballeresca, su inclinación a las letras italianas le llevaron a traducir de la lengua toscana en metro castellano el poema de Ludovico Ariosto *Orlando Furioso*, una traducción que manda imprimir en Amberes en 1549 y que constituye la primera interpretación española del gran poema italiano⁴. Frente a otras versiones castellanas, las de Hernando de Alcocer (Toledo, 1550) y Diego Vázquez de Contreras (Madrid, 1585), la del capitán aragonés, dedicada al príncipe Felipe, fue sin duda la más conocida como atestiguan las numerosas ediciones aparecidas entre 1549 y 1588. Jerónimo de Urrea ponía de este modo al alcance del público español uno de los libros de mayor éxito en Europa, que pocos lectores españoles, como él mismo reconoce en prólogo y como nos hace ver el barbero amigo de don Quijote (I, 6), podían leer en italiano.

Tradujo también de la lengua francesa a la española y en tercetos el *Discurso de la vida humana y aventuras del Caballero Determinado* de Olivier de la Marche (1483), caballero Borgoñón, criado de Felipe el Bueno, Duque de Borgoña, que se imprimió también en Amberes en las prensas de Martín Nucio en

³ Para estas gestas, véase, además del trabajo citado de P. Geneste, R. Puddu, *El soldado gentil-hombre*, Barcelona: Argos Vergara, 1984, pág. 109 y ss. Las recuerda poéticamente su compañero de armas y amigo Gutierre de Cetina en el soneto «A don Jerónimo de Urrea», en Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, ed. B. López Bueno, Madrid: Cátedra, 1990, pág. 322.

⁴ Otras cinco ediciones aparecen fuera de España antes de que Bernat la publicara en Barcelona, en 1564, y Francisco del Canto en Medina del Campo, en 1572, como recuerda H. Vaganay, «*Orlando Furioso* traduit par Urrea», *Revue Hispanique*, LXXXI (1938), págs. 1-9. La traducción de Urrea puede leerse hoy en la edición de F. J. Alcántara, prologada por P. Gimferrer, *Orlando furioso*, Barcelona: Planeta, 1988, si bien sin las estrofas en las que Urrea canta las excelencias de personajes españoles, suprimidas por el editor al no guardar relación con el poema original italiano. Para la recepción de esta edición en el conjunto de otras traducciones de la obra ariostesca, véase el estado de la cuestión ofrecido por Ana Vian Herrero, *Disfraces de Ariosto («Orlando Furioso» en las narraciones de «El Crotalón»)*, Manchester: University of Manchester, 1998, pág. 9, n. 5, y para una primera aproximación a la misma el trabajo clásico de M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, pág. 71 y ss.

1555. En este caso trabajó no tanto con el texto francés sino con la traducción de Hernando de Acuña en endecasílabos, aparecida en 1553, la cual parafrasea libremente. Urrea ilustró su versión, como apunta Uztarroz, «con un discurso histórico de los Reyes de España y Francia, en el cual muestra ser muy noticioso en la Historia»⁵.

En 1566 publica en Venecia su primera obra original, el *Diálogo de la verdadera honra militar*, un texto que reedita póstumamente su sobrino Martín Abarca de Bolea en 1575⁶ y que después ve la luz en Zaragoza en 1642. Se trata de un texto importante que hay que tener en cuenta a la hora de estudiar el *Clarisel*. Dedicado a la infantería española, que acabó con la caballería y el combate singular, la materia del diálogo es en principio la honra y la nobleza, un tema que alcanza una dimensión teológica y filosófica y que aborda, sin embargo, de forma amena, fácil y agradable, ensartando citas, historias, anécdotas y consiguiendo finalmente un texto misceláneo aunque ajustado a su título⁷.

En el cajón quedaron otros libros nunca impresos pero no menos ingeniosos y elegantes, cuyos títulos recuerda Uztarroz para no perder memoria de ellos. En primer lugar cita su traducción de la *Arcadia* de Sannazaro, un texto pastoril que demuestra una vez más su interés por las letras italianas y por otro género de moda al margen de la literatura caballeresca. Nos ha llegado en un manuscrito junto a su poema heroico inédito *El Victorioso Carlos*, escrito en verso suelto y en el que Urrea celebra los triunfos y campañas del Emperador y demuestra un

⁵ Juan Francisco Andrés de Uztarroz, *Elogio a la memoria ilustre de Don Gerónimo Ximénez de Urrea*, ed. cit., pág. 32. De su versión se ha ocupado C. Clavería, «*Le Chevalier Délibéré*» de Olivier de la Marche y sus versiones españolas del siglo XVI, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1950, págs. 149-174. Para la edición de Acuña véase el estudio introductorio de N. Baranda y V. Infantes que acompaña a su exquisita edición facsímil, «*El Cavallero Determinado*», traducido de Olivier de la Marche del francés por Hernando de Acuña, Barcelona, Claudio Bornat, 1565, Toledo: Antonio Pareja Editor, 2000.

⁶ Martín Abarca de Bolea y Castro comparte las mismas aficiones caballerescas que su tío y es autor de dos poemas en octava rima: *Orlando enamorado* (Lérida, 1578) y *Orlando determinado* (Zaragoza, 1578). Para el mismo, véase *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por don Miguel Gómez Uriel*, ed. electrónica a cargo de M. J. Pedraza, J. A. Sánchez y L. Julve, Zaragoza: Universidad de Zaragoza-Institución «Fernando el Católico», 2001.

⁷ Lo estudia en su conjunto D. Ynduráin en el prólogo a la edición moderna ya citada de *El Diálogo de la verdadera honra militar*, págs. 11-20. Aunque no se indica la edición editada, parece que reproduce la zaragozana de 1642, pues incluye el mencionado *Elogio a la memoria ilustre de Don Gerónimo Ximénez de Urrea* y recoge los carteles de desafío entre Carlos V y Francisco I que su sobrino Martín Abarca de Bolea había suprimido de la edición de 1575. Algunos fragmentos fueron recogidos por F. Barado en su *Literatura militar española*, Barcelona: Editorial Gallach, 1890, págs. 317-325. El texto fue traducido al italiano, en 1569, por Alfonso de Ulloa y, en 1585, al francés por Gabriel Chappuys, como estudia P. Geneste, «Gabriel Chappuys traducteur de Jerónimo de Urrea», *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes français. Bulletin Hispanique*, LXIV bis (1962), págs. 448-466. Para la importancia del tratado de Urrea, véase también R. Puddu, *op. cit.*, cap. 7; C. Chauchadis, *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI^e-XVII^e siècles*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997, págs. 251-259, quien lo fecha antes de finales de 1563.

vez más veneración por su figura. La aprobación de Alonso de Ercilla que abre el manuscrito hace pensar que estaba ya preparado para la imprenta⁸. Tampoco vio las letras de molde *La famosa Épila*, al parecer una novela pastoril hoy perdida y conocida por la mención de su amigo Gutierre de Cetina y por los comentarios de Uztarroz, quien apunta que la escribió «imitando la Arcadia de Sannazaro» para celebrar las grandezas de su insigne patria Épila⁹. Por último, a la biblioteca del cronista Francisco Ximénez de Urrea fue a parar también, junto a la obra anterior, *Don Clarisel de las Flores*, «libro de Cavallerias, i aventuras, cuya obra puede competir con Amadis de Grecia, el Cavallero del Febo i otros»¹⁰. Un libro de caballerías que recoge parte de su obra poética original, romances, canciones, motes, versos que adornan su prosa y conforman su particular cancionero.

⁸ La aprobación está fechada el 15-IX-1579, Ms. 1469 de la Biblioteca Nacional de Madrid, pero como explica R. Reyes Cano, «*La Arcadia*» de Sannazaro en España, Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1973, pág. 46, la autorización para la impresión sólo se refiere al poema épico. Para el mismo, véase C. Clavería, *op. cit.*, págs. 160-164, y la breve mención de F. Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1961. Existe otro manuscrito incompleto de *El Victorioso Carlos*, el que vio Latassa, hoy en la Hispanic Society, B 2431. Siempre que puede, como ya se ha visto, Urrea da muestras de su patriotismo y admiración por el Emperador; sus versos pueden sumarse a los de otros muchos poetas comprometidos con la difusión de los logros imperiales, estudiados por Víctor Infantes, «*A un rey tan alto querer alabar*. Gobierno y poesía para un Emperador», en *Aspectos históricos y culturales bajo Carlos V*, ed. Christoph Strosetzki, Vervuert-Iberoamericana, 2000, págs. 374-389.

⁹ Gutierre de Cetina la incluye también en su composición «De Gerónimo claro el apellido», cuando hace el elogioso recuento de sus obras: «y la Epilia famosa / de Épila su patria gloriosa / las grandezas contiene», en *Obras de Gutierre de Cetina*, ed. J. Hazañas y la Rúa, Sevilla: Imprenta de Francisco de P. Díaz, 1895, 2 vols., vol. I, págs. 127-128. D. Mañero Lozano, «*Por Hepila famosa*: posible alusión a Jerónimo de Urrea en el *Quijote* de 1605», *Revista de Filología Española*, LXXX (2000), págs. 215-221, señala que Uztarroz en 1639, en su *Museo antiguo y moderno de los historiadores de Aragón y su corona*, ms. 9457 de la BNM, la cataloga como relato caballeresco: «La famosa Epilia libro cavalleresco no está impreso», pág. 219; sin embargo, creo que cuando hace esta afirmación, el doctor Juan Francisco Andrés todavía no ha visto la obra y resulta más precisa la información que brinda en su *Elogio a la memoria ilustre de Don Gerónimo Ximénez de Urrea*, impreso, como ya se ha dicho, en 1642, donde identifica esta nueva Arcadia con la alameda del Conde y copia el pasaje de su descripción, a la vez que explica el origen del mármol blanco que en ella se encuentra. Después vuelve a mencionarla en los mismos términos pastoriles en el *Borrador de la Bibliotheca de los escritores del Reyno de Aragón*, ms. 9391 de la BNM, pág. 220, mencionado por Geneste, art. cit., pág. 368. A todas estas citas hay que sumar la incluida en el manuscrito de su *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama*, publicado por Ignacio de Asso en Amsterdam, en 1781: «*Clarisel de sus flores* / contiene suavísimos amores, / y *La Epilia famosa* / de Épila su patria gloriosa / las grandezas contiene», pág. 126. Cuando la describe Uztarroz, la obra se encontraba en la biblioteca del también cronista y bibliófilo D. Francisco Ximénez de Urrea, al que el Uztarroz sucedió en el cargo.

¹⁰ La obra impresa de Jerónimo de Urrea se publica fuera de España, en Amberes y Venecia, y la manuscrita se vuelve a tierras aragonesas y se conserva repartida entre las bibliotecas del convento de San Sebastián de Épila y la del citado Francisco Ximénez de Urrea (1589-1647) capellán de su Majestad, cronista del reino de Aragón y bibliófilo. Los avatares de estos libros manuscritos los rastrea P. Geneste, «Les poésies dans le *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea. Mise à jour d'un ancien recueil», en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, vol. I, págs. 367-378, en concreto, págs. 368-369.

En resumen, Jerónimo de Urrea es, en palabras de Maravall, un ejemplo viviente de humanismo literario y de espíritu guerrero y tradicional, un buen ejemplar de las generaciones tras de las cuales emerge Don Quijote¹¹. Capaz de alternar la espada y los cargos políticos con la pluma, cuenta con una rica y variada obra. El capitán Urrea cultiva el verso y la prosa, traduce algunas de las obras europeas más originales del momento y crea siguiendo los cauces genéricos entonces dominantes, a saber: la poesía tradicional y de raigambre italiana, el diálogo, la historia, el poema épico, la novela pastoril y los libros de caballerías. En este contexto y conjunto de obras, en esta comunidad de intereses, en este gusto y afán por la literatura, por las modas y modos del momento, hay que estudiar su *Clarisel de las Flores*, y de esta forma se comprenderá mejor su intertextualidad, los materiales tan variados con los que Urrea urde y teje su trama y su capacidad de fabulación.

DON CLARISEL DE LAS FLORES, EL LIBRO HALLADO

Parece ser que Urrea comienza a escribir su libro en Italia después de las campañas militares con el Emperador Carlos V, concretamente tras la batalla de Mühlberg (1547), y su redacción le ocupó hasta el final de sus días (muere antes de 1574). La obra no llegó nunca a la imprenta, pero circuló en copias manuscritas en España e Italia que dan muestra del interés que había despertado entre sus coetáneos, quienes la citan junto al resto de su producción. Tras su muerte, el libro, formado por «tres tomos de crecido volumen en folio de a pliego» como los describe Uztarroz, se encuentra en tierras aragonesas y en poder de sus familiares y descendientes. En 1850 Gayangos, sin embargo, sólo pudo conocer los dos últimos tomos, los que estudia Borao en 1866¹². El primero, que se daba por perdido, apareció en 1870 en Sevilla y de tierras hispalenses, de donde salieron tantos libros al Nuevo Mundo, llegó a la Biblioteca de la Hispanic Society, donde hoy se encuentra¹³.

¹¹ J. A. Maravall, *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*, Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1976, pág. 99.

¹² P. de Gayangos, «Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana ó portuguesa, hasta el año 1800», en *Libros de caballerías*, Madrid: Rivadeneira 1874 [1875], reimpresión en Madrid: Atlas, 1963, pág. LXXIII. Los dos tomos los estudia G. Borao, *Noticia de D. Gerónimo Jiménez de Urrea, y de su novela caballeresca inédita «Don Clarisel de las Flores»*, Zaragoza: Establecimiento Tipográfico de Calisto Ariño, 1866, y es la fuente del breve comentario de M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, I, Madrid, 1943, págs. 434-436.

¹³ J. M. Asensio edita los primeros veinticinco capítulos de la *Primera parte del libro del invencible caballero don Clarisel de las Flores y de Austrasia*, Sevilla: Francisco Álvarez y C^ª, impresores, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1879, quien comenta, págs. XIV- XVI, los avatares del primer tomo hasta llegar a manos del bibliófilo D. Francisco Caballero Infante y Zuazo, cuya biblioteca fue comprada por Archer M. Huntington, fundador de la Hispanic Society de América, donde en la actualidad se custodia con la signatura HC 397/715.

El manuscrito en cuestión parece ser que no es un autógrafo, sino una copia ejecutada mecánicamente, realizada por diferentes manos y supuestamente corregida por Urrea¹⁴. Como ésta, o incluso quizá de ésta, se sacaron otras copias que demuestran el éxito alcanzado por el libro en un momento en el que el género comenzaba su aparente declive. En la actualidad conocemos una copia manuscrita del primer libro en la Biblioteca Vaticana, así como unos fragmentos del tercer tomo localizados en la biblioteca particular zaragozana del Dr. Canelas¹⁵. A partir del texto de Urrea, un autor anónimo sacó una versión libre del libro primero de *Clarisel de las Flores*, obra conservada bajo el título de *Filorante* en la biblioteca Zaballuru y descrita por Lucía, quien ha demostrado cómo en ella se mantienen los personajes y aventuras, pero se modifica tanto el orden de los capítulos como el propio texto¹⁶.

No es habitual contar con varias copias de un libro de caballerías manuscrito, pero ello no deja de ser significativo y nos alerta para replantearnos la evolución del género en la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII. Estas copias, lo mismo que los dos manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional del *Caballero de la Luna*, confirman que la difusión manuscrita pudo ser también un medio de transmisión habitual de obras extensas en prosa en la segunda mitad del siglo XVI¹⁷.

¹⁴ Esta es la conclusión a la que llega Geneste, *op. cit.*, pág. 456, apuntada ya por Asensio, ed. cit, pág. XVIII, aunque habría que revisarla a la luz de la nueva copia localizada en la biblioteca Barberini después comentada. P. de Gayangos, *op. cit.*, pág. LXXIII, en cambio, consideró que los dos tomos eran «de letra de su autor».

¹⁵ Roma: Barberini (Vaticana), lat. 3610. Registra el códice vaticano H. G. Jones, *Hispanic Manuscripts and Printed Books in the Barberini Collection. I. Manuscripts*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1978, págs. 158-159, y lo describe con detalle J. M. Lucía Megías, «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos III. Noticias sobre un nuevo manuscrito de *Clarisel de las Flores* (libro I), de Jerónimo de Urrea», *Archivo de Filología Aragonesa*, LI (1995), págs. 283-296. Dio noticia de los fragmentos encontrados en Zaragoza, P. Geneste, art. cit., págs. 371-372.

¹⁶ J. M. Lucía Megías, «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. IX. Algunas reflexiones sobre la difusión de los libros de caballerías castellanos a la luz de *Filorante*», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, eds. M.^a C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998, II, págs. 949-962. Aunque ofrezca una versión libre del primer libro, su autor tenía a la vista una copia completa de la obra, pues de ella toma los versos que inserta; concretamente las composiciones: «Porque amor no os haga daño» (fol. 237v), «No es de amor el mal que siento» (fol. 388v) y «Si queréis bibir contentos» (fol. 390r) corresponden al volumen tercero. El cambio de orden de los versos lo practica también el autor de la copia de los fragmentos conservados en Zaragoza, ya que el villancico «Partido te fue ser ciego», cantado por Membrudín en el tercer tomo, es el mismo que había entonado Orfelín en el primero.

¹⁷ De los dos manuscritos conservados, el Ms. 10.247 copia al Ms. 8.370, como ha demostrado J. M. Lucía Megías, *ibid.*, pág. 953. Las copias manuscritas hicieron igualmente populares los libros y no es de extrañar por ello posibles influencias, como sucede con el personaje llamado Clarisel de las flores que aparece en el *Caballero de la Luna*, que nada tiene que ver con el que nos ocupa si no es el nombre, que habla entre líneas de la difusión de estos libros. Concretamente este otro Clarisel resulta ser hijo de Pandión, emperador de Trapisonda, y de la reina Balaquia, fruto de unos amores ilícitos habidos cuando Pan-

Así como otros libros manuscritos de Urrea estaban ya preparados para la imprenta, el *Clarisel de las Flores* parece ser que no. En el estado en el que nos ha llegado, la obra lleva por título en el primer tomo *Primera parte del libro del invencible caballero Don Clarisel de las Flores y Austrasia, compuesto por Don Gerónimo de Urrea, caballero aragonés* y presenta siete hojas en blanco destinadas a las piezas preliminares, prólogo y composiciones laudatorias, posiblemente nunca compuestas por fallecimiento del autor¹⁸. Tampoco llegó a realizar una ordenación clara en libros o en partes, pues aunque al final del primer tomo, tanto en el ejemplar de la Hispanic Society como en el de la Barberini, se lee «fin del libro primero», en el resto de volúmenes no hay indicación similar. Cada tomo está dispuesto para tener su propia foliación y numeración de capítulos, aunque no siempre se copian los epígrafes. El conjunto de los tres volúmenes conforman en definitiva un extenso libro de caballerías de más de dos mil páginas escritas a doble columna, y a diferentes manos, con muchas partes hoy ilegibles por la mala calidad de la tinta y el papel.

EL ARQUETIPO HEROICO: ARMAS Y AMORES

Las aproximaciones de Borao, Menéndez Pelayo, Chevalier y por supuesto el valiosísimo estudio de Geneste han ido descubriendo los temas, las fuentes y el estilo de la obra. La recreación colorista de justas, torneos y fiestas cortesanas, los variados casos de amor con su rica galería de mujeres desdeñosas y amantes ejemplares, la maravilla, la fantasía y la vena cómica son, como advirtió Geneste, los temas más significativos de una obra ajustada perfectamente al modelo genérico. Los libros de caballerías españoles, el poema ariostesco, la mitología y en menor medida la poesía y la novela pastoril fueron sin duda sus principales fuentes de inspiración y a partir de ellas creó una obra relativamente original, con un tono próximo al de la gran obra cervantina.

A falta de prólogo, el libro comienza contando la genealogía del protagonista Clarisel de las Flores. Carece, por tanto, del socorrido tópico de la falsa traducción o del manuscrito encontrado antes comentado, si bien Urrea no renuncia a la autoría delegada y, como Ortúñez de Calahorra en el *Espejo de príncipes*, que la cede al cronista y sabio griego Artemidoro y al sabio Lirgandeo, el aragonés la entrega al «coronista Zoroastes que esta grande historia fizo» (fol. 22v b). Aunque Zoroastes es un nombre caballeresco, presente en el mismo *Caballero*

dió salí en busca de su desaparecido hijo, el llamado Caballero de la Luna (fol. 36 y ss.). Al nombre de Clarisel responde también el protagonista de la *Tragicomedia de los jardines y campos Sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán, (1624), una pieza teatral de temática caballeresca parcialmente editada por M. Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas. I. Segunda Parte*, Madrid: Atlas, 1975, págs. 358-372.

¹⁸ Así lo describe Asensio, ed. cit., págs. XVIII-XIX.

*del Febo*¹⁹, es posible que Urrea pensara también en el Zoroastes fundador de la religión persa de la revelación y consumado adivino y, a partir del nombre, jugara paródicamente, como después Cervantes con Cide Hamete, con el recurso del falso cronista. Y es que Zoroastes no sabe interpretar fielmente, con la clarividencia que cabría esperar de su nombre, las acciones o comportamientos de sus personajes y no siempre es testigo de vista de lo que cuenta, por lo que tiene sus propios informantes. De este modo, poco a poco va surgiendo la duda sobre la veracidad y fidelidad de la historia contada por un cronista que pierde toda su credibilidad cuando se declara amigo del bravucón Gayo César, un *miles gloriosus* objeto de burlas y bromas en la corte griega, y deja de contar la verdad por no poner en ridículo al amigo cobarde²⁰. En la mayoría de las ocasiones, sin embargo, Zoroastes se queda en la trastienda y el autor sigue la historia pasando ésta a un primer plano.

Se necesitaría no sólo la ayuda del cronista Zoroastes sino la de otros muchos sabios de estos libros para saber resumir esta voluminosa obra. Los episodios se suceden en cascada, fluyen a borbotones y el lector moderno naufraga en medio de un delicioso mar de historias a cual más sugerente, perdiendo el norte de la narración en la maraña de personajes y peripecias. Digo el lector moderno porque la percepción que posiblemente tuvieron sus coetáneos fue otra, como también eran otras las circunstancias y hábitos de lectura. Cual canto de sirena, muchas de sus originales, fantásticas y enredadas aventuras nos confunden y nos hacen perdernos en ellas sin llegar a atisbar el conjunto de la trama. Por ello voy a limitarme a señalar el que podría ser el plan narrativo básico de Urrea, el bosquejo estructural de la obra, y a comentar la tipología de estas historias colaterales, imbricadas o ajenas a la historia principal en las que se encierran muchos de los aciertos del libro. El arquetipo heroico sigue siendo una vez más el cañamazo básico sobre el que trabaja Urrea. La obra tiene como protagonista único a Clarisel de las Flores, cuya biografía se convierte en la osamenta de la misma, aunque después algunos personajes como su hermano Alvasilvio, su primo Lidiamares o incluso alguno de sus amigos, Belamir o Filorante, lo desplacen muchas veces a un segundo plano. Como en el *Cristalián de España* (1545) o en el *Espejo de príncipes y caballeros* (1555), la biografía del héroe titular del

¹⁹ Lo comenta D. Eisenberg en su edición del *Espejo de príncipes y caballeros [El Caballero del Febo]*, Madrid: Clásicos Castellanos, 1975, 6 vols., vol. 5, pág. 285, quien cita a su vez el personaje homónimo de Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea*, IV Parte, libro I, fol. 24 r. de la ed. de 1568.

²⁰ Véase el pasaje en el que se cuenta la llegada a la corte del jayán Dragolisco acompañado de su hermana Bramadante, doncella de bravo continente y de arrebatadora mirada, «façiendo aquí temblar muchos libros coraçones y más el de Gayo César y aunque informaron a Zoroastes que fue más de pavor del jayán que del amor de la donçella, no lo quisso narrar en esta istoria por ser su amigo» (fol. 137r a, de la copia de la Biblioteca Vaticana, por la que cito siempre el primer libro; las citas de los libros restantes van precedidas de la indicación del manuscrito: ms. 162 (libro segundo) y ms. 163 (libro tercero). Para otros ejemplos de las vacilaciones de Zoroastes, véanse los fols. 65v a, 117v b, 242v b y 256r a.

libro, Clarisel, viene arropada por su ascendencia, más concretamente por la genealogía de los Reyes de Austrasia, de donde desciende por vía paterna, relato que ocupa los ocho primeros capítulos y que puede entenderse como un libro de caballerías en miniatura. La narración se sitúa primero en Alemania, en las ciudades que el mismo Urrea había recorrido como soldado al servicio del Emperador y después recordado en el poema *El victorioso Carlos*, citando por ello una toponimia bastante precisa. El espacio de la historia, de la historia reciente que él mismo ha protagonizado, se convierte ahora en espacio de la ficción, porque de una ficción pura se trata aunque los personajes históricos citados al comienzo del relato puedan o quieran confundirnos. El historiador Urrea empieza rememorando, como ya se ha dicho, la genealogía de los reyes de Austrasia y en concreto un pasaje muy preciso de su historia: la cizaña sembrada por Brunequilda, hija de Atanagildo de España (554-576) y reina de Austrasia tras su matrimonio con Segiberto, entre sus nietos, Teodoberto, rey de Austrasia, y Thierry, rey de Borgoña. La historia se remonta entonces al siglo VI, concretamente al momento en el que Brunequilda derrota y mata a su nieto Teodoberto y el reino pasa a Sigisberto. A partir de este momento, Urrea modifica ligeramente la historia pues el huérfano Sigisberto huye a Franconia y el rey Clotario de Francia le restituye Austrasia, según se hace ver con la mediación de la sabia Filena de Arcadia. La historia real se está deslizando irremisiblemente hacia el terreno de la ficción con una ligera variación de los hechos históricos y con la incorporación de un personaje totalmente ficticio, la maga Filena de Arcadia. Con este personaje bisagra, la historia pasa de ser historia verdadera a historia fingida. A partir de ahora los personajes son fruto de la invención de Urrea aunque en muchas ocasiones, y como ya se ha advertido en el caso del cronista Zoroastes, sus nombres sean eco de otros históricos, mitológicos, ariostescos, pastoriles, artúricos o caballerescos, si bien en realidad poco o nada tengan que ver con ellos. Urrea, como hiciera ya Feliciano de Silva o el portugués Morais y después Cervantes, juega con la onomástica y ésta puede darnos muchas pistas para entender el sentido, en ocasiones paródico, de algunas aventuras y para rastrear sus fuentes de inspiración.

En Austrasia, en la Baja Alemania, nacen, pues, los gemelos Argesilao y Protesilao, hijos del rey Amfiaro y nietos de Sigiberto, cuyas aventuras llenan los ocho primeros capítulos del libro junto con las de Gelismundo, futuro emperador griego. Argesilao se casa con Laudomia, reina de Frisa, y engendran a Clarisel de las Flores; Gelismundo contrae matrimonio con Gravelena, hija de Gerión, rey de España, y son padres de Felisalva. Por la genealogía trazada, Urrea sitúa la acción en torno a los siglos VI y VII y entronca al héroe, Clarisel, por vía paterna con los godos, una ascendencia que ha de entenderse como fuente de nobleza y un goticismo que puede explicarse como un deseo de dar a la obra visos históricos pero también en función del comentado patriotismo del autor²¹. Este mar-

co temporal, sin embargo, tampoco se respeta porque la ambientación del relato es la propia del XVI y ello se advierte muy bien en las fiestas cortesanas recreadas a lo largo del libro, en las momerías, en las justas y torneos, en los juegos de cañas y especialmente en las descritas a través de los ojos de Deidenia, una deliciosa y donairosa doncella viajera por los cortes europeas, que viaja «sólo por curiosidad y desseo de ver novedades» (fol. 232v b), por conocer el trato galante y los usos amorosos cortesanos, aficionada a la antigüedades, y que le sirve a Urrea para constrar los usos y costumbres de las cortes más reputadas del momento²². En Lusitania, p. e., asiste a unas bodas y describe con detalle la riqueza de las telas y bordados así como los festejos, concretamente, una corrida de toros con los caballeros vestidos a la morisca y el rejoneador, Tolendos el Vándalo, ataviado al estilo de la tierra con un capuz de tela de oro morado sembrado de trofeos, montado en caballo blanco y armado de una lanza con la que da muerte al toro en un espectáculo peligroso en palabras de Deidenia²³. Ahora bien, siempre hay algún recuerdo hacia ese pasado que la misma historia se resiste a olvidar y Urrea no en vano elige el día de San Hermenegildo, yerno de la cruel Brunequilda ya citada, venerado y canonizado en 1585, para celebrar la ordenación de caballeros, da el nombre de Clodomiro al rey de la Pequeña Bre-

²¹ Como explica R. Menéndez Pidal, *Los godos y la epopeya española. «Chansons de geste» y baladas nórdicas*, Madrid: Espasa-Calpe (Austral), 1969, pág. 31, los españoles siempre vieron en los godos la fuente de toda nobleza y desde los más altos magnates hasta los ínfimos hidalgos se vanagloriaban de su ascendencia goda. El mismo Urrea en su *Diálogo de la verdadera honra militar* los elogia recordando las palabras de Teodorico a los romanos: «Imitad pues a nuestros godos que saben emplear las armas contra sus enemigos y conservar la modestia y paz con sus amigos», (fol. 31v). Por otro lado, este nacionalismo hispanogodo se encuentra ya apuntado en libros de caballerías precedentes, concretamente lo estudia brillantemente, en este mismo número de *Edad de Oro*, Javier Guijarro Ceballos, «El ciclo de Clarián de Landanís [1518-1522-1524-1550]», en los dos primeros libros del llamado ciclo de los clarianes, cuyos autores presentan una diferente concepción de los intereses carolinos. Frente a la europeización que de los mismos hace Velázquez del Castillo en el *Clarián de Landanís*, Álvaro de Castro, autor del *Libro segundo de don Clarián de Landanís*, opta por su nacionalización, de ahí la importancia que cobran los caballeros españoles de noble sangre goda que acuden en socorro de Vasperaldo en el capítulo 38.

²² El viaje así entendido parece estar vedado a las mujeres. Giannozzo Manetti, en su *Elogio no fúnebre sino triunfal de la ilustre señora numantina doña Inés*, dirigido a su hijo el noble caballero Nuño de Guzmán, después de comentar la afición de esta mujer por los libros, señala que ella «hubiera preferido nacer hombre, para poder viajar por el mundo como le diera la gana» y la compara con Paula, la santa matrona romana, pág. 304 de la ed. de J. N. H. Lawrance, *Un episodio del proto-humanismo español. Tres opúsculos de Nuño de Guzmán y Giannozzo Manetti*, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, 1989.

²³ Transcribe parte del pasaje y comenta el episodio P. Geneste, *op. cit.*, págs. 505-507, destacando su carácter costumbrista y colorista. Estilística y retóricamente, dicho pasaje guarda estrecha conexión con las relaciones de fiestas, pues describe con minuciosidad y detalle la disposición y atavíos de las cuadrillas así como los enfrentamientos posteriores, cfr., p. e., las relaciones estudiadas por J. M. Díez Borque, «Los textos de la fiesta: 'ritualizaciones' celebrativas de la relación del juego de cañas», en *La fiesta, le ceremonia, el rito. Coloquio internacional. Granada, Palacio de la Madraza, 24/26-IX-1987*, eds. P. Córdoba y J.-P. Étienvre, Granada: Casa de Velázquez-Universidad de Granada, 1990, págs. 181-193.

taña y entrada a la goda Recisunta en ese catálogo de mujeres crueles y violentas que presenta el libro.

Clarisel nace en medio de la floresta peligrosa en el curso de una cacería. Su padre Argesilao lo bautiza y viendo «que le clareavan las blancas carnes, mandó que le llamasen Clarisel» (fol. 26v a), mientras que las flores figuradas en su pecho le dan el sobrenombre de Clarisel de las Flores. La cacería prosigue para los caballeros y las solitarias mujeres abandonan al recién nacido al escuchar el rugido de un león. El niño desamparado es recogido primero por un rústico pastor y después por unos caballeros hasta acabar finalmente en manos de sus parientes los Duques de Pomaria y Franconia, en la alta Alemania, lo mismo que había sucedido con el godo Sigisberto.

Mientras sus padres lo dan por muerto, comido por el león, Clarisel, «el doncel no conocido», con ocho o nueve años recibe una educación cortesana:

le enseñaron todas maneras buenas, cuales a cavalleros conbenía, y sobre todo a fablar diversos lenguajes, exerçijos de armas, a danzar, tañer instrumentos de muchas diferençias, tratando con dueñas y donçellas y cavalleros, saliendo tan entendido, tan ávil y agraçiado en todos sus fechos y dichos, que por maravilla por aquellas partes del Donçel no conozido se raçonava» (fol. 30v b).

Su formación se completa en la corte de su padre Argesilao, adonde se trasladada a la edad de nueve años. Allí, ignorantes todos de su identidad, traba estrecha amistad con su hermana Gracelinda, con su hermano Albasilvio y con sus amigos, Belamir y Filorante, sus futuros compañeros de armas y de correrías amorosas. Frente a otros cultivadores del género, Urrea describe con más detalle la infancia de los futuros protagonistas. Estos mozos de ocho y nueve años juegan a caballeros, participan en las justas y torneos de la corte y ya entienden y hablan de amores²⁴. Esto le sirve para caracterizar a los cuatro personajes y para trazar ya de antemano sus futuras trayectorias amorosas, porque

²⁴ En torno a los cinco años, el niño pierde el nombre de infante, y pasa a llamarse *puer* en latín, que en castellano quiere decir mozo. La mocedad se prolonga hasta los catorce, quince o dieciséis años, según explica Don Juan Manuel en varias de sus obras estudiadas por C. García Herrero, «La educación de los nobles en la obra de don Juan Manuel», en *La familia en la Edad Media. XI Semana de Estudios Medievales. Nájera 2000*, coord. J. I. de la Iglesia Duarte, La Rioja: IER, 2001, págs. 39-91, pág. 53. Sobre la educación caballeresca en esta edad y la participación en torneos, véase P. Riché y D. Alexandre-Bidon, *L'enfance au Moyen Âge*, Tours: Seuil-Bibliothèque National de France, 1994, págs. 160-161. La sortija de caballeros niños celebrada con motivo de la boda de la infanta María de Castilla con el príncipe Alonso de Aragón (1415), estudiada por P. Cátedra, «Realidad, disfraz e identidad caballeresca», en *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad, Congreso Internacional (Salamanca, 4-6 de junio de 2001)*, en prensa, ejemplifica históricamente los juegos de esta caballería infantil.

Belamir el fermoso, dice el autor, era de otra diferente condición y a la edad de nueve años:

moría de amores de huna donzella de su tiempo que en palacio havia y folgava el Rey y Reyna de le hoír con ella razonar, porque llorava y se enternecía y suspirava de manera que mostrava no poder bivo salir de ante hella. Filorante, su amigo, hera de otro arte, que no se pagava de alguna, ni sabía ser donairoso y todo lo que raçonaba heran cossas de sesso. Albasilvio tenía otras costumbres y eran tratar armas y amores con soltura y donaire, ser bulliçioso y presto en toda cosa, gran acometedor de arduas impresas, y assí fue estremado cavallero» (fol. 32r b).

El tiempo no cambia en modo alguno la condición de todos ellos y confirma lo adelantado, pues Clarisel será un fiel enamorado; Belamir, un mujeriego consumado y Filorante, un caballero desapasionado. A lo largo de la obra, Urrea explota este contraste de caracteres y comportamientos y crea con todos ellos divertidas y desenfadadas burlas amorosas, a la vez que sugerentes diálogos y debates sobre el amor. Y es que el amor y sus conflictos se convierte en uno de los temas principales y más atractivos del libro, por encima de la guerra y de los asuntos estrictamente militares. Dispersa por todo el libro corre una teorización y reflexión sobre el amor, implícita y ejemplificada en los múltiples y variados casos de amor, en las divertidas burlas y en su propia poesía amorosa.

A los dieciocho años todos ellos piden a Argesilao la investidura y ésta se concede para San Jorge, otra fecha emblemática para la caballería y en concreto para la aragonesa. Todos los caballeros de la corte de Gelismundo quieren recibir la orden de caballería, pero la caballería ya no es lo que era, ha perdido su ejemplaridad, su valores y su fineza. La caballería andante se entiende ahora como un estado transitorio en la vida de estos cortesanos caballeros que en ocasiones visten el «hábito de caballero» para ver el mundo, para conocer otras tierras y costumbres y para servir doncellas. La caballería, cuyos orígenes en el *Diálogo de la verdadera honra militar* imagina artúricos²⁵, ha perdido su antiguo prestigio y los caballeros todo crédito. Así se deduce del pasaje en el que a la caída del sol se les niega a Argesilao y Gelismundo la entrada en un castillo, porque:

²⁵ *Diálogo de la verdadera honra militar*, primera parte, fol. 29r. En la segunda parte, explica cómo Godofredo de Bouillon fundamentó la caballería sobre cuatro actos virtuosos y Arturo sólo admitió en la Tabla Redonda a los vencedores de los siete peligros del mundo, fols. 66v-67r. Sin embargo, en el primer libro de *Clarisel* se dice que sólo el anciano rey de Londres consiguió vencer los siete peligros del mundo que el rey Artús no pudo (fol. 228v a).

a esta ora no se abre este castillo, y viene de las malas costumbres de los cavalleros andantes, de quien ya no ay que fiar. [...] Ora, id a la mala bentura, dixerón los del adarbe, cavalleros sin bondad. Mal faze el Rey de Frissa en no mandar aorcar cuantos andantes por su tierra andan, que en lugar de assegurar las carreras, como son obligados, y acorrer a los menesterossos, andan faziendo rovos, muertes y daños. (fol. 15v a).

La caballería está devaluada porque los andantes no cumplen los fines para los que fueron ordenados. No es de extrañar por ello que los noveles sean objeto de mofa por los caminos, como lo será también don Quijote. Así le sucede a Flordanís que persigue hasta las puertas de un castillo a un caballero que lleva en la mano una cabeza humana cortada. En la ventana se encuentra con una doncella, Corina, que al reconocerle como novel caballero se burla de él, de la caballería andante y de sus pretensiones; la doncella sonriendo le dijo:

¡O buen cavallero, y qué altos prinçipios de cavallería son los vuestros! Assí havían de ser todos los cavalleros andantes como vos, zelosos de la raçón para reformar los abussos del mundo, aunque por otra parte quien no mirasse vuestra buena intención por sandío os juzgara, pues sin propóssito alguno venides ansioso y apresurado a saver (fol. 188r a).

La demanda en la que Flordanís anda no tiene mucho sentido porque, como Corina le hace ver, poca ayuda puede prestar su espada a una cabeza sin cuerpo y a un cuerpo sin cabeza. Irónicamente lo llama «reformador» del mundo y lo invita a pasar la noche al raso, contemplando el movimiento de las estrellas «y la beloçidad de la luna, que un reformador del mundo como vos sois, devezes ser excelente philósopho», a lo que replica Flordanís «y vos gran bachillera» (fol. 188r b). Entre burlas y veras, el caballero andante ha pasado a ser «reformador del mundo», «filósofo», ha perdido sus viejos ideales y se pone en entredicho su razón de ser. Antes de que don Quijote se empeñe en recobrarlos, Clarisel hará lo propio, pues es la esperanza para devolver a la caballería su antiguo esplendor y, como recuerda Gelandar, así lo han vaticinado los sabios, «y cómo en su tiempo florescieron las armas y amores y toda la gentileza de cavallería, y que él abía de ser la luz d'ella y el que la tornaría en la fineza antigua» (fol. 47r a). Clarisel devolverá, pues, la «gentileza de caballería», expresión que resume bien la idea que el capitán Urrea tenía sobre la primitiva institución, la vieja caballería mítica y artúrica, adornada de virtudes y altos ideales, valores que el aragonés quería recuperar. De ahí que esta misma expresión, «gentileza de caballería», se repita a lo largo de su *Diálogo de la verdadera honra militar* y se utilice para definir, junto con la doctrina aristotélica, el honor militar, es decir el honor del caballero, que recupera el viejo ideal heroico.

Pero antes de ser armado caballero y para evitar que Gracelinda lo retenga en la corte, el doncel no conocido es raptado por la sabia Filena de Arcadia, la que otrora ayudara a su antepasado Sigisberto y, por su condición mágica, enlace también entre el tiempo pasado y presente. Clarisel es conducido hasta Arcadia, una provincia «fétil, hermosa y celebrada de muchos savios por la dibinidad de sus sacros montes y claras fuentes y hermosas ninfas y dioses benignos y domésticos» (fol. 33v b), hasta las alturas de los sagrados montes de Pindo, Helicón y Parnaso «donde le tubo un año exercitándolo en robustos exerciçios de monte, y en dulçes fiestas con las Mussas» (fol. 34r b), con el diuino Apolo y sacras ninfas. En esta su fingida Arcadia, eco lejano de la de Sannazaro por él traducida y representación artística de la belleza natural, labradores y villanos suplen a los clásicos y refinados pastores y, según le dice un villano a Filorante, «por aquí se been pocas vezes cavalleros andantes como bos devéis de ser, y assí ay pocas aventuras peliggrossas, y gozamos los labradores de grandes deleites, porque conversamos con dioses, con ninfas y otras dibinas cossas que por estas florestas fallamos aplazibles y buenas» (fol. 52v a-b). Los pastores que han subido hasta la cima, cuenta el villano, dicen «que ay fuentes de estraño licor y árboles de sabrosas frutas, que hay cazas diversas, que no ay cossa que deleite no sea, que biven muchas donzellas hadadas, las cuales tienen poder para fazer bien andantes los hombres» (fol. 52v b). Los Caballeros del Sol, amigos de Clarisel, no pueden gozar de tanta belleza porque la caballería parece no tener cabida en este bucólico mundo tan próximo también al de las églogas garcilasianas y al de los libros de pastores y sólo un héroe como Clarisel, confundido en ocasiones con el dios Marte y Apolo, puede completar su educación en tan idílico enclave.

Mientras Clarisel prosigue su educación en la Arcadia, sus amigos, Belamir y Filorante, y su hermano Alvasilvio, ya caballeros, salen en su demanda y comienza de este modo un bloque de entretenidas y atractivas aventuras amplificatorias justificadas por el afán de encontrar al héroe. En su deambular este grupo de caballeros noveles, que se hacen llamar los Caballeros Verdes y después los Caballeros del Sol, se enteran del encantamiento de Felisalva obra del sabio Deucalión, amigo de Filena. Para preservar a todos del daño que podía originar su hermosura, lo mismo que la de Niquea en *Amadís de Grecia*, Miraguarda en el *Palmerín de Inglaterra* o Penamundi en *Cristalián de España*, el sabio idea la aventura de «la extraña maravilla»²⁶. El

²⁶ Comenta el episodio M. R. Lida de Malkiel, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», apéndice a la obra de H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: FCE, 1983, págs. 416-417, y lo apunta como posible fuente para el encantamiento de Narcisiana recreado por Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clarea y Florisea*, aunque, como bien puntualiza J. B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo, 1974, pág. 44, n. 18, la fuente común es el texto de Silva apuntado.

encantamiento en este caso se produce en una nube defendida por un barco con tres salvajes que acaban con todos los caballeros dispuestos a probar la aventura.

Estos dos flancos abiertos, hallazgo de Clarisel y desencantamiento de Felisalva, ordenan el aluvión de aventuras protagonizadas por los amigos de Clarisel y por los aspirantes al amor de Felisalva. Todos estos episodios retrasan la investidura del héroe y amplifican la narración confundiendo una vez más los contornos de la historia principal. Finalmente, el doncel no conocido es armado caballero y prueba con éxito la aventura de la extraña maravilla. Clarisel consigue franquear la entrada a la nube y ver sus maravillas, entre ellas tres simbólicos puentes y un laberinto de arrayanes que sirven para profetizar su futura vida amorosa. Al pasar por los puentes, Clarisel va amando a diferentes mujeres: primero a la cruel y despiadada Altinea, después en el segundo puente a la hermosa Felisalva, de cuyos ojos semejaban salir «lanças, saetas, grillos y esposas y laços de fuego con que ferían de amor, y emprisionaban su corazón, su alma y su vida» (fol. 122r a) y por último a Astrafelix, una doncella a la que ve paseando por el tercer puente con un ramo de verde hierba en la mano que al olerla le hace perder la memoria de Felisalva. Con estos confusos sentimientos amorosos, sin saber a quien amar realmente, se mete por un laberinto de arrayanes y «assí como dava las bueltas, assí se les iban desfaziendo los enamorados enredos de su corazón, y tantas vueltas dio que se bino a desenredar d'estos últimos cuidados y dar en los de Felisalva» (fol. 123r a). Felisalva, la princesa griega hija de Gelismundo, será su enamorada, aunque efectivamente a lo largo del libro, cumpliendo los vaticinios, Clarisel sucumbirá por la magia al amor de Altinea y Astrafelix. Desde el comienzo, Urrea va tendiendo poco a poco las que serán las grandes líneas argumentales del libro.

Cerrado este bloque de aventuras con el hallazgo de Clarisel tras su estancia en la Arcadia y el desencantamiento de Felisalva, se abre otro nuevo centrado en los conflictivos amores de la pareja y en la amenaza oriental que se cierne sobre Constantinopla. Mientras la negativa de Gelismundo de entregar a su hija Felisalva al príncipe de Oriente acelera el vaticinado conflicto entre los dos imperios, el rechazo de Felisalva hacia Clarisel ocasiona la partida del héroe de la corte y la separación de la pareja. Tras la aventura de la extraña maravilla, Clarisel confiesa su amor a Felisalva y ésta airada tacha de sandez su declaración y le pide que abandone la corte. Sin embargo, el destino ha unido ya a la pareja y la ignorante Felisalva se enamorará seguidamente de él cuando el doncel no conocido se presente en la corte bajo el nombre de Caballero de las Penas, nombre parlante en consonancia con las plumas-penas de su yelmo y su apenado corazón, esas penas que tanto juego dieron en los momos y en la poesía cancioneril y con las que tanto se juega también en el libro (fols. 214v a, 217v b, 249r

a, 258v a, etc.)²⁷. Clarisel comparece en la corte armado de «armas moradas sembradas de penas jaldes assímismo el escudo y sobre el yelmo un gran manajo de las mismas penas (fol. 145v b). El Caballero de las Penas es el primero de los distintos nombres que adopta en su dilatada andadura, después será, entre otros, el Caballero Atrevido, el Caballero de las Armas de Oro, el Caballero Indiano, el Caballero del Rayo, Aquilandre.

A partir de este momento su andadura caballeresca en principio es la habitual y la típica de cualquier caballero andante. Despechado de amor, deambula por el mundo en busca de aventuras cumpliendo el mandato de su señora de desaparecer de su vista. Ningún interés religioso, ninguna pretensión política ni de más altos vuelos, presente en otros libros, guía sus pasos, tan sólo el deseo de aventura. Su trayectoria es similar a la de cualquier otro héroe de estos libros: defiende la belleza de su señora, participa en ordalías dando muestras de su condición de leal amador, cuenta con auxiliares y objetos mágicos, sufre encantamientos, libera a su padre Argesilao encantado en la isla de Letea y a Gelismundo en Trapisonda, participa en torneos, y demuestra su capacidad guerrera y su ingenio en la guerra por la recuperación de Holanda y Alemania, utilizando algunas de las estratagemas y ardidés empleadas por el capitán Urrea en sus campañas con el Emperador y recordadas en su poema *El Victorioso Carlos*. Como en tantos otros casos, la anagnórisis se produce cuando el héroe ha dado cumplidas muestras de su excepcionalidad, en este caso tras la mencionada guerra. El reconocimiento de su noble linaje no cierra, sin embargo, su historia amorosa con Felisalva, pues aunque la pareja ya se ha reconciliado, Felisalva no está prometida oficialmente a Clarisel y Gelismundo ha proyectado su casamiento con Galiardo. La historia se precipita cuando éste se enamora de Atalanta, reina de los Montes Cirineos, y Felisalva no encuentra ya obstáculos para casarse con Clarisel. El matrimonio no acaba con la vida caballeresca del héroe ni con la de sus amigos y el relato prosigue con nuevas aventuras propiciadas por la partida de Flordanís, quien, desdeñado por Altinea, se recluye en las selvas y sus compañeros parten en su busca. Cualquier pretexto es aprovechado para salir de la corte. En los últimos folios conservados, la historia no tiene visos de concluir y

²⁷ Esta invención era conocidísima en la Edad Media, especialmente en la poesía cancioneril como ha estudiado F. Rico, «Un penacho de penas. De algunas invenciones y letras de caballeros», en sus *Textos y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona: Crítica, 1990, y en relación con el *Cancionero General*, I. Macpherson, *The «invenciones y letras» of the «Cancionero General»*, London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1998, n.º 42, 80 y 81. A dichos ejemplos ha de sumarse el de la *Momería concertada de seis* comentada por P. M. Cátedra, «Teatro fuera del teatro: tres géneros cortesanos», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas. Festival d'Elx 1990*, ed. L. Quirante, Alicante, 1992, págs. 31-46. Jugando con el término, Urrea glosa también en el *Cancionero general de obras nuevas* (Zaragoza, 1554), recopilado por Esteban de Nájera y editado por C. Clavería, Barcelona: Edicions Delstre's, 1993, pág. 175, el famoso mote de GarcíSánchez de Badajoz «Más penado y más perdido y menos arrepentido», recogido en el *Cancionero General de 1511*.

Clarisel parte hacia la corte de Gerión de España con la intención de ayudar a una mujer agraviada.

Como puede apreciarse, el libro se ajusta perfectamente al paradigma genérico. La historia amorosa de los progenitores, el nacimiento y separación del héroe del ámbito familiar, su educación en la corte paterna y en la Arcadia, su investidura, sus aventuras como novel caballero, su compleja y conflictiva vida amorosa con Felisalva que le hace vagar por el mundo en busca de aventuras, sus forzados amores con Altinea y Astrafelix, sus múltiples cambios de identidad, la anagnórisis familiar, su matrimonio con Felisalva y posteriores aventuras conforman un arquetipo heroico, el de Clarisel, que poco dista del de cualquier otro libro. Dicho arquetipo se dilata y expande desde el comienzo mismo mediante las técnicas amplificatorias habituales en estos libros, como son, p.e., la aparición de hijos gemelos con andaduras paralelas (Argesilao y Protesilao), la multiplicación de hermanos con sus propias trayectorias (Alvasilvio y Gracelinda), la búsqueda del héroe por parte de sus amigos o enemigos, las historias contadas — intercaladas para explicar la procedencia de algún objeto o personaje (p. e. Filena, Recelando, etc.). De esta manera, el relato crece sin medida alguna y se pierde por estas historias colaterales que no siempre se entrecruzan con las de Clarisel, aunque sí las confunden en una maraña de personajes y peripecias.

La originalidad se encuentra en los personajes con los que se cruza, en sus propias historias creadas en un crisol de tradiciones y narradas en diferentes tiempos. Muchos de estos personajes, en principio secundarios, van creciendo a lo largo del libro y su aparición, *a priori* fugaz, se va agrandando en complejas aventuras. Una primera aproximación a la tipología de estas historias puede dar idea de la rica mixtura de materiales con los que Urrea renueva los gastados moldes caballerescos.

LAS MATERIAS DE LA HISTORIA

1. *La materia pastoril*

El desterrado Caballero de las Penas se encuentra con otro despechado de amor, con Orfelín del arpa, un joven caballero penitente de amores al que encuentra en una choza cantando, al son de un arpa, el villancico «Partido te fue ser ciego» (fol. 165v a)²⁸. Con el trasfondo del mítico de Orfeo, mito clásico de

²⁸ La composición aparece inicialmente en el libro primero y en boca de Orfelín. Los mismos versos los canta el enano Membrudín en los fragmentos zaragozanos conservados correspondientes al libro III, y los transcribe P. Geneste, art. cit., pág. 377, si bien no figuran en el ms. 163 de la Biblioteca Universitaria. También se recoge la misma composición en el *Filorante* (fol. 349 r.) estudiado por J. M. Lucía Megías, «Algunas reflexiones sobre la difusión manuscrita de los libros de caballerías a la luz de *Filorante*», págs. 960-961.

la regeneración y de la transformación del dolor en canto, Orfelín también canta y llora por su amada Cristilena, hasta el punto de quedarse ciego por desdenes y desamor. Orfelín es un amante ejemplar y su penitencia un ejemplo más que sumar a la larga lista de las recreadas en estos libros²⁹. Como la de Amadís, tiene un aire bucólico y con ella Urrea se aproxima de nuevo al mundo pastoril, al que ya se había asomado antes a través del pastor que recoge al recién nacido Clarisel y de la sabia Filena de Arcadia. La sabia será quien propicie la curación de Orfelín al revelar que recobrará la vista con el agua de la fuente del duelo (fol. 284r b), agua que sólo Clarisel será capaz de conseguir con el arco y la flecha de París logrados en el Soto de la Discordia (fol. 299v b). Curado de su ceguera, el fiel Orfelín reanuda en el cap. XXI del segundo tomo su historia amorosa y llega a salvar a su señora Cristilena de una violación a manos de unos caballeros. La altiva dama huye tras el suceso y Orfelín parte en su busca acometiendo en el camino diversas aventuras. La pericia narrativa de Urrea, su capacidad para fundir diferentes tradiciones y para crear el suspense se aprecia muy bien en esta parte de la historia, donde fusiona una vez más el material caballeresco con el pastoril. Urrea, el «Iberino pastor», como lo llama su amigo Cetina en el soneto donde recuerda sus gestas, el compañero de armas de Garcilaso, el traductor de la *Arcadia* de Sannzaro, cambia de registro para inventar una aventura de marcado corte pastoril.

Tras los pasos de la ingrata Cristilena, Orfelín se encuentra en un prado a un pastorcillo cantando «Qué haces aquí en el prado / ciego amor» (ms. 162, fol. 67v b), un pastorcillo de unos quince años, de tez morena y delicadas facciones. Orfelín se dirige al zagal y se asombra «porque según tu gentil apostura y fermosa manera de cantar, aunque en trage pastoril y guardas ganado te veo, más que rústico me paresçes» (ms. 162, fol. 68r a). El muchacho, llamado Lauresni, le confiesa su deseo de ver el mundo y su condición de adivino en asuntos de amor, por lo que el desdichado Orfelín lo toma como escudero. Orfelín en el fondo no llega a creer su historia y, dada su gentil disposición y finas maneras, entiende que puede ser hijo de algún caballero, abandonado, recogido y criado por pastores. Es decir, se imagina el que podría haber sido el destino de Clarisel si hubiera sido criado por el pastor que inicialmente lo recogió y el de otros héroes de estos libros. El pastorcillo Lauresni va recordando en sus sueños la vida amorosa de Orfelín con Cristilena, se muestra servicial y fiel a su señor y

²⁹ La impronta bucólica pastoril del episodio amadisiano la señala E. C. Riley, «A Premonition of Pastoral in *Amadís de Gaula*», *BHS*, LIX (1982), págs. 226-229, y la comenta también J. B. Avallé-Arce, «La penitencia de Amadís en la Peña Pobre», en *Homenaje a Josep Maria Solà-Solè. Homage, Homenaje, Homenatge*, II, Barcelona: Puvill, 1984, págs. 159-170 (págs. 167-168). Para otros ejemplos caballerescos, véase M.^a R. Aguilar Perdomo, «La penitencia de amor caballeresca: Lisuarte, Florambel, Felixmarte y otros enfermos de amor», en *Fechos antiguos que los caualleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, ed. J. Acebrón, Lérida, en prensa.

llega incluso a arriesgar la vida por él. Finalmente llegan hasta el castillo de la condesa de Nicópolis, tía de Cristilena, donde se celebran fiestas. Orfelín participa brillantemente en las mismas y el zagal Lauresni, con su apostura y canción «¿Qué haces amor aquí? (ms. 162, fol. 72v b), enamora a Dorense. Descubierta su amor, la condesa manda matar al pastorcillo y es entonces cuando éste desvela su verdadera identidad y con ella la otra cara de la historia, pues para asombro de todos Lauresni resulta ser Cristilena. Urrea ha sabido guardar el suspense hasta el final y deja que sea ella misma la que la descubra narrando sus azarosos avatares. Cristilena cuenta que, tras ser liberada por Orfelín, se adentró en los montes para preservar su honor y llegó hasta una casa de pérfidos pastores, ladrones y violadores de mujeres. Apiadada de su hermosura, la mujer del pastor propuso a Cristilena convertirse en pastora para salvar su honor y la vida:

mas viviredes mezquina con la vida pastoril y porque el tiempo no se nos passe vos digo que conosco una hierba que vos tiñirá el rostro y manos y os durará ser morena asta que con agua caliente vos lavedes. Bamos donde es y esprimilda, que vos daré tanvién unas ropas de un mi fijo que asaz tiempo ha que murió y cuando venga mi marido y fijos, deçirle que sois çagal que andáis buscando mayoral a quien servir y quedarés aquí guardando ganado fasta que la vuestra fortuna vos benga tal que podáis salir (ms. 162, fol. 74r a-b).

Cristilena se tiñe con la hierba, se corta el cabello y viste las ropas pastoriles y con esta apostura y con el nombre de Lauresni engaña a los pastores que la toman por zagal «para que, mientras ellos andavan por los montes y pasos robando y matando los andantes que aver a su mano podían, guardase el ganado» (ms. 162, fol. 74r b). Empieza entonces para ella una nueva vida como pastor: «por los floridos prados y frescas selvas a la ribera de los claros arroyos y frías aguas apaçentando el ganado, coronándose de yervas verdes y fermosas flores, cantando al son de la flauta que la pastorcilla tañía, semejándole ser aquella dulce vida la mejor que las gentes pasar podían si con ella se contentasen, sin buscar con tanto afán las grandezas y estados fuera de las cobdicias y anviciones y peligros del mundo» (ms. 162, fol. 74r b). El resto de la historia, su posterior encuentro con Orfelín, ya la conocemos.

Si se analiza la aventura en su conjunto se aprecia mejor el arte de Urrea. Ha conseguido mantener engañados a todos los personajes y a los lectores no sólo con el socorrido subterfugio del disfraz y con el consiguiente encubrimiento de identidades, sino también con su arte de contar, presentando la historia en diferentes tiempos y planos y mezclando ingeniosamente los materiales. Desde su comienzo ha ido acercando los dos mundos, el caballeresco y el pastoril, hasta fundirlos totalmente en el episodio de la pastora Cristilena, en cuyo trasfondo

puede escucharse un lejano eco del de Felismena y don Felis en *La Diana* de Jorge de Montemayor³⁰. Como hará también Cervantes en el *Quijote*³¹, el aragonés ofrece una doble visión del mundo pastoril: una realista, cruda y cruel, encarnada en esos pastores que roban a los caballeros andantes y fuerzan a las mujeres, y otra mucho más idealizada, representada en esa mítica y vedada Arcadia y en esa dulce vida que por algún tiempo disfruta Cristilena, «la mejor que las gentes pasar podían si con ella se contentasen» (ms. 162, fol. 74v r). La falsa pastora vuelve finalmente a este mundo de ambiciones y peligros, a su mundo, el mundo de los caballeros andantes, y su actitud no ha cambiado nada en relación con Orfelín. Siguiendo la senda abierta por Feliciano de Silva en sus episodios caballeresco-pastoriles³², Urrea va más allá y, como hará después Cervantes, propone una lectura ambivalente y renovadora de la materia pastoril.

2. *La materia sentimental*

Si Orfelín es un amante ejemplar no le va a la zaga Casilano el Solo, otro penitente de amores con el que se cruza Clarisel, un misterioso hombre, semi-desnudo, con larga barba blanca y desemejado, que va dando suspiros y dice «buscarse así mismo». Según explica al de las Penas, él no es el que ven y busca al que fue porque le robaron. Al que busca le llamaban Casilano y en su

³⁰ El recuerdo viene a la mente cuando el pastor Laresni entra como escudero al servicio de su enamorado Orfelín y enamora a la doncella Dorense, lo mismo que la dama-pastora Felismena sirve como criado a su amado don Félix bajo la nombre de Valerio y enamora a Celia. Véase, Jorge de Montemayor, *La Diana*, ed. J. Montero, Barcelona: Crítica, 1996, libro segundo, pág. 99 y ss. No se han estudiado las conexiones con Montemayor, pero es posible que existieran pues, como recuerda M. S. Carrasco-Urgoiti, *The Moorish Novel. El «Abencerraje» and Pérez de Hita*, Boston: Twayne, 1976, pág. 62, a finales del 1550 y 1560, el conde de Aranda patrocinó un grupo de historiadores y poetas, algunos de los cuales eran próximos a Jorge de Montemayor, quien a su vez había cruzado versos con Cetina, el gran amigo del aragonés. Huellas de la *Diana* y de la *Arcadia* de Sannazaro se aprecian en la onomástica de los personajes protagonistas de la aventura que sigue a la comentada, la de la pastora Selvagia, narrada por su padre, el rústico Montano, en los capítulos XX y XXI del segundo tomo.

³¹ J. B. Avallé-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo, 1974, págs. 249 y ss.; P. García Carcedo, *La Arcadia en «El Quijote»*. *Originalidad en el tratamiento de los seis episodios pastoriles*, Bilbao: Beitia, 1996, págs. 80-81.

³² Los estudia, J. B. Avallé-Arce, *ibid.*, págs. 35-68; S. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, 1976; F. López Estrada, «Los pastores en la obra caballeresca de Silva», en *Homenaje al profesor Carriazo*, III, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1973, págs. 155-169; y A. del Río, «Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. J. Guijarro Ceballos, Salamanca: Ediciones Universidad, 1999, págs. 147-161, (págs. 159-161). También ensaya en 1564 esta mezcla pastoril-caballeresca Torquemada, como nos enseña M. I. Muguza, «El pastor en los libros de caballerías: el caso del *Olivante de Laura*, de Antonio de Torquemada», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 20 (1995), págs. 197-215, quien ha puesto en conexión la obra de Urrea y la de Torquemada por esa mezcla de prosa y verso connatural a la recreación del ambiente bucólico, pág. 206.

juventud se enamoró de una hermosa doncella que le correspondió con su amor hasta su repentina muerte. Casilano perdió entonces su corazón, su alma y todo su bien. No pudiendo vivir ni morir, entalló la imagen de su señora en mármol y se refugió con ella en la cueva de unos solitarios montes (fol. 212r). Allí levantó un altar y durante diez años la adoró hasta serle arrebatada por unos ladrones, privándole entonces de la imagen «donde yo hera como yo recordasse» (fol. 212v a). El caballero salió dando voces y preguntando dónde iría para buscarse y encontrarse y en con tal demanda vaga cuando se cruza con Clarisel. El de las Penas ha topado con otro excelente amador, con otro singular penitente de amores. Su enajenación, que podría resumirse con el mote manriqueño «sin dios, y sin vos, y mí», invita a destacar el tono neoplatónico de la aventura, próximo al de algunos libros de la ficción sentimental y al de la poesía de la época. El amor ha llevado a Casilano a transformarse en su enamorada, como a Calisto en Melibeo y, al igual que en tantos otros casos de amantes, «vivir en el amado implica la pérdida del propio ser, la enajenación, el altruismo»³³. Muerta la amada, la única forma que Casilano tiene de sobrevivir es perpetuar su imagen, pero no le basta con escribir, dibujar o imprimir esa imagen en el alma o en la memoria, como hace Garcilaso (soneto V), sino que la materializa en la imagen tallada en mármol. Su amigo Cetina recrea el tema en varias composiciones y, en el soneto «Si es verdad, como está determinado», dice: «yo no soy yo, que en vos me he transformado; / y el alma puesta en vos, de sí ajenada, / mientras de vuestro ser sólo se agrada, / dejando de ser yo, vos se ha tornado»³⁴. Transformado en la amada, la estatua de mármol es en realidad su propia imagen, merced a esa mutación de los amantes, por ello el robo de efigie es el robo de su propio ser, de ahí que Casilano se vaya buscando a sí mismo.

³³ G. Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, pág. 139. A lo largo de la obra, Urrea explota varias veces este viejo motivo revitalizado por el neoplatonismo italiano. En relación con Clarisel, véase, p. e., el diálogo sostenido con la doncella de Prenestina, en el que Clarisel le dice quererle mal por querer a otro bien, a lo que le contesta la doncella: «¿Cómo? ¿Y no sabes que el amor se convierte en la cosa amada? Pues si por razón de haveros convertido en vuestra señora sois ella, a vos mismo amáis amando a ella.» (fol. 292v b). Esta conversión amorosa le evita la transformación en animal en la floresta de la maga Silvana, pues «yo tengo, como saves, transformada el alma en aquella reina de la fermosura, señora de mi corazón» (fol. 306v b), reflexión jocosa que ofrece una revisión irónica del tema.

³⁴ Gutierre de Cetina, ed. cit., pág. 187. Comenta éste y otros sonetos de Cetina con el mismo motivo G. Serés en su ya citado y excelente trabajo, págs. 156-158, entre ellos aquel en el que «en un bastón de acebo que traía / por sostener el cuerpo trabajado, / Vandalio de su mano había entallado / la imagen que en el alma poseía», ed. cit., pág. 80, la imagen de su amada. En el *Cancionero General de obras nuevas* (Zaragoza, 1554), ed. cit., págs. 173-174, Esteban de Nájera recoge el «Villancico a una partida» de Jerónimo de Urrea, donde el aragonés recrea el mismo motivo, especialmente los versos finales: «Soy vna sombra o hechura/ del que sofía ser yo, / la figura de aquel só / sin ser más que sepultura / donde ell alma se enterró», pág. 176.

Casilano se encuentra en la corte griega, pues hasta el museo del orador de Geslimundo, un hombre docto y aficionado a las antigüedades, como lo eran varios nobles aragoneses del momento con afanes humanísticos y quizá el mismo Urrea³⁵, ha ido a parar la talla de mármol robada. Al ver la imagen de su señora, Casilano se lanza a sus pies y besándola dice: «Tú, señora y vida de mi alma, eres por quien y en quien vivo; ora en ti he fallado a mí mismo, ora viviré contigo contento, dichoso y honrado» (fol. 282v a). Reencontrarse con la amada supone reencontrarse consigo mismo, pues por ella y en ella vive. Urrea hace una interpretación extrema, casi irónica, del viejo tema de la transformación de los amantes al que el Renacimiento y en concreto su círculo de amigos habían dado un nuevo impulso.

3. *La materia clásica*

En los dos casos, el apenado Clarisel se ha cruzado con dos amantes modélicos como él. La ejemplaridad del héroe se pone a prueba seguidamente en el episodio del león, de corte mitológico y de desarrollo prolongado. La aventura está inspirada en el mito clásico de Píramo y Tisbe, cuyo triste sino fue recordado por los dioses cambiando el color blanco de los frutos del moral testigo de su desgracia por el color negro en señal de luto. Urrea transforma la parte final convirtiendo a los amantes en moral y bajo esta forma arbórea viven durante siglos atravesados por la espada con la que se dieron muerte. El aragonés amplifica el mito y crea una aventura caballerescas en toda regla, porque la espada hendida en el moral está defendida por un león y por una maravillosa puerta por la que sólo puede entrar persona enamorada³⁶. La leyenda de los amantes babilonios deja de ser entonces un relato digresivo para convertirse en una prueba de cualificación típicamente caballerescas que el autor va amplificando y sosteniendo a lo largo del libro. Clarisel es el elegido para concluirla, es el único capaz de franquear este espacio mítico y es quien finalmente consigue sacar la espada clavada en el moral. El Caballero de las Penas ha alcanzado la espada de diamante de Píramo, en cuya forma de águila imperial se reconoce el símbolo del imperio. A través de

³⁵ El afán por la historia y por las antigüedades que demuestran algunos de sus personajes, antes se ha citado el caso de Deidenida, habla entre líneas de los gustos y aficiones del autor y puede relacionarse con «la pasión por los *vetera vestigia* del Humanismo, tan afines a la corte de Alfonso el Magnánimo y a la propia tradición aragonesa de los anticuarios, iniciada por el príncipe de la numismática, Antonio Agustín», como explica A. Egido, *Las caras de la Prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid: Castalia, 2000, pág. 118. Los condes de Aranda, en Épila, y en concreto la biblioteca de su descendiente Jiménez de Urrea, ilustran estos afanes humanísticos.

³⁶ Para éste y otros episodios mitológicos, véanse P. Geneste, *op. cit.*, pág. 484-491, y M.^a Carmen Marín, «Metamorfosis caballerescas de Píramo y Tisbe en el *Clarisel de la Flores* de Jerónimo de Urrea», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. R. Beltrán, Valencia: Universitat de València, 1998, págs. 289-307.

la espada, el babilonio parece reencarnarse en Clarisel y se le llega a llamar nuevo Píramo. Dando muestras de su amor, Clarisel aclara con su pura mirada las sangrientas aguas de la fuente y contempla en ellas la imagen de la nueva Tisbe, Felisalva. La ironía encerrada en la leyenda de los babilonios por su victoria pírrica alcanza también a la pareja caballeresca, pues Clarisel, el Caballero de las Penas, de momento sólo puede poseer y ver así, en la fuente, a su enamorada. Al margen de la magia, esta *cogitatio*, esta visión de la amada en las aguas también podría explicarse desde los mismos presupuestos neoplatónicos antes comentados en relación con la transformación de los amantes³⁷.

La aventura de Píramo y Tisbe, que ha servido para completar el retrato mítico de este héroe educado en la Arcadia, para asegurarle la espada del imperio y para caracterizarlo como un amante fiel, descubre un nuevo filón narrativo: la materia clásica, la mitología, las *Metamorfosis* de Ovidio, fuentes que Urrea explota con éxito a lo largo de la obra. El juicio de París, la torre de Filomena, el castillo de Jasón y Medea, la leyenda de Caunus y Byblis, Salmacis y Hermafrodito, Diana y los Cíclopes, son algunos de los mitos recordados unas veces como digresiones, otras veces integrados en las aventuras con modificaciones en su trama originaria y otras totalmente disfrazados bajo la patina caballeresca.

La materia clásica había sido recuperada como materia novelable por la literatura italiana, por Folengo, Boiardo, Ariosto, entre otros, pero también los autores españoles recurrieron a ella para variar sus ficciones. Beatriz Bernal, autora del *Cristalián de España*, y Jerónimo Fernández, en el *Belianís de Grecia*, devolvieron a la vida en sus libros de caballerías a los grandes héroes griegos y troyanos, reelaboraron sus historias y consiguieron auténticos prodigios de intertextualidad. Urrea hará lo propio y con estos materiales de impronta clásica creará aventuras repletas de prodigios y maravillas.

4. La materia ariostesca

A la materia pastoril, sentimental y clásica se suma también la que podríamos llamar materia ariostesca, a cuya luz Borao, Chevalier y Geneste explican diferentes episodios del *Clarisel de las Flores*³⁸. La lista de relaciones hasta ahora

³⁷ El amante transformado en la amada ve su imagen en las aguas, la dicha a la que ansía la Esposa en los versos del *Cántico espiritual*: «¡Oh christalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados/ formases de repente, / los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibuxados», San Juan de la Cruz, *Poesía*, ed. D. Ynduráin, Madrid: Cátedra, 1988, pág. 251. Para otros ejemplos del reflejo en la fuente del amante transformado en la persona amada, véase G. Serés, *op. cit.*, pág. 215 y ss.

³⁸ G. Borao, *op. cit.*, págs. 123-124; M. Chevalier, *op. cit.*, págs. 262-263; M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, I, pág. 434; Geneste, *op. cit.*, págs. 472-482, quien recuerda que, junto con Ortúñez de Calahorra y su *Espejo de príncipes y caballeros*, Urrea es el primero en fusionar la materia ariostesca con la española, armonizando la diferencia de espíritu y de tono, pág. 472. Es preciso, sin embargo, estudiar igualmente la influencia de los primeros libros de caballerías españoles en la obra de Ariosto para determinar con mayor precisión todas estas deudas.

confeccionada merece ser, sin embargo, revisada, matizada y ampliada con nuevos materiales. Así, por ejemplo, la compleja trama amorosa de Clarisel con Felisalva y Altinea, provocada por la flecha discordante de París en el Soto de la Discordia, genera una rueda de desacuerdos y desencuentros amorosos inspirada en el poema italiano, similar a la que provocan las dos fuentes de los bosques de Ardeña «que una produce sed, de mal de amores; / la otra Amor enfría y con engaño/ hiela a aquellos primeros sus ardores./ Gustó Renaldos de una y lo enloquece, / ella de la otra, y del huye y lo aborrece» (*Orlando Furioso*, canto I, estrofa 78, pág. 16). En las primeras estrofas del canto segundo, Ariosto comienza invocando al injusto Amor por «querer discordes ver dos corazones», y con este mismo adjetivo, «discordes», Urrea nombra el Soto de la Discordia, «por las discordias que en los corazones humanos causava» (fol. 284r b) la flecha del troiano. Los efectos de la flecha en Felisalva, Altinea y Clarisel son los mismos que los del agua ariostesca: «Angélica a Renaldo muestras bella, / cuando él a ella es feo y desabrido; / y cuando dulce y lo adoraba ella, / él lo posible y más lo ha aborrecido» (*Orlando Furioso*, canto II, estrofa 2, pág. 17). La flecha de París provoca hielo y fuego en el corazón de los amantes: engendra amor por los antes aborrecidos y deseamor por los antiguos amantes. Tocados por la flecha, Felisalva pena por Clarisel, éste la odia y ama a Altinea, quien a su vez lo aborrece y ama a Belamir (fol. 277 v b).

A la luz de esta tradición ariostesca, la crítica ha explicado también los numerosos episodios del libro protagonizados por amazonas, sin embargo, en este caso la relación merece ser matizada porque sin duda alguna Urrea recreó la figura de estas crueles y seductoras teniendo en cuenta las imágenes que de ella brindan también los textos españoles, empezando por los medievales (*Libro de Alexandre* y crónicas troyanas), y por supuesto las que ofrecen los libros de caballerías, donde el tipo de la amazona, y en general el de la mujer guerrera, resulta especialmente fecundo³⁹. De camino para socorrer a Otolín, Gelismundo visita a Coronea, reina de los palacios del sol y de las Torres de Plutón, señora de una isla de mujeres amazonas. Como el ferrarés, Urrea destaca también de forma tragicómica las virtualidades pintorescas, antes que dramáticas, de la leyenda de estas violentas mujeres capaces de despertar a la vez miedo por sus crueles costumbres y deseo sexual por su belleza. Las jóvenes mujeres del séquito de Coro-

³⁹ Para el tema en la serie amadisiana, véase, A. Taufer, «The Only Good Amazon is a Converted Amazon: The Woman Warrior and Christianity in the *Amadis Cycle*», en *Playing with Genre. A Renaissance Pursuit*, eds. J.R. Brink, M. C. Horowitz y A. P. Coudert, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1991, págs. 35-51; E. J. Sales Dasí, «California, las amazonas y la tradición troyana», *Revista de Literatura Medieval*, 10 (1998), págs. 147-167; M. I. Romero Tabares, *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998. Para el cruce con la doncella guerrera, M.^a C. Marín, «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Críticón*, 45(1989), págs. 81-94.

nea eligen a los jóvenes y hermosos caballeros con los que perpetuarse, por ello Gelismundo debido a su edad no entra a su pesar en la lid, y cansadas de ellos los destinan a las ancianas. El castigo es duro, aunque menor del que pueden sufrir si cometen infidelidad, pues son entonces condenados a las torres de Plutón y allí monjes jayanes y monjas enanas, en un desfile esperpéntico y surrealista, los conducen al templo de Proserpina para recibir duros castigos (ms. 162, fol. 174v a). A este ejemplo se suman otros en los que la figura amazona está cruzada con el de la doncella guerrera, como en el caso de Verecundia y en el de la goda Recinsuda, tan próxima a sus crueles antepasadas históricas, a la Brunilda de los Nibelungos o a las mujeres de la épica hispana, y con otro tipo de mujer menos combativa y totalmente desinhibida sexualmente como son las mujeres que habitan la ciudad de Arbolanda y las pobladoras de la utópica Isla Deleitosa. Estas últimas han perdido ya toda su fiereza, su crueldad y representan sólo la parte más erótica del mito, tratada en ocasiones con cierto humor.

A través de la traducción del *Orlando furioso*, Urrea se familiarizó con la tradición carolingia italiana y asumió una serie de modelos y materiales que no siempre son fáciles de descubrir en la obra al entremezclarse con los propios de la creación peninsular. Su correcta identificación sin duda alguna iluminará algo más el hoy por hoy oscuro camino de lo que pudo ser la recepción y asimilación de los poemas italianos.

5. *La materia burlesca*

El humor, como se ha podido ir viendo en algunos de los episodios comentados, recorre toda la obra, está presente en la onomástica, en los diálogos, en el comportamiento gestual de los personajes, en los comentarios del narrador, y por supuesto en las burlas. Muchas de ellas, especialmente las protagonizadas por los amigos de Clarisel, Belamir, Filorante, Charlantes, Gelandar, etc. son burlas amorosas, algunas con risibles desnudos como la protagonizada por la doncella Deidenia que deja encantados sin ropa por espacio de un año a los caballeros cazadores que pretendían «cazarla» y abusar de ella⁴⁰.

Otras burlas son estrictamente caballerescas, en la línea de las del Caballero Encubierto en el *Platir*, las del Caballero Metabólico en el *Cirongilio* y sobre todo las de Fraudador de los ardidés en la *Tercera Parte de Florisel*. De este cariz son las que padece Gelismundo y sus compañeros de viaje cuando una tempestad les obliga a buscar alojamiento en el Castillo del Donoso, nombre simbó-

⁴⁰ He comentado esta aventura junto con otros aspectos del humor en el primer libro en «El humor en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea», en *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»)*. Poética, lectura, representación e identidad, Congreso Internacional (Salamanca, 4-6 de junio de 2001), en prensa.

lico que adelanta el contenido donoso-jocoso de la aventura en ciernes, pues para franquear la entrada se propone un combate con otro grupo de caballeros que también piden asilo. Al final todos resultan burlados porque, pese a la victoria de los de Gelismundo, las puertas del castillo no se abren y tienen que proseguir su camino bajo la lluvia hasta llegar al castillo del Celoso, donde, como anticipa también su nombre, son objeto de una nueva burla (segundo tomo, fols. 186r a y ss). En este caso, pasan toda la noche a la intemperie y expuestos al peligro de caer a la cava del castillo porque Recelando, su dueño, los ha dejado en medio del estrecho puente de acceso tras cerrar el rastrillo. Llegada la mañana franquean la entrada y liberan a los caballeros prisioneros del anciano Recelando, cuya historia personal se cuenta para justificar su comportamiento y amplificar de nuevo el relato. En dicha historia se engasta una nueva burla, en este caso amorosa, la de Artensia, la joven esposa del anciano y celoso Recelando que consigue burlar al marido manteniendo amores con Filemón, uno de los prisioneros. En todo este bloque de aventuras y hasta la prisión de Gelismundo las burlas se suceden a un ritmo trepidante, se amontonan, alternan de tono e imprimen al relato un ritmo distendido, jocoso, alegre, totalmente alejado de la gravedad de los grandes conflictos bélicos en cuya macroaventura en último instancia se incluyen, pues recuérdese que Gelismundo se ha puesto en camino para socorrer a Otolín.

FUENTES DE INSPIRACIÓN

Urrea demuestra conocer bien la poética del género, una poética aprendida en los poemas caballerescos italianos y evidentemente en los libros de caballerías españoles. Borao, Menéndez Pelayo, Chevalier y Geneste han apuntado algunas de las deudas con el *Orlando Furioso*, con el *Amadís de Gaula*, con las continuaciones de Silva, en concreto con el *Amadís de Grecia* y la tercera parte del *Florisel de Niquea*, y ligeramente con el *Palmerín de Inglaterra*. A las ya descubiertas se podrían sumar otras, concretamente las contraídas con los ya citados *Cristalián de España* y *Espejo de príncipes y caballeros*, o con los palmerines españoles. En la figura de la maga Malfada de *Palmerín de Olivia*, puede encontrarse un posible referente de la maga Alcina ariostesca y de la Silvana de Urrea (*Clarisel*, fol. 307r b), la encantadora de larga cabellera que metamorfosea a sus amantes en animales. Los amores de Felisalva guardan también alguna conexión con de los amores de Primaleón y Gridonia, pues, como ya se ha dicho, ambas aman y odia sin saberlo a la misma persona: Gridonia rechaza a Primaleón y se enamora de Caballero de la Roca Partida (Primaleón), de la misma manera que Felisalva odia al doncel no conocido y ama al Caballero de las Penas (*Clarisel*). Por otro lado, no hay que olvidar que el recurso del encubrimiento y usurpación de identidades así como el del disfraz, después tan utilizado por Silva y al que se aficiona Urrea, está

ya presente en el segundo libro palmeriniano, tanto en la historia de Primaleón como en la de don Duardos, quien se disfraza de hortelano para servir a Flérida. Restos de este famoso episodio pueden rastrearse igualmente en la estancia de Clarisel y Belamir en Satalia, cuando entran a servir en las huertas de palacio bajo los nombres de Legiadro y Deleitoso y enamoran a Alejandra y a Aurora.

Pero por encima de estas posibles fuentes que merece la pena perseguir, hay que profundizar sobre todo en las conexiones con Silva, fundamentalmente con sus últimas obras. La relación con el mirobrigense va más allá de las coincidencias onomásticas y de los dos o tres episodios bien apuntados por Geneste, ya que entre Silva y Urrea se advierte una sintonía de espíritu, apreciable en el gusto por la poesía, por la parodia y el humor, por el erotismo y en la utilización de idénticas técnicas narrativas. Como en el caso de Feliciano de Silva, buena parte de su poesía original se encuentra contenida en las páginas de este libro de caballerías. Motes, villancicos, canciones, romances, conforman su particular cancionero en el que los temas y formas tradicionales se funden con las modas italianas. Junto a esta mezcla de prosa y verso, habitual en el género, se encuentran también esos versos sueltos, desgajados de composiciones propias o ajenas, que se engastan en los diálogos amorosos de los personajes enriqueciéndolos e imprimiendo un ritmo muy diferente al de la monótona prosa de las tempranas obras del género. Recuérdense los diálogos de Perseval con Agrifina (fols. 36r b-37v a), los de Filorante con Fle-recinta (fol. 60r a), con un tono conceptista muy próximo a la poesía cancioneril, o el risueño diálogo mantenido por Belamir con Lavinia, la joven acompañante del viejo enamorado Sinibaldo, a la que se declara con el conocido verso romanceril «y si havedes de tomar amores, señora, no dexéis a mí» (fol. 52r a).

Evidentemente, Belamir, el amigo de Clarisel, es un claro precedente de la figura del don Juan. Aunque Geneste lo relacionó acertadamente con el Galaor amadisiano, está mucho más próximo a Rogel de Grecia, hijo de Florisel, de la tercera y cuarta parte de *Florisel de Niquea*, quien tacha de sandez la lealtad amorosa y se burla de ella⁴¹. Su hoja de servicios no deja lugar a dudas y empieza pronto, pues recuérdese que a los nueve años ya requería de amores a una niña de la corte. Después vendrá Fulgencia, Lavinia, Altinea, con la que se casa pero a la que es infiel con Origenia, con Celinarda y después, en el palacio de Satalia, como hortelano y bajo la identidad de Deleitoso, con tres doncellas a la vez, Aurora, Fenicia y Alejandra. Sus andanzas amorosas prosiguen y llega a alcanzar en unas justas la mano de la fea y boba Artanda y en sus últimas conquistas sufre las burlas de Riquelma y especialmente la de Faustina, que lo tira al lago cuando está subiendo por su ventana, una burla pareja a la que hacen las dos hermanas de Fraudador a los ancianos y enamorados Barbarán y Moncano en la

⁴¹ Se ha ocupado del personaje con detalle y acierto M. C. Daniels, *The Function of Humor in the Spanish Romances of Chivalry*, New York & London: Garland Publishing, 1992, pág. 154 y ss.

Tercera parte de Florisel y a la de Maritornes a don Quijote. Urrea sin duda leyó los libros de Silva y encontró en ellos una rica y fecunda fuente de inspiración, creando comprometidas situaciones amorosas repletas de erotismo.

En sus libros pudo aprender igualmente los juegos del disfraz, el ocultamiento de identidades y el travestismo, la transformación de unos personajes en otros a través de la magia. Urrea aprovecha el recurso hasta la saciedad y crea con él variadas y embrolladas aventuras. A las ya citadas, hay que sumar aquellas en las que se juega con el cambio de sexo. Caballeros hermosos que parecen doncellas guerreras se hacen pasar por tales, como en el caso de Belamir y Gelandar, que fingen ser las doncellas Traviesa y Reposada; lo mismo sucede con Clarisel, al que cuatro caballeros toman como doncella guerrera y Deidenia alimenta el equívoco. De la misma manera, las doncellas se disfrazan de pastores o caballeros y juegan al amor, como sucede con Cristilena o con las que acompañan a Felisalva en la extraña maravilla.

Muchos de estos juegos de encubrimiento cuentan con la magia, con joyeles como los de Clarisel que tienen la propiedad de desfigurar a su portador, de trocar las edades y de mudar los sexos. Gracias a ellos Belamir se convierte en la doncella Policia y Filorante en Ardelia y de este modo consiguen entrar en palacio como maestras de canto y baile, ocasionando seguidamente una serie de equívocos propios de la mejor comedia de enredo⁴² y que tanto recuerdan las no menos complejas y equívocas aventuras de Argesilao y Arlanges, disfrazados como doncellas sármatas, en la corte de reina Sidonia bajo los nombres de Daraida y Garaya (*Tercera parte de Florisel*). Con uno de estos los joyeles, Clarisel cobra la apariencia la doncella Atalanta y de esta forma puede gozar del amor de Felisalva. En otros casos, en cambio, sobra con la osadía para conseguir el engaño, como demuestra el osado Belamir al hacerse pasar por el dios Apolo para alcanzar el amor de la creída Origenia.

El disfraz, la confusión, el enredo y la burla se mezclan indistintamente en estas entretenidas, enredadas y desenfadadas aventuras diseminadas con acierto

⁴² Resta también por estudiar los elementos teatrales dispersos por obra, algo sugerido ya por G. Borao, *op. cit.*, pág. 135. Al margen de que algunas aventuras tienen un aire de comedia de enredo basadas en el disfraz, cobran especial relevancia las momerías de las fiestas, esas mascaradas aristocráticas tan asociadas a las justas y torneos como explica E. Asensio, «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», *Estudios portugueses*, París: Gulbenkian, 1974, págs. 25-36. Geneste, *op. cit.*, págs. 553-556, edita en apéndice la momería trágica titulada «El difunto de amor», pero hay otras descritas también con cierto detalle, como la de los quince caballeros «guarnidos al traje de los desamorados tártaros» quienes, con un amorcillo lanzallamas, motejan y queman a Cupido (fol. 83r b). Otras, en cambio, sólo se nombran, como sucede con la momería por el desencantamiento de Felisalva (fol. 134v a), con la momería en el castillo de la Duquesa de Rodas donde las doncellas se disfrazan de caballeros y tratan de amores con dueñas y doncellas (fol. 209v a), con las momerías para alegrar a Felisalva (fol. 282v b), con las momerías organizadas por el hada Silvana (fol. 309v b) o con las momerías de Colonia, en las que Galiardo y Clarisel salen al «traje de España» (fol. 314r a).

a lo largo de toda la obra, aventuras que la acercan no sólo al poema ariostesco, sino también a los libros de Silva, quien ofrece una visión sarcástica y paródica de la caballería desde dentro anticipándose a la cervantina⁴³. Los andantes, en su doble vertiente caballerescas y amorosa, son tachados en ocasiones de «sandíos» y sus amores de «sandeces», cuestionando así, como hiciera ya el mirobrigense, la vieja tópica caballerescas y amorosa de estos libros⁴⁴. Por último, su relación con Silva podría hacerse extensiva también a sus técnicas compositivas, pues el aragonés es igualmente un maestro en la transformación de temas y se repite a sí mismo introduciendo variaciones en un episodio tipo por los procedimientos de reiteración, transformación o ampliación.

Junto a estas posibles fuentes caballerescas, no menos importancia tienen también, como ya se ha visto, las clásicas y las pastoriles, éstas últimas apenas consideradas. A partir de todas ellas, Jerónimo de Urrea crea un libro de caballerías clásico y a la vez original. Clásico porque se ajusta a la poética del género y singular por la variedad de sus casos de amor, forjados en la tradición ariosteca, mítica, pastoril, sentimental, histórica y caballerescas; novedoso también por la vena cómica que recorre todo el libro y por la riqueza de su estilo. Los aficionados al género que tuvieron la suerte de leerlo sin duda alguna apreciarían que se encontraban ante un libro de caballerías excepcional, capaz de integrar en clave caballerescas prácticamente toda la literatura de la época. Esta variedad unida al realismo cómico de muchas aventuras están preparando el camino para la gran obra cervantina.

M.^a CARMEN MARÍN PINA
Universidad de Zaragoza

⁴³ Las críticas a la orden caballerescas y a los andantes provienen, como se ha ido viendo en los ejemplos citados, de diferentes flancos, desde el más o menos idealizado mundo pastoril o desde la misma nobleza. La afanosa vida caballerescas se cuestiona y parece estar reñida con la medianía, a juzgar por las palabras del anciano que aconseja a Clarisel su abandono: «y si havedes una medianía con que onestamente pasar la vida, dad a Dios esas armas, esas famas, eso que llamáis gloriosos afanes, que son vanidad y enemigos de el cuerpo y de el alma» (fol. 306v b), aunque reconoce que «si bos y otros sandíos no andubiesen andantes buscando aventuras, los que bivimos en nuestros pueblos poco entenderíamos las cosas del mundo» (fol. 306v b). Esta crítica de la caballería desde dentro se inicia ya en las obras de Silva como demuestran F. F. Curto Herrero, *Estructura de los libros españoles del caballerías en el siglo XVI*, Madrid: Fundación Juan March, 1976, págs. 32-33, y M. C. Daniels, *op. cit.*, pág. 155 y ss.

⁴⁴ El concepto de «sandez de amor» lo estudia en las obras de Silva, M. C. Daniels, *op. cit.*, págs. 160-164. En el *Clarisel*, Felisalva tacha de sandeces las declaraciones amorosas del doncel no conocido (Clarisel) (fol. 145r a) y de «causa bana y sandía» haberse enamorado del Caballero de las Penas (fol. 150r a). Membrudín llama sandío al Caballero de las Palmas por acometer una «sandez amorosa» como es la defensa del sepulcro de Filinea (fol. 157r a). Así llega a calificar también Clarisel su forzado amor por Altinea: «Sandez, amigo, es mi mal, pues pasa de ser amor. Amar un cavallero a una donçella no es sandez sino virtud y señal de valeroso corazón. El amor mío, esta pasión que aflije, que me façe agenaar de lo que soy y facer lo que no devo, no es el gentil amor que façe loçanos y preçiados los cavalleros» (fol. 302r b).

SOBRE EL SIMBOLISMO PROFÉTICO DE VISIONES
Y REPRESENTACIONES EN LIBROS DE CABALLERÍAS:
DE *CURIAL E GÜELFA* Y *TIRANT LO BLANC* A LA
CORÓNICA DE ADRAMÓN

Se me sugirió desde el primer momento, al ser convocado al Seminario que está en el origen del presente volumen monográfico, hablar de algún aspecto relacionado con los dos libros de caballerías más importantes de los escritos en la corona de Aragón, *Curial e Güelfa* y *Tirant lo Blanc*. Teniendo en cuenta el contexto en el que aparecerán las líneas que siguen, he tratado de hacerlo desde una perspectiva lo más integradora posible respecto al ambiente común —el mundo de la ficción caballeresc— en el que conviven con muchos otros textos de la tradición castellana de los siglos XV y XVI.

La existencia de una novela caballeresc (como prefiere denominarla Martí de Riquer¹), o libro de caballerías escrito en catalán en el siglo XV, *Curial e Güelfa*, fue dada a conocer por Manuel Milà i Fontanals, quien ofrecía noticia en 1876 del manuscrito de la Biblioteca Nacional en el que se conserva la obra. *Curial e Güelfa* se editó por vez primera en 1901, y ha sido reeditada repetidamente a lo largo de este siglo, así como traducida². Su historia crítica cuenta, por

¹ Martí de Riquer, *Història de la literatura catalana*, vol. II, Barcelona: Ariel, 2.^a ed., 1980, págs. 575-78.

² La edición de 1901 corría a cargo de A. Rubió i Lluch, *Curial y Guelfa*, Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres. La siguiente edición, a cargo de R. Miquel i Planas, *Curial e Guelfa*, Barcelona: Biblioteca Catalana, 1932. Seguiremos la ed. de R. Aramon i Serra, *Curial e Güelfa*, Barcelona: Barcino (Els Nostres Clàssics), 1930-1933, 3 vols. La primera traducción al castellano se debió a Eduard Marqui-

tanto, con apenas un siglo. De hecho, Jaume Riera i Sans, un prestigioso investigador catalán, originó una sonora polémica hace diez años (en 1991), cuando planteó, en el seno del IX Coloquio Internacional de Lengua i Literatura Catalanes, una serie de dudas temáticas, estilísticas, lingüísticas e incluso materiales en torno al manuscrito, que le conducían a considerar la obra como una falsificación ochocentista, una especie de divertimento erudito que habría efectuado el propio descubridor, Milà i Fontanals³.

Esa interpretación fue, sin embargo, prestamente refutada por medievalistas y paleógrafos. La obra fue escrita, sin la menor duda, hacia mediados del siglo XV, aunque en una fecha muy imprecisa. Su autor pertenecía a la corona catalano-aragonesa, y pudo ser valenciano o catalán⁴. Sin embargo, el hecho de que el protagonista sea natural del marquesado italiano de Monferrato y de que buena parte de la trama transcurra en Italia llevó a algunos incluso a proponer que la novela podría haber sido traducción al catalán de un perdido original italiano⁵.

El marco histórico de la novela es el reinado del rey Pedro el Grande (Pere el Gran) de Aragón, que comenzó en 1276. El propio rey es protagonista de una parte esencial de la acción y elogiado como el mejor caballero⁶. El siglo XV escribe ya, por tanto, novela histórica sobre su pasado. Y para el elogio del rey Pedro es curioso que el autor remita al séptimo canto del *Purgatorio* de Dante, insistiendo en las alabanzas al rey escritas por el gran poeta, y citando en italiano uno de sus versos referido a Pedro el Grande: «d'ogni valor portò cinta la corda»⁷. No será la única cita dantesca.

na (Madrid: Calpe (Colección Universal), 1920). La traducción al inglés fue realizada por Pamela Waley, *Curial and Guelfa*, Londres: George Allen & Unwin, 1982.

³ «Falsos dels segles XIII, XIV i XV», en *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Lengua i Literatura Catalanes (Alacant-Elx, 9-14 setembre de 1991)*, Montserrat: Publicacions de l'Abadia, 1993, vol. I, págs. 425-91.

⁴ Véanse detalladamente analizadas las distintas hipótesis sobre la autoría de la obra en Anton Espadaler, *Una reina per a Curial*, Barcelona: Quaderns Crema, 1984, págs. 13-148.

⁵ La más completa introducción a la problemática general de la obra continúa siendo la de Riquer, *HLC*, págs. 602-31.

⁶ Véase Antoni Ferrando, «Sobre el marc històric de *Curial e Güelfa* i la possible intencionalitat de la novel·la», en *Estudis crítics sobre «Tirant lo Blanc» i el seu context (Actes del Col·loqui Internacional «Tirant lo Blanc»: «l'albor de la novel·la moderna europea». Ais de Provença, 21-22 d'octubre de 1994)*, ed. Jean Marie Barberà, Barcelona: Centre Aixois de Recherches Hispaniques — Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana — Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, págs. 323-69 (hay traducción del art. al francés, págs. 371-407).

⁷ «E qui voldrà saber qui fonc aquell rei, lija lo setèn capítol del *Purgatori* de Dant, que allí ho trobarà; [...] no gosà amagar l'estrenuïtat e excel·lència de la cavalleria d'aquest il·lustre, tres excel·lent e molt alt e valerós rei d'Aragó, los estrenus actes e armes del qual, així com dignes de recordable veneració, escrits en molts autèntics e grans llibres per diverses, grans e molt solemnes doctors, robor e comferma, dient, en l'extrem punt del seu parlar, ab gran dolor de son cor, que «de ogni valor portò cinta la corda». Legidor, atén bé a les paraules que diu: que «de tota valor»; e no li posa defalliment, ne ho poria dir sens consciència.» (ed. de Aramon, II, pág. 89).

El autor refuerza el verismo de las escenas utilizando nombres reales o semejantes a los de caballeros catalanes, aragoneses o extranjeros de la época. Con todo, no se puede esperar rigor histórico en una obra de ficción, para la que se busca coherencia y trasfondo de verosimilitud, pero no fidelidad ni cronología. De hecho, *Curial e Güelfa* posee la estructura biográfica típica de los primeros libros de caballerías del siglo XVI: *Oliveros de Castilla* (1498), *Amadís de Gaula* (c. 1505), *Esplandián* (1510), *Florisando* (1510), *Palmerín de Olivia* (1511) o *Primaleón* (1512); también de *Tirant lo Blanc* (1490). Un joven, Curial, sale de casa, sin título nobiliario, y entra al servicio del marqués de Monferrato. Allí se educa y es protegido por la hermana del marqués, una joven viuda llamada Güelfa. Pero ha de partir de la corte, por culpa de los envidiosos. Empieza entonces su carrera de aventuras. Los episodios principales giran en torno a la liberación de la duquesa de Austria, falsamente acusada de adulterio, y su triunfo en el torneo que el rey de Francia organiza en Melun. Pero también principia su carrera de infortunios. De nuevo, los envidiosos hacen que caiga en desgracia. Abandonado por todos, parte en peregrinación a Tierra Santa. De regreso, su nave naufraga en costas tunecinas. Allí sufrirá un dulce cautiverio lleno de reminiscencias virgilianas, protegido y amado por Cámar, una tierna Dido musulmana, que se suicidará por amor, cuando él huya. Cámar lee con él la *Eneida*, «lo qual ella en llengua materna tenia ben glossat e moralitzat... [y Curial,] que sabia molt bé tot lo Virgili... li declarava moltes coses que ella no sabia ni entenia...» (ed. Aramon, III, pág. 111), formando ambos una réplica casta a la pareja de los adúlteros Paolo y Francesca. Cuando Curial escape, recuperará e incrementará su fama, culminando su carrera con la victoria sobre los turcos, que pretendían invadir Europa. Regresando y colmando sus amores con Güelfa, llegará a ser reconocido como el mejor caballero del mundo y alcanzará una gran fortuna.

Curial e Güelfa es un libro de caballerías en toda regla, que presenta una ambientación extremadamente realista y detallista (geografía, torneos, armas, vestimenta). Pero es, además, un libro que introduce una serie de elementos de cortesía y humor, provenientes de la tradición novelística francesa, provenzal, italiana y vernácula (es decir, catalana), que sorprenden tanto como cautivan al lector actual por su mezcla de gentileza y refinamiento, no exentos —como delicadas gotas de penetrante perfume— de procaces toques de erotismo⁸.

Pero son algunos episodios no estrictamente caballerescos ni amorosos de la novela los que más nos sorprenden, no tanto por parecer sus elementos imprevisibles colaterales al desarrollo rectilíneo de la acción del protagonista, como por estar lejos del ambiente realista, que es el dominante, tal como acabamos de

⁸ Son antológicos los pasajes de Curial con Festa, su acompañante, en el monasterio de monjas. De aire cortés provenzal, difícilmente hallaremos otros semejantes en la literatura medieval hispánica.

comentar. Se trata de episodios alegóricos, en los que participa el protagonista en un plano que rompe con la verosimilitud previamente propuesta y bien sostenida de las acciones, y donde se crean espacios textuales, que a nuestros ojos presentan una difícil articulación o encaje dentro del argumento lineal.

Así, hacia el final de la segunda parte, y ya definitivamente en la tercera, Fortuna iniciará una tenaz persecución de Curial:

La Fortuna, que fins aquell jorn havia feta a Curial alegre e molt riallosa cara, requirida ab diverses instàncies, ans importunitats, per la falsa e iniqua Enveja, qui d'ella null temps se partix, deliberà, noent al dit Curial per tot son poder, haver d'ell e de la sua virtut major prova que fins aquell jorn no havia poguda haver (II, pág. 260).

Fortuna llamará a los Infortunios, y éstos a Juno, que se muestra de acuerdo en castigar a quien, teniendo el amor de la más hermosa y rica (Güelfa) se dejó tentar por el de otra (Laquesis).

Curial, hombre de armas, pero también de letras, como nos ha dicho el autor desde el primer momento (invicto luchador pero también poeta y lector de los clásicos), había partido hacia Alejandría, desde Génova, para visitar Tierra Santa. Después, siguiendo su periplo de turista rico y aventurero, culto y curioso, zarpaba desde Alejandría hacia Grecia, en busca de la ciencia y la poesía. Fortuna no logra todavía —lo logrará después, ayudada por Envidia— el apoyo de Neptuno para destrozarse su nave con una tormenta. Curial visitará Atenas, Tebas y el Parnaso, y es en este último lugar donde tiene su primera visión mitológica.

Curial e Güelfa es un libro de caballerías, pero también un libro de reflexión sobre la literatura⁹. El autor somete a su personaje a una serie de pruebas, pero se somete a sí mismo a un cuestionamiento sobre la validez y límites del ejercicio de creación literaria que está efectuando. Curial es raptado en el Parnaso por las siete musas, que le obligan a participar en un alegórico rito de paso. Escogido él solo para una visión de la que son privados sus acompañantes, habrá de dar respuesta a dos dilemas que se le plantean: quién es mejor caballero, Héctor o Aquiles, y quién es mejor historiador, Homero o Dictis y Dares. Curial, con una ambigua contestación, da la razón a todos y a nadie. Hasta aquí la primera visión mitológica¹⁰.

⁹ Lola Badia, «Veritat i literatura a les cròniques medievals catalanes», en su libro *Tradició i modernitat als segles XIV i XV (Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March)*, Valencia-Barcelona: Institut Universitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, págs. 19-38 (pág. 36).

¹⁰ *Ibid.*, pág. 37. Aparentemente —sólo aparentemente— da la razón a los apócrifos Dictis y Dares, valedores de Guido delle Collonne, aceptando la supremacía de la verdad (verdad verosímil, como el *argumentum* ciceroniano) sobre la ficción poética (ciencia poética), representada por Homero: «Homero ha escrit libre que entre los hòmens de sciència man que sie tengut en gran estima; Dites e Dares scriviren la veritat, e axí lo pronuncie» (*Curial*, ed. Aramon, III, pág. 90).

Más adelante, como ya he avanzado, Fortuna, Envidia y un furioso Neptuno provocan que Curial naufrague en la costa del norte de África, donde es capturado. Allí vivirá la aventura con Cámar. Nunca como ahora se entiende mejor que el modelo narrativo de la novela es la historia de Eneas, y aquí, en concreto, el episodio africano —habrá otro y mucho más extenso episodio africano en *Tirant lo Blanc*— y sus amores con Dido¹¹. Gracias al tesoro de la desechada amante africana, Curial se acomoda en París, donde se deja llevar por un vida muelle y lasciva, «com si fos arquebisbe o gran prelat», sin recordar que era «cavaller i home de ciència», abandonando disciplina militar y estudio, porque en «los actes de Venus despenia totalment lo temps». Y es en París donde tiene una segunda visión mitológica, en sueños, muy curiosa.

En un rico palacio, aparece «aquell déu que los gentils apellaven déu de sciència, ço és Baco, fill de Sèmel», acompañado de las siete reinas de las artes y las ciencias (es decir, Gramática, Dialéctica, Retórica, Aritmética, Geometría, Música y Astronomía), con sus respectivos servidores, todos ellos personalidades intelectuales. Baco acusa acremente a Curial («fiu que aquestes set deesses que ací veus t'acompanyassen. [...] És ver que ara, ab vituperi, les has foragitades de ta casa [...] donant la tua vida a coses lascives e no pertinents a tu, e, vivint viciosament, te est fet sepulcre podrit e plen de corrupció») y le insta a abandonar la lascivia y a volver a rendir servicio a estas reinas, que tanto le habían dado. Cuando despierte del sueño, Curial hará examen de conciencia y regresará al olvidado estudio: «féu cercar llibres en totes les facultats, e tornà al estudi, segons havia acostumat, tenint per perdut aquell temps que sens estudi havia viscut»¹².

A continuación, Fortuna decide volverlo a proteger, de modo que el caballero, otrora caído en desgracia, se transformará en salvador de Europa ante la invasión turca y en marido de una Güelfa que, gracias a Venus y Cupido, cambia definitivamente su desamor por amor hacia su antiguo protegido.

Estos últimos episodios forman, como ha visto Lola Badia, un entramado alrededor de la idea de una Fortuna aleccionadora. El episodio africano, verdadero purgatorio, cubre una función de clara penitencia regeneradora o dentro de

¹¹ No habría que desatender aquí, sin embargo, al modelo narrativo de las historias de Alejandro Magno, desde el Pseudo-Calistines hasta las distintas versiones y creaciones medievales. Y en concreto, al momento de la biografía del héroe en el que su ambición llega a unos extremos tan insoportables que una serie de personajes alegóricos —encabezados también por Fortuna y Envidia— se confabulan para causar su perdición y fin.

¹² Véase, para el análisis e interpretación del episodio, Lola Badia, «La segona visió mitològica de Curial: Notes per a una interpretació de l'anònim català del segle XV», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985)*, ed. V. Beltrán, Barcelona: PPU, 1988, págs. 157-76. La presencia insólita de Baco como patrón de las Artes liberales, en vez del Mercurio de toda la tradición, desde Marciano Capella, es discutida por L. Badia, quien sugiere una confusión del autor, a partir del nombre latino del dios: Liber.

la trama de la obra. Curial se ve sometido en él a una prueba de resistencia ante los atractivos del amor y se comporta de manera ejemplar, sin dejar de emular a su modelo virgiliano. El protagonista, en fin, recupera en el libro tercero y último la solidez moral perdida al final del libro II:

La seva vida de disbauxa precedent a la segona visió mitològica ja al.ludida és vista pel déu [Baco] com una declaració de guerra a les Arts: el retorn a la virtut implica el retorn a la ciència i només així, el tresor acumulat durant el purgatori nord-africà (en la trama de la novel.la, el tresor material que Càmar cedeix a Curial) podrà «aprofitar»¹³.

La misma Lola Badia interpreta estos episodios como búsqueda o intento de construcción de un moral laica i moderna», de una «ciencia» del comportamiento, entre la lección ascética y el epicureísmo pagano¹⁴. Sin entrar en ese tema, me interesaría tan sólo que se retuviera ahora, por el momento, la conclusión provisional de que las visiones en *Curial e Güelfa* no son meros paréntesis, ni momentos de catálisis en el argumento de la obra. Tampoco solamente telón de fondo mitológico para la acción, ni mera pátina u ornamento de erudición superficial¹⁵. Tienen una función capital para entender la integridad y la evolución del caballero Curial como militar y como amante perfecto. La cultura, la ciencia, las artes liberales, insuflan a Curial lecciones de filosofía moral, como dice Lola Badia, y, por tanto, de amor. Pero lo hacen, no lo olvidemos, a través de unas visiones que facilitan el salto a la alegoría representada y, dentro de ella, al montaje teatral que escenifica el juicio de los sabios (Apolo y Mercurio-Baco), al que comparecen vicios y virtudes de los acusados.

Es mucho más difícil presentar la obra del valenciano Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*. Hace cinco años, en un marco muy semejante al del Seminario para el que se preparó este artículo, presenté ya una revisión lineal y descriptiva, muy somera, de algunos de los momentos principales de la obra, así como una lectura personal, acompañada de comentario crítico, que trataba de incidir en algunos de los aspectos en los que se había trabajado en los últimos años con

¹³ L. Badia, «La segona visió...», págs. 169-70.

¹⁴ Es fundamental, en este sentido, la presencia de Hércules, modelo de guerrero y sabio para Curial. Pero es un aspecto en el que no nos detenemos, porque su aparición no altera básicamente —aunque sí lo enriquece— lo que es el significado profético de la visión.

¹⁵ No solamente, digo, porque no deja de ser cierto el pedantismo que achaca Riquer al autor de *Curial*, común a la sensibilidad retórica de su siglo: «Però la tramoia susdita, que en gran part és fruit del pedantisme erudit de l'autor, té, al meu entendre, una altra intenció. L'anònim autor del *Curial* ha volgut incorporar a la seva novel.la un teló de fons mitològic a l'estil de l'*Eneida*, encara que molt allunyat de Virgili» (Riquer, *HLC*, II, págs. 628-29).

mayor dedicación¹⁶. He pensado, por tanto, que debía limitarme ahora a profundizar en aspectos de la novela exclusivamente relacionados con el papel o simbolismo profético de las visiones que he comentado para *Curial e Güelfa*.

Sospecho que un parecido papel alegórico, a la vez profético y aleccionador, al que juegan las visiones mitológicas en *Curial e Güelfa* lo desempeñan en *Tirant lo Blanc* las principales representaciones teatrales: en concreto, el episodio de la nave profética, con la aparición de Arturo y Morgana, y el episodio de la Viuda Reposada¹⁷. En ambos casos, una dimensión textual nueva altera la presentación lineal del cronotopo artúrico de la aventura, otorgándole a la trayectoria del personaje un relieve diferente, que merece la pena examinar¹⁸.

El episodio de la nave profética, con la llegada en ella de Morgana, la hermana de Arturo, tiene lugar en el cap. 189 de *Tirant lo Blanc*. Hay que tener presente que se trata no de la única, sino de una más —si bien la más teatral—, de las varias representaciones que se preparan como parte de las fiestas de ocho días de duración con las que el Emperador agasaja a los embajadores del Sultán de El Cairo¹⁹. Se organizan cinco tipos de espectáculos. Los tres primeros son un juicio cortesano presidido por la Sibila (cap. 189, págs. 441-42), unas justas entre caballeros y un torneo, y tienen lugar en una plaza de mercado lujosamente ornamentada²⁰. Los dos siguientes son el episodio de la llegada de la nave, con el encuentro de Arturo y Morgana (caps. 190-202) y los votos de los caballeros (caps. 202-07). Las justas, el torneo y los votos presentan, no sin originalidad (en especial, el tercero) la tríada perfecta en todo espectáculo caballeresco medieval²¹.

El juicio de la Sibila tiene un interés especial para nuestra argumentación. No sólo combina reflejos de espectáculo cortesano y religioso. Pienso que funciona, además, como icono representativo o anticipador de las profecías que seguirán, pocas páginas después, cuando arribe la nave de Morgana. La Sibila preside,

¹⁶ «*Tirante el Blanco* en el gran teatro de la caballería», *Voz y letra*, VII/I (1996), págs. 81-130.

¹⁷ Llamémoslas teatrales, en un laxo sentido del adjetivo, sin entrar en cuestiones de género. Serían la segunda y tercera más destacadas y fácilmente identificables representaciones en la obra. La primera representación la constituyen el conjunto de las fiestas londinenses de la primera parte de *Tirant lo Blanc*.

¹⁸ Adopto el término bajtiniano de «cronotopo», como hace Anna Bognolo para los primeros libros de caballerías castellanos (en *La finzione rinovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa: ETS, 1997, págs. 76 y ss.), al diferenciar entre cronotopo de aventura y de corte: «Il cronotopo della corte è caratterizzato da motivi statici come la festa, il banchetto, le conversazione, le giostre e tornei, i giochi e la caccia» (pág. 78).

¹⁹ Estudia las fiestas en su conjunto Martí de Riquer, *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*, Barcelona: Sirmio, 1992, págs. 141-48. Para comparar con otras fiestas regias, pero históricas, de agasajo a los embajadores, véase José Manuel Nieto Soria, *Ceremonias de la realeza: Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid: Nerea, 1993, págs. 133-41.

²⁰ La paginación anotada sigue la edición de Martí de Riquer: Joanot Martorell-Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc i altres escrits de Joanot Martorell*, Barcelona: Ariel, 1979.

²¹ Como dice Maurice Keen, *La caballería*, Barcelona: Ariel, 1986, págs. 265-88.

ricamente vestida y sentada en trono giratorio, un tribunal de amor o de justicia cortesano:

Enmig del rench havia un cadafal tot cubert de draps de brocat. E enmig stava una gran cadira molt riquament guarnida e per mig tenia hun pern, que la cadira se podia voltar en torn. E alt seya la sàvia Sibilla, molt riquament abillada, que mostrava en si gran magnificència. E contínuament a totes parts se vogia (pág. 441).

Diosas con las caras tapadas y grandes mujeres amantes o traicionadas (Ginebra, Iseo, Penólope, Elena, Briseida, Medea, Ariadna, Fedra...) interceden ante la Sibila, que condena a muerte a todos los caballeros derrotados en la justa, para que cambie la pena por la de unos azotes, que ellas mismas infligen. Aunque el papel oracular que la Sibila tenía en el teatro medieval sea transferido aquí, un poco más adelante, a los personajes de Arturo y Morgana, como acabo de comentar, y nada tenga de trascendente ni religiosa esta Sibila cortesana, sin embargo, además de la propia entidad literaria del personaje, tanto su posición en alto, como el escenario, vestido y accesorios, así como también la propia actuación como juez se pueden perfectamente relacionar con representaciones litúrgicas, que eran en la Edad Media, como dice Paul Zumthor, espectaculares hasta en sus más ínfimas partes²².

Siempre habrá un terreno intermedio de transferencia del espectáculo religioso al profano (y viceversa). Así, la Sibila de la *Farsa del juego de cañas* de Diego Sánchez de Badajoz, desde muy similar posición que la de *Tirant lo Blanc*, anuncia un juego de cañas, alegórico y musical, en el que lucharán los siete pecados contra las siete virtudes²³. Estamos, por tanto, ante una posición intermedia entre el Baco de *Curial e Güelfa*, que pone en solfa los vicios de Curial, y la Sibila festiva, mero disfraz, de *Tirant lo Blanc*. Y, de hecho, encontramos testimonios

²² Paul Zumthor, *La letra y la voz: de la «literatura» medieval*, Madrid: Cátedra, 1989, pág. 313. Yo mismo estudio con mayor amplitud este aspecto, y otros referidos al episodio de Arturo y Morgana, en «Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías», en *The Medieval Mind. Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Ian Macpherson & Ralph Penny, Londres: Tamesis, 1997, págs. 21-47.

²³ La Sibila aparece en un escenario vertical, que supone para Miguel Ángel Pérez Priego (*El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1982, pág. 202) un «interesante recurso escénico»: «Son ynterlocutores vn pastor y vna pastora, que an de estar en vn tablado en parte que todo el avditorio lo vea y vna sibila en figura de angel, que a su tiempo se asentara en vna silla, que a de estar puesta en parte alta de manera que sojuzgue a todos y que todos la vean, delante de la qual estara un blandon o hacha ardiendo pendiente de vn hilo de hierro, con su hoja de lata encima, de arte que parezca que se tiene en el ayre. Todas las demas figuras an de estar y representar en parte ascondida, donde nadie las pueda ver saluo la sibila porque a de dar razon de lo que hizieren» (Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro (Sevilla, 1554)*, reproducida en facsímil por *La Academia Española*, Madrid: Tipografía de Archivos, 1929, f. cxxxixv).

que relacionan al personaje litúrgico teatral con la literatura de caballerías, como el del *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente (1513), donde aparece una Sibila nueva, orgullosa, tan cristianizada que pretende ser la elegida por Dios como madre de Jesucristo²⁴. Esta Sibila, ha explicado M.^ª Rosa Lida²⁵, se desvía de la tradición religiosa habitual (la del *Ordo prophetarum*) y recoge, a cambio, la de la ficción caballescica, probablemente a través del *Guarino Mezquino* de Andrea da Barberino, cuya traducción castellana acababa de ser impresa (1512)²⁶. Y el *Guarino Mezquino* no sólo tuvo que ser conocido por Joanot Martorell —hay un personaje turco en la obra de Barberino llamado «Tirante», y en el inventario de bienes de Martí Joan de Galba, cuya biblioteca se pudo nutrir de muchos de los libros de Joanot Martorell, consta un *Anderino Mezquino*—²⁷, sino también, al menos, por el anónimo autor de otro libro de caballerías hispano en el que desempeñan un papel notorio las Sibilas: *La Corónica de Adramón*.

Pero dejando este excepcional preliminar, el juicio de la Sibila, veamos el episodio principal de las fiestas de *Tirant lo Blanc*. Aunque la inspiración y fuentes del capítulo en el que aparece la nave profética en *Tirant lo Blanc* sean textuales, nos encontramos ante un verdadero «entremés» (palabra que se utiliza en otras ocasiones en la obra, si bien no para referirse a este episodio en concreto), porque se da una verdadera articulación de elementos de comunicación no verbales (desde la arquitectura efímera y el *atrezzo* hasta el movimiento de personajes) con otros verbales, que nos permite hablar sin duda de representación²⁸. Y

²⁴ Ya relacionaba ambos textos teatrales Frida Weber de Kurlat, «Gil Vicente y Diego Sánchez de Badajoz: A propósito del *Auto de Sibila Casandra* y de la *Farsa del Juego de cañas*», *Filología*, 9 (1963), págs. 119-62.

²⁵ M.^ª Rosa Lida de Malkiel, «Para la génesis del *Auto de la Sibila Casandra*», en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires: Eudeba, 1966, págs. 157-72 (esp. 168-72).

²⁶ M.^ª Nieves Baranda Leturio, *La «Corónica del noble cavallero Guarino Mezquino»: estudio y edición*, Madrid: UNED, 1992 (es ed. en microfichas).

²⁷ Jaume Josep Chiner Gimeno, «A l'entorn d'un full manuscrit del *Tirant*», en *Estudis crítics sobre «Tirant lo Blanc»...*, págs. 43-59 (esp. págs. 54-58).

²⁸ «Entremés» lo denominan Martí de Riquer, *Aproximació al 'Tirant lo Blanc'*, Barcelona: Quaderns Crema, 1990, págs. 150 y 154; Albert Hauf, «Artur a Constantinoble. Entorn a un curiós episodi del *Tirant lo Blanc*», *L'Aiguadolç (Homenatge al 'Tirant lo Blanc')*, 12-13 (1990), págs. 13-31 (págs. 15-21 y 24); Lola Badía, «De la *Faula* al *Tirant lo Blanc*, passant, sobretot, pel *Llibre de Fortuna e Prudència*», en su *Tradició i modernitat...*, págs. 93-128 (pág. 121); Giuseppe Grilli, *Dal 'Tirant' al 'Quijote'*, Bari: Adriatica, 1994, págs. 100-103; Joan M. Perujo Melgar, *La coherència estructural del 'Tirant lo Blanc'*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995, pág. 181; y Francesc Massip, «El món de l'espectacle en *Tirant lo Blanc* (primera aproximació)», en *Formes teatrals de la tradició medieval (Actes del VII Col.loqui de la Societat Internacional per l'Étude du Théâtre Médiéval, Giron, juliol de 1992)*, ed. F. Massip, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1996, págs. 151-62 (págs. 155-56). Lo cierto es que Martorell no denomina esta pieza en concreto «entremés», aunque «entremés» es, al menos si nos atenemos a la primera aparición localizada del término en castellano y a su uso en el catalán de la época. En *Tirant*, la palabra «entramés» aparece, refiriéndose siempre a situaciones divertidas, pero no sólo susceptibles de representación, como ésta, sino también reales. Véase, además, John Varey, «Del *entramés* al *entremés*», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media (Actas Festival d'Elx 1990)*, ed. Luis Quirante Santacruz, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert-Ajuntament d'Elx, 1992, págs. 65-79.

porque, a diferencia del primer espectáculo teatral en la novela, que se daba en el ámbito de las fiestas de Inglaterra, en el que el autor (a través de un narrador, Diafebus) nos descubría la trampa y cartón de los escenarios, aquí Martorell, «con la finalidad de hundir al lector en este refinado y fantástico ambiente literario, narra estos hechos sin descubrir nunca la trampa, disimulando intencionalmente que todo es ilusión cómica»²⁹.

Cuando se celebra un banquete en las fiestas, llega al puerto una nave de velas negras en la que viaja el hada Morgana, con su séquito, en busca de su hermano, el rey Artús (Arturo). El Emperador la recibe y le comunica que se encuentra con él, en palacio, un venerable anciano, de nombre desconocido, que porta una espada llamada Scalibor. Se trata, naturalmente, del rey Artús, quien responderá a un cuestionario de consultas y enunciará una serie de crípticos y solemnes mensajes proféticos.

El tema de la nave que llega a una corte, portadora de mujeres profetisas (Sibila, Morgana), aparecerá en otros libros de caballerías castellanos, como *Amadís de Gaula*, *La corónica de Adramón* y la *Tercera Parte del Clarián de Landanís*³⁰. Y se presentará en ellos con los mismos, e incluso más explícitos elementos escenográficos que en *Tirant lo Blanc*. La apariencia aterradora, la transformación del escenario de la nave, la música, el ruido, el humo, el comportamiento de los personajes, etc., son ingredientes de teatralización en los que se coincide con *Tirant lo Blanc*, y cuya presencia demuestra que la condi-

²⁹ Martí de Riquer, *Tirant lo Blanch, novela...*, pág. 147. El hecho es que el de las galeras es uno de los primeros temas de escenografía móvil de la Edad Media, pues se encuentra documentado en la fiesta urbana medieval desde el siglo XIII (véase Jean Jacquot & Elie Konigson, ed., *Les Fêtes de la Renaissance*, III (*Quinzième Colloque International d'Etudes Humanistes, Tours, 10-22 juillet 1972*), París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1975; dentro del volumen, págs. 173-86, el artículo de Elizabeth Mc Grath, «Le Déclin d'Anvers et les décorations de Rubens pour l'entrée du prince Ferdinand en 1635», cuenta con ilustraciones y explicaciones muy iluminadoras respecto al tema). Hay noticias de naves que desfilan por ciudades de la Corona de Aragón desde 1274, aunque «entremeses» con ballenas no encontramos hasta 1474 (Riquer, *Aproximació...*, págs. 152-53). Véase también Joan Oleza Simó, «Las transformaciones del fasto medieval», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, págs. 47-64; y «*Tirant lo Blanch* y la ansiedad de ficción del caballero Martorell», en *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV*, eds. Rafael Beltrán, José Luis Canet y Josep Lluís Sirera, Valencia: Universidad, 1992, págs. 323-35.

³⁰ Remito de nuevo a mi artículo, «Urganda, Morgana y Sibila...». Conocí, posterior a este trabajo citado, la noticia de que aparece una nave profética en el *Clarián de Landanís* (1524), cap. 43, gracias a la experta y amable información de Javier Guijarro. La bestia profética, mitad ballena, mitad nave mágica artificial, es llamada en el *Clarián de Landanís* «el grande Bepertelió». El nombre de la nave, Bepertelió, remite al «vespertilio» o murciélago, símbolo del monarca universal, nuevo David, que debe conquistar la Tierra Santa, y que anunciaba por vez primera para la casa aragonesa (para Jaime II) Arnau de Vilanova, en el siglo XIV. Los planes providencialistas se trasladan casi dos siglos más tarde a Fernando el Católico, a quien se asocia repetidamente con el emperador escatológico a través de la imagen del «vespertilio». La misma imagen le será aplicada años más tarde a Carlos V. Véase, para reflejos teatrales en fiestas cortesanas del siglo XVI, Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993.

ción de representación de este episodio dentro de un libro de caballerías no es insólita³¹.

Para lo que nos interesa, el motivo folklórico de la nave procedente del Más Allá, el religioso de Jonás, en su ballena, anunciando la esperanza en el salvador, el caballeresco de la tradición literaria de Arturo, el sentimental de la galea negra que propone una penitencia del pecado de amor..., todas estas tradiciones textuales, pero también las de espectáculos profanos y religiosos nutren el episodio de *Tirant lo Blanc*, aunque en definitiva éste sea esencialmente, como dice Albert Hauf, un divertimento³². Pese a ese divertimento y a que el llamativo *atrezzo* del espectáculo pueda llegar a ocultar el fondo de la revelación, ésta existe, como existe el texto en el teatro, y la representación se ofrece, no lo olvidemos, no sólo ante los personajes de la obra, sino ante el lector. Y no olvidemos tampoco que, aunque la fuente principal del episodio esté en *La faula* de Guillem de Torroella, como se ha reconocido, la idea se remontaría, anteriormente, a esa especie de visión que contempla Giflet, al final de *La Mort Artu*, entre la densa lluvia y desde la lejanía de una colina: la llegada y partida de una nave llena de damas, entre ellas Morgana, tras haber llamado y recogido a su hermano Arturo. De manera que nos encontramos por vez primera en la Corona de Aragón, como ha recordado Francesc Massip, con un uso escénico del providencialismo artúrico, dato que no puede de ninguna manera ser dejado sin consideración³³.

La Corónica de Adramón, anónimo libro de caballerías castellano, fue probablemente escrito hacia el segundo tercio del siglo XVI³⁴. En la primera parte de la obra, la llegada a la costa de Londres (hay que aceptar esta incongruencia) de lo que parecen ser tres ballenas sorprende a los cortesanos que acompañan a los embajadores polacos del futuro padre del protagonista:

vieron venyr por la mar de Levante una cosa tan grande que no sabyan determinar qué fuese. [...] Llegándose más hazia la vylla conoscyeron perfetamente ser una vallenga —la mayor que nunca fue vysta— que parescya una gran montaña, con dos vallengas, uno más

³¹ Lo confirma A. Bognolo, *La finzione rinovata...*, págs. 202-205: «la Nave Serpente può ricollegarsi a precedenti nelle feste cortigliane sia nell'iconografia ricorrente della nave, sia in quella dei carri contenitori a forma di animali» (pág. 203).

³² A. Hauf, «Artur a Constantinoble...», pág. 24.

³³ F. Massip, «El món de l'espectacle...», pág. 156.

³⁴ Anderson, Gunnar, ed., *La corónica de Adramón*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1992, 2 vols. Aunque para su editor, fue escrito hacia finales del XV, más concretamente antes de 1492 (págs. xlvii-liv), coincido en mis impresiones de lectura con la fecha mucho más avanzada que proponen, en sus respectivas reseñas a esta edición, Rafael Ramos (*Revista de Literatura Medieval*, 6 (1994), págs. 227-31) y Juan Manuel Cacho Bleuca («Observaciones sobre el texto de *La corónica de Adramón*», en *Romance Philology*, 49/I (1995), págs. 52-72).

grande que el otro. Venyan con tanta furya que parescya que bolasen, y tanta feroscydad que espanto ponyan a los myradores (pág. 155).

Pese a la buscada imprecisión, es evidente que se está jugando con los motivos de la nave procedente del Más Allá y de la embarcación metamorfoseada como serpiente o dragón, que cuenta con múltiples antecedentes literarios, como acabamos de ver, pero también con el motivo concreto y menos manido de la nave-ballena, que entronca a su vez con los de la barca fúnebre o sin piloto, el animal guía (la más prestigiosa de las ballenas guías es, claro está, el ‘gran pez’ que mantuvo a Jonás durante tres días en su vientre), o la isla-peiz, como la de San Brandán³⁵. No encuentro referentes narrativos anteriores para la invención de una nave con aspecto de ballena. Pero hay que tener en cuenta que la imaginación medieval y renacentista, como nos dejan ver las ilustraciones que muestran al animal, se hacía una idea de la ballena totalmente irreal. En tratados científicos aparece con dos protuberancias occipitales, de las que salen sendos surtidores de agua. Y en muchos grabados se muestra muy cercana al tritón mitológico, y no se distingue demasiado de la serpiente o el dragón marino.

En ese sentido, probablemente se encuentre en el libro IV de *Amadís de Gaula*, cuando Urganda la Desconocida arriba con «una serpiente mucho mayor que la mayor nao ni fusta del mundo», el precedente más famoso y más cercano —por idioma y género— al autor de *Adramón* para la metamorfosis de la nave (aunque tampoco en *Amadís* sea ballena)³⁶. Todo el mundo cree al principio, en el capítulo de *Amadís*, que se trata de un verdadero dragón, tanta es la semejanza de sus formas, en la lejanía, con las de una serpiente, y tan temibles y espantosos el humo negro que arrojan sus narices, el agua que resopla su boca, los fuertes «roncos y silbos» y los movimientos de sus alas. Volviendo al *Adramón*, el temor por la llegada de los ballenatos provoca disparos de la artillería inglesa, que son contestados. La primera reacción de los invadidos es refugiarse en la iglesia, como también ocurre en el mencionado capítulo de *Amadís de Gaula*. Sin embargo, al poco, el humo se va despejando progresivamente, entre el estruendo de trompetas y tabales disonantes:

ya que el humo hera algo quitado que algo se devysava, syntyeron un gran traquedo de trompetas y atabales en gran cantydad tanydas desso-nadas; ya el humo hera casy quitado; syntyeron tantos sacabuches y charemyas y clarines que parescya que el puerto se hundyese (pág. 157).

³⁵ Howard R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, Madrid: FCE, 1983, págs. 248-50.

³⁶ Muchos motivos literarios confluyentes en esta nave-serpiente han sido recogidos por Aquilino Suárez Pallasá, «Sobre la nave serpiente de los libros IV y V del *Amadís de Gaula*», *Letras*, 17-18 (1986-1988), págs. 97-106.

Cuando las barcas —antes ballenatos— se descubren «toldadas a la veneciana, la cubierta d'encyma y por baxo de brocado y carmesy», se pone de manifiesto todo un espectáculo femenino y musical:

Debaxo dél venyan seys damas: syn comparacyón sus atavyos y rriqueza y su hermosura, conforme a los atavyos desde el tendal hasta la proa venyan, todo lleno de damas: por la cruxia las unas con dulçaynas, otras con harpas, otras con laúdes, otras con hórganos, otras con dulçemelas y otras con salteryos, otras tantas con lybros de canto; quando cantavan, çesavan los istrumentos; quando el canto çesava tañyan los istrumentos. Hera la música tal, que, olvydada la vallenga y su espanto, estavan todos tan atentos que no avya quien con otro hablase; tanto tenyan qué myrar y qué escuchar (págs. 157-58).

A la vista de todos, la galeaza sufre una transformación. Se convierte en lujosísima nave, con jarcia y cuerdas de oro y seda carmesí, velas bordadas, banderas, señales y pendones. En las dos barcas, asimétricas, diez doncellas en una, y seis en la otra reman, y otras diez, y seis, respectivamente, cantan y tocan, mientras los 'faraones', encendidos, desprenden magníficos olores.

La portavoz que llega en la nave dice hablar en nombre de las sabias doce Sibilas, que profetizaron el advenimiento de Jesucristo y otros hechos históricos (recordemos a la Sibila de Gil Vicente). Advierte que la vida regalada que ellas llevan en Delfos desde hace más de dos mil años podría terminar a causa de un caballero descendiente del matrimonio entre el rey Dionís de Polonia y la infanta Aurelia, el único capaz de sacarlas de su reino. Para evitarlo, han decidido servir a sus padres, y luego a ese descendiente: Adramón. El papel de las mensajeras de las Sibilas, casi siempre representadas por una tal Justina que aparece y desaparece, metamorfoseada en joven, vieja, hermosa o fea, continúa a lo largo de todo el libro, vaticinando, suspendiendo o interpretando las acciones de Adramón. La lista de las Sibilas en *Adramón* (pág. 160) es muy semejante a la que da la traducción castellana de *Guarino Mezquino*, y constituiría una prueba más de su dependencia de este texto, que tuvo, pese a no ser original castellano —y a diferencia de otras traducciones, publicadas en las primeras décadas del siglo XVI y al parecer no tan bien asimiladas— muy buena recepción, siendo reeditado en dos ocasiones³⁷. Y el papel de las Sibilas en *Adramón* es incluso más determinante para la acción del protagonista que el de Urganda en *Amadís*, y desde luego que el de Baco en *Curial e Güelfa*, o el de

³⁷ N. Baranda, ed., *Guarino*, págs. 749-50. El cambio de diez, en la traducción del texto franco-veneto, por doce se explicaría por error del autor de *Adramón*, que cuenta la «Cumana» y «Norça» como dos (no es sino una) y desdobra la sibila «Saba de Arabia» como «Saba, Arabya».

Morgana en *Tirant lo Blanc*. Las Sibilas de *Adramón* no sólo vaticinan el nacimiento del héroe, sino que intervendrán luego directamente en la vida de los personajes.

Una vez transmitido el mensaje, las embajadoras son invitadas a la ceremonia de bodas, que estaba teniendo lugar —y que la llegada de ellas había interrumpido— y entran en la iglesia acompañando solemnemente a los participantes (pág. 163). En una visita posterior se mostrarán consumadas danzarinas (págs. 199-200), como Morgana y sus doncellas en *Tirant* (pág. 641).

Juan Manuel Cacho Blecua ha estudiado el papel que desempeña Urganda como auxiliar de Amadís³⁸ y ha destacado la función «apriorística y estructurante» que cumplen en el relato sus profecías, verdaderos planes de actuación impuestos desde el exterior al protagonista³⁹.

La carrera de Adramón como héroe no tiene grandes sorpresas en el campo de la milicia. El problema principal viene desde la esfera cortesana, y tiene que ver con su frívola inclinación hacia las mujeres, que hará que porte durante mucho el epíteto de «Caballero de las Damas». Justina, a través de Fadrique, el ayo y omnipresente acompañante de Adramón, intentará inculcar al muchacho el recto sentido del servicio amoroso. El peligro del que hablan las Sibilas se puede identificar, así, como peligro del amor mundano, que representa toda la etapa de amoríos frívolos de Adramón. El mismo peligro, por tanto, del que advierte la segunda visión mitológica a Curial. Y en cierto modo equivalente al aviso concienciador que revelan Morgana y Artús a Tirant. Pero antes de extraer conclusiones comunes, habrá que ver cómo Tirant todavía llega en su comportamiento negativo (la molicie, asociada a la lascivia, de la que se acusaba al Curial perdido entre los indecibles placeres parisinos) a un extremo más agudo, que coincidirá con la última de las representaciones o visiones.

Algunos capítulos después del episodio de la nave profética, la Viuda Reposada, ama de Carmesina, ante los lógicos desplantes de Tirant a sus insinuaciones amorosas, trama una ingeniosa intriga. Empieza comunicándole a éste que su amada Carmesina es tan deshonesto y lujurioso que mantiene amores secretos con un hortelano o jardinero moro de palacio, llamado Lauseta, esclavo negro y moro (caps. 265-68). Naturalmente, Tirant no da crédito a sus palabras. Pero para demostrar la certeza de sus increíbles acusaciones, la Viuda manda, con la excusa de que se acerca la fiesta del Corpus, que un pintor reproduzca en una

³⁸ J. M. Cacho Blecua, ed., Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Madrid: Cátedra, 1987-1988, 2 vols., págs. 152-54.

³⁹ J. M. Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid: Cupsa-Universidad de Zaragoza, 1979, págs. 57-74. Como dice Edwin Williamson, *El «Quijote» y los libros de caballerías*, Madrid: Taurus, 1991, pág. 82, con la aclaración, a medida que progresa la acción, de su lenguaje denso y enigmático, «se crea la impresión de que todas las eventualidades han sido previstas si no predeterminadas por el Todopoderoso».

careta o disfraz la cara del moro Lauseta («una cara encarnada qui fos sobre cuyo prim negre posada, qui fos tal com lo Lauseta, ortolà del nostre ort, ab pèls en la cara, huns blanchs e altres negres», pág. 581).

La Viuda hace entrar a Tirant en un cuartito cercano al jardín del palacio, desde donde podrá observar sin ser visto lo que sucede⁴⁰. Sugiere entonces a Carmesina que baje a este jardín para jugar con las máscaras del Corpus y convence a Plaerdemavida para que lleve la careta puesta (cap. 283). Ésta, asumiendo su papel a la perfección, acaricia el cuerpo Carmesina de manera osada:

E la princessa feya grans rialles, que tota la son li féu passar. Aprés, ell s'acostà tant e posà-li les mans dejús les faldes, ab gran alegria que totes staven de les coses plasents que Plaerdemavida deya (pág. 602).

Tirant espía la escena desde su escondite, gracias a un sistema de espejos, que le muestran la evidencia de que Carmesina sostiene amores deshonestos con Lauseta. Desesperado, después de rechazar de nuevo las ahora aún más abiertas e insistentes propuestas amorosas de la Viuda, que cree tener ya el campo libre, y tras un tiempo de reflexión en su cámara, va en busca del negro Lauseta y lo mata (caps. 284-87).

Es evidente que tanto en *Tirant lo Blanc*, como en la historia de Dalinda del canto V del *Orlando furioso*, que deriva de aquí, o en una de las escenas de la obra de William Shakespeare, *Much ado about nothing*, que también procede de este episodio (a través de Bandello), nos encontramos con algo mucho más complejo que el simple cuento del hombre que contempla cómo le engaña su mujer o su amada⁴¹. Tampoco se trata sólo —aunque está en el trasfondo— del motivo del caballero, Amadís, Orlando o Don Quijote, que enloquece por amores contrariados y huye de su sociedad, para refugiarse en un lugar insólito y salvaje (bosque o isla). Asistimos, además, en *Tirant lo Blanc*, a la representación de un engaño previamente preparada, a la comedia del engaño.

A mi juicio, Martorell quiere que el lector vea a Tirant teniendo la oportunidad de decidir su futuro, de calibrar las posibilidades que se le presentan, y que

⁴⁰ Para Xavier Renedo, «Turpia feminarum incesso lascivarum (El joc teatral en el capítol 283 del *Tirant lo Blanc*)», en *Formes teatrals de la tradició medieval*, págs. 209-16, la «casa ja concertada d'una dona molt anciana» (pág. 601) podría ser una casa de citas.

⁴¹ La escena como equívoco cuenta con prestigiosos precedentes, en la tradición cuentística (véase Albert Hauf, «Artur a Constantinoble...»). Yo mismo sugiero alguno más dentro de la tradición caballeresca, en «Conversaciones entre Plaerdemavida y Sharazade (más sobre *Orlando furioso*, V)», en *Actas del Coloquio «Literatura caballeresca en Italia y España (1460-1550). Circulación y transformación de géneros, temas y argumentos desde el Medioevo (Colonia, 3-5 abril 1997)*, en prensa.

se reducen en estos momentos a dos caminos: triunfar sobre Fortuna (si le hace caso al oráculo de Artús y Morgana) o quedar derrotado ante el Amor (si se deja arrastrar por su desenfreno amoroso, causado por su irreprimible deseo poseer a Carmesina). Naturalmente, es un dilema falso, de solución prevista. Pero me parece que, en este sentido, en la carrera amorosa de Tirant, el episodio de la Viuda Reposada significa una segunda escenificación —la primera ha sido, desde luego, el episodio de la nave profética— a la que se obliga a asistir a Tirant, desdoblado sus propios actos.

Estas dos representaciones, como las dos visiones de Curial, detienen el desarrollo lineal —el caballeresco— de la trayectoria del personaje, en dos momentos clave de su desarrollo ético, para obligar a la reflexión del lector. Con perspectiva moderna, se presentan unas realidades percibidas confusa, parcial o equívocamente por algunos personajes, y se deja en nuestras manos la reconstrucción de una totalidad con sentido. Las dos representaciones de *Tirant lo Blanc*, como las dos visiones de *Curial e Güelfa* y como las apariciones de las embajadoras de las Sibilas en *Adramón*, teatralizan, sacan a la luz (o a la escena) como divertimento terapéutico, como «entremés» con apariencia de comedia, una o varias etapas de las vidas de los héroes, para que éstos tengan la oportunidad de contemplar, desde dentro de la trama, como en un espejo mágico, lo que les está impidiendo culminar su carrera heroica, y traten de poner remedio y fin a sus errores. Mientras que nosotros, identificados —querámoslo o no—, con sus vivencias, desde la distancia o el extrañamiento, nos hacemos doblemente conscientes de la ceguera de amor que padecen.

Aunque el episodio de Artús y Morgana no tiene, aparentemente, incidencia directa sobre la actuación de los personajes de la novela valenciana, la embajada femenina encabezada por la mítica Morgana claramente le recordaba a Tirant su misión heroica. En las palabras que pronuncia el hierático Artús, cuando llega su hermana a la corte, no hay propiamente predicción, sino juicio moral o diagnóstico social, seguido de un interrogatorio. Tal juicio tendría, en cambio, incidencia indirecta o simbólica, no explícita, sobre la acción⁴². Como Morgana trae tras sí, por tradición, una carga en el campo amoroso negativa y difícil de ocultar, habrá de delegar funciones en una de las doncellas: Esperanza. De las cuatro bellas doncellas que con Morgana se presentan en la sala del palacio en busca de noticias sobre el rey Artús, que son Honor, Castidad, Esperanza y Belleza, solamente habla Esperanza y lo hace para aclarar que todas ellas se ven condenadas al exilio por culpa de la actitud de Fortuna. Su condena y su cruzada de liberación tienen el mismo culpable y objetivo que el de las Sibilas en *Adramón*: el amor mundano. Su misión, como Fortunas cristianas, consiste en

⁴² Albert Hauf, Hauf, «Artur a Constantinoble...», pág. 30.

castigar a la ciega Fortuna pagana revelando sus manejos y advirtiendo contra sus peligros. Esperanza representa posiblemente el anhelo ortodoxo de perfección en la mujer, que se identifica con la castidad⁴³.

Morgana y Artús habían venido, por tanto, a concienciar a Tirant del papel negativo de la Fortuna vana, asociada a la molicie amorosa, en cuyo seguimiento parecía irremediablemente empecinado. Tirant no hará caso de ese aviso, a juzgar por su utilización equívoca del concepto recto y moral de «esperanza» (tal como la entiende Carmesina), que él desvirtúa a su conveniencia (652). No era, sin embargo, imposible empresa. El protagonista de *Curial e Güelfa* y el de *Adramón* consiguen alcanzar esas cotas de superación, después de una carrera plagada de errores (causados principalmente por vanagloria), y tras pasar ambos por una purificación ascética y, en cierta medida, una renovación interior. Pero ni Amadís ni Tirant triunfarán en la coronación de estas dos últimas metas. De ahí la necesidad de superación de las carencias del primero por parte de su hijo Esplandián, y el castigo de la muerte desastrosa para el segundo, coronada, además, por una sucesión indigna.

La Morgana de *Tirant*, como la Casandra del *Auto* de Gil Vicente, la Urganda de *Amadís* y la Justina de *Adramón*, se humanizan en sus respectivos papeles, abandonando sus aureolas sobrenaturales⁴⁴, e iniciando en cierto modo el desplazamiento —o el declive, si se quiere— hacia el abandono de la sacralización en sus misiones⁴⁵. Como dice Anna Bognolo:

La nave di Urganda può essere quindi l'emblema del nuovo spettacolo artificiale, dove la paura diviene godimento, l'inspiegato ammirazione per la macchina. Emblema di un incipiente passaggio al moderno incarnato anche dalla figura di Urganda che si evolve da fata a cortigiana: il fascino arcaico del meraviglioso celtico si trasforma nell'abilità dei maghi ingegneri del Rinascimento⁴⁶.

⁴³ Por eso Tirant la denunciará más adelante, al volver a jugar en el campo del amor, como enemiga (pág. 651). Nacida cristiana ('per ço com en flum Jordà era estada batejada, era nomenada Esperança', pág. 632), Esperanza coincide con Artús en que 'lo major do que la noble en virtuts deu haver, sí és vida casta' (pág. 635).

⁴⁴ Véase Rafael Manuel Mérida Jiménez, «Urganda la desconocida o tradición y originalidad», en *Actas del III Congreso de la AHLM (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. María Isabel Toro Pascua, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV-Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, t. II, págs. 623-28.

⁴⁵ Hasta cierto punto, se trata del mismo desplazamiento que ha observado Alberto del Río para el mago, en el libro de caballerías, acercándose progresivamente a la figura de animador de veladas cortesanas o de entradas triunfales («Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías», en *Medievo y Literatura (Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Granada, 27 de septiembre-1 de octubre de 1993)*, ed. Juan Paredes, Granada: Universidad, vol. I, págs. 137-49).

⁴⁶ A. Bognolo, *La finzione...*, pág. 220.

La lección cristiana que los libros de caballerías utilizan coincide con la que transmite escenificado el espectáculo cortesano y litúrgico. Se trataba de una lección antigua, pero que enlazaba con preocupaciones nuevas: el aviso del mensajero del ser superior; la toma de conciencia del héroe cristiano; la amenaza de destrucción del reino; el sentido de la restauración; la puesta en evidencia de los engaños de la Fortuna vana; la esperanza en la verdadera gloria. La Fortuna cristiana se impone sobre la Sibila pagana (la Casandra de Gil Vicente). Con su espectacular acompañamiento revestido de ropaje alegórico llama la atención a los héroes, en sueño o vigilia, por medio de visiones y representaciones, y les advierte de los peligros de la vanagloria, del mundo y del amor. Les anuncia, como hacían las Sibilas paganas, las glorias futuras, pero a la vez, como profetisa cristiana, les admoniza sobre los peligros que en el presente han de ser necesariamente sorteados.

RAFAEL BELTRÁN
Universitat de València

LOS LIBROS DE CABALLERÍAS A LA LUZ DE LOS PRIMEROS COMENTARIOS DEL *QUIJOTE*: DE LOS RÍOS, BOWLE, PELLICER Y CLEMENCÍN

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

En 1666 se publica en Madrid a costa de Gregorio Rodríguez, en la imprenta de Francisco Nieto, la *Historia moral del Dios Momo; enseñanza de príncipes y súbditos, y destierro de novelas y libros de caballerías* de Benito Remigio Noydens. Las calificaciones y finalidades, además de indicadas en el título, vuelven a ser contundentes en el prólogo:

Esta historia moral escribo para dirigir las costumbres a una cristiana política, por líneas de la moral filosofía, y para desterrar novelas y libros de caballerías, llenos de amores y estragos, y tan perjudiciales a las conciencias, que viene a decir un autor grave que, si por algo pudieran imprimirse y salir a luz, es solamente para venir a alumbrar desde las hogueras de la Santa Inquisición a los que no cegaron con sus engaños y errores.

Pero, a pesar del título y de tales palabras condenatorias del prólogo, en realidad se ocupa poco de los libros de caballerías. Le interesa, más que otra cosa, iluminar un determinado peligro, en el que caen las doncellas que se dejan engañar por la lectura de tales obras:

Huyan [*las doncellas*] de los libros de las novelas y caballerías, llenos de amores, estupro, de encantos y estragos. Son unas píldoras doradas que, con capa de un gustoso entretenimiento, lisongean los ojos para llenar la boca de amargura, y tosigar el alma de veneno. Yo me acuerdo de aver leído de un hombre sumamente vicioso que, hallándose amartelado de una y sin esperanza de conquistarla, por fuerza se resolvió a cogerla con engaño y maña, y haziéndola poner los ojos en uno d'estos libros con título de entretenimiento, le puso en corazón tales ideas de amores que, componiéndola a su exemplo, descompusieron en ella y arruinaron el honesto estado de su recato y vergüenza (pág. 286).

El autor de la *Historia moral del Dios Momo* no es nada original en elegir la diana de sus críticas ni tampoco en los dardos que utiliza. Si lo traemos aquí a colación es por su fecha: 1666. ¿No estaban ya tropezando los libros de caballerías y deberían caer del todo en 1615, cuando se publica la *Segunda parte del Quijote*?

Durante el siglo XVI y los primeros decenios del XVII, los libros de caballerías, como otros géneros y obras de ficción (*La Celestina*, la ficción sentimental, la novela pastoril y la picaresca, las comedias, los relatos bizantinos...), van a sufrir la tortura de las crítica de moralistas y de literatos¹. Aquéllos van a criticar su falta de «provecho moral» y éstos sus «mentiras», su ignorancia de las historias antiguas o su falta de estilo y de estructura...

En este sentido, no extraña la insistencia de Benito Remigio Noydens en criticar los libros de caballerías por ser «píldoras doradas» que, bajo apariencia de diversión, esconden peligros morales, ya que están llenas de amores y de estragos, de modelos de conducta que deben ser desterrados de una «república moral». Pero ni es el único en hacerlo, ni mucho menos en utilizar similares argumentos.

Francisco Cervantes de Salazar escribió unas *Adiciones a la obra de Juan Luis Vives «Introducción y camino para la sabiduría»*, que se publicarían en Alcalá de Henares en 1546, en donde recoge idéntica crítica moralista, que más de un siglo después, aparecerá en el *Dios Momo*:

En esto se avía de cargar la mano y es en lo que más nos descuidamos, porque tras el sabroso hablar de los libros de cavallerías, bevemos mil vicios, como sabrosa ponçoña, porque de allí viene el aborrecer los

¹ Un análisis pormenorizado de los mismos, así como la transcripción de los principales textos, puede consultarse en Elisabetta Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento)*. *Un'analisi testuale*, Pisa: Giardini Editori, 1996...

libros sanctos y contemplativos, y el desear verse en actos feos, cuales son los que aquellos libros tratan. Ansí que, con el falso gusto de los mentirosos, perdemos el que tendríamos, si no los óbviese, en los verdaderos y sanctos, en los cuales, si estuviésemos destetados de la mala ponçoña de los otros, hallaríamos gran gusto para el entendimiento y gran fruto para el ánima. Guarda el padre a su hija, como dicen, tras siete paredes, para que, quitada la ocasión de hablar con los hombres, sea más buena, y dexanla un *Amadís* en las manos, donde depende mil maldades y desea peores cosas que quicá en toda la vida, aunque tratara con los hombres, pudiera saber ni desear. Y vase tanto tras el gusto de aquello que no querría hacer otra cosa, ocupando el tiempo, que avía de gastar en ser laboriosa y sierva de Dios, no se acuerda de rezar ni de otra virtud, deseando ser otra Oriana como allí y verse servida de otro *Amadís*. Tras este desseo viene luego procurarlo, de lo cual estuviera bien descuidada si no tuviera donde lo deprendiera. En lo mesmo corren también lanças parejas los moços, los cuales con los avisos de tan malos libros, encendidos con el deseo natural, no tratan sino como desonrarán la doncella y afrentarán la casada. De todo esto son causa estos libros, los cuales plega a Dios por el bien de nuestras almas, vienden los que para ello tienen poder (fols. 13v-14r)².

Similares razones se pueden leer en la obra de Gonzalo de Illescas *Historia pontifical y católica*, publicada en 1565:

Otras muchas razones podría decir aquí que me movieron a tomar la pluma, demás d'esta que es la principal; no las digo por no me alargar más. Sólo una diré, que fue por dar a los de mi nación y lengua un honesto entretenimiento para que se ocupen en leer y tengan juntas delante tantas cosas, tan dignas de ser leídas y tenidas en la memoria, porque, de oy más, no gasten su tiempo en leer libros de cavallerías y de hazañas fingidas, de los cuales ningún otro fructo pueden sacar, más de hinchirles las cabeças de viento, y estragarles los gustos para que no puedan después tomar sabor de leer verdades. Y aún lo peor es, muchas vezes y casi siempre, sirven los tales libros prophanos de provocar a deshonestidad los castos oídos de las doncellas y dueñas que los leen. Es cosa que cierto me espanta, como entre tantos libros como se han condenado en nuestros días, no se han mandado quemar públicamente estos *Amadis*, *Reinaldos*, *Esplandianes* y otros portentos de libros que, con tanto atrevimiento, han osado usurpar el honestísimo

² Cito por E. Sarmati, *op. cit.*, pág. 133.

sancto nombre de historia, como si se pudiesse llamar historia cosa que no tenga por principal objeto la verdad. Mas espero yo en Dios que algún día lo tengo de ver y entonces nos vengaremos, los que tenemos esta profesión de las buenas letras, de los que han profanado sacrílegamente el nombre de la historia que principalmente a la del sancto Evangelio, por ser aquella la pura verdad (fols. 3r-v)³.

Y los ejemplos podrían multiplicarse (el *Libro llaman aviso de privados y doctrina de cortesanos* de Antonio de Guevara⁴, impreso en Valladolid en 1539, la *Prefacción* que escribe Francisco Díaz Romano al *Ábito y armadura espiritual* de Diego de Cabranes⁵, publicado en 1544, el prólogo que Alejo Venegas⁶ escribió al *Apólogo de la ociosidad y el trabajo* de Luis Mexía, publicado en 1546, el *Camino del cielo* de Luis Alarcón⁷ de 1547, la *Apología de las obras de Santa Teresa de Jesús* del padre Luis de León⁸, de 1589, *La vida de la madre Santa Teresa de Jesús* de Francisco de Ribera⁹ de 1590, el *Discurso primero* de Lean-

³ Cito por E. Sarmati, *op. cit.*, págs. 148-149.

⁴ «Pues vemos que ya no se ocupan los hombres sino en leer libros que es afrenta nombrarlos, como son *Amadís de Gaula*, *Tristán de Leonís*, *Primaleón*, *Cárcel de amor* y a la *Celestina*, a los cuales todos y a otros muchos con ellos se debería mendar por sensualidad a peccar y relaxa el espíritu a bien vivir» (Sarmati, *op. cit.*, pág. 129).

⁵ «Una de las cosas que me movieron a hazer esta prefacioncilla, discreto lector, fue por te dar aviso que, dado en los principios d'esta obra, halles materias que, por ser muy subidas, te parecerán algo desabridas por ser manjar no tan acostumbrado a nuestros gustos, que por la mayor parte están estragados con lecturas profanas y lascivas, que halagan nuestra sensualidad, como son libros de cavallerías y ensaladas y otros semejantes» (Sarmati, *op. cit.*, pág. 132).

⁶ «Y porque la presente oportunidad es raíz de mucho aprovechamiento, acordé dar una breve relación de las obras presentes, viendo que, con semejantes trabajos, salen ya poco a poco de entre las manos de los píos lectores los libros que, en el principio de su obra mayor, llama Apuleyo libros milésios, que son los libros de vanidades enherboladas, que, con mayor verdad, se dirían sermonarios de Satanás que blasones de caballería; porque vemos que veda el padre a la hija que no venga y le vaya la vieja con sus mensajes, y por otras partes es tan mal recatado que no le veda que, leyendo *Amadis* y *Esplandianes* con todos los que de su vando, le esté predicando el diablo a su solaz, que allí aprende las celadas de las ponçoñas secretas, demás del hábito que hace en pensamientos de sensualidad, que assí la hazen saltar de su quietud, como el fuego a la pólvora» (Sarmati, *op. cit.*, pág. 134).

⁷ «Otros libros son lascivos, que tratan de amores carnales y de sus obras torpes. Estos son muy más dañosos y pestíferos» (Sarmati, *op. cit.*, pág. 134).

⁸ «Y así concluyo diciendo que tengo por sin duda que trae el demonio engañados a los que de estos libros no hablan con la reverencia que deben; y que sin duda les menea la lengua para, si pudiese, por su medio, estorbar el provecho que hacer. Y vese claramente por esto: porque si se movieran con espíritu de Dios, primero y ante todas cosas, condenaran los libros de *Celestina*, los de caballerías, y otras mil prosas y obras llenas de vanidades y lascivas, con que cada momento se empozoñan las almas» (Sarmati, *op. cit.*, pág. 160).

⁹ «La primera fue haziéndola leer en libros de caballerías, que es una de sus invenciones con que se ha echado a perder muchas almas recogidas y honestas, porque en casas adonde no se da entrada a mugeres perdidas y destructoras de la castidad, hartas veces no se niega a estos libros que hombres vanos con alguna agudeza de entendimiento y con mala voluntad an compuesto para dar armas al enemigo nuestro y suelen hazer disimuladamente el mal que aquellas ayudadoras de Satanás por ventura no hizieran» (Sarmati, *op. cit.*, pág. 162).

dro de Granada¹⁰, que aparece en la obra traducida de Gertrudes de Helfta, *Insi-nuación y demostración de la divina piedad*, publicado en 1601...), así como también los motivos de crítica (libros que son mentirosos, que hacen perder el tiempo, que incitan a las mujeres a tomar las armas...). Pero en todos ellos, en la crítica de 1666 en la *Historia moral del dios Momo* y en sus numerosos antecedentes del siglo XVI, prevalece un espíritu religioso, que convierte a los libros de caballerías en «sermonarios de Satanás», en fuente y origen de la lujuria de los lectores.

Una imagen y una crítica se impone: los libros de caballerías como camino que abre los brazos de la lujuria; así lo recuerda Benito Remigio Noydens con el ejemplo de un hombre «sumamente vicioso», y este mismo camino se transitó durante la Edad Media (así lo recuerda Dante en su *Divina Comedia: Infierno*, IV, vv. 109-142) y aparece también en la *Primera parte del Quijote* en los amores de Cardenio y Luscinda (I, cap. XXIV), sin olvidar la reprimenda que recibe la hija de Palomeque el Zurdo («Calla, niña, que parece que sabes mucho d'estas cosas, y no está bien a las doncellas saber ni hablar tanto») cuando confiesa qué es lo que más le gusta escuchar de los libros de caballerías:

—No sé, señor, en mi ánima —respondió ella—; también yo lo escucho, y en verdad que, aunque no lo entiendo, que recibo gusto en oírlo; pero no gusto yo de los golpes de que mi padre gusta, sino de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras: que en verdad que algunas veces me hacen llorar de compasión que les tengo.

¿Por qué en 1666 todavía existe la necesidad de «desterrar las novelas y libros de caballerías» de la república de las letras si, según nos han enseñado y así todavía se sigue leyendo en la bibliografía más reciente¹¹, el *Quijote* vino a acabar con la impresión y difusión de tales obras? ¿Acaso hemos de retrasar algunos decenios el acta de defunción de un género que perdura hasta, al menos, mediados del siglo XVII, en obras originales que se han transmitido y conserva-

¹⁰ «No quiero olvidar otra razón de sacar este libro en romance que, aunque es común para todos los libros espirituales, es para mí de tanta fuerza que ella sola bastara (cuando no hubiera otras) a determinarme a esto que es el desseo de escurecer libros propanos y lascivos, de que está lleno el mundo, con tanto daño de las almas» (Sarmati, *op. cit.*, pág. 172).

¹¹ Así se expresan Daniel Eisenberg y M.^a Carmen Marín Pina en su *Bibliografía de libros de caballerías* (Zaragoza: Prensas Universitarias, 2000): «El impacto de *Don Quijote* en los libros de caballerías fue grande: después de 1605 no se publicó ningún título nuevo, y la única reimpresión, la zaragozana de 1617-1623 del *Espejo de príncipes y caballeros*, se explica como una respuesta al escarnio de que es objeto Zaragoza en *Don Quijote*. El tema apenas merece la atención de Cervantes en la segunda parte de la obra, de 1615» (pág. 34).

do en forma manuscrita¹²? ¿Cuál es la relación (o relaciones) que pueden establecerse entre el *Quijote* y los libros de caballerías? ¿Hasta qué punto el género caballeresco, un género de más de 150 años de existencia y éxito, se ha deformado al ser estudiado el *Quijote* a través del prisma distorsionante del neoclasicismo? ¿Acaso no podría considerarse el *Quijote* un libro de caballerías publicado a principios del siglo XVII como alternativa a la literatura caballeresca de entretenimiento, basado en el humor sin olvidar su función didáctica, para ofrecer un producto editorial que se aprovechara del éxito del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán?

Demasiadas preguntas para intentar contestarlas en estos momentos.

Por eso nos quedaremos en los umbrales de la crítica, en los cimientos de las enormes transformaciones que va a sufrir el texto del *Quijote* a finales del siglo XVIII y principios del XIX, casi dos siglos después de que fuera escrito y difundido; transformaciones que constituyen la base del conocimiento actual del libro y de su naturaleza y finalidad, y que pueden ser divididas en dos grupos: por un lado, transformaciones interpretativas, que van de la concepción del libro como una sátira moral que tiene como finalidad enseñar al tiempo que entretiene, tal y como defienden los neoclásicos¹³, a la promovida por los románticos alemanes, en especial por A. W. Schlegel y F. W. J. Schelling, que van a «redescubrir» un nuevo texto, al margen del humor, en donde don Quijote se transforma en héroe romántico, y su relación con Sancho, en una búsqueda de relaciones simbólicas: encarnación de la poesía y de la prosa de la vida, de lo ideal y de lo real, del espíritu y el cuerpo...¹⁴. Y por otro lado, transformaciones editoriales: el texto del *Quijote* pasa de ser editado como libro, en parte popular, necesariamente ilustrado (a partir de la edición de Bruselas de 1662), a convertirse en un libro magnífico, elegante y fijado su texto con criterios científicos, tal y como desea la recién fundada Real Academia Española, que en marzo de 1773 comienza a preparar «una impresión correcta y magnífica del *Don Quijote*, [...] respecto de que siendo muchas las que se han publicado [...] no hay ninguna buena ni tolerable»¹⁵.

¹² Véase José Manuel Lucía Megías, «Libros de caballerías manuscritos», *Voz y Letra*, VII/2 (1997), págs. 61-125.

¹³ Y así se aprecia en los comentadores y en los análisis críticos que se escriben a finales del siglo XVIII y principios del XIX: Vicente de los Ríos, Pellicer, Clemencín... tal y como espero mostrar en estas páginas.

¹⁴ Esta nueva lectura tendrá su éxito en España en la obra de los máximos representantes de la Generación del 98 y de los filólogos de su época (Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, Ortega y Gasset o Menéndez Pidal). Para una visión de conjunto, con numerosas referencias bibliográficas, véase José Montero Reguera, *El «Quijote» y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997, esp. el cap. V: «La recepción del *Quijote*».

¹⁵ Para la historia del texto, véase F. Rico, «Historia del texto», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Crítica, 1998.

Con la edición de la Real Academia Española, que empieza Ibarra a imprimir en 1777 y que no termina hasta 1780, puede decirse que comienza una de las mayores transformaciones editoriales que ha sufrido el texto, ya que documenta un cambio trascendental tanto para la comprensión del *Quijote* como de sus fuentes y adscripción a un género. El texto del *Quijote* se transforma a finales del siglo XVIII en un clásico; en otras palabras: libro digno de ser anotado, de ser comentado. Este es el momento en que hemos de situar el paso del *Quijote* como libro de caballerías (así escrito y así recibido por sus coetáneos) en donde se incide en el humor, como así sucede con tantos otros libros de caballerías manuscritos de su época, al *Quijote* como libro clásico, libro al margen de cualquier género, libro que, a través de la lectura de los críticos y escritores ingleses, se convertirá en el modelo de lo que se ha denominado la «novela moderna».

Y no nos olvidemos de las fechas. La transformación editorial e interpretativa que ahora interesa se sitúa casi dos siglos después del texto escrito por Miguel de Cervantes, que no deja de ser, a pesar de todas las transformaciones, un libro de caballerías original. Y si digo original no es tanto por ser un texto que parodie el género caballeresco o le haga un homenaje (ideas tan falsas como manidas al hablar de la relación de los libros de caballerías y de la obra cervantina), sino porque, de la mano del humor, una de las corrientes triunfantes en los libros de caballerías a partir de la segunda mitad del siglo XVI, fue capaz de darle al género caballeresco nuevos bríos, nuevos aires, y todo gracias al dominio de la técnica narrativa y a una particular concepción de las posibilidades del género, tal y como se defiende en el «donoso» diálogo entre don Quijote y el canónigo de Toledo en la primera parte del libro (caps. XLVIII-L)¹⁶, tal y como tendremos ocasión de analizar más adelante. De la

¹⁶ «y dijo que, con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena: que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, descubriendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas; pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos, y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer; pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; acullá un desahogado bárbaro fanfarrón; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado; representando bondad y lealtad de vasallos, grandezas y mercedes de señores. Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de estado, y tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere. Puede mostrar las astucias de Ulises, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Héctor, las traiciones de Sinón, la amistad de Eurialo, la liberalidad de Alejandro, el valor de César, la clemencia y verdad de Trajano, la fidelidad de Zopiro, la prudencia de Catón; y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos.

—Y, siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que, después de

misma manera que *Amadís de Gaula*, siempre modélico y siempre defendido, a principios del siglo XVI se convirtió, a partir de los textos medievales artúricos, en «modelo y origen» de los libros de caballerías, de un género con más de setenta títulos diferentes¹⁷, del mismo modo, el *Quijote*, a partir del género caballeresco (y no de los malos libros de caballerías, en su mayoría manuscritos, que circulaban por aquellos años), quiere convertirse en «modelo y origen» de un nuevo género caballeresco, en donde se guarden todos aquellos principios que, moralistas y literatos, habían criticado en los libros de caballerías y de la literatura de entretenimiento del siglo XVI, como hemos señalado al inicio. Libro de caballerías *El Quijote* en donde las doncellas no van a ser incitadas a la lujuria (como sí sucede en tantos otros libros de caballerías manuscritos de la época), y en donde cualquier lector, joven y anciano, culto o analfabeto, va a encontrar en sus páginas diversión y entretenimiento, al tiempo que se educa y aprende. «Libro de mucho entretenimiento lícito, mezclado de mucha filosofía moral», como indica el Doctor Gutierre de Cetina en la aprobación de la segunda parte, fechada el cinco de noviembre de 1615.

Y las transformaciones, tanto interpretativas como editoriales, de finales del siglo XVIII, que van afectar tanto a la consideración del *Quijote* como a la de los propios libros de caballerías, se produce en un contexto cultural bien diferente al de su génesis. Horacio será maestro tanto del Renacimiento como del Neoclasicismo. Durante los siglos XVII y XVIII el texto cervantino se ha transformado en una obra popular, independiente de cualquier género y de cualquier referencia externa, que se lee con placer y risa gracias a sus aventuras y a los grabados que inciden en los episodios más divertidos y emblemáticos del libro (los molinos de viento, el manteamiento de Sancho Panza, la penitencia en Sierra Morena...)¹⁸. Sobre esta recepción, que no sobre el texto impreso en 1605 y

acabada, tal perfección y hermosura muestre que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada d'estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso» (I, cap. XLVII).

¹⁷ Como puede apreciarse en nuestra *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

¹⁸ Lo que viene a marcar también una determinada recepción, como la teoría de la lectura coetánea ha demostrado en los últimos años, tan influyente y dependiente, en algunos casos, como la imagen romántica de Schelling y Schlegel antes citada. Sobre la teoría de la lectura coetánea, véanse nuestros trabajos: «Entre la crítica del texto y la lectura coetánea: las dos caras de la cultura del manuscrito en la Edad Media», *La Corónica*, 27, 2 (1999), págs. 189-218; y «La crítica textual ante el siglo XXI: la primacía del texto», en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa-editorial Plaza y Valdes, 2001. En estos momentos estamos trabajando, en colaboración con la Biblioteca del Centro de Estudios Cervantinos, en un estudio sobre la recepción del *Quijote* en el siglo XVII a partir de los grabados de sus ediciones.

1615, se va a alzar ahora una nueva visión, en donde el *Quijote* se recupera para un público culto y selecto, un público que admira todo lo que el texto tiene de original y de creación genial; ese mismo público que detesta todo aquello que le ata a tradiciones culturales que se consideran inferiores, como son los libros de caballerías.

Las redes del neoclasicismo sólo salvan, dentro del género novelístico que se desprecia al no aparecer en los tratados clásicos, al *Quijote* caracterizándole como un texto original. Sólo desde esta perspectiva de «soledad literaria», fuera de la esfera de los libros de caballerías, se acepta el *Quijote* en la preceptiva neoclásica¹⁹.

2. LA INTERPRETACIÓN CANÓNICA: LA EDICIÓN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1780) Y EL «ANÁLISIS» DE VICENTE DE LOS RÍOS²⁰

La Real Academia Española no va a escatimar esfuerzos científicos y económicos a la hora de «dar al público un texto del *Quijote* puro y correcto». Para imprimir sus cuatro volúmenes, Ibarra va a fundir nuevos tipos, y del mismo modo el papel será fabricado especialmente en Borgonya del Terri por Joseph Llorens; sin olvidar las nuevas imágenes que se grabaron, según dibujos de Antonio Carnicero, José del Castillo, Manuel Salvador y Carmona o Joaquín Fabregat.

Además del cuidado puesto en la edición del texto, realizada por Manuel de Lardizábal, Vicente de los Ríos e Ignacio de Hermosilla, el libro se completa, sin olvidar el «Prólogo de la Academia», por un «Análisis del *Quijote*» y «Vida de Cervantes», un «Plan Cronológico del *Quijote*» y las «Pruebas y documentos que justifican la Vida de Cervantes», escritas por Vicente de los Ríos.

En el «Prólogo de la Academia» se indican las causas por las que un texto que se considera clásico no se ha publicado con anotaciones: porque éstas, concretadas en los lugares de los libros de caballerías a los que Cervantes ridiculiza o hace alusión, sólo interesarían a un número reducido de personas «sin que esto contribuyese, ni á la mejor inteligencia de la fábula del Quixote, ni al conocimiento de su artificio», y, sobre todo, porque esta labor resulta imposible:

y aun esta estéril curiosidad apenas habria quien pudiera satisfacerla enteramente, porque serán muy pocos, ó acaso ninguno los que ten-

¹⁹ Véase Ana Luisa Baquero Escudero, *Una aproximación neoclásica al género novela. Clemencín y el «Quijote»*, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1988.

²⁰ Véase Anthony Close, «Interpretaciones del *Quijote*», en la edición del *Quijote* del Instituto Cervantes, Barcelona: Crítica, 1998, págs. CXLII-CLXV, con numerosas referencias bibliográficas. El análisis de Vicente de los Ríos recibió todo tipo de elogios por parte de Menéndez Pelayo, lo que influyó que muchas de sus ideas se aceptaran y repitieran en el siglo XIX y principios del XX.

gan todos los libros de caballerías, que el Quixote ha desterrado felizmente hasta haberse llegado á extinguir casi del todo algunos de ellos (pág. XI).

Por este motivo, la Academia decidió anteponer el «Análisis» del Teniente Coronel Don Vicente de los Ríos, «hábil oficial, erudito académico y apasionado de Cervantes», que no pudo ver publicada la obra. En el «Análisis» de Don Vicente, que, aunque la Academia no adopta como propio²¹, sanciona al publicarlo al inicio de su edición canónica, pueden rastrearse las bases críticas de la relación de los libros de caballerías con el *Quijote*, que marcan parte de la interpretación de la obra, un tanto diferente a la imagen romántica que se va a imponer en Alemania.

2.1. *El Quijote es un libro original*

Si hay una idea que se repite, que sirve de eje central en la argumentación de Don Vicente de los Ríos, es la originalidad del *Quijote*; Cervantes se convierte en el Homero de su actualidad:

El modo más obvio y natural de calificar las obras de ingenio es compararlas con otras del mismo arte y de la propia especie. La emoción y placer que siente un lector instruido y sabio en la *Eneyda* de Virgilio, le sirve de regla para juzgar la *Jerusalén* del Taso, ó el *Paraíso* de Milton, por la semejanza, ó desproporcion que encuentra entre estas obras comparadas con la primera. La fábula del Quixote original y primitiva en su especie, no puede sujetarse á este juicio, porque no hay otra con quien compararla. Cervantes está en el mismo caso que Homero: y las reflexiones que se saquen del arte y método observado por este autor en el Quixote, servirán de regla para juzgar las demas fábulas burlescas, así como las observaciones hechas por Aristóteles sobre la *Iliada* y *Odisea* fueron el fundamento de las leyes, que este sabio Filósofo dio en su Poética á las fábulas heroicas (pág. *xliii*).

²¹ «y aunque la Academia no adopta como propias sus opiniones, ni toma partido en ellas, conociendo, sin embargo, que está escrito con buen gusto, selecta erudición y mucho juicio, ha juzgado que era digno de publicarse, y en ninguna parte con mas oportunidad que á la frente de una obra que tanto ilustra, descubriendo en ella muchos primores, que sin este auxilio solamente los podrán conocer los que tengan bastante instrucción en la letras humanas, de cuya clase no son ciertamente la mayor parte de los que leen el Quixote» (pág. XII).

Esta idea del *Quijote* como iniciador de un nuevo género, el de las «fábulas burlescas» se complementa con otra: nadie ha sido capaz tampoco de imitarle. Cervantes, en esta ocasión, se coloca por encima de Homero:

porque efectivamente, ni ántes de este Español hubo un original á quien él imitase, ni después ha habido quien sepa sacar copia de su original imitándole.

¿En qué lugar, entonces, quedan los libros de caballerías? ¿Qué relación se establece entre un libro «tan» original, como es el *Quijote*, y un género, el caballeresco, con el que comparte aventuras e, incluso, personajes: los caballeros andantes?

2.2. *La finalidad del Quijote: «instruir deleytando»*

¿Cómo se explica la finalidad de la escritura del *Quijote* desde la perspectiva de las ideas estéticas y morales de finales del siglo XVIII? Frente a la visión del «vulgo», la común desde su *princeps* hasta finales de la centuria, que considera que la última finalidad de la obra es el entretenimiento de los lectores por medio de la risa y del humor, se defiende ahora una nueva naturaleza del texto: la sátira moral

Lo cierto es que el principal fin de Cervantes no fue divertir y entretener á sus lectores, como vulgarmente se cree. Valióse de este medio como de un lenitivo para templar la delicada sátira que hizo de las costumbres de su tiempo: sátira viva y animada; pero sin hiel y sin amargura: sátira suave y halagüeña; pero llena de avisos discretos y oportunos, dignos de la ingeniosa destreza de Sócrates, y tan distantes de la demasiada indulgencia, como de la austeridad nimia. Por este útil y divertido camino conduce Cervantes á sus lectores, enseñándolos é instruyéndolos desde el principio hasta el fin de su fábula (pág. c).

Y en este sentido, toda la sociedad de su tiempo, desde los caballeros hasta el vulgo, todas los comportamientos tendrán su lugar en el libro. El *Quijote* se ha transformado a finales del siglo XVIII en un *Tratado de Ética*:

Á vista de tantas juiciosas críticas y sabias instrucciones, como hemos mostrado en la fábula de Cervantes, ya contra el espíritu caballeresco, ya contra los vicios y abusos comunes, y ya contra los defectos literarios, no me parece que se puede dudar que la Moral del Quixote es comparable á la de los mas famosos Filósofos. Y al ver la

gracia con que da estos documentos, sazonados con el chiste y vestidos de todos los primores de la Oratoria y Poesía, es forzoso confesar, que su instrucción no es de menor utilidad, que la de los tratados de Ética más acreditados y famosos (pág. *cxxxvi*).

De este modo, de un texto en donde el «vulgo» ha encontrado entretenimiento y alegría, el *Quijote* se ha transformado en un tratado de ética; una «fábula burlesca» que hace más accesible la enseñanza a un número mayor de personas ya que lo hace «deleitando». Pero, ¿en dónde han quedado los libros de caballerías?

2.3. «La corrección de los vicios caballerescos»

Los libros de caballerías, como género literario en que se inserta el *Quijote*, se ha diluido en la concepción «ética» de la obra. Los libros de caballerías se critican sólo por ser portadores de una «realidad» caballeresca que se considera perjudicial, y que constituye el principal objeto de crítica ética que puede rastrearse a lo largo de la obra; portadores y fomentadores de una determinada concepción de la caballería, europea que no sólo española²², en donde la valentía se supedita a la cortesía, el valor a la diversión y el pensamiento heroico al gusto por el reconocimiento mundano.

Las novelas caballerescas fomentaron estas ideas y trastornaron la fantasía de los lectores, pintándoles campeones imaginarios, caballos alados y dotados de inteligencia, hombres invisibles, ó invulnerables, mágicos interesados en la gloria y reputación de los caballeros, palacios encantados y desencantados, y hazañas portentosas é increíbles. Aquellos excesos y estas ideas fueron el primer objeto de la moral del Quixote, y eran comunes á España y á toda Europa aun en los siglos quince y diez y seis. Cervantes intentó desterrar aquellos excesos y los libros que los autorizaban, y lo intentó sabiendo por experiencia propia, que su práctica y lectura era moda dentro y fuera de España, y

²² Esta parece ser una idea que más le preocupa al Teniente Coronel Vicente de los Ríos. En una ocasión se expresa con cierta vehemencia con estas palabras: «De este ridículo y desgraciado éxito de las aventuras de don Quixote infieren algunos que el objeto de esta fábula es únicamente reprehender y ridiculizar la caballería andante como defecto peculiar de la Nación Española. Este parecer han seguido varios autores extranjeros, que conforme á la debilidad del espíritu humano han abrazado con gusto la ocasión de pintar ridículamente la gravedad española, lisonjeándose de que han tomado sus colores de la paleta de Cervantes. Si fuese cierta esta objeción, se confesaría ingenuamente, anteponiendo la sinceridad al amor de la patria, y á la estimación de Cervantes; pero la verdad es, que el espíritu caballeresco era comun á toda Europa, y que Cervantes fue demasiado sabio para ignorarlo, y muy honrado para ser ingenuo en desdoro de su nación» (pág. *ciii*).

que eran vicios de los hombres, y no precisamente de los Españoles (pág. cv).

Vicente de los Ríos, sin ser del todo consciente, está ofreciendo aquí un brillante análisis de una de las corrientes del género caballeresco que triunfa a mediados del siglo XVI apoyada en la edición de los primeros libros de *Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández y de la *Primera parte del Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra: la literatura de entretenimiento, en donde va a dominar la fantasía a la verosimilitud, la diversión a la enseñanza. Corriente que tendrá en el humor y en los episodios eróticos, que dan lugar a las críticas más ácidas contra el género caballeresco, algunos de sus elementos más sobresalientes a finales de la centuria y principios del siglo XVII, como la gran mayoría de los libros de caballerías manuscritos de la época ponen de manifiesto.

De este modo, el *Quijote* viene a acabar con una determinada imagen de la caballería que han asumido los lectores de semejantes obras, de una de las corrientes triunfantes dentro del género caballeresco, que no la única. De este modo, siguiendo los argumentos de don Vicente, las críticas contenidas en el prólogo de la *Primera parte del Quijote* no han de entenderse dirigidas contra un género, el caballeresco, que conoce y defiende Cervantes, sino contra una de sus corrientes, la que, apoyada por el éxito, más se aleja de los principios literarios de la verosimilitud y de los morales de la instrucción.

Por esto previno en el prólogo de su fábula, que su primero y principal fin *era derribar la máquina mal fundada de los libros caballerescos, y deshacer la autoridad y cabida que tenían en el mundo y en el vulgo*, lo que igualmente confiesa su contrario Avellaneda; sin embargo del empeño con que en todo lo demás le zahiere, moteja y reprehende; y por lo mismo procuró corregir los vicios á que inducía su lección, impugnándolos con las invencibles armas de la razón y de la ironía, abrazando todas las extravagancias caballerescas, y particularmente aquellas que se oponían directamente á las máximas de la Religión, de las leyes y de la sociedad (pág. cvi).

Después de 1780, el *Quijote* se ha vestido con nuevos ropajes, tanto textuales como hermenéuticos, que, en parte, han perdurado hasta nuestros días. Por desconocimiento («serán muy pocos ó acaso ninguno los que tengan todos los libros de caballerías») o por fascinación por la obra de Cervantes, el género caballeresco se va a identificar con los libros de caballerías de entretenimiento, libros dignos de ser «quemados» en el escrutinio crítico del neoclasicismo. El *Quijote*, para ser defendido como obra clásica, obra maestra, dentro de un género, la

novela, despreciable al no aparecer en los tratados de Aristóteles o de Horacio, ha de diferenciarse del género en el que nació; los libros de caballerías se convierten, de este modo, en diana de la crítica neoclásica: género despreciable tanto literariamente como moralmente, ya que engaña a sus lectores, alejándole del origen y de la función de la verdadera caballería.

3. ANTES ANOTADOR QUE COMENTADOR: EL EJEMPLO DEL REVERENDO JUAN BOWLE (1781)

A cientos de kilómetros de Madrid, el reverendo John Bowle (1725-1788), de la iglesia de Idmiston en Inglaterra, lleva trabajando desde antes de 1769 en una nueva edición del *Quijote*, una edición que verá la luz en 1781, en cuatro tomos, acompañada de un volumen de anotaciones y otro de variantes textuales²³.

Las *Anotaciones* de Bowle suponen un nuevo modo de acercamiento a la obra: frente al comentario crítico de Vicente de los Ríos, frente a una lectura popular y humorística del *Quijote* en los siglos anteriores, ahora llega el momento de intentar comprender el propio texto, más allá de cualquier intención, más allá de cualquier interpretación coetánea; en otras palabras: acercar al lector de finales del siglo XVIII a los conocimientos y referencias de los receptores de su época²⁴.

Varios enredos y dificultades se ofrecen al lector en el texto: allanar á estos y quitar á aquellas, forman el intento del Autor de las Anotaciones, que van añadidas á esta gran obra: Oxala que contribuyen al gustoso entretenimiento del curioso Lector, ilustrando los pasos oscuros deste AUTOR CELEBÉRRIMO, tan justamente estimado de todas las Naciones cultas, y *el nunca como se deve alabado* MIGUEL DE CER-

²³ La *Historia del famoso caballero don Quijote de la Mancha* editada por John Bowle se publicó en 1781, en dos emisiones: una en Londres y otra en Salisbury «en la imprenta de Edvardo Easton». Citamos por el ejemplar de la segunda emisión conservado en la Biblioteca del Centro de Estudios Cervantinos. Véase también Daniel Eisenberg (ed.), Percy, Thomas y John Bowle, *Cervantine Correspondence*, Exeter: University of Exeter, 1987.

²⁴ Del mismo modo se expresa Joaquín Bastús y Carrera en sus «Nuevas anotaciones al Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha», publicadas como sexto tomo de la edición de Barcelona: Imprenta de la viuda e hijos de Gorchis, 1822-1834: «En los dos siglos que han trascurrido desde la primera edición del Quijote, y en los años que han mediado desde que escribió su anotador, las costumbres han variado, el lenguaje ha sufrido alguna alteración, y los hechos históricos de aquella época á que hace Cervantes oportunas alusiones no son naturalmente conocidos como entonces. Por lo mismo, leer el texto desnudo y sin esa preciosa luz que descubre y realza sus bellezas, es lo mismo que quitarle gran parte de su gracia original é inimitable, dejar oscuro su espíritu, y exponerle a equivocadas interpretaciones», pág. I de la «Advertencia». Citamos por el ejemplar de la Biblioteca del Centro de Estudios Cervantinos (CER/QUI 1822).

VANTES SAAVEDRA, onor y Gloria, no solamente de su Patria, pero de todo el Genero Humano (pág. 6).

Con estas palabras comienzan sus *Anotaciones*, escritas desde la lejanía de Inglaterra («Extraño, y que en mi vida nunca jamas he visto ninguna parte de España»), desde la dificultad de las fuentes bibliográficas (en parte, suplidas por la biblioteca de Thomas Percy) y desde la conciencia de ser el primero en acercarse a una empresa de ese calibre («he sido el primero, que después de tantos años ha que esta obra fue publicada, he osado hazer lo que algunos hombres de mucha ciencia y doctrina no quisieron emprender por cosa de mucho trabajo ó no pudieron por cosa muy difícil»). En sus «Anotaciones», el Reverendo Bowle ofrece el primer comentario del *Quijote* en donde los libros de caballerías se convierten en punto de referencia esencial para la comprensión del texto cervantino: estamos fuera del influjo del neoclasicismo.

Escasos son los comentarios personales, e inútil el rastreo de una opinión del reverendo sobre los textos caballerescos a lo largo de las más de las trescientas páginas de sus *Anotaciones*. Si por un lado se hace eco de la definición que da Covarrubias en su *Tesoro de la lengua* sobre los libros de caballerías, en donde se indican que son «ficciones gustosas y artificiosas, de mucho entretenimiento y poco provecho» (pág. 3), o de la crítica del género que se lee en la pág. 240 de la *Historia Imperial*, comentando un pasaje del primer capítulo «Y asentósele de tal modo en la imaginación, que &c:»²⁵, también es de justicia reconocer cómo Bowle, quizás por esa lejanía antes indicada, es uno de los primeros en indicar cómo Cervantes imitó el *Amadís de Gaula* a la hora de escribir e idear su *Quijote*. Al inicio de la división interna de la «Segunda parte» dentro del *Quijote* de 1605, encontramos el siguiente comentario:

24 en la Segunda Parte] Como imitó tanto Cervantes á la obra de Amadis de Gaula, es de creerse que dividió la primera parte de su propia Historia en quatro partes, siendo cierto que en entrambos autores el modo de numerar los Capítulos sea uno y el mismo. (pág. 38)

¿Cuáles serán las fuentes de las que se vale el Reverendo Bowle para llevar a cabo su cometido? Por un lado, le interesarán los problemas léxicos y la interpretación de ciertos giros y expresiones, de los que se vale del *Diccionario de*

²⁵ «Pedro Mexía escribiendo contra los Libros de Cavallerias, asi habla. Al autor de semejante obra no se le debe dar credito alguno, y tengo por dificultoso que sepa decir verdad quien un libro tan grande aya hecho de mentiras, después de la ofensa que ha hecho á Dios, en gastar su tiempo, y cansar su ingenio en los inventar y hazerlas leer á todos : y aun creer á muchos. Porque tales hombres ay que piensan así como las leen y oyen» (pág. 8).

Autoridades, del *Tesoro* de Covarrubias y del *Diccionario español-italiano* de Franciosini, entre otras:

3 de lanza en astillero] *Lancera*, que por otro nombre se dize Astillero de asta, es un estante en que ponen las lanzas, adorno de la casa de un hidalgo en el patio, ó soportal. *Cov.*

5 duelos y quebrantos] *Quebranto*, el dolor y aflicción. *Cov.* Vale también descaecimiento, desaliento y falta de fuerzas. Lat. *Lassitudo*. *Diccionario*: Lllaman en *La Mancha* á tortilla de huevos, y sesos. *Ib. T. 3.* E modo di dire usato particolarmente nella *Mancia* in *Ispagna*: é significa uova con carne secca. *Franciosini, Vocab[ulario español-italiano]* (pág. 6).

Pero más que en estas anotaciones, los esfuerzos de Bowle se centraron en encontrar los referentes literarios a los que hace alusión Cervantes en su obra; y en este aspecto, además de crónicas, romances, textos pastoriles o relaciones con otras obras de Cervantes, sobresalen las citas caballerescas: no hay página de las *Anotaciones* en donde no se traiga a colación una costumbre, un personaje o una cita aparecida en un libro de caballerías. Además de los cuatro libros de *Amadís de Gaula* y de las *Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo, en las páginas de las *Anotaciones* encontramos citas de otros textos caballerescos de la Biblioteca de Thomas Percy, como son: *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada, *Espejo de caballerías*, *Morgante*, *Tristán de Leonís*, *Felixmarte de Hircania*, *el Espejo de príncipes y caballeros*, *Palmerín de Oliva*, *Belianís de Grecia* y *Tirante el Blanco*²⁶... a los que hay que sumar también textos franceses e italianos, que le sirven del mismo modo para contextualizar algunas de las expresiones y costumbres caballerescas de las que se valió Cervantes para componer su obra²⁷.

Pero nada mejor para entender el abismo que separa el esfuerzo de Bowle al de Vicente de los Ríos y el de los comentaristas neoclásicos posteriores (como Pellicer o Clemencín) como recordar algunas de sus «Anotaciones», que hemos dividido, según su contenido, en cinco apartados:

²⁶ En la reciente *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos* de Daniel Eisenberg y M.^a Carmen Marín Pina (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000) pueden consultarse los ejemplares conservados de tales obras, entre los que aparecen también los que poseía Thomas Percy.

²⁷ Este *continuum* caballeresco de textos castellanos, franceses, italianos o portugueses puede también rastrearse en algunas bibliotecas nobiliarias del siglo XVII, como la Biblioteca del Sol del Conde de Gondomar, cuyos fondos, en su mayor parte, se encuentran en la Real Biblioteca (Madrid). Véase nuestro trabajo, «Las lecturas de un caballero: la biblioteca del conde de Gondomar», *Homenaje a M.^a Cruz García de Enterría*, en prensa.

a) Anotaciones que dan cuenta de la identidad de un personaje

Además de los más conocidos, Amadís, Oriana, Palmerín..., también se citan otros secundarios, siempre retomando algún pasaje del libro de caballerías en donde aparecen y dan cuenta de su identidad:

25 *la Viuda Reposada*] Y la Dueña se llamava la *Biuda Reposada*: la qual avia criado de leche á la Infanta *Carmesina Tirante* C. 11 (pág. 31)

41. 26 *Frestón o Fritón*. – 28 *un sabio Encantador*] a. 54.18.

Todo este encamanto hera por su amigo *Friston* hecho. *Belianis*, L. 3, C. 1. (pág. 33)

147.9. *qual el del Unicornio*] El Cavallero era de buen cuerpo y bien entallado, y bien armado con unas armas pardillas, y en el escudo llevava figurado un Unicornio. *Olivante*. L. I, C. 16.

La doncella poniendo los ojos atentamente en el escudo del C. Lo conoció por la devisa del *Unicornio* que en el traya figurado. *Ib. Ib.* C. 18

Don *Belianis* en Ynglaterra llamavase el C. del *Liocornio*. *Belianis*. L. 3, C. 13. V. *Ariosto*, C. 44. 77, 96 (pág. 68).

b) Anotaciones que dan cuenta de una aventura o episodio concreto

En estas anotaciones se encuentran los pocos comentarios de Bowle, incidiendo en el estrecho conocimiento que Cervantes demuestra de los libros de caballerías, así como en que ha ido adquiriendo el reverendo en sus años de estudio:

108.8. *Amadis de Gaula se vió en poder de Arcalaus*] Como los Cs de las armas de las sierpes embarcaron para su reyno de Gaula: y la fortuna los echó en poder de *Arcaláus el Encantador*.- Y la donzella que cabe él estava dixo. Buen tio, aquel mancebo que alli esta es él que traya el yelmo dorado: y tendió la mano contra *Amadis*. Quando ellos esto vieron que aquel era *Arcalaus* fueron en gran pavor de muerte. *Amad. de Gau.* C: 69. (pág. 54)

162.21 *que diremos de Gasabel, &c.* – 23 *sola una vez se nombra su nombre*] Esto se dice con mucha verdad: El passo donde donde se halla es L. 2. C. 59. Fo. 116. *Galaor* vió en lugar de las donzellitas á *Gasaval su escudero*, & *Ardian el Enano de Amadis*. Se nombra dos otras veces,

pero no su nombre. *Gandalin y el escudero de Galaor* y van á pie atados en una soga. L. 2. C. 33. Fo. 60. Assi vos parece dixo el *escudero de don Galaor*. L. 3. C. 69. 158b. *Amadis de Gaul*. Ed. Sevilla.

c) Anotaciones que ejemplifican alguna costumbre caballeresca

c.1. El caballero novel lleva armas blancas

19 *avia de llevar armas blancas como novel C]* Quando *Amadis* armó á su escudero *Gandalín* C (467.15, 2.258.28) dixole que don Galaor me mandó dar su caballo, & todas sus armas, y yo le dixele que tomaría el caballo & la loriga y el yelmo: mas las otras *armas avian de ser blancas, como á Caballero novel* convenian: *veles armado en la capilla de la tienda* (15.9.) del rey mi padre. *Amadi. de Gaula* L. 4, C. 109.

Quando el doncel *Esplandian* recebio Ca, *Urganda* desando los Donceles en la capilla (14.8) salió a la gran sala donde señores estaban, y rogóles que á la capilla se fuesen y hiziesen compañía á los noveles: á cabo de una pieza de tiempo tornó *Urganda* y traya una loriga, y tras ella *Solisa* con u yelmo, y *Julianda* con un escudo: y estas armas no eran conformes á los de los otros noveles que acostumbraban en el comienzo de su Ca de las traer blancas, mas eran negras. Entonces *Urganda* le vistió la lorgia, *Solisa* le puso el yelmo en la cabeza: & *Juliana* el escudo al cuello. *Ib. Ib.* C. 133 & ult.

Con gran honra del Rey *Magaden* armó al C de la ardiente españa dándole muy ricas armas blancas, como era costumbre de Cs. Noveles. *Amadis de Gr.* P. I, C. 4.

Il Re *Tristano* comparue in arme & sopravesti bianche, como cavalliero novello fu un gentil caballo. *Tristani*, L. 2. C. 66 (á 14.8).

Comme le roy estoit sur le point de faire donner le pris á ces deux chevaliers en arriva un autre arme á blanc. Sire, dist il, vous scavez que je fuis nouveau Chevalier. *Hist. Pallad.* C. 18. (134.4). (pág. 13).

c.2. El poco sueño de los caballeros, que se pasan las noches en vela pensando en sus damas

48. 9. *toda aquella noche no durmió Don Quixote &c.* 10, 11] El doncel del mar *Amadis* no dormia mucho, que lo mas de la noche estuvo *contemplando* en su señora. *Amad. de Gaul.* C. 5. y en otro paso el mismo. E de la verde espada (2.128.9) mandando á *Gandalin* que caballos guardasse, se fue *contra unos grandes arboles*, porque estando solo mejor pudiesse *pensar* de su señora. C. 75.

Brimartes en quanto en el lecho estava nunca hizo sino *pensar* en la gran hermosura de *Onoria*. *Amad. de Grec.* P. I, C. 60.

Olivante y el Infante Alizar hallando un arroyo de muy clara y dulce agua (103.9, 15) que por un valle abaxo corria, apeados de los caballos refrescaron en el, y comieron de lo que los escuderos llevavan, y aviendo gana de reposar, apartaronse poco trecho el uno del otro, y se recostaron sobre la verde yerva, y assi passaron la mayor parte de la noche, hasta que cerca de la mañana se adurmieron. *Olivante.* L. 2 C. 3

Palmerin toda la noche estuvo pensando en la donzella. *Oliva.* C. 12

No pudo dormir toda la noche pensando en su señora. *Ib.* C. 42.

Salobretto non dormir mai quella notte, & teneva detto con gran *sospiri* (276. 17) la misa signora *Blaesilla* fiore delle donzelle del mondo, ricordate vi di me, che per vostro servitio vo cercando dell'aventure.

Tristani, L. 1. C. 34.

v. *Ariosto.* C. 8. 71, 2 (pág. 35)

d) Anotaciones que explican expresiones caballerescas, cuyo lenguaje se repite (para imitar o parodiar) en el *Quijote*

d.1. Así, al hablar de la costumbre de tomar los caballeros sus nombres:

28 con llamarse *Amadis á secar*, 29. y se llamó de *Gaula*] Fue llamado *Amadis*, y en otras muchas partes *Amadis de Gaula*. C. 10.

Mi amado hijo, dixo la reina Elisena, de aquí adelante por este nombre vos llamad. Assi lo hare, dixo él, y fue llamado *Amadis*, y en otras muchas partes *Amadis de Gaula*. *Amad. De gaul.* C. 10.

Así el otro *Amadis* acordándose del cargo que al Rey *Amadis* era, acordó de llamarse como él: y porque sus padres eran de *Grecia*, acordó de tomar *sobrenombre de Grecia*. *Amad. de Grecia.* P. I, C. 66.

El donzel fue baptizado, sus padrinos poniendole por nombre *Olivante*, con el apellido de *Laura*, por ser en ella criado. *Olivante.* L. I., C. 7.

Fui criado en la isla de *Laura*, y por esto tengo el apellido della, llamándome *Olivante de Laura*, *ib. Ib.*, C. 29.

d.2. Sobre la belleza de *Dulcinea del Toboso*

15 la *sin par Dulcinea del Toboso*] *Oriana*, la mas hermosa criatura que nunca se vió, tanto que esta fue la que *sin par* se llamó. *Amad. de Gau.* I, I, C. 4.

Oriana Princesa de *Trapisonda*, bien cupo á ti el *sobrenombre sin par*. *Amad. de Grec.* P. 2, C. 18.

d.3. O el final de un combate caballeresco

59.8. *poniendole la punta de espada en los ojos, le dixo que se rindiese. &c]* 44. 28. 2. 106. 3. *Amadis* en cayendo el Gigante fue luego sobre él, y *quitóle el yelmo, y pusole la punta de la espada en el rostro, & dixole. Balan* muerto eres si á la *dueña* no satisfazeys del daño que le *heziste. Amad de Gau.* C. 128. v. Caps. II, 55, 72.

Olivante que assi lo vió, *desenlazandole el yelmo* (2. 104, 27) esperó á que tornasse en sí, y como fue en su acuerdo, *poniendole la punta de su espada en el rostro*, le pidió que *se diesse por vencido, sino que le cortaria la cabeza*. El C. Le pidió la vida, que le otorgava, y *le ayudó á levantar en pie.* (2.106.128) *Olivante*, L. 1, C. 30.

Don Polendos desde assi lo *Gigante* vió, *cortóle las enlazaduras del yelmo* (2. 104.27) & sacogelo de la cabeza, & dixo: su falso C *date por vencido, & manda me aquí traer todos los presos que en su castillo estan:* (2.229.7; 30. 5) *sino cortarte he la cabeza. Primaleon.* L. I. C. 5. *Rendirse.* Darse por vencido *Cov.* (pág. 40)

e) Anotaciones que dan cuenta de ediciones de libros de caballerías

33. 4. *los quatro de Amadis de Gaula*] en *Sevilla.* 1547. Fol.

El enorme esfuerzo crítico e iluminador del reverendo Bowle fue admirado por algunos de los comentadores posteriores del *Quijote*²⁸, aunque se repite en todos ellos una crítica, que limitó muchísimo su influencia: se trata de una empresa demasiado ardua para un extranjero y, sobre todo, como «el anotador no escribía principalmente para los lectores españoles, se hallan muchísimas mas útiles y necesarias para los extranjeros, que para aquellos», como explica Pellicer en el «Discurso preliminar» de su edición, antes de confesar que se ha servido de algunas de ellas para su comentario²⁹.

²⁸ Así se expresa Pellicer en el «Discurso Preliminar»: «Admira el improbo trabajo que emprendió este infatigable ingles para honrar la memoria de Cervantes, ilustrando su obra. Dedicose al estudio de la lengua castellana, é hizo en ella tales progresos, que sin haber salido de su patria consiguio no solo hablarla, sino escribirla. Adquirio un copioso numero de libros castellanos asi de caballerias, como de poesia, y de entretenimiento ó invencion: con otra no menor cantidad de libros italianos sobre las mismas materias» (pág. xvi). Así como también Clemencín: «Su trabajo, fruto, como él mismo cuenta, de catorce años de lecturas y aplicacion, es mui digno de alabanza, y mui de admirar en un extranjero el conocimiento de libros castellanos con que enriquece y autoriza sus notas», págs. XXXV-XXXVI. Cito por los ejemplares de la Biblioteca del Centro de Estudios Cervantinos (Alcalá de Henares).

²⁹ No se muestra don Juan Antonio Pellicer tan benévolo con los dos anotadores anteriores que cita en su «discurso preliminar»: «El primero es el caballero Edmundo Gayton, que publicó una obra con este título: *Pleasant Notes upon Don Quixote: Notas festivas sobre Don Quixote.* En Londres, por Guillermo Hunt, 1654. fol. [...] La obra de Gayton, que he tenido á mano, solamente comprehende las Notas á la

A pesar de que las «Anotaciones» de Bowle siguen siendo hoy un monumento de erudición y punto de partida para numerosas referencias internas del *Quijote*, en especial para los libros de caballerías, de los que el reverendo inglés terminó siendo un asiduo lector, se convirtieron, tanto entonces como hoy, en una isla en la recepción del texto del *Quijote*. Una isla lejana ya que viene a contradecir lo que, desde el neoclasicismo (recuérdese el comentario de don Vicente de los Ríos), ha impuesto como lugar común a la hora de analizar el texto cervantino: su originalidad como texto, su independencia frente a los géneros narrativos anteriores, y en concreto, en relación a los libros de caballerías.

4. EL PRIMER COMENTADOR: JUAN ANTONIO PELLICER (1787)

Las «Anotaciones» del reverendo Bowle, como hemos visto, se limitan a ofrecer referencias textuales o informaciones léxicas, en ningún caso pretenden «comentar» el texto cervantino, sino iluminarlo en aquellos aspectos concretos que se consideran oscuros con el paso del tiempo. Clemencín las comparará con un «almacén en donde se hallan hacinadas mercancías de todas clases, unas de mayor y otras de menor precio...» (ed. cit., pág. XXXVI). Por este motivo, se le debe otorgar a Juan Antonio Pellicer «Bibliotecario de S. M. y academico de numero de la Real Academia de la Historia» el título de primer comentador del *Quijote*. En la edición de la obra, dedicada «Al Ex.^{mo} señor D. Manuel de Godoy principe de la paz», publicada en Madrid en el taller de Gabriel de Sancha en 1797, se van a incorporar un sistema de notas a pie de página con las siguientes finalidades:

Fixado el testo de la Historia de Don Quixote, eran necesarias algunas Notas para su mayor inteligencia. Son con efecto las que ilustran esta edicion muchas y de diversas clases. Unas son historicas, otras literarias, otras morales, y otras tal vez gramaticales y criticas. Con ellas se confirman y aclaran algunos sucesos verdaderos que se refieren en esta ingeniosa Novela: se da noticia de los autores y libros

Parte Primera: consta de verso y prosa: traducese en verso, aunque en compendio, el contesto de los capitulos de Don Quixote; y se explica la historia con difusas notas en prosa. Estas ó son contra algunos escritores y otras personas de aquel reyno, ó alusivas á sucesos de su tiempo; ó son indecentes, ó tal vez contra la Iglesia Romana: su estilo es truanesco, chocarrero, y entresacado: de suerte que son enteramente inútiles para ilustrar la Historia de Don Quixote; y una vez que el anotador quiso dar razon del libro de un poeta nuestro, lo erró miserablemente. El segundo es el caballero Jarvis, que acompañó su traducion no solo con un dilatado prologo sobre el origen de los libros de caballerias, y con la vida de Cervantes extractada de la del señor Mayans, sino que la ilustró con algunas Notas, y estampas copiadas de la edicion del año de 1738» (pág. xvi).

que en ella se citan: se descubren las fuentes de donde adoptó el autor algunos casos y aventuras, aunque mejorandolos con la ameneidad de su imaginación fecunda: se manifiestan las alusiones con que en general se satirizan las costumbres, y las que hacen á los libros de caballerías: se contestan y apoyan los usos y costumbres de nuestra nación: se explican algunas expresiones y palabras obscuras: y tal vez se reflexiona sobre alguna doctrina del autor (pág. IX).

A lo largo de sus notas, así como en las páginas previas del *Discurso preliminar*, se ofrece una determinada imagen del *Quijote*, para insertarlo dentro de las ideas neoclásicas que, en un principio, desprecia la narrativa por ser género que no tiene un lugar en las preceptivas clásicas (especialmente Aristóteles); algunas de estas ideas son las que hemos visto ya en el «*Análisis crítico*» de Vicente de los Ríos, de quien se confiesa admirador.

Pero será en el comentario de Juan Antonio Pellicer donde podemos descubrir de manera más diáfana los dos ejes sobre los que se está construyendo la comprensión de la obra cervantina a finales del siglo XVIII, así como su relación con los libros de caballerías:

1. PRIMER EJE (SEPARATIVO): el texto cervantino se independiza del género caballeresco, vinculándose a otros géneros y obras que aparecen en las preceptivas clásicas. Pellicer hablará de las «novelas» cómicas, como el *Asno de Oro* de Apuleyo³⁰, así como Vicente de los Ríos lo había hecho con la *Iliada* de Homero.
2. SEGUNDO EJE (CONJUNTIVO): ««la historia, las líneas maestras de las historias caballerescas, constituyen la base sobre la que Cervantes levantó su obra *original*; incluso algunos de sus «errores», dentro de la preceptiva neoclásica en que se desea insertar el libro, se explican por la intención paródica, y por tanto, instructiva, que Cervantes le quiere dar a su creación.

Detengámonos en algunos aspectos indicados en el *Análisis crítico* de Vicente de los Ríos a la vista ahora de estos dos ejes.

³⁰ De extravagante lo va a calificar Clemencín: «Mayans, no obstante los elogios que daba al *Ingenioso Hidalgo*, lo posponía á los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*: Pellicer salió por otro registro todavía si cabe mas extravagante, y se persuadió á que Cervantes se propuso imitar á Apuleyo. Ambos literatos, aunque amantes y beneméritos del *Quijote*, manifestáron que no le entendían» (ed. cit., pág. XXXVII).

4.1. Hacia la «naturaleza» del Quijote

Vicente de los Ríos hablaba del *Quijote* como de una «fábula burlesca», contraponiéndola a las «fábulas heroicas», como podría serlo las obras de Homero. Clasificación semejante, aunque ahora centrado en la narrativa, es la que ofrece Pellicer:

Las Novelas [...] unas son heroicas, y otras comicas, populares ó jocosas. Del numero de las primeras es la *Historia Etiopica* de Heliodoro, ó los amores de Teágenes y Clariquea; y la *Historia Septentrional* de Miguel de Cervantes, ó los amores de Persiles y Sigismunda: del de las segundas es el *Asno de Oro* de Apuleyo, y el *Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Este pudiera pertenecer tambien á las satiras Varronianas por constar de prosa y verso, de que se componian las que añadió Marco Varron á las inventadas por el filósogo Menipo; y como pertenecen el *Satyricon* de Petronio, y el *Euphormion* de Barclayo» (págs. XXV-XXVI).

Pero Pellicer no se quedará aquí, como sí lo hizo Vicente de los Ríos, sino que hablará del Quijote como de una fábula cómica (o popular o jocosa), pero fábula caballescra, al fin y al cabo:

Es ademas de esto el Don Quixote una fabula caballescra, inventada al modo de las de los libros de caballerias, y cuya Accion coincide con la de estos. *La mas comun Accion de los caballeros andantes* (dice Lope de Vega) *como Amadís, el Febo, Esplandián y otros, es defender qualquier dama por obligacion de caballeria, necesitada de favor, en bosque, selva, montaña ó encantamento*. Con efecto estos caballeros andantes, y los antiguos Roldanes y Oliveros, y otros Pares de Francia corrian por el mundo, remediando necesidades ajenas, y haciendo armas y desafios en defensa de sus damas (pág. XXVI).

Así también unas páginas después: «Si se hubiese de calcular con rigor la duracion de esta fabula caballescra...» (pág. XXIX).

Pero no confundamos los términos, nos encontramos aún en el primer eje (recuérdese, el separativo): el *Quijote* es una «fábula caballescra», que no un libro de caballerías. Cervantes ha escrito una obra original³¹ en su planteamiento

³¹ «Afirmar que la Historia de don Quixote es obra original, seria afirmar lo que no se niega, mayormente despues que el mismo autor la declaró por tal, diciendo que su *arte inventó un nuevo estilo* para contar las nuevas proezas del nuevo Paladino Manchego» (pág. XXXV).

to y en su género, pero obra semejante a otras en su historia, lo que no «obscurce ni degrada la gloria de Miguel de Cervantes, como no se obscurce ni degrada la de Virgilio por haber imitado á Homero, ni la de Garcilaso de la Vega por haber imitado á otros poetas antiguos y modernos: ni el mismo Cervantes creyo desayrar su ingenio original, proponiendose en su *Persiles* no solo imitar, sino competir con Heliodoro, como él dice: ni se desdeñó de imitar mas descubiertamente todavia al poeta perusino Cesar Caporali en su *Viage al Parnaso*, como él mismo confiesa» (pág. XXXVI).

Defendida la pertinencia de este primer eje, es el momento de dar un paso adelante, y conseguir, desde esta nueva atalaya genérica, restablecer la (evidente) relación entre el *Quijote* y los libros de caballerías. El camino seguido por Pellicer, que, desde otros ángulos también recorrerán los románticos alemanes y la lectura que de ellos hicieron autores de la Generación del 98 como Miguel de Unamuno, se basa en establecer una diferencia esencial, como si de dos personas se tratara, entre Cervantes (primer eje) y Don Quijote (segundo eje):

Así como Miguel de Cervantes siguió en parte la huellas de Lucio Apuleyo, así también Don Quijote de la Mancha se propuso imitar principalmente á Amadís de Gaula en sus aventuras y andanzas caballerescas. Esta emulación, y este estudio de mirarle como á su prototipo consta espresamente de varios lugares de la Historia. [...] No por eso se ha de entender que Amadís de Gaula es el unico modelo de Don Quijote, pues Cervantes tubo presentes no solo á otros caballeros andantes de los fingidos en los libros, sino á otros verdaderos y efectivos que imitaron á estos (págs. XXXIX-XL).

La relación entre ambos ejes, el genérico y el del contenido, no es siempre perfecta, por lo que se documenta a lo largo de la obra una serie de «errores» desde la perspectiva neoclásica, que ha tomado al *Quijote* como modelo narrativo, que se explican por la intención paródica que Cervantes demuestra a lo largo de su obra. Por ejemplo, ... ¿qué sucede con algunos anacronismos que aparecen en el texto, algunas distorsiones en la duración de la historia, que parecen atentar el principio de la verosimilitud? Lo que sería un error, desde la perspectiva del primer eje, el que le otorga al *Quijote* una extrema originalidad y perfección narrativa, se transforma en un hallazgo literario gracias al segundo eje: Cervantes muestra en su obra una serie de anacronismos, de manera consciente, para «ridiculizar con mayor propiedad los libros de caballerías», ya que, como recuerda Pellicer, «los escritores de libros de caballerías no guardan ley ni regla no solo en las aventuras que inventan, sino principalmente en la razón de los tiempos, confundiendolos á su antojo» (pág. XXXI).

4.2. La finalidad del Quijote

Este ejemplo nos lleva a otra de las cuestiones que se repiten en los primeros comentarios del *Quijote*: la finalidad del texto cervantino, o «Del Fin», como escribe Pellicer. Frente a los libros de caballerías, y otras modalidades de ficción del siglo XVI, que cifran exclusivamente su interés en el entretenimiento, la «fábula burlesca», como lo es el *Quijote*, se escribió con la finalidad principal de «deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tenían los libros de caballerías», tal y como indica el propio autor, citado por Pellicer, que explica de la siguiente manera los procedimientos de los que se valió Cervantes para conseguir su propósito:

Para conseguirle, finge un caballero andante maniático que, agitado de estas ideas caballerescas, sale [...] de su casa en busca de aventuras con la manía de resucitar la orden ya olvidada de la Caballería: y para ridiculizar más plenamente estos mismos libros ridiculiza al mismo héroe, disponiendo que las acciones y aventuras, que en los demás caballeros se representan serias y graves, surtan en Don Quijote un efecto ridículo, y terminen en un éxito jocoso. De suerte que Don Quijote de la Mancha es un verdadero Amadís de Gaula, pintado á lo burlesco: ó lo que es lo mismo, una paradoja ó imitación ridícula de una obra seria (pág. XXXII).

Pero no se acaba aquí la «finalidad» de la obra, pues siendo ésta la fundamental (más de carácter moral que literario), la obra se escribió, como ya se decía en el *Análisis crítico* de Vicente de los Ríos, con el ropaje de una «fábula cómica» para la «reprehensión en general de las costumbres de su tiempo, para lo cual usa de una perpetua y fina sátira, ponderada dignamente por el señor Ríos en su apreciable Análisis» (pág. XXXIV). Los hilos de la comprensión del *Quijote* se van tejiendo en una urdimbre similar al amparo del triunfo del neoclasicismo en el conjunto de los textos que estamos analizando.

De este modo, y siguiendo los dos ejes antes establecidos, el *Quijote*, como perteneciente a un género del que es el único representante, se aleja de los libros de caballerías por su finalidad «moralizante»; pero, por otro lado, y aquí entramos en el segundo eje, utiliza el género caballeresco para hacer efectiva su sátira moral, tanto contra el influjo que tales textos poseen entre los lectores, como contra la decadencia de costumbres de su época. Vicente de los Ríos habló de «tratado de ética»; en Pellicer se dará un paso adelante: don Quijote se ha convertido en una parodia de Amadís de Gaula, dentro de un texto original, nuevo, único. El *Quijote* se ha convertido en una parodia; pero en una parodia más allá de cualquier diversión, que cifra su interés en la «sátira moral», en la crítica de

una sociedad que puede dejarse influir en sus comportamientos con la lectura de los libros de caballerías; es decir, con textos que, al no adecuarse a los principios básicos del neoclasicismo (de base aristotélica y horaciana, no lo olvidemos) son dignos de crítica y de reprehensión.

La autoridad de Juan Antonio Pellicer, que se aprecia, por quedarnos con sólo un ejemplo, en el éxito de su defensa de la edición de 1608 como la que mejor mostraba la «última voluntad» del autor, al haber sido corregida por Cervantes, y que será tomada como base ecdótica para las ediciones posteriores de la obra³², hizo posible que las ideas y planteamientos defendidos por Vicente de los Ríos, y hábilmente expuestos por él, tanto en las páginas preliminares como en los cientos de notas que acompañan a su edición de 1787, se hayan convertido en la base de la comprensión de la relación del *Quijote* y los libros de caballerías, y el origen de tantos tópicos que, aún hoy en día, se siguen repitiendo sobre los textos caballerescos.

En todo caso, todavía nos queda otro peldaño para terminar de completar la recepción del *Quijote* a principios el siglo XIX: la autoridad erudita de Diego Clemencín, que consiguió completar lo que en el *Prólogo de la Academia* de 1790 se había definido como «empresa imposible»: la comparación del *Quijote*, del contenido del *Quijote* con los libros de caballerías.

5. EL COMENTADOR DEL *QUIJOTE*: DIEGO CLEMENCÍN (1833-1839): HACIA LA IMAGEN CANÓNICA DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS³³

En 1833 se comienza a publicar la edición del *Quijote* con los comentarios de Diego Clemencín en cuatro volúmenes, que se completará en 1834 y en 1839, con la edición de los dos últimos tomos³⁴; obra que el propio anotador no pudo ver acabada ya que murió el 30 de julio de 1834, cerca de los sesenta y nueve años. Frente a las ediciones comentadas anteriores (la de Pellicer o la de la Real

³² En la reedición de la edición de la Real Academia Española publicada en 1819, a cargo de Martín Fernández de Navarrete y Diego Clemencín, se defiende la prioridad de la edición de 1608, que se tomará como texto base. Véase, F. Rico, «Historia del texto», art. cit., págs. CCXIX-CCXX.

³³ Sobre la vida y obra de Diego Clemencín, véase López Ruiz, Antonio y Eusbeio Aranda Muñoz, D. Diego Clemencín (1765-1834): ensayo bio-bibliográfico, 2.ª ed., Murcia: Real Academia de Alfonso X el Sabio, D.L., 1994, con numerosas referencias bibliográficas actualizadas, así como el *El Comentario de Clemencín*, [Barcelona: s.n., 1944] (Imp. Escuela Casa Provincial de Caridad).

³⁴ El tomo V comprende la *Vida de Cervantes* de Navarrete, el *Análisis del Quijote* por Vicente de los Ríos, y al fin, con paginación aparte y nueva portada, el *Elogio de Cervantes* por Mor de Fuentes. Por su parte el VI, compilado por los hijos de Diego Clemencín, contiene «Nuevas anotaciones al ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes». Citamos, como ya se ha indicado, por el ejemplar conservado en la Biblioteca del Centro de Estudios Cervantinos (Alcalá de Henares).

Academia de 1819, que contiene al final una serie de anotaciones «próprias de su exquisito juicio y sabiduría, pero tan cortas de número y extensión, que no hacen sino irritar las curiosidad, y aumentar el deseo de mayores y más extensas explicaciones», según comenta el propio Clemencín [pág. XXXVII] y las anotaciones del reverendo Bowle, Clemencín se propuso ofrecer un comentario completo a lo largo de toda la obra cervantina, como él mismo indica en su *Prólogo al comentario*:

En resolución, el *Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha* carece hasta ahora de un comentario seguido y completo, como lo reclama su calidad de libro clásico, reconocido como tal en la república de las letras, apreciado por todas las naciones cultas, y traducido en todos sus idiomas.

«Comentario seguido y completo» que nace con la pretensión de acercar al lector del siglo XIX un texto escrito dos siglos antes, un texto que se ha convertido ya en un clásico, como así también lo indicara Bowle: «Figúrese el lector del *Ingenioso Hidalgo* que le acompañe en su tarea, y que le voi diciendo lo que me ocurrió cuando yo lo leía» (pág. XXXVIII). Y de este modo, a lo largo de los cuatro volúmenes de la edición se encontrarán notas «acerca de las perfecciones é imperfecciones de la fábula; para satisfacer su curiosidad sobre los puntos históricos y literarios que se tocan, ó los pasajes caballerescos á que se alude; para hacer las advertencias que ocasione el tenor del discurso tanto sobre la gramática y filosofía del idioma, como sobre los usos, costumbres é ideas de la época de la caballería y la de Cervantes» (pág. XXXVIII).

Clemencín va a aceptar, como no podía ser de otra manera, los principios de comprensión del texto, tal y como lo hemos venido dibujando en el análisis de Vicente de los Ríos y Pellicer. A principios del siglo XIX ya nadie pone en duda que el *Quijote* sea un «libro moral» tal y como indica desde las primeras líneas de su comentario:

La relación de las aventuras de D. Quijote de la Mancha, escrita por Miguel de Cervantes Saavedra, en la que no ven los lectores vulgares más que un asunto de entretenimiento y de risa, es un libro moral de los más notables que ha producido el ingenio humano. En él, bajo el velo de una ficción alegre y festiva, se propuso su autor ridiculizar y corregir, entre otros defectos comunes, la desmedida y perjudicial afición á la lectura de libros caballerescos, que en su tiempo era general en España (pág. V)

Como tampoco se dudará de que se trate de un texto que ha creado un «nuevo género de composición», original en sus planteamientos como único en la historia de la literatura³⁵.

El único aspecto en el que Clemencín va a discrepar de Vicente de los Ríos y de Pellicer será en la consideración de «perfección» con que la «escuela de adoradores del *Quijote*», como les llama el propio comentador, ha querido caracterizar el texto cervantino. Lo que daba cierto sentido al eje conjuntivo, al permitir explicar desde la «parodia» a los libros de caballerías los llamados «errores» de Cervantes, que se convertían automáticamente en una nueva muestra de su genialidad, ahora en Clemencín es clara muestra de la forma de trabajar de Cervantes, lo que no quita ninguna autoridad, y mucho menos, valor al *Quijote*:

¡Desgraciado de aquel á quien no suspendan y arrebatan las grácias y bellezas admirables, originales, únicas del *Quijote*! Mas sin embargo de este testimonio de aprécio y veneracion, homenaje debido de justicia al inmortal Cervantes, no puede menos de reconocerse que escribió su fábula con una negligéncia y desaliño que parece inexplicable. La escribió dejando correr la vena de su ingénio, sin seguir regla ni imponerse sujecion alguna; y así como su héroe erraba por llanos y por montes, sin llevar camino cierto, en busca de las aventuras que la casualidad le deparase, el próprio modo el pintor de sus hazañas iba copiando al acaso y sin premeditacion lo que le dictaba su lozana y regocijada fantasia. La misma fábula ofrece repetidas pruebas de que su autor no volvía á leer lo que habia escrito (pág. XXIII)

De esta manera, en la relación del *Quijote* con los libros de caballerías se cierra el círculo abierto por el *Análisis crítico* de don Vicente de los Ríos: si en un primer momento todos los esfuerzos se centran en alejar el texto cervantino del género en que se inserta cuando se imprimió en el siglo XVII, el de los libros de caballerías; ahora, aceptado ese primer eje separativo, es el momento de hacer desaparecer el eje conjuntivo, dado que no es necesario recurrir a las historias caballerescas para explicar algunos aspectos que, desde una perspectiva neoclásica, podrían ser criticados, ya que atentan a principios de verosimilitud o de estructura narrativa. El *Quijote*, como libro clásico en que se ha convertido en

³⁵ Así se expresa Clemencín: «Cervantes al escribir su *Quijote* entraba en una carrera enteramente nueva y desconocida. Halló el molde de su héroe en la naturaleza hermosada por su fecunda y feliz imaginación: creó un nuevo género de composición para el que no había reglas establecidas, y no siguió otras que las que le sugería naturalmente y sin esfuerzo su propio discurso. De Cervantes puede decirse lo mismo que Velejo Patérculo dijo de Homero: *ni tuvo antes á quien copiar, ni después ha tenido quien le copie*: y este es el único paralelo que cabe entre el poeta griego y el fabulista castellano» (pág. XXIII), con una crítica final a Vicente de los Ríos, como parece evidente.

estos años, está ya por encima de estas críticas. De esta manera, los libros de caballerías «los pasages caballerescos á que se alude», se han transformado en simples informaciones que un lector del siglo XIX debe conocer para entender en su integridad el texto cervantino, como también otros tantos «puntos históricos y literarios que se tocan».

Y aún podemos ir más allá.

El prestigio de Diego Clemencín como conocedor de los libros de caballerías, de los que leyó o, al menos, hojeó, tanto los ejemplares impresos como manuscritos que se encontraban en los fondos de lo que hoy son la Biblioteca Nacional y la Real Biblioteca de Madrid, así como los de su espléndida biblioteca, ha hecho que sus opiniones se hayan convertido en los lugares comunes para el estudio de los libros de caballerías castellanos, al margen del *Quijote*, con las consiguientes deformaciones críticas por todos conocidas. Más que las críticas de Cervantes dentro de su obra, ha sido el desprecio por los libros de caballerías de los primeros comentadores del *Quijote* los que han sepultado al género caballeresco en un cementerio de lugares comunes y de cruces hermenéuticas.

5.1. *Un gran conocedor de los libros de caballerías*

El conocimiento directo de Clemencín de los libros de caballerías está fuera de toda duda³⁶. Algunos de ellos sólo eran conocidos por las referencias de sus comentarios, como esa *Quinta parte del Espejo de príncipes y caballeros* que durante años se había creído perdido cuando no se había movido de la Biblioteca Nacional, en donde Clemencín lo había consultado³⁷.

La lectura directa, más o menos completa, de multitud de libros de caballerías, convierte a Clemencín en uno de los lectores más expertos del género, como años atrás había sido el reverendo Bowle. La diferencia esencial entre ambos se encuentra en el desprecio que Clemencín muestra sobre el género y los diferentes libros de caballerías que ha leído, a los que sólo se acerca para iluminar, de manera crítica que no simplemente expositiva, determinados pasajes del *Quijote*. Lamentablemente, muchos editores y estudiosos del texto cervantino así como del género caballeresco han basado sus análisis, confesándolo o no, en tales comentarios sin tener en cuenta la perspectiva crítica en que se insertan y justifican. A Clemencín uno no puede acercarse como al crítico objetivo conocedor de

³⁶ Además de las notas de su edición, así como las incluidas en el tomo 6º, puede consultarse su *Biblioteca de Libros de Caballería (Año 1805)*, Barcelona: s.n., 1942] (Imp. Casa Provincial de Caridad), en donde se recogen las notas que durante años fue tomando para redactar sus comentarios.

³⁷ Gracias a Julián Martín Abad encontramos el texto manuscrito hace unos años, lo que dimos a conocer en el trabajo, «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. XI. El último libro de caballerías castellano: *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVI/2 (1998), págs. 309-356.

los libros de caballerías, sino como el comentador neoclásico del *Quijote*, con todas sus genialidades, pero también asumiendo el conjunto de sus limitaciones.

La riqueza de detalles y de datos que ofrece Clemencín se apreciará mejor comparando algunas de sus notas con las que ofrecen Bowle y Pellicer. Centrémonos en uno de los episodios más caballerescos del libro: el escrutinio de la biblioteca del hidalgo Alonso Quijano, y en dos libros que se comentan, las *Sergas de Esplandián* y el *Felixmarte de Hircania*:

5.1.1. Sergas de Esplandián

a) *Quijote* (I, V):

«—Veamos esotro que está junto a él.

—Es, —dijo el barbero—, las *Sergas de Esplandián*, hijo legítimo de Amadís de Gaula.

—Pues en verdad, —dijo el cura—, que no le ha de valer al hijo la bondad del padre. Tomad, señora ama, abrid esa ventana y echadle al corral, y dé principio al montón de la hoguera que se ha de hacer.

Hízolo así el ama con mucho contento, y el bueno de Esplandián fue volando al corral, esperando con toda paciencia el fuego que el amenazaba.

b) Bowle (pág. 28): *las Sergas de Esplandián*]Un ramo que desta historia; *Amad de Gaul*. Sale las *Sergas de Esplandian* se llama, que quiere tanto dezir como las proezas de Esplandian. L. 3. C. 74.

c) Pellicer (págs. 51-52): *Las Sergas de Esplandian*. *Que tanto quieren decir como las proezas de Esplandian*, según se lee en el lib. 3 de *Amadis* c. 74. cuya etimología se deduce sin duda del griego erga. El autor de este libro es Garci Ordoñez de Montalvo, editor de los de Amadis, el qual le prometio en el lib. 4, cap. 121, por estas palabras: *como lo contaremos en un Ramo de la Historia, que se llama las «Sergas de Esplandián»*, cuya promesa repite en el c. 123. Publicose con efecto la obra con este titulo: *El Ramo que de los quatro libros de Amadis de Gaula sale, llamado las Sergas del muy esforzado cauallero Esplandian, hijo del excelente Rey Amadis de Gaula*, Alcalá, 1588, fol. Habia precedido otra edicion, aunque menos correcta. Adviertese al principio que estas *Sergas fueron escriptas en griego por la mano del maestro Helisabad*. Que fue el cirujano que curaba las heridas á Amadis de Gaula, y de quien suele hacer mencion Cervantes. Sin embargo de la pena del fuego, que tan justamente se aplica á este libro de caballeroas, dice Alonso Proaza, corrector de la imprenta, en unos ver-

sos de arte mayor, puestos al fin: que en el estilo y en la doctrina no le igualan los de Ciceron y Quintiliano.

d) Clemencín (págs. 110-111): Garci Ordóñez de Montalvo en el prólogo de Amadís ofreció publicar el libro de las *Sergas de Esplandián su hijo, que hasta aquí, dice, no es memoria que ninguno ser visto, que por gran dicha pareció en una tumba de piedra que debajo de la tierra en una ermita cerca de Constantinopla fué hallada, y traído por un húngaro mercader á estas partes de España, en la letra y pergamino tan antiguo, que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían*. En varios pasajes de Amadís se anunció la publicación de las *Sergas de Esplandián*, que con efecto llegaron á imprimirse, afirmándose al principio de la obra que la había escrito en griego el maestro Elisabad, que vió mucho de lo que cuenta, y había sido mui afecto á su padre Amadís: *las cuales Sergas después á tiempo fueron trasladadas en muchos lenguages*.

De este modo trató Garci Ordóñez de Montalvo de autorizar la historia de Esplandián, dándole origen antiguo y extranjero, conforme lo hicieron también otros varios escritores de caballerías. Pero así como el asno de la fábula queriendo disfrazarse de león, olvidó taparse las orejas, así también á Montalvo se le escapó la mención de la artillería, invención de siglos mui posteriores al que se supone de Esplandián, cuando refirió en el cap. 153 de las *Sergas*, que tratando el gran Soldán de combatir la ciudad de Constantinopla, mandó *sacar de las naves mui muchas y grandes lombardas y otros tiros y aparejos de muchas suertes para el combate*.

El raro y nunca visto nombre de *Sergas* fué artificio que discurrió Montalvo para acreditar el origen griego de la historia de Esplandián. Porque en este idioma erga significa *hechos, hazañas*, y Montalvo, que probablemente no sabría mucho de griego, en lugar de escribir *Ergas* puso las *Sergas*. Así se indicó en el cap. 18, donde contándole que el maestro Elisabad se encargó de escribir la historia de Esplandián á ruego del Rei Lisuarte, se dice: *pués así como oís fueron escritas estas Sergas llamadas de Esplandian, que quiere decir las proezas de Esplandian*. Por lo cual D. Nicolás Antonio, al hablar de este libro en su *Bibliotheca anigua*, le llamó no *las Sergas* sino *las Ergas* de Esplandián. En las Partidas se llaman *cantares de gesta* á los que trataban de las hazañas de los guerreros célebres. *Acostumbraban, se lee en la Partida 2ª, tit. 21, lei 20, los caballeros cuando comían, que les leyesen las hestórias de los grandes fechos de armas que los otros fecieran...é aun facien mas, que los juglares non dijesen antellos otros*

cantares sinon de gesta ó que fablasen de fecho darmas. En la misma significacion habia usado la palabra *gesta* Gonzalo de Berceo (copla 245), y aun antes el Poema del Cid:

Aqui comienza la gesta de Mio Cid el de Vivar (vers. 1093).

Erga en griego, *gesta* en latín, *hechos* en castellano, todo es una misma cosa.

Montalvo hubo de tardar algunos años en dar la última mano á las *Sergas*, porque en el cap. 99 indica que las escribía á principios de la guerra que los Reyes Católicos hicieron á los moros granadinos; y luego en una exclamacion que insertó en el cap. 102, se vé que estaba ya concluida aquella guerra y se hacia expelido de España á los judios. *No retiniendo*, dice, *sus tesoros, echáron del otro cabo de los mares aquellos infieles que tantos años el réino de Granada tomado y usurpado conta toda lei y justicia tuviéron: y no contentos con esto, limpiáron de aquella súcia lepra de aquella malvada heregia que en sus réinos sembrada por muchos años estaban.* Ambos acontecimientos fuéron el año de 1492.

5.1.2. Felixmarte de Hircania

a) Quijote (I, VI): —Este que se sigue es *Florismarte de Hircania*, —dijo el barbero.

—¿Ahí está el señor Florismarte?, —replicó el cura. Pues a fe que ha de parar presto en el corral, a pesar de su extraño nacimiento y soñadas aventuras, que no da lugar a otra cosa la dureza y sequedad de su estilo. Al corral con él, y con esotro, señora ama.

b) Bowle (pág. 29): *Florismarte de Hircania*. 10 *su extraño nacimiento*] Su padre era el Principe Flosaran de Misia, y su madre la princesa Martedina. Cap. Decimo del L. 1. de su Historia trata del extraño nascimiento del Principe Felixmarte: y dize que la Princesa en un apartado lugar en las manos de una muger salvaje, llamada Belsagina parió un hijo: la qual mirando los nombres de sus padres, parescióle que le vendria bien llamarse Florismarte, porque participasse de ambos. Mas la Princesa pensando que si se dixese Felixmarte tendria mejor significado mandó le que assi le dixesse. *Felixmarte*. F. 22. 3, 4.

c) Pellicer (pág. 54): *Florismarte de Hircania*. Publicado por Melchor de Ortega, caballero de Ubeda, con este titulo: *Primera Parte de la Historia del Principe Felixmarte de Hircania*, Valladolid, 1556. fol.

Su extraño nacimiento: Pasó de esta manera. La princesa Martedin, muger del príncipe Flosaran de Misia, dio á luz en un monte en manos de una muger salvage llamada Belsagina, que en atencion á los nombres de sus padres le parescio llamarle *Florismarte* para que participase de entrambos; pero considerando la princesa que era nombre mas sonoro y significativo el de *Felixmarte*, le llamo asi. Con efecto Cervantes le da tambien el nombr de Felixmarte en el cap. 13. P. I.

d) Clemencín (págs. 114-115): Melchor Ortega, caballero de Úbeda, publicó en Valladolid el año de 1556 la primera parte de la *História del Príncipe Felixmarte de Hircánia*, que supuso traducida del toscano, y la dedicó á Juan Vázquez de Molina, Secretário del Rei y del Consejo de Estado. El héroe se llamó primero Florismarte y después Félixmarte, como en otros parages le llama Cervantes (*Cap. 13, 32 y 49 de la primera parte y 1.º de la segunda*).

Llámase extraño su nacimiento, porque su madre Marcelina le parió en un monte en manos de una muger salvage; pero no se vé la razon de hacer mérito peculiar de ello en Florismarte, siendo comunísimo en los autores caballerescos acompañar con circunstancias extraordinárias y maravillosas el nacimiento de sus héroes. Al nacer Amadís de Gáula, es metido en una arquilla y expuesto en las águas de un caudaloso rio de Bretaña, como Moisés en las del Nilo, y saliendo al mar, es recogido por unos navegantes (*Amadís de Gáula, cap. 2*). Tristán de Leonís nace en un bosque, yendo su madre á buscar á su esposo Meliades: pone á su hijo el nombre de Tristán en memoria de la tristeza en que se hallaba: lo besa y expira (*Lib. 1, cap. 21*). La Réina Rosiana dá á luz á Olivante en una floresta, de donde lo arrebata una doncella y lo lleva á la sábia Ipermea á la isla de Láura (*Lib. 1, cap. 5*). Florambel de Lucea acaba de nacer: el sábio Adriacon, señor del castillo de Rocafarro, pariente del Soldán de Niquea y grande encantador, entra en la cámara de su madre Beladina acompañado de un leon furioso: arrebata al recién nacido, y lo lleva en una nube á Rocafarro para matarlo; pero compadecido, muda de propósito, y lo cria y educa en aquel castillo (*Lib. 1 cap. 20*). Cuando nació el Príncipe Belflorán en el castillo de Medea, lo robó Merlin para criarlo; desapareció con él, y lo llevó á lejas tierras á una ermita, donde lo bautizó el ermitaño (*Belian.de Gréc. Lib. 3, cap. 24*). También fué robado al nacer Leandro el Bel, hijo del Caballero de la Cruz, por el sábio Artidoro, que se metió con él en una nube, y lo condujo á su isla, donde *haciéndolo primero suntuosamente bautizar*, lo crió en un delicioso

palácio encantado (*Caballero de la Cruz, lib. 2, cap. 10*). En Florando de Castilla, el mago Arcaon en forma de hipógrifo se llevó por el aire á Leonido, cuando acababa de parirlo la Infanta Safirina, y lo puso en poder del Sultán de Babilónia. De Angeloro, hijo de Medoro y Angélica la bella, cantó el famoso Lope:

Así como nació, la sábia Argiva,
Que el casamiento desigual desama,
Porque heredero de Medor no viva,
Hurtóle de los brazos de su ama;

Y metido en una cestilla de mimbres lo arrojó al mar, donde aportando á una isla, le dió educacion Proserpido el sábio, como en otro tiempo Quiron á Aquiles en la isla de Esciros».

5.2. *La reducción de los libros de caballerías a una corriente caballeresca: la literatura de entretenimiento*

En el *Análisis crítico* de Vicente de los Ríos ya hemos visto cómo se había llevado a cabo la reducción del género caballeresco a una de sus corrientes más exitosas: la literatura caballeresca de entretenimiento. El proceso culmina con Clemencín, gracias a su autoridad de lector de libros de caballerías, aunque, no lo olvidemos, Clemencín se acerca a los textos caballerescos no para comprender el *Quijote* a partir de su lectura, sino como el teórico neoclásico que desprecia el género y desea conocer algunas de sus personajes y aventuras para hacer más comprensibles las referencias internas de la obra cervantina.

De este modo, no extraña que Clemencín defienda la caballería como la única institución que en «aquellos siglos de obscuridad y barbárie, en que olvidada la civilización antigua y generalizada en Europa la dominacion de los pueblos del Norte, apenas se disfrutaba la seguridad y el sosiego, que son el objeto primário de la sociedad humana» (págs. V-VI), era la que defendía el bienestar y la justicia de los débiles e inocentes, así como de los libros de caballerías, que daban muestra de tales sentimientos virtuosos «que son los únicos que pueden inspirar interés duradero y constante» (pág. VIII). El problema vino con el «mal gusto de los tiempos, y con la ignorancia de los autores» (pág. IX) que degradaron un género en que «no era ciertamente inaccesible á la hermosura y adornos de la invencion y del estilo». Y en esta degradación se cifran las tres características esenciales de la literatura caballeresca de entretenimiento, las mismas que aparecen en tantas críticas del siglo XVI como en el cap. XLVI del *Quijote*:

a) Monstruos en su estructura y estilo

Tampoco supieron ceñir convenientemente la duración de sus fábulas, ni subordinar á una acción los sucesos, ni variarlos agradablemente, ni siquiera dar á sus relaciones los atractivos propios del curso tranquilo y apacible de la historia. Lanzadas y más lanzadas, cuchilladas y más cuchilladas, descripciones repetidas hasta el fastidio de unos mismos torneos, justas, batallas y aventuras con diferentes nombres; errores groseros en la historia, en la geografía, en las costumbres de las naciones y edades respectivas; golpes desafortunados, hazañas increíbles, sucesos no preparados, inconexos, inverosímiles; ternura á un mismo tiempo y ferocidad, dureza y molición, inmoralidad y superstición; tal es la confusa mezcla, el caos que ofrecen los libros caballerescos, escritos casi todos en los siglos XV y XVI (pág. X).

b) Monstruos en la exageración de la fantasía

Por mejor decir; escribieron unas historias imposibles en todos tiempos. Agitados los más de ellos de un furor insensato, no contentos con lo extraordinario, echaron también mano de lo portentoso, y amontonaron encantamientos y encantadores, rivalidades y guerras de nigromantes, aventuras y empresas absurdas, prodigando lo maravilloso de suerte que llegaron á hacerlo insípido, á la manera que el uso excesivo de los manjares y sabores fuertes llega á entorpecer el paladar y á embotarlo (pág. XI).

c) Monstruos por sus malos ejemplos morales, que aleja a la juventud de los libros de historia

De aquí nacia que la juventud, acostumbrada á las lecturas caballerescas, concebía un tedio insuperable al importante estudio de la historia, donde el orden y tenor ordinario de las cosas humanas no presentaba estímulos suficientes á su estragada curiosidad. Llenábase al mismo tiempo su fantasía de los ejemplos é ideas que encontraba en aquellos inmorales novelas; amores adúlteros, competencias de mozuelos que trastornaban el mundo, obediencia ciega á caprichos femeniles, venganzas atroces de pequeñas injurias, desprecio del orden social, máximas de violencia, fiestas de un lujo desbaratado y loco, pinturas y descripciones de escenas lúbricas; y los libros de caballerías llegaron á ser tan perjudiciales á las costumbres, como insufribles á la razón y el buen gusto (pág. XI).

Poco a poco, el círculo se va cerrando.

5.3. *La crítica canónica a los libros de caballerías: las opiniones del canónigo de Toledo en la Primera parte del Quijote*

Pero queda todavía subir un último peldaño, que ya hemos ido adelantando en las páginas anteriores: la imagen de los libros de caballerías (entiéndase, de una determinada corriente que termina por identificarse con el género), de su narrativa monótona y uniforme, que aún perdura en la mayoría de los análisis de la prosa del siglo XVI que se realizan, procede de los datos, autorizados por tantas horas de lectura, que aparecen en los comentarios de Clemencín, apoyados por el enorme éxito editorial que tuvieron y por su reutilización en la obra de don Marcelino Mendéndez Pelayo.

La crítica al «monstruo» en que se había convertido el libro de caballerías se hace verbo en los comentarios de Clemencín; de la teoría de Vicente de los Ríos o Pellicer, de la recogida escrupulosa de datos de Bowle, pasamos ahora a la crítica argumentada, a la definitiva losa que caerá sobre el género caballeresco a lo largo de varios siglos.

Centrémonos en un episodio, el tal comentado de la conversación del cura y el canónigo de Toledo en el cap. XLVII de la *Primera parte del Quijote*, en donde a un tiempo se criticará la literatura caballeresca de entretenimiento como se defenderá el género.

Clemencín se hace eco y comparte la crítica al carácter monótono de los libros de caballerías de su época («Cual mas, cual menos, todos ellos son una misma cosa»)³⁸, así como de los «desaforados disparates» de los que están llenos:

¿De qué género los quiere el lector? Históricos, geográficos, cronológicos? Ponderaciones monstruosas, relaciones absurdas, desatinos contrarios á la razon, y al sentido comun? De todo hai con abundancia en los libros caballerescos: mucho se ha visto ya en las notas anteriores, y mucho queda por ver en las sucesivas. Nos ceñiremos por ahora á dar algunas muestras en general del desconcierto con que entregándose á una imaginacion delirante los cronistas de los caballeros, fingiéron los disparates que tan justamente llama desaforados el Canónigo de Toledo (pág. 374)

Y en las siguientes cinco páginas, se dedica a resumir algunos episodios caballerescos que le parecen especialmente «desaforados»: [1] «la descripción

³⁸ «Así es la verdad. Cualquiera que lea con atencion las históricas de Esplandián, Amadís de Grécia, Belianís, Florisel de Niquea, el Caballero del Febo y otras, advertirá un fondo de semejanza en sus amores, combates, encantamientos, florestas, castillos, jayanes y aventuras, que no puede menos de producir el fastidio y cansar la constancia del lector mas aficionado á esta clase de vaciedades» (tomo 3, pág. 373).

del aparato con que en la historia de D. Policisne de Boécia (cap. 97) salió la sabia Ardémula á recibir al Rei Minando y á la Réina Grumedela, que iban encantados á la ínsula No-hallada»; [2] la descripción del ejército de paganos «con que el Gran Soldán cercaba á Constantinolpla, compuesto de mas de trescientos mil combatientes», como se narra en las *Sergas de Esplandián* (cap. 146); [3] las princesas que son «arreatadas por los áires en un carro dispuesto por el sabio Fristón y tirado de furiosos dragones», que llegan a la morada de la sabia Medea en el *Belianís de Grecia* (lib. 3, cap. 6); [4] la «aventura de la isla Serpentina, que se hace en el libro 2.^o del Caballero de la Cruz» (cap. 78), que acaba con estas palabras de Clemencín:

Con esto se fuéron á descansar á la barca; y yo también me voi á descansar, que estoi fatigado de leer y extractar tantos disparates (pág. 378).

Y con comentarios similares, en donde se mezcla la erudición y el conocimiento de los libros de caballerías, con el desprecio más absoluto al género caballeresco, se irán glosando las críticas del canónigo: sobre su estructura narrativa («llevan intención a formar una quimera o un monstruo») ³⁹, sobre su inverosimilitud («en las hazañas increíbles») ⁴⁰ o sobre su contenido erótico («en los amores lascivos») ⁴¹.

³⁹ «y ciñéndonos por ahora á quimeras y monstruosidades de otro género, nacidas de la confusion y mezcla desconcertada, no de miembros, sino de tiempos, lugares y personas, solo citaremos como ejemplo notable el del castillo de la sabia Medea, de que habló Toribio Fernández en la historia de D Belianís de Grecia [...] (lib. 1, cap. 63; lib. 2, cap. 50; y lib. 3, cap. 23 y s.) (tomo 3, págs. 386-387).

⁴⁰ «¿Quién seria capaz de reducir al breve espácio de una nota las pruebas de esta asercion del Canónigo de Toledo, y los casos de hazañas increíbles que se hallan á cada paso en los libros caballerescos? En las notas anteriores hemos visto hombres cubiertos de hierro, partidos de arriba abajo como si fueran de alcorza ó de alfeñique, y ejércitos vencidos por un solo caballero: añadamos ahora, que el del Febo de tres puñaladas mató tres caballeros armados contra quienes se desdeñó de sacar la espada (part. 1, lib. 2, cap. 43); Rugero mataba cinco y mas de un solo golpe (Ariosto, canto 26, est. 22); Belianís quitó la vida por su mano en una sola batalla á mas de cincuenta caballeros y doce gigantes (lib. 1, cap. 11); Amadís de Grecia mató en otra ocasion á quinze gigantes y diez Reyes coronados (Esferamundi, cap. 126). El lector que quiera mas ejemplos, acuda á las crónicas caballerescas, donde los hallará de sobra» (tomo 3, pág. 387).

⁴¹ «Dar pruebas de ello seria renovar los inconvenientes. Y aquí pudiera ocurrir la duda de por qué el Santo Oficio, tan severo en orden á la lectura de libros que juzgaba perjudiciales, no prohibió absolutamente los de caballeria, donde se establecian tales máximas, se daban tales ejemplos, y se hacian descripciones tan peligrosas para la inocéncia, y esto sin hacer caso de las declamaciones de los escritores doctos y virtuosos, y aun de las Cortes del réino, y de las mismas leyes civiles, que tantas muestras habian dado de desaprobarnos. La explicacion mas plausible que hallo, es que el mal se creyó irremediable, y se temió que la prohibicion se despreciase; en cuya inteligéncia hubo de preferirse que continuase el daño á que continuase con la añadidura y escándalo de la desobediéncia. Después de la publicacion del *Quijote* fuéron desapareciendo los libros de caballerias, y pudo mirarse ya la prohibicion como no necesaria» (tomo 3, págs. 387-388).

Pero al final de la crítica del Canónigo de Toledo contra la literatura caballeresca de entretenimiento, comienza el cura cervantino su defensa del género: «y dijo que, con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma», siempre que

siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso [...] y por esta causa son más dignos de reprehensión los que hasta aquí han compuesto semejantes libros, sin tener advertencia a ningún buen discurso ni al arte y reglas por donde pudieran guiarse y hacerse famosos en prosa, como lo son en verso los dos príncipes de la poesía griega y latina.

El párrafo no tiene desperdicio: dibuja una nueva propuesta de libro de caballerías, una propuesta que tiene en cuenta los principios básicos de la preceptiva renacentista (que, en parte, será la neoclásica), en donde el principio de la verosimilitud posee especial relevancia, y gracias al que su autor podría compararse, ni más ni menos que a Homero o a Virgilio. Ese libro es, además de las cien hojas que tenía escritas el canónigo de Toledo⁴², *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesto de Miguel de Cervantes Saavedra.

Pero el contenido de este párrafo viene a contradecir tanto los comentarios anteriores (en donde se estaba identificando el género caballeresco con la literatura de entretenimiento) como la propia desvinculación del *Quijote* de los libros de caballerías. ¿Cuál es el comentario de Clemencín?

⁴² «Yo, a lo menos, —replicó el canónigo—, he tenido cierta tentación de hacer un libro de caballerías, guardando en él todos los puntos que he significado; y si he de confesar la verdad, tengo escritas más de cien hojas» (DQ, I, cap. XLVIII).

Lo bueno de que aquí se habla, y que se explica con mas extension y claridad en lo que sigue, no se halla precisamente en los libros de caballerías, como dice el Cura, sino en todos los asuntos de invencion, hablando mui en general, puesto que en el bosquejo que hace del argumento del libro, no se mencionan las circunstancias peculiares del género caballeresco, que son la demanda de aventuras, y las proezas en obsequio de las damas y defensa de los débiles. Mas bien se señalan incidentes propios de la epopeya; y de esta quiso hablar ciertamente el Cura, como se vé por la eleccion de virtudes, vicios, prendas y personajes que cita, y sobre todo, por las expresiones con que acaba su razonamiento y el capítulo (pág. 390).

Una nueva vuelta de tuerca. La última: los libros de caballerías no entran dentro de «todos los asuntos de invencion».

El círculo se ha cerrado. Un círculo que Clemencín, con su admirable erudición caballescica, ha sellado por algo menos de doscientos años. El *Quijote* se ha desvinculado completamente del género caballescico; los libros de caballerías se han quedado sin uno de sus exponentes más originales y atractivos, el que hace posible comparar a su autor con el mismo Homero, el maestro de la epopeya en verso.

6. A MODO DE PUNTO Y SEGUIDO

El camino recorrido de más de cincuenta años desde Vicente de los Ríos (1790) a Clemencín (1833) en donde el *Quijote* se ha convertido, además de seguir siendo un texto popular, en un libro clásico, ha permitido mostrar cómo el género caballescico tan complejo y dispar a lo largo de algo más de 150 años de existencia, ha sido reducido a una única corriente para así consolidar la separación uno de los textos caballescicos, el *Quijote*, y el género en que se escribe y en donde adquiere todo su sentido.

El proceso, no exento de problemas y de rectificaciones, ha permitido ver cómo un libro de caballerías, como lo es el *Quijote*, que se opone a la línea caballescica triunfante en su momento, como es la del entretenimiento defendida por los golpes y las continuaciones de Belianís de Grecia o del Caballero del Febo⁴³,

⁴³ No puede ser tampoco casual, que el último libro de caballerías escrito en Castilla, que podemos fechar con posterioridad a 1623, sea la *Quinta parte del Espejo de príncipes y caballeros*, que se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional (Madrid), como también de la serie del *Belianís* contemos también con una continuación manuscrita. Los libros de caballerías manuscritos, una vez más, permiten comprender, de manera cada vez más certera, qué textos eran leídos y disfrutados a principios del siglo XVII.

se ha desligado de su género, dando lugar a otro diferente, que, vinculado a obras y géneros que sí que aparecen en las preceptivas clásicas, ha sido denominado como «fábula burlesca o cómica».

Pero, como siempre suele suceder, no habría que haberse ido tan lejos: en el comentado episodio del comentario del canónigo de Toledo sobre el género caballeresco, se establecía la distinción entre las «fábulas milesias» y las «fábulas apólogas»: las primeras, como se lee en el *Quijote*, «son cuentos disparatados, que atienden solamente á deleitar y no á enseñar», mientras que las fábulas apólogas «deleitan y enseñan juntamente» (DQ, I, cap. XLVII). Tanto las milesias, como el *Belianís, el Caballero del Febo* y la gran mayoría de las escritas a partir de mediados del siglo XVI, como las apólogas, como el propio *Amadís de Gaula* o el *Quijote*, forman parte del género caballeresco.

¿Es necesario inventar un nuevo género para el *Quijote* en el siglo XXI como así lo hicieron los neoclásicos, siguiendo sus principios literarios en donde se daba prioridad a la poesía en el Parnaso de las Letras? ¿O quizás ha llegado el momento de aceptar que *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra* forma parte de ese grupo de libros de caballerías, como así lo fue el *Amadís de Gaula* refundido por Garci Rodríguez de Montalvo a principios del siglo XVI, que a finales de la centuria quisieron rescatar un género en que, al tiempo que entretenía, podía enseñar, frente a la línea triunfante en donde se primaba el entretenimiento, es decir, la hipérbole, el erotismo, la fantasía?

El canónigo de Toledo, quien, no se olvide, tenía escritas más de «cien hojas» de un libro de caballerías, sabía muy bien de qué estaba hablando:

Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escrebirse en prosa como en verso.

Ya tenemos un género, el de los libros de caballerías, y ya tenemos una finalidad: la de acabar con la lectura de los libros de caballerías de entretenimiento, que alejan a sus lectores de las virtudes y les empujan a ciertos vicios y defectos, como las censuras moralizantes que recordábamos al inicio han puesto de manifiesto. Ahora sólo nos queda analizar y conocer en su complejidad el género caballeresco, sus más de setenta títulos para no seguir identificando los «libros de caballerías» exclusivamente con la literatura de entretenimiento, y sus aventuras y motivos con los que aparecen en el *Amadís de Gaula*.

Parece lógico que así sucediera a finales del siglo XVIII y principios del XIX, de la mano de los primeros comentadores del *Quijote*, los que transforman este libro de caballerías en una original fábula moral, siguiendo los particulares principios neoclásicos. No lo es tanto que todavía lo sigamos haciendo en el siglo XXI.

Madrid, junio del 2001

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
Universidad Complutense de Madrid;
Centro de Estudios Cervantinos

LIBROS DE CABALLERÍAS: TEXTOS Y CONTEXTOS

Con el propósito de cerrar el conjunto de conferencias en torno al congreso *Libros de caballerías: textos y contextos*, se me ofreció la posibilidad de componer un texto a modo de resumen que contuviese de forma general lo que allí se había expuesto. Como ya expliqué en el momento en el que tenía que haber realizado mi lectura, tuve la suerte o la desgracia de extraviar lo que había escrito. Lo extraño es que no fue debido a una negligencia mía, ya que el texto estaba en la mesa de la habitación del hotel, a la que supuestamente nadie podía entrar, y si así sucedía ninguna persona estaría interesada, como es lógico, en unos papeles borrados encima de un escritorio. Sin embargo, en el momento que fui a buscarlos, habían desaparecido misteriosamente y en su lugar encontré un pequeño taco de papeles lacrados. En ese momento no supe bien lo que hacer; pensé explicar lo que había sucedido con la mayor credibilidad posible y como es lógico no leer nada ya que no había tiempo para rescribir el texto; pero en seguida se me ocurrió que lo mejor era excusarme ante los que estuviesen en la sala de conferencias y leer por primera vez ante ellos lo que aquellos papeles contuviesen aún asumiendo el riesgo que el azar presentase; de ese modo podría al menos tener la posibilidad de compartir ese extraño suceso.

Cuando terminé de leer ese escrito de lo más extravagante y misterioso —que he decidido publicar a continuación al considerar que es mejor presentar los acontecimientos como realmente fueron, y a su vez porque él mismo contiene curiosamente un resumen de aquellas jornadas, tal y como a mí se me solicitó— no supe cómo reaccionar. No quiero precipitarme a explicar mi desconcierto pues considero que lo mejor es transcribir primero el documento:

Fue a mí, a Don Sancho Panza, al que siempre han considerado un fanfarrón imprudente, a quien le aconteció, a la par que a mi señor Don Quijote de la Mancha, una de las aventuras más extrañas e inverosímiles que le pueden acaecer a un ser humano. Fue en la boca de la famosa cueva de Montesinos donde me despedí de mi amo, cuando el licenciado y yo, después de darle sogas y más sogas, descolgadas ya los cien brazos de cuerda, nos tumbamos sobre la hierba; y picoteando por el hambre algunos hierbajos y setas del campo, la fuerza del sol de las dos de la tarde parece que, sin quererlo, nos adormeció. Y así, cuanto menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté y me hallé en la mitad del más extraño paraje que mis ojos nunca antes habían visto. Asustado me refugié tras un muro alto y gris que me tapaba de una turmabulta de gentes extrañas que seguían una moda desconocida para mí. Pasado un rato en el que no pude dejar de observar asustado, vi como la gente empezaba a dispersarse a medida que entraban por una puerta que daba a un lugar que no podía imaginar. Mi curiosidad tentó todos mis deseos de esperar a que despertase, saliese de aquella pesadilla o aquel encantamiento; y recordando la valentía de mi querido amo y pensando como dice el refrán que la verdad salta a veces cuando no se la busca, seguí, no sin que parte alguna del cuerpo, incluidos los carrillos, me temblasen del susto que llevaba.

¡Voto a Rus lo que se me presentó cuando crucé el umbral de aquella puerta! Decenas de personas se sentaban en unas extrañas sillas dispuestas creo que en forma de teatro, ya que al levantar la cabeza vi como se alienaban en una especie de podio varios personajes que parecían disponerse a hablar. No pude más que fijarme en el señor que se encontraba entre dos mozas con extraños atavíos¹. Pensé en seguida que aquel colgajo que llevaba alrededor del cuello que parecía asfixiarle era una impronta como castigo de la Santa Inquisición; una especie de San Benito que al menos yo desconocía. Sí, aquel debía de ser el reo que iban a ajusticiar; sin embargo, cuando observé a otros hombres que se paseaban con enorme soltura, pude descubrir que muchos de ellos llevaban aquel extraño trozo de vestimenta que tanto me impresionó en un primer momento. Días después, debieron de ser días, aunque el licenciado diga que fue media hora y mi amo diga que fueron tres; yo, sin embargo, viví cinco días en aquel extraño lugar,

¹ Según la deducción que se ha hecho gracias a la descripción de los personajes y al resto del relato —que deja claro que el día del que se estaba hablando en ese momento era el lunes 26 de marzo, día de la primera sesión del congreso *Libros de caballerías: textos y contextos*—, el señor al que se refiere debe de ser Juan Carlos Gómez Alonso, secretario general de la Facultad de Filosofía y Letras, encargado de presentar la revista *Edad de Oro XX*.

descubrí que aquello se llamaba algo así como corvacha o corhata, y que servía como distinción de elegancia.

No fue hasta que aquel hombre emitió aquellas fatídicas palabras de «hoy 26 de marzo de 2001, se inaugura el veintiunavo congreso de Edad de Oro sobre la novela de caballería», cuando realmente me asusté y lloré hasta asfixiarme. Lloré y lloré deseando que al abrir los ojos volvería a encontrar a mi lado al licenciado a las puertas de la cueva de Montesinos. Sin embargo, cuando dejaba de sollozar escuchaba las palabras de aquel hombre que resonaban y retumbaban mágicamente por todo el recinto, y repetía como en rito sectario: «La revista *Edad de Oro* no es una más».

Rezagado en aquel rincón conseguí calmarme al escuchar un nombre reconocible; un nombre que al oírlo retumbó en mi cabeza como un himno de salvación, como una salida a aquella angustia que se había hecho eterna; porque esa angustia me había hecho olvidar que no hay cosa que fin no tenga a la corta o a la larga. Como decía, oí algunos términos conocidos que me permitieron calmarme y entonces pude escuchar. Otro hombre, al que aplaudían por el nombre de Carlos Alvar², hablaba de cómo podía acercarse a los primeros libros de caballerías, ¡los tan conocidos libros de caballerías!, a través de las referencias indirectas. Y acto seguido pronunció a mi querido amo, al más noble caballero ¡Don Quijote de la Mancha!, de quien afirmaba que había enloquecido por la lectura de esas mismas novelas de caballerías lo que le hizo confundir realidad y ficción. Me volví a atemorizar. Hablaba en pasado con una contundencia tan grande que temí que mi amo hubiese muerto y que en vida había estado tan loco como yo muchas veces había pensado. Sin embargo, acto seguido, mencionó al más odiado de los odiados; a aquel que me había puesto en esa situación diabólica que por lo que contaban ya estaba presente en la literatura artúrica: el sabio Merlín que había nacido con la cara al revés, insignia prototípica del diablo. Aquel era el malhechor que engañaba a mi pobre amo, al que yo creía loco; y a todos esos seres que allí hablaban eufóricos, y a todos aquellos que escuchaban embelesados, incluido yo, el pobre Sancho Panza. Éramos todos víctimas de uno de sus viles juegos de encantamiento...

Y entre tanto susto, llorera y sorpresas me quedé dormido en aquel rincón hasta que desperté al cobrar vida mi estómago; y sin-

² Si se atiende al programa del congreso, Sancho debería estar refiriéndose a la conferencia de Carlos Alvar, profesor de la Universidad de Alcalá: «Raíces medievales de los libros de caballerías (*Amadís primitivo, Tristán de Leonís, Baladro del sabio Merlín, Demanda del Santo Grial*)».

tiéndome mal debido a un hambre enfermiza recordé de nuevo a mi más admirado caballero y mi lamentable estado de encantamento, y vino a mi mente que la dieta cura más que el bisturí y que el primer paso es el que cuesta, así que decidí a falta de otro recurso esperar a enfrentarme con el malvado Merlín. Aconteció en mi espera un nuevo día con muchos otros encantamentos. Aquellos extravagantes personajes comenzaron a hablar de títulos de libros que recordaba haber escuchado desde mi escondite en el corral de la casa de Don Quijote. Esos mamotretos que entre el cura y el barbero echaron por la ventana tras el gran escrutinio y la quema de las queridas obras de mi infeliz amo.

¡*Los cuatro libros del Amadís de Gaula!*, uno de los que se salvó por ser al parecer, según defendía el cura, el origen de la novela de caballería. Cacho Blecua³ daba las gracias a un tal Rodríguez Montalvo que consiguió una difusión extraordinaria de la obra. ¡Ingratos!, se olvidaban del cura de mi pueblo que salvó aquella obra de la hoguera y permitió de ese modo que se hablara de lo que llaman historia fingida, como en la que ahora estamos. Las palabras de esos hombres, que seguían intimidándome haciendo que permaneciese oculto en mi rincón, salían a borbotones de sus bocas iluminando ideas y visiones que nunca antes mi amo Don Quijote había mencionado. Deseé conocer a un tal Ruiz Páez de Ribera, hombre de Iglesia —como defendía al que presentaron con el nombre de Emilio Sales⁴—, pues su *Florisando* castigaba la magia por su carácter demoníaco. ¡Ese sabio Páez de Ribera! que pretendía llevar a los caballeros a una vida tranquila y en paz... ¡Si pudiese volver con mi amo para recomendarle la lectura de aquella sublime obra! ¡Mi enjuto y azaroso amo conseguiría la tranquilidad...!

Recuerdo que *El Florisel de Niquea* y *Silves de la Selva*⁵ fueron arrojados a la hoguera, y no he olvidado que al caer chisporrotearon las llamas creando unas figuras extrañas de mujer con la forma de la heroína Pantasilea. Nada más traer esto a mi memoria, Isabel Romero Tabares habló del nuevo trato de las mujeres con un trasfondo que

³ Otro de los conferenciantes que participó en el congreso: «*Los cuatro libros de Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*: los textos de Garci Rodríguez de Montalvo».

⁴ Conferenciante que trató sobre «Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*».

⁵ Dos obras sobre las que hablaron de forma extensa los conferenciantes Javier Martín Lalande («El ciclo de *Florisel de Niquea* [1532-1535-1551] de Feliciano de Silva») e Isabel Romero Tabares («*Don Silves de la Selva* [1546] de Pedro de Luján y la lectura humanística»).

denominaba humanista. Una especie de igualdad en el amor conyugal tal como mi amada Teresa Panza mantenía conmigo; un amor cortés más natural y menos comprometido que desembocaba en ocasiones en palos al recriminar mi aplomo en la vagancia; pequeñas cosas que yo le perdono pues siempre he defendido que si quieres ser amado, ama.

Triste y pensativo porque la gente de nuevo se dispersaba y volvía a quedarme solo, retumbaron en mi cabeza las palabras de Don Emilio Sales al referirse al momento en el que el protagonista del *Lisuarte de Grecia*, cuyo nombre le dio título a la novela, le sacó del pecho del león la espada que disolvió los encantamientos y comprendí que ¡sólo con magia se combate la magia!, y allí fui en su busca. Conseguí encontrar el lugar de reunión de aquellos seres extraños, y como quien sigue la consigue, yo, Sancho Panza, conseguí hacer magia. Y me explico. Me introduje, junto con muchos otros escandalosos, en las tripas de un animal extraño parecido al caballo de Troya, aunque su forma se pareciese más a la de un vulgar gusano que a la de un noble équido, y con voluntad y perseverancia unidas a una profunda concentración logré que se pusiese en movimiento. Eran tan cómodas aquellas interioridades que me avergüenzo al reconocer que me quedé dormido sin recordar a mi pobre rocín que de un sitio a otro me transportaba; debió de ser debido al movimiento tan delicado de aquel animal que tanto lo diferenciaba del trajín que sufría sobre las grupas huesudas de mi burro.

Encontré el nuevo lugar que aquellas gentes habían fijado para seguir con su magia o la magia con ellos, y atento a descubrir entre sus palabras las claves de sus encantamientos quedé maravillado ante el aventurero, más que caballero andante, *Floriseo* de Fernando Bernal⁶, una obra que se alejaba del patrón de las novelas de caballería tal como le sucedía a mi amo y como le sucede a todo original, porque no cabe duda de que el que es dueño de sí mismo pronto será dueño de otros. Conseguí que en el despiste de una gente cayese en mis manos las hermosas pinturas que Alberto del Río Nogueras⁷ presentaba al hablar de *Claribalte*. Quede embelesado con aquellas figurillas en las que reconocía a mis aliados, mis gentes, mi moda, mi tiempo...; y volvieron las lágrimas a mis ojos y la melancolía inundó mi cuerpo al

⁶ Sobre esta obra habló Javier Guijarro Ceballos: «El *Floriseo* de Fernando Bernal (Valencia: Diego de Gumiel, 1516) y su continuación, el *Reimundo de Grecia* (1524)».

⁷ Alberto del Río Nogueras repartió unas fotocopias que contenían dibujos de la época del *Claribalte* (1519) de Gonzalo Fernández de Oviedo, obra sobre la que se desarrolló su exposición.

saberme encerrado entre tanta desdicha. Pronto, sin embargo, llevo de nuevo la esperanza, porque sé que padecer y sufrir le enseñan a uno a vivir, así que me hice cómplice de *Guarino Mesquino*⁸, al que tengo que agradecer su peculiaridad como libro de caballería porque gracias a ella nació en mí un deseo de individualidad. Y de ese modo, al igual que Guarino aludía a la guerra, Sancho provendría de los santos; y al igual que Mesquino aludiría a lo vil, Panza reflejaba mi más alta debilidad que tan bien sabía alimentar mi Teresa. De tal manera recurrí a una nueva estrategia de lucha y humildad, y desee encontrar algún día la cueva de Sibila para librarme de esta magia a través de un duro purgatorio.

...la esperanza y la paciencia cada vez duraba menos pues ya sólo con escuchar *Espejo de Caballerías*⁹ donde andaba el señor Reinaldos de Montalbán con sus amigos y compañeros más ladrones que cacos, y los Doce Pares de Francia con el verdadero historiador Tupín, recordé de nuevo tanto a mi amo, como a mi pueblo, como a mi querido cura, y así caí rendido en una nueva y más profunda melancolía...

Todas estas aventuras que viví y que podrían llamarse pasivas de cuerpo y ágiles de mente no fueron nada en comparación a lo que aconteció después. Pensé en un momento que estaba truncado el buen juicio por tan disparatada locura y temí tener menguado y descabalado el sentido. Una música atroz y escandalosa, como truenos enviados por el sabio dios y piedras arrojadas con furia por el gigante Orribel, hacían retumbar la sala en el que me encontré y al que aquellos salvajes llamaban discoteca. Me zarandeaban, me maltrataban y me obligaban a beber un misterioso y repugnante brebaje lleno de burbujas que adormeció mi lengua mientras escuchaba a gritos el nombre de ¡Coca Cola!

¡Caro patrón mío! Cuanto le echaba de menos..., le echaba de menos y a la vez lo odiaba porque empezaba a dudar de mi cordura y temí que tanta novela de caballería me había hecho, también a mí, perder el juicio. Dudando de mí mismo me analicé y me estudié, y mientras lo hacía una lúcida voz habló por mí. Luzdivina Cuesta Torres¹⁰ creía tratar la naturalidad renacentista del *Tristán de Leonís*,

⁸ Nieves Baranda impartió una conferencia sobre esta obra («El *Guarino Mesquino* [1527]»).

⁹ Javier Gómez Montero explicó esta obra en su conferencia: «El ciclo de *Espejo de caballerías* [1525-1527-1547]».

¹⁰ Profesora de la Universidad de León que se centró en el estudio de la obra a la que Sancho alude en el texto: «*El rey don Tristán de Leonís el Joven* [1534]».

del realismo y del humor de la obra; y, sin embargo, hablaba de mí, el Sancho Panza alejado de los peores retoricismos, sembrada su vida de realismos y regado de un humor tan grande que no dejo de reírme de mis ingenios.

En la mesa en la que seguían hablando esas extrañas gentes, vi que la figura de un hombre con cara oscura y extraña pronunciación se difuminaba y tomaba las facciones del licenciado, y que el tapiz que detrás de él estaba resurgía la boca de la cueva de Montesinos; y el licenciado se levantó y tiró de la sogá para recuperar a mi amo, y como me pidió ayuda me levanté y arrojé de mis manos unas hierbillas y setas con las que me pareció hace mucho haber jugado, y así, como por arte de magia, como se pasa el hambre, el sueño y la locura, Merlín se apiadó de mí y disolvió el atroz encantamento.

Firmado: Cide Hamete Benengeli, que digo que así fue como habló Sancho y que, a la par de la aventura de Montesinos que supuestamente vivió Don Quijote, la encuentro tan imposible e inverosímil que por no tener yo la culpa de esta máquina de disparates, ni por saber probar si es aventura apócrifa, no puedo afirmarla como falsa o verdadera y por ello escribo: Tú, lector, igual que dije del relato del más noble caballero de los tiempos Don Quijote de la Mancha, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; y juzga tú lector prudente si estos días que Sancho relata fueron reales o ficticios, si existieron o se inventaron.

Considero que después de haber presentado el texto lo interesante es que lector de la revista *Edad de Oro* una vez que lo haya leído no piense en ningún momento que en él existe una «duplicación interior», es decir, que piensen que soy la autora de ese escrito y por tanto que he hablado por la boca de Sancho y por la de Cide Hamete Benengeli para generar un juego de realidades y ficciones y así crear un resumen más ameno. Presentarme como la autora de ese escrito supondría una traición a todas las reflexiones que pueden suscitar un acontecimiento tan singular. Si aceptase que fui yo la que lo compuse, el hecho se reduciría a una anécdota curiosa, pero no iría mucho más allá; si me niego a aceptar su autoría, tal y como lo hago, deben surgir, como me han surgido a mí, un conjunto indefinido de preguntas sin respuestas.

Parece que sin saberlo los demás —nadie hasta el momento ha manifestado haber visto a Sancho Panza— un individuo de otro tiempo se insertó en un año de la Historia impensable para él. Un personaje literario que sale de su ficción para aparecer en una «realidad fingida», tal y como él la llama; o tal vez un hombre real que se introduce en una ficción literaria a la que quizá pertenece-

mos nosotros. ¿Cómo explicar que ese hecho tan particular acontezca si una creación literaria no tiene voluntad?, ¿tal vez porque sin darnos cuenta él es el que es la vida y nosotros somos el libro que se lee? Lo cierto es que se produjo una interacción no sólo de tiempos (s. XVII- s. XXI), sino también una interacción de ficciones y realidades. La explicación es casi imposible a pesar de que las hipótesis no falten. Tal vez pertenecemos tan solo a los sueños de Sancho, o a sus sueños visionarios que pudieron ver lo que acontecería cuatro siglos después; o tal vez esas setas y hierbillas con las que jugó con distracción le llevaron a tener unas terribles visiones alucinógenas de las que no pudo deshacerse hasta que desaparecieron sus efectos. O quizá, y también posible, debemos intentar comprender el tiempo de una forma muy distinta a la que lo hemos hecho hasta ahora; la temporalidad lineal de Occidente empieza a retorcerse para convertirse en un ovillo en el que se producen encuentros y desencuentros temporales sin siquiera darnos cuenta. Es tal vez éste uno de esos desencuentros que la Historia no había previsto: la unión de dos tiempos y dos realidades paralelas que para «creerse ser» se consideran la una a la otra realidad y ficción, siendo ambas realidades o ficciones, como se prefiera. O quizá es otro de los acontecimientos mágicos de la Historia en la que esa fina línea tambaleante de hilo gris que separa la realidad y la ficción se abre y permite que por unos instantes una se alimente de la otra para crear aún más incertidumbre. Es tal vez la búsqueda —que se debe convertir en incesante— por encontrar, tal y como proponía R. M. Rilke a su joven discípulo y posteriormente gran pintor, Balthus, el agujero que se abre en la noche sólo en muy pocas ocasiones, y en el que se encuentra, como si se tratara de un espacio atemporal, todas las ilusiones deseadas, las cosas perdidas y los sueños pasados.

A pesar de la magia que se produjo en ese momento en el que Cide Hamete Benengeli volvió tomar el papel de escriba escéptico, hemos hecho sentir a Sancho como a un marginado, un extraño en un mundo ajeno que encuentra tan solo el consuelo en una memoria colectiva muerta para nosotros, tal y como lo eran las imágenes que mostró Alberto del Río Noguerras que le hizo recordar con melancolía y añoranza «su gente, su moda, su tiempo»; o los títulos de libros que mientras que nosotros repetimos sin encontrar en ellos un verdadero sentido, suponen para él, tan solo el escucharlos, que empiece de nuevo a latir la vida... Sancho se sintió alejado, desplazado, y pierde la ilusión porque extraña dentro de una vida que no le pertenece otra vida ya muy lejana a la nuestra; por esa razón no es otra cosa que un exiliado que sólo encuentra la esperanza al escuchar voces que despiertan a su memoria. Por suerte el encantamiento, las alucinaciones o ese error de la Historia volvieron a su normalidad. Nos dejaron por un lado algo más de la desazón ante ese intento infructuoso de comprensión, y por otro el conocimiento de partes de la literatura —o de esa vida paralela que calificamos como ficción para creernos o hacernos nosotros más

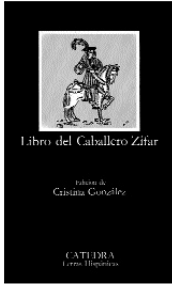
reales— que antes desconocíamos, como el hecho de que Sancho estuviese escondido en la casa de Don Quijote espiando el escrutinio de los libros... Un hecho que nos permite afirmar que los acontecimientos hay que mirarlos no ya como un libro sino como a un palimpsesto que a su vez está encima de otro palimpsesto y este encima de otro...

NAYRA SANZ FUENTES

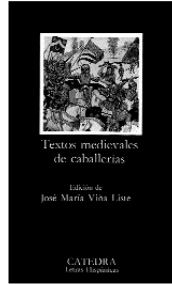


CÁTEDRA

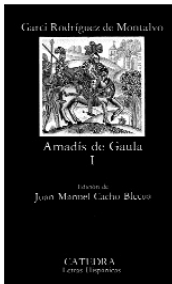
LETRAS HISPÁNICAS



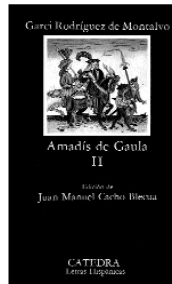
**LIBRO DEL
CABALLERO ZIFAR**
*Edición de
Cristina González,
4ª ed.*



**TEXTOS
MEDIEVALES
DE CABALLERÍAS**
*Edición de
José María Viña Liste,
3ª ed.*

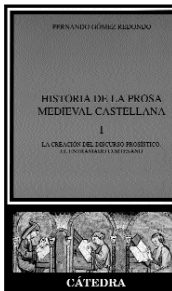


**AMADÍS
DE GAULA, I**
GARCÍ RODRÍGUEZ
DE MONTALVO
*Edición de
Juan Manuel
Cacho Bleuca,
4ª ed.*

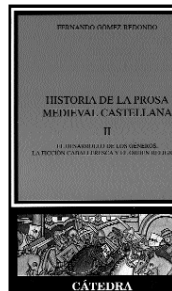


**AMADÍS
DE GAULA, II**
GARCÍ RODRÍGUEZ
DE MONTALVO
*Edición de
Juan Manuel
Cacho Bleuca,
3ª ed.*

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS



**HISTORIA DE LA
PROSA MEDIEVAL
CASTELLANA, I**
**La creación
del discurso
prosístico:
el entramado
cortesano**
FERNANDO
GÓMEZ REDONDO



**HISTORIA DE LA
PROSA MEDIEVAL
CASTELLANA, II**
**El desarrollo
de los géneros.
La ficción
caballeresca y
el orden religioso**
FERNANDO
GÓMEZ REDONDO

De venta en las principales librerías. Pedidos a

Oficina central: Juan Ignacio Luca de Tena, 15

Tels.: 91 393 86 00 Fax: 91 320 91 29 / 91 742 66 31 28027 Madrid

www.catedra.com





Castalia Prima

NOVEDADES

14— Lope de Rueda,
Cervantes, y otros autores:
Teatro cómico popular
Ed. de B. Pérez Sánchez
y A. M. Calvo

18— Cervantes:
El curioso impertinente
El cautivo
Ed. de F. Sevilla

Otros títulos:

VV. AA.
7— Poesía de los Siglos de Oro
Ed. A. López-Casanova
Miguel de Cervantes /
Federico García Lorca
6— Dos retablos y un retablillo
Ed. A. Herrero Riopérez

Lope de Vega
9— El perro del hortelano
Ed. P. Barral

VV. AA.
12— Cuentos del Siglo de Oro
Ed. F. Navas y E. Soriano

Selecciones Castalia

Miguel de Cervantes
Don Quijote de la Mancha
Ed. F. Sevilla

Pablo Jauralde Pou
Francisco de Quevedo

Francisco de Quevedo
Obra poética (3 volúmenes)
Ed. J.M. Blecua

Fray Luis de León
Poesías completas
Ed. C. Cuevas

Novedad
Garcilaso de la Vega
Obras completas con comentario
Edición de Elías L. Rivers

GRAN FORMATO

Miguel de Cervantes
OBRAS COMPLETAS (En un solo tomo)
Ed. Florencio Sevilla

P. Calderón de la Barca
OBRAS MAESTRAS. Coordinada por:
J. Alcalá-Zamora y J.M. Díez Borque

VV. AA.
NOVELA PICARESCA ESPAÑOLA
Ed. Florencio Sevilla



**EDITORIAL
CASTALIA**

Zurbano 39
28010 Madrid

tel. 00-34- 91 319 5857
fax 00-34- 91 310 2442

E-mail:
castalia@infor.net.es
página web:
http://www.castalia.es



Literatura y Sociedad

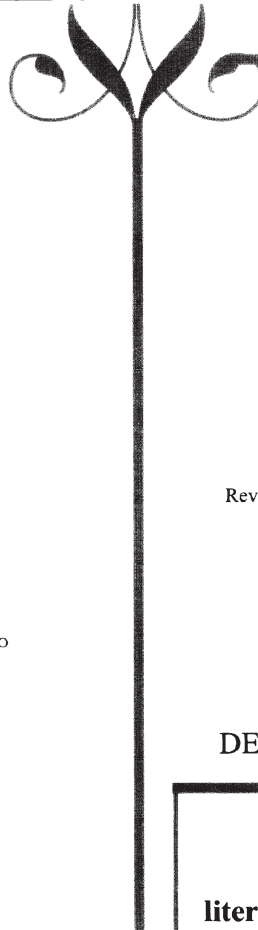
S. Zimic
53— El teatro de Cervantes

M. Oehrlein
54— El actor en el teatro
español del Siglo de Oro

E. Rodríguez Cuadros
62— La técnica del actor español
en el Barroco

J.M. Ruano de la Haza
67— La puesta en
escena en los
teatros comerciales
del Siglo de Oro

F. Ruiz Ramón
70— Calderón nuestro
contemporáneo



**NB
EC** **NUEVA BIBLIOTECA
DE ERUDICIÓN Y CRÍTICA**

Pablo Jauralde Pou
15— Francisco de Quevedo

Aldo Ruffinatto
17— Las dos caras del Lazarillo

Aurora Egido
18— Las caras de la prudencia
y Baltasar Gracián

Gonzalo Correas
19— Vocabulario de refranes y
frases proverbiales
Edición de L. Combet
Revisada por R. Jammes y M. Mir-Andreu

Novedad
20— Andrés de Almansa
y Mendoza
Obra periodística
Edición de Henry Ettinghausen
y Manuel Borrego

DE PRÓXIMA APARICIÓN

**Carlos Alvar y
José Manuel Lucía:
Diccionario filológico de
literatura medieval española**


EDITORIAL
CASTALIA

clásicos castalia

NOVEDADES

265— Anónimo:
**La vida de Lazarillo
de Tormes**

Ed. de Aldo Ruffinatto

262— Fray Luis de
León:

Poesías completas

Ed. de Cristóbal Cuevas

263— Lope de Vega:
La viuda valenciana

Ed. de Teresa Ferrer

191— Fernando de
Rojas:

La Celestina

Ed. de Peter E. Rusell

3ª edición revisada

Otros títulos de la colección:

Pedro Calderón de la Barca

82— El alcalde de Zalamea
Ed. J.M. Díez Borque

112— El médico de su honra
Ed. D.W. Cruickshank

116— Entremeses, jácaras
y mojigangas

Ed. E. Rodríguez y A. Tordera

119— La cisma de Inglaterra
Ed. F. Ruiz Ramón

208— La vida es sueño
Ed. J.M. Ruano

Miguel de Cervantes

12— Los trabajos de Persiles
y Sigismunda

Ed. J.B. Avalle-Arce

29— Entremeses

Ed. E. Asensio

57/105— Poesías completas I, II

Ed. V. Gaos

77/78— Don Quijote de la Mancha

Ed. L.A. Murillo

120/121/122— Novelas ejemplares

Ed. J.B. Avalle-Arce

234— El rufián dichoso

Ed. F. Sevilla

Pedro del Corral

258/259— Crónica del rey

don Rodrigo I y II

Ed. J.D. Fogelquist

Luis de Góngora

1— Sonetos completos

Ed. B. Ciplijauskaitė

202— Soledades

Ed. R. Jammes

Lope de Vega

19— El caballero de Olmedo

Ed. J. Pérez

25— El perro del hortelano/
El castigo sin venganza

Ed. D. Kossoff

63—Arcadia

Ed. E.S. Morby

68— Servir a señor discreto

Ed. F. Weber

102— La Dorotea

Ed. E.S. Morby

104—Lírica

Ed. de J.M. Blecua

225— Fuente Ovejuna

Ed. F. López Estrada

256— El acero de Madrid

Ed. S. Arata

Francisco de Quevedo

60— Poemas escogidos

Ed. J.M. Blecua

67— La hora de todos y
la fortuna con seso

Ed. L. López-Grigera

68— Obras festivas

Ed. P. Jauralde

177— El Buscón

Ed. P. Jauralde

199— Sueños y discursos

Ed. J.O. Crosby

243— El chitón de las tarabillas

Ed. M. Uri Martín

Juan Ruiz de Alarcón

250— La verdad sospechosa

Ed. J. Montero Reguera

Tirso de Molina

17— Poesías líricas

Ed. E. Jareño

31— El vergonzoso en palacio

Ed. F. Ayala

Tirso de Molina

135— La villana de la Sagra/
El colmenero divino

Ed. B. Pallarés

187— Don Gil de las Calzas Verdes

Ed. A. Zamora Vicente

216— Cigarrales de Toledo

Ed. L. Vázquez Fernández

246— Desde Toledo a Madrid

Ed. B. Pallarés



castalia didáctica

NOVEDAD

55— Fernando de Rojas:

La Celestina

Ed. de Marta Haro y

Juan Carlos Conde

Otros títulos de la colección:

52— El Abencerraje
y la hermosa Jarifa

Ed. de V. de Lama y E. Peral

Pedro Calderón de la Barca

1— La vida es sueño

Ed. J.M. García Martín

38— El alcalde de Zalamea

Ed. J. Montero

Lope de Vega

10— Peribáñez y el comendador
de Ocaña

Ed. F.B. Pedraza

14— Fuente Ovejuna

Ed. M.T. López García-Bordoy

26— El caballero de Olmedo

Ed. J.M. Martín

Francisco de Quevedo

12— El Buscón

texto: F. Lázaro Carreter

Ed. A. Basanta

20— Antología poética

Ed. E. Gutiérrez

Luis de Góngora

13— Antología poética

Ed. A. Carreira

Miguel de Cervantes

15— Novelas ejemplares I

Ed. J.M. Oliver

40— Novelas ejemplares II

Ed. A. Orejudo

44— Don Quijote de la Mancha I/II

Ed. F. Sevilla y E. Varela

Tirso de Molina

42— El burlador de Sevilla

Ed. M. Sánchez

EDAD DE ORO
HOJA DE PEDIDO

Apellidos

Nombre

Institución

Dirección

Deseo recibir los números de **Edad de Oro** _____

Firma:

Envíese a:

Librería de Universidad Autónoma de Madrid
28049 MADRID

NÚMEROS DE LA REVISTA PUBLICADOS

- EDAD DE ORO I
Madrid, U.A.M., 1982, 105 págs.
- EDAD DE ORO II
Los géneros literarios.
Madrid, U.A.M., 1983, 215 págs.
- EDAD DE ORO III
Los géneros literarios: prosa.
Madrid, U.A.M., 1984, 309 págs.
- EDAD DE ORO IV
Los géneros literarios: poesía.
Madrid, U.A.M., 1985, 235 págs.
- EDAD DE ORO V
Los géneros literarios: teatro.
Madrid, U.A.M., 1986, 311 págs.
- EDAD DE ORO VI
La poesía en el siglo XVII.
Madrid, U.A.M., 1987, 285 págs.
- EDAD DE ORO VII
La literatura oral.
Madrid, U.A.M., 1988, 285 págs.
- EDAD DE ORO VIII
Iglesia y literatura. La formación ideológica de España. Homenaje a Eugenio Asensio.
Madrid, U.A.M., 1989, 226 págs.
- EDAD DE ORO IX
Erotismo y literatura.
Madrid, U.A.M., 1990, 346 págs.
- EDAD DE ORO X
América en la literatura áurea.
Madrid, U.A.M., 1991, 245 págs.
- EDAD DE ORO XI
San Juan de la Cruz y fray Luis de León y su poesía. Homenaje a José Manuel Blecua.
Madrid, U.A.M., 1992, 251 págs.
- EDAD DE ORO XII
Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro.
Madrid, U.A.M., 1993, 410 págs.
- EDAD DE ORO XIII
Francisco de Quevedo y su tiempo.
Madrid, U.A.M., 1994, 240 págs.
- EDAD DE ORO XIV
Lope de Vega.
Madrid, U.A.M., 1995, 328 págs.
- EDAD DE ORO XV
Leer «El Quijote».
Madrid, U.A.M., 1996, 216 págs.
- EDAD DE ORO XVI
El nacimiento del teatro moderno.
Madrid, U.A.M., 1997, 343 págs.
- EDAD DE ORO XVII
El mundo literario del Madrid de los Austrias.
Madrid, U.A.M., 1998, 247 págs.
- EDAD DE ORO XVIII
Felipe II: Medio Siglo de Oro.
Madrid, U.A.M., 1999, 239 págs.
- EDAD DE ORO XIX
Poética y Retórica en los siglos XVI y XVII.
Madrid, U.A.M., 2000, 322 págs.
- EDAD DE ORO XX
Revisión de la novela picaresca.
Madrid, U.A.M., 2001, 222 págs.
- EL BANDOLERO Y SU IMAGEN EN EL SIGLO DE ORO. Edición al cuidado de Juan Antonio Martínez Comeche. Anejo de EDAD DE ORO.
Madrid, U.A.M., Casa de Velázquez, U.I.M.P., Université de la Sorbonne Nouvelle-CNRS, 1989, 262 págs.

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS

Libros de caballerías castellanos: textos y contextos

CARLOS ALVAR

Raíces medievales de los libros de caballerías

JUAN MANUEL CACHO BLECUA

«Los cuatro libros de Amadís de Gaula» y «Las sergas de Esplandián»: los textos de Garci Rodríguez de Montalvo

EMILIO JOSÉ SALES DASÍ

Las continuaciones heterodoxas (el «Florisando» [1510] de Páez de Ribera y el «Lisuarte de Grecia» [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el «Lisuarte de Grecia» [1514] y el «Amadís de Grecia» [1530] de Feliciano de Silva) del «Amadís de Gaula»

JAVIER MARTÍN LALANDA

El ciclo de «Florisel de Niquea» [1532-1535-1551] de Feliciano de Silva

ISABEL ROMERO TABARES

«Don Silves de la Selva» [1546] de Pedro Luján y la lectura humanística

JAVIER GUIJARRO CEBALLOS

El «Floriseo» de Fernando Bernal [1516] y su continuación, el «Reimundo de Grecia» [1524]

ALBERTO DEL RÍO NOGUERAS

El «Claribalte» [1519] de Gonzalo Fernández de Oviedo

JAVIER GUIJARRO CEBALLOS

El ciclo de «Clarián de Landants» [1518-1522-1524-1550]

ANNA BOGNOLO

El «Lepolemo», «Caballero de la Cruz» y el «Leandro el Bel»

NIEVES BARANDA

El «Guarino Mezquino» [1527]

M.^a LUZDIVINA CUESTA TORRE

«El rey don Tristán de Leonís el Joven» [1534]

FOLKE GERNERT

El «Baldo» [1542]: cuarta parte del ciclo «Renaldos de Montalbán»

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

«Cirongilio de Tracia» [1545] o los albores de la fatiga

CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ

Algunas consideraciones acerca del «Florando de Inglaterra» [1545]

CLAUDIA DEMATTÈ

«Los cuatro libros del muy noble y valeroso caballero Félix Magno» (Sevilla, 1549)

AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS

El ciclo de «Espejo de príncipes y caballeros» [1555-1580-1587]

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR PERDOMO

El «Felixmarte de Hircania» y sus aventuras amadisianas

JOSÉ JULIO MARTÍN

«Febo el troyano» [1576] de Esteban Corbera: La reescritura caballeresca de la materia troyana

M.^a CARMEN MARÍN PINA

«Clarisel de las Flores» de Jerónimo de Urra

RAFAEL BELTRÁN

Sobre el simbolismo profético de visiones y representaciones en libros de caballerías: de «Curial e Güelfa» y «Tirant lo Blanc» a «La Corónica de Adramón»

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS

Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del «Quijote»: De los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín

CRÓNICA