

Palmerín y sus libros:

500 años

Aurelio González

Axayácatl Campos García Rojas

Karla Xiomara Luna Mariscal

Carlos Rubio Pacho

Editores



EL COLEGIO DE MÉXICO

PALMERÍN Y SUS LIBROS: 500 AÑOS



CÁTEDRA
JAIME
TORRES
BODET

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

PALMERÍN Y SUS LIBROS: 500 AÑOS

Aurelio González
Axayácatl Campos García Rojas
Karla Xiomara Luna Mariscal
Carlos Rubio Pacho
Editores



EL COLEGIO DE MÉXICO

863.209

P177

Palmerín y sus libros : 500 años / Aurelio González *et al.* (eds.) — 1a. ed. — México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2013.

527 p. ; 22 cm.

Incluye bibliografía

ISBN 978-607-462-447-2

En noviembre de 2011 el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, organizó el coloquio “Palmerín y sus libros : 500 años”.

1. Palmerín de Oliva (Romance español) — Congresos. 2. Literatura española — Periodo clásico, 1500-1700 — Historia y crítica — Congresos. 3. Libros de caballerías — Historia y crítica — Congresos. I. González, Aurelio, ed.

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



The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Primera edición, 2013

D.R. © EL COLEGIO DE MÉXICO, A.C.

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 México, D.F.

www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-447-2

Impreso en México

ÍNDICE

Introducción, **II**

I

Palmerín: construcción y contexto caballeresco, **19**

AURELIO GONZÁLEZ

El episodio de la metamorfosis en el *Palmerín de Olivia*, **39**

KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL

De aguas maravillosas. La liquidez como prodigio
en el *Palmerín de Olivia*, **69**

MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN

“La fe del mundo es faltada”: funcionamiento y límites del sistema
profético del *Palmerín de Olivia*, **81**

PENÉLOPE CARTELET

“Acordó de fazerse mudo e jamás hablar”: Palmerín entre moros, **107**

CARLOS RUBIO PACHO

II

Del *Libro segundo del emperador Palmerín* (Salamanca, 1512)

a los tres libros del *Primaleón* (Venecia, 1534), **121**

JUAN MANUEL CACHO BLECUA

La dualidad de la huerta en el *Primaleón*:
del *hortus deliciarium* al *Jardín de los suplicios*, **167**

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR PERDOMO

Caballeros contra jayanas: dos homenajes al ciclo palmeriniano, **191**

CLAUDIA DEMATTÈ

Morfología y sentido de la aventura maravillosa
(las aventuras del espejo en *Primaleón y Platir*), **213**

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Algunas consideraciones acerca de un posible sustrato féérico
en el ciclo de los Palmerines, **241**

MÓNICA NASIF

Los palmerines italianos: una primera aproximación, **255**

ANNA BOGNOLO

Cuadro de la difusión europea del ciclo palmeriniano
(siglos XVI-XVII), **285**

STEFANO NERI

III

Dos estudios sobre la sintaxis de la prosa de arte de *Amadís de Gaula*:
entrelazamiento sintáctico y sintaxis de tema y rema, **317**

AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ

“Urganda, la otrora gran sabidora”: evolución y refuncionalización, **343**

AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS

Rasgos narrativos de bucolismo en el episodio final
del *Amadís de Grecia*, **367**

PAOLA ENCARNACIÓN SANDOVAL

IV

Madres e hijas en los libros de caballerías, **383**

MARÍA CARMEN MARÍN PINA

“No dejarás con vida a la hechicera”: la imagen de la bruja
y su influencia en algunos personajes femeninos
de los libros de caballerías hispánicos, **409**

PAOLA ZAMUDIO TOPETE

El engaño del caballero y la concepción forzada e inconsciente:
el caso de *Lanzarote del Lago* y *Palmerín de Olivia*, **427**

DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA

El rey Arturo en *El Baladro del sabio Merlín*, **449**

ROSALBA LENDO FUENTES

V

Jofré, el caballero que no conoce el miedo, **467**

PAOLA GARCÉS

La función de la aventura novelesca
en la articulación del género caballeresco breve, **475**

LUCILA LOBATO OSORIO

Bibliografía, **491**

INTRODUCCIÓN

En 2008, a quinientos años de la publicación del *Amadís de Gaula* en la versión de Garci Rodríguez de Montalvo, se llevó a cabo en México un coloquio organizado por El Colegio de México y la Universidad Nacional Autónoma de México como conmemoración. Resultado de ese encuentro fue el volumen *Amadís y sus libros: 500 años*, que dio testimonio de la vitalidad de un género literario surgido hace más de medio milenio, pues continúa siendo un tema de actualidad, no sólo como materia de reflexión académica, sino incluso como modelo subyacente en novelas contemporáneas.

El éxito de ese coloquio y del libro que generó, nos llevó a organizar, en noviembre de 2011, el Coloquio “Palmerín y sus libros: 500 años”, para celebrar ahora los quinientos años de la primera publicación del *Palmerín de Olivia*, obra también paradigmática que, como un nuevo principio, dará origen a una nueva serie, la de los Palmerines, la que, como bien señala Aurelio González, “junto con los Amadis constituyen dos de los fenómenos más fascinantes de la literatura de aventuras y son el corazón del auge y esplendor de las caballerías del siglo xvi”, según puede leerse en estas mismas páginas (p. 20). Ya María Carmen Marín Pina, una de las especialistas más prestigiosas en el tema, había señalado cómo este libro “representa una primera y gran originalidad, pues no es ni traducción de ningún texto francés anterior ni continuación de la serie creada por Rodríguez de Montalvo, sino una obra totalmente inédita fruto de la invención de un autor que opta por crear un nuevo héroe que no guarda ninguna relación ni cruce textual con los héroes amadisianos”.¹

¹ María Carmen Marín Pina, “Introducción”, en *Palmerín de Olivia*, [Salamanca, 1511], ed. de Giuseppe di Stefano, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. xi.

Este homenaje al *Palmerín* es también una forma de hacer justicia al nuevo arquetipo del héroe que representa, uno más libre e independiente, que a decir de Jeanne Ellis, se encuentra más preocupado por sus intereses personales y menos sumiso a las leyes del destino o de la moral humana.²

El Coloquio, organizado por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México y la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Facultad de Filosofía y Letras y del Instituto de Investigaciones Filológicas, reunió a prestigiosos investigadores nacionales y extranjeros, prueba de una voluntad y cooperación institucional que aquí reconocemos. A las ponencias del encuentro se suman una serie de colaboraciones invitadas por los editores. Este volumen, doblemente arbitrado, reúne veinte trabajos de investigadores de México (El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana); España (Universidad de Zaragoza); Italia (Università di Verona, Università di Trento); Inglaterra (University of Cambridge); Colombia (Universidad Nacional de Colombia) y Argentina (Universidad Católica Argentina).

Los trabajos se han organizado en un orden temático que va de las cuestiones centradas en el *Palmerín de Olivia* a las más generales y referidas a otros libros de caballerías, del ciclo de los *Palmerines* en primer lugar, y de otros libros y ciclos; además, se han incluido trabajos relativos a la materia de Bretaña y a la narrativa caballeresca breve.

El artículo de Aurelio González, que abre esta publicación, "*Palmerín: construcción y contexto caballeresco*", plantea un completo panorama del contexto literario e histórico en el que surge el *Palmerín de Olivia*; además, aborda aspectos como el de su origen, autoría, construcción y distintos entramados literarios y sociales en los que se inserta. Le siguen una serie de estudios sobre distintos motivos, secuencias narrativas y estructurales del *Palmerín*. En "El episodio de la metamor-

² Jeanne Ellis, "Palmerín de Olivia, ¿caballero pecable o héroe moderno?", en F. William Forbes *et al.* (eds.), *Reflections on the Conquest of America: Five Hundred Years After*, Durham: University of New Hampshire, 1996, p. 206.

fosis en el *Palmerín de Olivia*”, Xiomara Luna reflexiona sobre el valor estructural, funcional y simbólico que esta secuencia tiene dentro de la obra, al proyectarlo sobre los tres niveles de construcción en los que se sostiene: mitológico, caballeresco y folclórico. María José Rodilla, por su parte, examina las diversas funciones y valores simbólicos que cumplen el agua y otros líquidos, como el vino y los zumos de hierbas, en “De aguas maravillosas. La liquidez como prodigio en el *Palmerín de Olivia*”, donde la liquidez descubre sus relaciones con los sueños, el destino de los personajes, la búsqueda del linaje y el desarrollo del héroe. El funcionamiento del sistema profético es el objeto del artículo de Penélope Cartelet quien, en “‘La fe del mundo es faltada’: funcionamiento y límites del sistema profético del *Palmerín de Olivia*”, analiza uno de los rasgos imprescindibles del género caballeresco. Cierra este apartado el artículo de Carlos Rubio Pacho, “‘Acordó de fazerse mudo e jamás hablar’: Palmerín entre moros”, que investiga las implicaciones que la fingida mudez de Palmerín tiene en la construcción heroica del personaje, episodio que se enmarca en el controvertido tema de la visión de los moros en la obra.

Con el trabajo de Juan Manuel Cacho Blecua, “Del *Libro segundo del emperador Palmerín* (Salamanca, 1512) a los tres libros del *Primaleón* (Venecia, 1534)”, se abre una serie de trabajos referidos al ciclo de los Palmerines; en este caso, el autor estudia el paso del título originario, *Libro segundo del emperador Palmerín...*, a *Primaleón* por la intervención de Francisco Delicado, quien desborda su función de corrector del libro en su impresión veneciana (1534) para introducir importantes paratextos en los que se menosprecia la labor de sus antecesores inmediatos y justifica la suya. La versión modifica su disposición material y su presentación visual, dividiendo el texto en tres segmentos ausentes en el original, alterando el número de sus capítulos e introduciendo nuevas xilografías, aspectos estos últimos analizados con mayor detenimiento, dada la originalidad que adquieren en *La Lozana andaluza*.

En el artículo de María del Rosario Aguilar Perdomo, “La dualidad de la huerta en el *Primaleón*: del *hortus deliciarium* al *Jardín de los supli-*

cios”, la autora reflexiona sobre la alternancia del paisaje de dos huertas de signos contrarios: la huerta de Flérida y la huerta-prisión inventada por el rey de Lacedemonia para su hijo Tarnaes; ambos espacios tienen correspondencia en las emociones experimentadas por los personajes. Por su parte, Claudia Demattè, en “Caballeros contra jayanas: dos homenajes al ciclo palmeriniano”, analiza diversos ejemplos, provenientes de *Primaleón*, *Félix Magno*, *Florisel de Niquea* y *Cirongilio de Tracia*, que presentan desafíos entre caballeros y mujeres, así como la recepción que éstos tuvieron en el público cortesano, tanto femenino como masculino. Javier Roberto González, en “Morfología y sentido de la aventura maravillosa (las aventuras del espejo en *Primaleón* y *Platir*)”, estudia tres aventuras maravillosas que incluyen como objeto central un espejo mágico de características revelatorias y dilucida la morfología y el sentido de éstas en relación con las armas y el amor, diada fundamental en la misión caballeresca. El trabajo de Mónica Nasif, “Algunas consideraciones acerca de un posible sustrato feérico en el ciclo de los Palmerines”, se ocupa de algunas presencias femeninas dotadas de características mágicas y que bien podrían ser un recuerdo de las mujeres feéricas del *roman* francés.

Cierran este apartado dedicado al ciclo palmeriniano dos artículos que atienden a la difusión europea: el primero, de Anna Bognolo, “Los palmerines italianos: una primera aproximación”, ofrece un panorama claro y sintético del ciclo de los palmerines italianos, centrándose en los suplementos que Mambrino Roseo añadió a las respectivas traducciones de los originales castellanos; además subraya sus temas, motivos y esquemas constructivos, así como su evolución. En el segundo, de interés bibliográfico, “Cuadro de la difusión europea del ciclo palmeriniano (siglos XVI-XVII)”, Stefano Neri ofrece un completo cuadro bibliográfico de la difusión europea del ciclo a través de las traducciones italianas, francesas, inglesas y neerlandesas, en el que incluye también la línea del *Palmerín de Inglaterra*.

El modelo ineludible del que en tantos sentidos se aleja el *Palmerín*, no podía estar ausente, por lo que tres artículos estudian diversos ele-

mentos del *Amadís de Gaula* y sus continuaciones: el aspecto gramatical en “Dos estudios sobre la sintaxis de la prosa de arte de *Amadís de Gaula*: entrelazamiento sintáctico y sintaxis de tema y rema”, de Aquilino Suárez Pallasá; el personaje de Urganda y su evolución en la tradición literaria caballeresca en “‘Urganda, la otrora gran sabidora’: evolución y refuncionalización”, de Axayácatl Campos García Rojas; y la presencia de elementos bucólicos en “Rasgos narrativos de bucolismo en el episodio final del *Amadís de Grecia*”, de Paola Encarnación Sandoval. En el primero, Suárez Pallasá examina dos aspectos de la sintaxis de *Amadís de Gaula*, el relativo al entrelazamiento sintáctico —en el Libro Primero amadisiano— y el relativo a la sintaxis de tema y rema en el Libro Segundo. Por su parte, Campos García Rojas retoma la discusión en torno al análisis específico de la evolución del personaje de Urganda la Desconocida y su refuncionalización en las obras del ciclo amadisiano (*Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián* de Rodríguez de Montalvo, *Florisando* de Páez de Ribera, *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, *Lisuarte de Grecia*, *Amadís de Grecia* y *Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva). Cierra este grupo el trabajo de Paola Encarnación Sandoval, en el que destaca la incorporación de elementos de origen bucólico en el entramado narrativo del *Amadís de Grecia*.

Con el artículo de María Carmen Marín Pina, “Madres e hijas en los libros de caballerías”, se abre una serie de estudios relativos a diversos personajes y motivos en los libros de caballerías hispánicos. Marín Pina examina las distintas relaciones del personaje femenino materno y filial en lo que hasta ahora constituye el primer estudio exhaustivo de este tipo para los libros de caballerías hispánicos y que tiene como trasfondo la educación femenina. Por su parte, Paola Zamudio Topete analiza la figura de la bruja y su repercusión en la construcción de otros personajes de mujeres en “‘No dejarás con vida a la hechicera’: la imagen de la bruja y su influencia en algunos personajes femeninos de los libros de caballerías hispánicos”. Proyectada a partir del motivo del engaño en la concepción forzosa, Daniel Gutiérrez Trápaga profundiza en la configuración del personaje masculino de Lanzarote y Palmerín, en “El en-

gaño del caballero y la concepción forzada e inconsciente: el caso de *Lanzarote del Lago y Palmerín de Olivia*. Se cierra esta serie con el artículo de Rosalba Lendo Fuentes sobre otro personaje masculino, “El rey Arturo en *El Baladro del sabio Merlin*”, en el que analiza la configuración literaria del mítico y fundacional rey en la tradición castellana.

Con los estudios de Paola Garcés, “Jofré, el caballero que no conoce el miedo”, en el que analiza el personaje del *roman* artúrico francés, y el de Lucila Lobato Osorio, “La función de la aventura novelesca en la articulación del género caballeresco breve”, en el que aborda la función de la aventura en la configuración de las historias caballerescas breves, terminamos nuestro recorrido por los libros del *Palmerín*. El volumen cuenta con una bibliografía final que reúne las obras citadas en todos los trabajos.

El presente volumen se concibe como una obra colectiva especializada y como una aproximación global al ciclo palmeriniano y su contexto con trabajos de alto nivel, lo que hace que este libro sea una aportación importante a los estudios de los libros de caballerías.

Agradecemos la colaboración en el proceso editorial de Libertad Paredes Monleón. Finalmente, no resta sino agradecer al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México por el apoyo prestado para la publicación de esta obra, que testimonia la existencia en México de un espacio académico para el estudio de la literatura caballeresca. *Palmerín y sus libros: 500 años* es también un tributo a la universalidad de estos libros, a su magia, a sus aventuras de amor y muerte, y a esa forma específica de nuestra nostalgia, que es la necesidad de conocernos y comprendernos en aquellos viejos y actuales libros de aventura, lo cual, digámoslo, habla muy bien de nosotros, hombres y mujeres del siglo XXI.

AURELIO GONZÁLEZ
 AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS
 KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL
 CARLOS RUBIO PACHO

PALMERÍN: CONSTRUCCIÓN Y CONTEXTO CABALLERESCO

Aurelio González
El Colegio de México

Hablar de una novela de caballerías en lo particular y con profundidad, más allá de sus elementos temáticos, implica tomar en cuenta, a modo de una representación teatral, el telón de fondo cultural y social en el que aparece. En este sentido, el género de la novela de caballerías está profundamente imbricado con toda una mentalidad, con grupos sociales y lectores y, sobre todo, con un fenómeno cultural de grandes proporciones, ya que se trata probablemente de la primera moda literaria, el primer fenómeno de *best seller*, de una política editorial mercantil de avanzada, una actividad cortesana que se expande a otros niveles sociales y un género que impregna otros como el Romancero o el teatro.

La novela de caballerías también afecta a la misma realidad, ya sea en sus aspectos festivos, como las fiestas para el recibimiento de Carlos V en Valladolid en 1517, el torneo celebrado en Binche (Valonia, Bélgica) en 1549 por la reina María de Hungría, hermana de Carlos V con motivo de la visita de éste y del príncipe Felipe; o los festejos palaciegos a la llegada a Burgos de la reina Ana de Austria de camino a Segovia donde se iba a casar con Felipe II en 1570; o en el “paso honroso” de don Suero de Quiñones¹ en el Puente de Órbigo, entre León y Astorga, en 1434; o en las exploraciones del Nuevo Mundo descubierto a finales del siglo xv que identificaron lugares con nombres como California o Calafia tomados de las novelas de caballerías. Esta complejidad de en-

¹ Pero Rodríguez de Lena, *Libro del paso honroso defendido por el excelente caballero Suero de Quiñones*, Madrid: Espasa-Calpe, 1970.

tramados da por resultado que podamos hablar de la existencia de contextos y ambientes caballerescos, ciclos caballerescos, comedias caballerescas, comportamientos caballerescos, iconografía caballeresca, etc. En este panorama, la estrella son los Amadis, pero no les van muy a la zaga los Palmerines y a ellos, su contexto y origen nos vamos a dedicar ahora.²

Después del *Amadis de Gaula* en 1508, como un nuevo principio está el *Palmerín de Olivia*, pues esta novela da inicio a la que sería la famosa serie de los Palmerines, que junto con los Amadis constituyen dos de los fenómenos más fascinantes de la literatura de aventuras y son el corazón del auge y esplendor de las caballerías del siglo XVI. *Palmerín de Oliva* se publicó por primera vez en Salamanca en 1511 probablemente en casa del librero Juan de Porras, quien contaba con una tipografía especializada en novelas de caballerías, con el título de *El libro del famoso y muy esforzado caballero Palmerín de Olivia*.³ 1511 es el mismo año en que el editor Gumiel publica en Valladolid la novela revolucionaria del género caballeresco: *Los cinco libros del esforçado e invencible caballero Tirante el Blanco de Roca Salada*, versión anónima y sin indicar que era una traducción del texto en catalán de Joanot Martorell.

Sólo posteriormente y según lo señala la continuación del *Palmerín*, el *Primaleón*, se dice que el autor de esa novela que inicia el ciclo de los Palmerines fue Francisco Vázquez, vecino de Ciudad Rodrigo, aunque también se atribuye su composición a “una señora Augustobriga” y a “Joannis Augur Transmierensis”.⁴ Mancini⁵ analiza las tres posibi-

² En este campo existe el excelente trabajo de María Carmen Marín Pina, “Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines”, tesis doctoral, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1988.

³ *Palmerín de Olivia (Salamanca, Juan de Porras, 1511)*, ed. de Giuseppe Di Stefano; texto revisado con la colaboración de Daniela Pierucci, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

⁴ En este sentido véase Pascual Gayangos, “Discurso preliminar”, *Libros de caballerías*, Madrid: Atlas, 1953 (BAE XL), pp. xxxix-xl.

⁵ Guido Mancini, “Introducción al *Palmerín de Olivia*”, *Dos estudios de literatura española*, Barcelona: Planeta, 1969, pp. 11-14.

lidades y concluye que posiblemente el autor hubiera sido el bachiller Juan de Transmiera, residente en Salamanca que después entró como perceptor del pequeño Luis en la casa de Córdoba. Esta hipótesis al menos se refiere a un posible autor con existencia real, a diferencia de las otras dos opciones que nos hablan de autores bastante fantásticos.

Sin embargo, la posibilidad de que la novela hubiera sido compuesta por una mujer agregaba un atractivo más para el público femenino que después tendrá sus novelistas como Beatriz Bernal, Feliciano Enríquez de Guzmán o María de Zayas.

La publicación de estos dos libros palmerinianos surge al calor y abrigo del éxito alcanzado muy pocos años antes por el *Amadís de Gaula* (Zaragoza, 1508) y sus primeras continuaciones, *Las sergas de Esplandián* (Sevilla, 1510) y el *Florisando* (Salamanca, 1510), confirman la extraordinaria acogida—cinco títulos en cinco años sin contar con las ediciones perdidas— que los libros de caballerías empezaban a tener entre el público.⁶

La novela inicial del ciclo de los Palmerines tuvo inmediatamente gran popularidad y así *Palmerín de Olivia* fue reimpresso sucesivamente en Salamanca (1516), Sevilla (1525, 1536, 1540, 1547 y 1553, estas últimas cuatro en la imprenta de los Cromberger), Venecia (Gregorio de Gregorio, 1526; y Juan Paduán y Venturín de Ruffinelli, 1534), Toledo (1555 y 1580) y Medina del Campo (1562) alcanzando doce ediciones, lo cual indica su excelente acogida, sólo superada por las veinte ediciones del *Amadís*. Muy pronto también se tradujo al inglés, al francés y al italiano y ante el éxito, Francisco Vázquez, su supuesto autor, lo continuó con *Primaleón* (publicado en 1512), dando lugar al llamado ciclo de los Palmerines, que estaría integrado por seis libros impresos y un manuscrito en España y Portugal y seis más en Italia.

⁶ María Carmen Marín Pina, "Introducción", *Primaleón, Salamanca 1512*, ed. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. ix.

Aunque la novela inicial del ciclo establece relaciones con la nobleza sevillana no es una crónica novelada de esa nobleza, “es una obra de ficción que busca un anclaje en la historia verdadera para encontrar el prestigio que la imaginación por sí sola todavía no tenía entre los doctos”.⁷ La novela gira, en buena medida, en torno a la vida del protagonista Palmerín de Olivia: nacimiento, abandono, educación, investidura caballeresca, primeras aventuras como caballero novel, ejercicio de la caballería, amores, matrimonio con Polinarda y ascenso al trono.

Sin embargo, en el “donoso y grande escrutinio” cervantino (*Quijote* I, 6) esta novela inicial no sale muy bien parada, en realidad el juicio es lapidario: “Esa oliva se haga luego rajas y se queme, que aun no queden della cenizas”,⁸ pero a pesar de esta opinión, el ciclo se echa a andar y así el ciclo de los Palmerines⁹ está formado por:

En primer lugar, el mencionado *Palmerín de Olivia* de 1511, en alguna medida inspirado en el *Amadís de Gaula* con cuya trama y amores de Amadís y Oriana, tiene semejanzas, pero éstas corresponden más bien al esquema de las aventuras iniciales (nacimiento ilegítimo, educación, hazañas para conseguir el amor, la conquista del reino) que a las aventuras individuales o al espíritu que guía la compleja trama del *Palmerín*, todo lo cual justifica su fama y el que no sea considerado solamente un epígono del *Amadís*. El éxito de la novela, en un momento en que había auténtico interés por el peligro turco y estaban frescas las batallas llevadas a cabo victoriosamente en tierras de musulmanes por el Cardenal Cisneros, el lector encontraba “el reflejo de sus problemas, de su mentalidad y de sus costumbres mezclado todo con la amalgama de la historia caballeresca; se evadía, pero no tanto como para sentirse ajeno al mundo fantástico que salía a acogerlo; [...] el autor

⁷ *Ibid.*, p. xi.

⁸ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1996, p. 82.

⁹ Para una aguda y sintética revisión del ciclo véase María Carmen Marín Pina, “El ciclo español de los Palmerines”, *Voz y Letra*, 7-2 (1996), pp. 3-27.

anónimo del Palmerín revive y pone al día el mito del héroe antiguo, el problema del amor y el de la fe.”¹⁰

Como es bien sabido *Palmerín de Olivia* relata, en síntesis, las aventuras y amores de Palmerín de Oliva, el hijo nacido fuera del matrimonio, fruto de las relaciones del príncipe Florendos de Macedonia con la princesa Griana, hija del emperador de Constantinopla, a la que su padre casa después con el príncipe Tarisio, hijo del rey de Hungría. Palmerín recibe ese nombre porque lo encontraron recién nacido entre palmas y olivas, en una montaña llamada Oliva, por un colmenero llamado Gerardo, que lo crió. Enterado por Diofena, mujer de Gerardo, de las circunstancias del hallazgo, el joven Palmerín se marcha a Macedonia, donde su padre Florendos, sin conocer su identidad lo arma caballero. Tras varias aventuras en la Montaña Artifaria, se enamora de Polinarda, hermosa princesa, hija del emperador de Alemania, y se casa en secreto con ella. Después de múltiples y diversas aventuras, como la ayuda al duque de Durazzo, vencer al gigante Darmaco o al caballero invulnerable en Gand, hazañas en Francia, en Inglaterra, en Babilonia, en Hungría, en el reino del Gran Turco y algunos episodios amorosos y la búsqueda de sus amigos, se casa finalmente de manera pública con Polinarda y ocupa el trono imperial de Constantinopla.

La novela de caballerías, desde su gestación en Francia con Chrétien de Troyes se construye en torno a tres ejes: la cortesía del amor, la hazaña guerrera y la búsqueda religiosa. En cada novela estos ejes funcionan en muy distintas proporciones, pudiendo llegar alguno de ellos o no a ser dominante. En el *Palmerín de Olivia* hay una construcción de aventuras y hazañas, pero desde luego es el amor una de sus líneas conducentes fundamentales. El amor se trata en muy diversas facetas, que van desde la juventud exaltada y apasionada hasta el dolor de la pérdida que lleva a la melancolía. Posiblemente el ideal del amor presente en esta novela, por sentimental y cotidiano era plenamente alcanzable desde la perspectiva de sus lectores.

¹⁰ Mancini, *op. cit.*, pp. 39-40.

La fama del *Palmerín* se prolonga en el tiempo y está presente en otras creaciones artísticas, así alcanza a penetrar en el teatro barroco y probablemente entre 1629 y 1631, más de cien años después de haber sido publicado por primera vez, Juan Pérez de Montalbán¹¹ decide refundir las aventuras del caballero en su comedia *Palmerín de Oliva*, que ha llegado hasta nosotros en la *parte XLIII de diferentes autores* (Juan de Ibar, Zaragoza, 1650). La obra tuvo larga vitalidad pues consta que fue representada el 25 de abril de 1685 en el Coliseo del Buen Retiro por la compañía de Manuel Mosquera.¹² Sin embargo, el *Palmerín* de Pérez de Montalbán es “[...] el definitivo adiós al héroe que había nacido de una visión serena de un ideal acariciado incluso cuando se sabía inalcanzable”.¹³

Al respecto de la relación de las caballerías con el teatro¹⁴ hay que recordar, que en el ámbito cortesano de finales de la Edad Media pleno de ricas galas y espectáculos, ya se daban los ‘momos’ “espectáculo amable y festivo, ceremonioso que tenía lugar después de la justa, al final del día, como recreo y premio del caballero”.¹⁵ Así el ‘momo’ sería una forma estilizada de las teatralizaciones caballerescas medievales. Estas fiestas cortesanas se revitalizan en el siglo XVI con la corte borgoñona de Carlos V y alcanzan una gran espectacularidad reviviendo incluso pasajes de las novelas de la materia de Bretaña o del *Amadís*. La materia caballerisca penetra en el teatro ya desde algunas comedias

¹¹ No es la única obra de temática derivada de las novelas de caballerías que escribe Pérez de Montalbán, otras comedias son *El caballero del Febo* (a lo divino) y *Florisel de Niquea*.

¹² Claudia Demattè, “Introducción”, Juan Pérez de Montalbán, *Palmerín de Oliva*, ed. de Claudia Demattè, Lucca: Mauro Baroni, 2006, pp. 36-37.

¹³ Mancini, *op. cit.*, p. 100.

¹⁴ Claudia Demattè, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento: Labirinti, 2005.

¹⁵ Miguel Ángel Pérez Priego, “La materia caballerisca en los orígenes del teatro español”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *La comedia de caballerías*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2006 p. 17.

de Torres Naharro como la *Jacinta*, representada ante Isabella d'Este, en la que la gran dama Divina aleja a los caminantes de su objetivo, episodio que guarda parecido¹⁶ con uno del *Palmerín de Olivia*, donde una de las mujeres que se cruzan en la fidelidad de Palmerín con Polinarda es la reina de Tarsis, que obliga al caballero a yacer con ella después de lograr quitarle la corona de fuego, que sólo puede retirar el más leal amador.

La presencia del *Palmerín* inicial en la cultura de los Siglos de Oro no se limita al teatro y también llega al Romancero, como se comprueba por un romance de mediados del siglo XVIII compuesto por Joseph Blas Moreno con el título *Nueva relación y famoso romance en que se refieren los trágicos sucessos, encantos, valentías y venturoso fin de Palmerín de Olivia, príncipe de Macedonia*.¹⁷

El segundo eslabón de la cadena del ciclo de los Palmerines aparece poco después del primero en 1512, también en Salamanca y por el mismo librero Juan de Porras que se trata del *Primaleón o El libro segundo del Emperador Palmerín en que se cuentan los grandes e hazañosos fechos de Primaleón y Polendus, sus fijos y de otros buenos cavalleros estrangeros que a su corte vinieron*, que según dice el colofón fue traducido del griego por Francisco Vázquez. En la dedicatoria se dice “E por esto, no es de maravillar si a Palmerín, que los días passados publiqué y saqué a la luz en vuestro nombre, sucedió Primaleón, heredero y sucessor no solamente de la casa y estado, mas aun de las hazañas estremadas en la profesión de la cavallería”,¹⁸ dejando clara la idea del ciclo no solamente por la referencia de los personajes sino por el contenido en sí mismo. El libro tuvo una gran popularidad con reimpressiones en Sevilla (1524 y 1540), Toledo (1528), en Italia, Francisco Delicado publicó en Vene-

¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷ María Carmen Marín Pina, “Romancero y libros de caballerías más allá de la Edad Media”, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, t. III, pp. 982-983.

¹⁸ *Primaleón, Salamanca 1512, op. cit.*, p. 2.

cia (1534) una versión corregida de la obra, también se editó en Medina del Campo (1563), Lisboa (1566 y 1598, esta última en versión censurada), y Bilbao (1585) en el taller bilbaíno de Matías Mares, siendo uno de los últimos libros de caballerías impresos en el siglo xvi.¹⁹ Como es sabido, la obra relata la vida y aventuras caballerescas de Primaleón, hijo primogénito de Palmerín de Olivia y la Emperatriz Polinarda, y su amor por la esquiiva Gridonia, hija del Duque de Ormedes, así como los hechos de su medio hermano Polendos, hijo de Palmerín y de la Reina de Tarsis, y los amores de su hermana Flérida con don Duardos, príncipe de Inglaterra, quien la corteja disfrazado de hortelano. La acción concluye con las bodas de Primaleón con Gridonia y don Duardos con Flérida, y la muerte del ya anciano Palmerín de Olivia.

La popularidad e influencia del libro es tal que de él deriva una de las comedias caballerescas más conocidas, la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente, escrita posiblemente hacia 1522 para ser representada en la corte lisboeta de Juan III (1523-1557), esto es pocos años de la publicación de la novela y por tanto plenamente presente en la imaginación del público. Diversos autores suponen que pudo haber sido representada en Aimerim con motivo de la visita de doña Isabel y Carlos V en noviembre de 1525.²⁰ Para Reckert es “la pieza más elaborada y ambiciosa del autor y a mi entender su *opera prima* absoluta” y muestra una construcción urdida con suma habilidad “el argumento, los motivos y los personajes, aunque extraídos directamente del Primaleón, sirven [...] para crear una acción dramática innegablemente original”.²¹

¹⁹ José Manuel Lucía Megías, “Otro modo de leer los libros de caballerías: el ejemplo editorial de la ciudad de Sevilla”, en Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas (eds.), *Amadís y sus libros. 500 años*, México: El Colegio de México, 2009, p. 19.

²⁰ María Luisa Tobar, “Lo caballeresco en el teatro de Gil Vicente”, en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *La comedia de caballerías*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2006, p. 33.

²¹ Stephen Reckert, “Estudio preliminar”, en Gil Vicente, *Teatro castellano*, ed. de Manuel Calderón, est. Stephen Reckert, Barcelona: Crítica, 1996, p. xv.

Gil Vicente dice en el prólogo a *Don Duardos* (1526) que “Como quiera, excelente Príncipe y Rey muy poderoso, que las comedias, farsas y moralidades que he compuesto en servicio de la Reina vuestra tía, cuanto en caso de amores, fueron figuras bajas [...] conocí que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta. Y así, con deseo de ganar su contentamiento, hallé lo que en extremo deseaba, que fue don Duardos y Flérida, que son tan altas figuras como su historia recuenta [...]”²² y así compone (como él dice): el *Auto de don Duardos*, escrito en español, que era entonces la lengua cortesana en Portugal.

Su éxito fue extraordinario en los dos reinos de la península Ibérica, aunque los inquisidores de uno y otro, imbuidos del espíritu del Concilio de Trento, metieran repetidamente la pluma censora en el texto vicentino, obligando a retirar y retocar ediciones. La “Tragicomedia” (de final feliz) se concluía con un romance, que, con independencia de la pieza dramática, tuvo impresiones en pliegos sueltos y cancioneros españoles.

La tragicomedia²³ apareció publicada dentro de la *Copilaçam* de todas las obras de Gil Vicente que realizó su hijo Luis Vicente en 1562; también aparece en la segunda edición de la *Copilaçam*, en 1586, aunque con variaciones notables. Gil Vicente condensa en su obra diversas situaciones de la novela y se centra en el conflicto amoroso de Flérida y don Duardos, disfrazado de hortelano, y la importancia que tiene la fama para el caballero.

Don Duardos no es el único trabajo caballeresco²⁴ de Gil Vicente, destaca también su *Amadís de Gaula*, representado en Évora ante Juan III en 1533, en la cual el poeta portugués se centra en la relación amorosa entre Amadís y Oriana y los celos de ésta por las falsas noticias sobre la infidelidad del caballero y su consiguiente actitud desdeñosa que llevan a la transformación de Amadís en Beltenebrós.

²² Gil Vicente, *Tragicomedia de don Duardos*, ed. de Dámaso Alonso, Madrid: CSIC, 1942, *apud* Pérez Priego, *op. cit.*, p. 29.

²³ El título de “tragicomedia” le viene dado por los editores de la *Copilaçam* y no por el autor. En la edición de 1586 se le designa como tragicomedia, auto y comedia.

²⁴ Véase Gil Vicente, *op. cit.*, pp. 45-52.

La fama del *Primaleón* en el teatro se extiende al período del pleno Barroco, y el famoso predicador real, fray Hortensio Paravicino (Félix de Arteaga), publica su *Gridonia o cielo de Amor vengado*²⁵ con ediciones en Madrid (1641), Lisboa (1645) y Alcalá (1650). Pertenece esta obra a un género de obras lírico-dramáticas para teatro de corte, cuyo punto de partida probablemente sea la representación de *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana, la cual está basada en el *Florisel de Niquea* (libro noveno de *Amadís*) representada en el palacio de Aranjuez en 1622 para celebrar el cumpleaños de Felipe IV. Las características más importantes de estas obras palaciegas son:

- Por lo general fueron escritas para celebrar cumpleaños y visitas reales.

- Eran representadas tanto por actores o compañías profesionales, como por damas y meninas o incluso cortesanos y príncipes.

- Su tema era el amor y los personajes y argumentos estaban inspirados en la mitología, libros de pastores y novelas de caballerías.

- Incorporaban un aparato de tramoyas, decorados, apariencias, vestuario, coreografía, efectos visuales y sonoros cada vez más rico y complejo.²⁶

Relacionadas con la *Gridonia* están obras como *El premio de la hermosura* de Lope de Vega (1614) o *Querer por sólo querer* (1622) de Hurtado de Mendoza. Paravicino llama a su obra “Invención real ofrecida a la majestad e imperio de Filipo el Grande, nuestro señor, Cuarto de este nombre”,²⁷ probablemente tomando en cuenta el aparato escénico y tramoyas necesarios, como la fantasía del vestuario. Aunque la obra parte del *Primaleón*, desarrolla un complicado conflicto amoroso de Rosicler, Duardos y *Primaleón* con Armelinda, *Gridonia* y *Flérída*

²⁵ Félix de Arteaga (Fray Hortensio Paravicino), *La Gridonia*, ed. de Manuel Calderón, Madrid: csic, 2009.

²⁶ Véase Kazimierz Sabik, “El teatro de corte en España en la primera mitad del siglo XVII (1614-1636)”, en Sebastian Neumeister (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt: Vervuert, 1986, pp. 601-609.

²⁷ *La Gridonia*, op. cit. p. 37.

con Artemidoro como un faraute o heraldo encargado de llevar mensajes e introducir personajes y describir espacios. La obra es especialmente importante por la construcción escenográfica tan compleja.

También derivado del *Primaleón*, pero ya en el siglo XVIII, el cubano Santiago Pita escribe la comedia *El príncipe jardinero y fingido Cloridano* publicada en Sevilla entre 1730 y 1733.²⁸

También hay quien ha considerado, a propósito de las *Mocedades del Cid* de Guillén de Castro,²⁹ que los dos hipotextos que subyacen en esta comedia son el mencionado *Primaleón* y *Florisel de Niquea* (1532) de Feliciano de Silva.

Por otra parte, no hay que olvidar que “El auge de los libros de caballerías en el siglo XVI hizo que entonces se compusiesen romances que resumían en verso alguno de los episodios de ese tipo de literatura”.³⁰ De la tradición del siglo XVI y anterior nos han legado romances sobre Tristán, Iseo, Lanzarote, Ginebra, Amadís y Oriana, pero también sobre el Caballero del Febo, Flérida, Montesinos, Belerma, Durandarte, etcétera.

Un romance de larga vida que forma parte de este amplio contexto de los Palmerines, en este caso a partir del *Primaleón*, es el romance de *Flérida y don Duardos*, el cual concluía la tragicomedia de *Don Duardos* de Gil Vicente. Así se inicia el romance:

²⁸ Véase María Carmen Marín Pina, “El *Primaleón* y la comedia *El príncipe jardinero*, de Santiago Pita”, en Julián Acebrón Ruiz (ed.), *Fechos antiguos que los caballeros en armas passaron (Estudios sobre la ficción caballeresca)*, Lérida: Universitat de Lleida, 2001, pp. 267-284.

²⁹ Barbara Matulka, “The courtly Cid theme in *Primaleon*”, *The Romanic Review*, xxv (1934), pp. 298-313.

³⁰ Paloma Díaz-Mas, “El Romancero caballeresco”, en *Amadís de Gaula 1508. Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid: Biblioteca Nacional de España / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, p. 246. En este mismo trabajo se señala la existencia de romances en pliegos hoy perdidos basados en el *Clarián de Landanis*, *Lisuarte de Grecia* o el *Floriseo o el Caballero del Desierto*. Véase también María Cruz García de Enterría, “Libros de caballerías y Romancero”, *Journal of Hispanic Philology*, 10 (1986), pp. 102-115.

En el mes era de abril,
de mayo antes un día,
cuando lirios y rosas
muestran más su alegría
en la noche más serena
que'l cielo hacer podía
cuando la hermosa infanta
Flérída ya se partía.³¹

El romance tuvo una rica vida independiente, pues se publicó en pliegos sueltos durante el siglo xvi y lo recogió el fundamental *Cancionero de romances* (Amberes, Martín Nucio, sin año y 1550), la *Silva de romances* de Barcelona (1561) y posteriormente Vélez de Guevara utilizó el recuerdo del romance de Flérída y don Duardos en su dramatización del romance *Mientras yo podo las viñas* en su comedia *El príncipe viñador* (publicada en 1668). Diego Catalán dice a propósito del romance de *Flérída y don Duardos* lo siguiente:

El Romancero oral del siglo xx lo heredó en versiones cantadas, preciosas (algunas de ellas) no sólo en su texto sino en su música (como la que anotó Manuel Manrique de Lara en 1915, oída a la cantora sefardí Majnı́ Bensimrı́ de Tetuán). La composición original del poeta portugués tenía ya una indudable calidad, dentro de una tradición poética cancioneril, trovadoresca; pero el poema fruto de la tradición oral es de tales quilates que el vicentino empalidece a su lado.³²

Este romance, derivado de la *Tragicomedia de don Duardos*, se ha recogido en tres áreas de la tradición oral moderna: la judeo-española del norte de África (Tánger, Tetuán, Larache y Alcazarquivir en Ma-

³¹ Gil Vicente, *Tragicomedia de don Duardos*, en *Teatro castellano*, op. cit., vv. 1994-2001, p. 259.

³² Diego Catalán, *El Romancero de la Cuesta del Zarzal*, <<http://cuestadelzarzal.blogia.com>>.

rruecos, 1915, 1952-1955, 1970) y Oriente (Sofía, 1908 y Turquía, 1896); la conservadora del noroeste de la Península, Asturias (Roza de Parres, 1860-1865), y en la tradición portuguesa:³³ norte de Portugal y las islas atlánticas (Tras os Montes, 1883, 1905, 1936, 1938, 1950, 1958 y 1980; Azores, 1869 y Madeira). Aunque en todo el romance se encuentran aciertos poéticos en las tres ramas de la tradición, la sefardí destaca sobre las otras dos y es la única que desarrolla el atribulado viaje marítimo manteniendo el espíritu caballeresco. Al menos resulta paradójico que el romance escrito en español en la corte de Portugal en el siglo xvi se haya cantado en portugués en el siglo xx, regresando a su lugar de origen desde España en la voz de la tradición oral; sin embargo, son las asturianas y sefardíes las que mantienen más elementos (motivos y versos) relacionados con el romance final de *Don Duardos*.³⁴

Una versión del romance tradicional, derivado en su más remoto origen de las aventuras de don Duardos en el *Primaleón*, se inicia así:

Salir quiere el mes de abril, de mayo antes un día,
 cuando las rosas y flores muestran más su alegría;
 la luna iba tan alta como el sol al mediodía,
 cuando la señora infanta Flérída se despedía:
 —Adiós, rosas y claveles, los que en mi huerta tenía,
 adiós, mis ricos vergeles, donde yo me divertía;
 adiós, las fuentes de oro, donde yo beber solía,
 adiós, adiós, aguas claras, adiós, adiós, aguas frías.
 Adiós, mis ricas doncellas las que conmigo dormían,
 si el rey mi padre os pregunta, el que a mí mucho quería,
 decidle que Amor me lleva, la culpa que no era mía,
 porque el Amor y la Muerte nadie los pone a porfía:
 tanto porfió el Amor, que a mí rendida tenía.—³⁵

³³ Manuel da Costa Fontes, “*Don Duardos* in the Portuguese oral tradition”, *Romance Philology*, xxxii (1979), pp. 308-314.

³⁴ Manuel Calderón Calderón, “La transmisión del romance de Flérída y don Duardos”, *Incipit*, 11 (1991), p. 122.

³⁵ Catalán, *op. cit.*, tema xxvi.

Poco más de veinte años después de la aparición del *Primaleón*, en 1533, se publica en Valladolid, por Nicolás Tierri, la *Crónica del muy valiente y esforzado caballero Platir*, cuyo autor se desconoce, aunque es muy posible que haya sido Francisco de Enciso Zárate. El *Platir* fue reimpreso en Sevilla en 1540. El libro relata las hazañas del caballero Platir, hijo de Primaleón y Gridonia y nieto de Palmerín, así como sus amores con la princesa lacedemonia Florinda. Por lo escaso de las ediciones no parece haber gozado de especial prestigio. Desde otra perspectiva, en el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote, fue condenado al fuego con la indicación de que no se hallaba en él “cosa que merezca venia”.

Sin embargo, fue *Platir* el que se tradujo en Italia (1548) donde tuvo buena acogida al grado que se publicó una continuación, *Flortir*, dedicada a las aventuras de un hijo de Platir y Florinda. El *Flortir* se publicó por primera vez en Venecia en 1554 en casa del impresor Michele Tramezzino (quien ya había publicado la traducción de Mambrino Roseo del *Palmerín de Olivia* en 1544 y el *Primaleón* en 1548), con el título de *La Historia dove si ragiona de i valorosi e gran gesti et amori del cavallier Flortir, figliuolo dell’Imperator Platir*. Esta obra se reimprimió en Venecia seis años después en 1560, junto con una segunda parte de la misma escrita por el muy prolífico Mambrino Roseo da Fabriano,³⁶ autor de continuaciones de las novelas de caballerías españolas y traductor de otras al italiano. La obra tuvo un considerable éxito, ya que entre 1560 y 1608 hubo cinco ediciones más de ambas partes. Aunque no se

³⁶ Mambrino Roseo de 1542 a 1571 hace 13 traducciones de novelas de caballerías y escribe 19 originales, entre ellas escribió *Esferamundi de Grecia*, decimotercer libro del ciclo *Amadís de Gaula*, publicado en seis partes entre 1558 y 1565, y una continuación del *Palmerín de Inglaterra* (1558). En 1563, Roseo empezó a publicar una serie de complementos de los libros anteriores del ciclo amadisiano, comenzando por una especie de apéndice al cuarto libro de *Amadís de Gaula*. En 1564 publicó complementos de *Las sergas de Esplandián*, el *Lisuarte de Grecia*, de Silva, del *Amadís de Grecia*, del *Florisel de Niquea* y del *Rogel de Grecia*, y en 1568 uno de *Silves de la Selva*. También publicó ampliaciones, “*Aggiunte*”, del ciclo de los Palmerines. En estos complementos se incluye una serie de episodios y aventuras que el autor intercala entre el final de la obra complementada y el inicio de la siguiente.

conoce ninguna versión española de *Flortir*, algunos autores, como José de Perot, consideran posible que la edición italiana de la primera parte sea traducción de una novela escrita originalmente en español, a partir de algunas particularidades lingüísticas de la obra, como palabras no existentes en italiano formadas por derivación de españolas.

En la siguiente década, la de 1540, aparece *El libro del muy esforçado caullero Palmerín de Ingalaterra, hijo del rey don Duardos* (primera y segunda parte, Toledo 1547-1548 por Fernando de Santa Catherina), del portugués Francisco de Moraes, secretario del embajador de Portugal en París, el conde de Linhares, entre 1541 y 1543. Aunque la novela fue escrita originalmente en portugués, el texto impreso más antiguo que conocemos es una traducción al español.³⁷ El libro entronca directamente con la acción del *Primaleón*, pasando por alto el *Platir*. El *Palmerín de Ingalaterra* consta de dos libros, el primero dividido en 101 capítulos y el segundo en 66. En la edición toledana se atribuye en unos versos acrósticos la obra a Luis Hurtado de Toledo, quien muy posiblemente sea solamente el traductor del libro. La edición más antigua en portugués que se conoce fue publicada mucho más tarde por Andree de Burgos en Évora en 1567, con el título de *Crónica do famoso e muito esforçado cavaleiro Palmeirim d'Ingalaterra*, esto es veinte años después de la española.³⁸ La versión portuguesa fue reimpressa en Lisboa en 1592 (Antonio Álvares). Además, la obra fue traducida al

³⁷ Carlos Rubio Pacho nos comunica que se ha localizado una edición en portugués anterior a la española. Se trata de un ejemplar descrito por Margarida Maria de Jesus Santos Alpalhão, en su tesis “O amor nos livros de cavalarias-*O Palmeirim de Ingalaterra* de Francisco de Moraes: edição e estudo”, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2008, pp. 95-97. *Livro do muito esforçado cavalleiro Palmeirim Dinglaterra ho qual trata das suas grandes cavallarias e das do iffante Floriano do Deserto sev hirmão*, s.l. [Paris?], ca. 1544. Ejemplar de la Biblioteca del Cigarral del Carmen, Toledo (BI-2-U3 NR 533). Sin portada ni colofón, 279 fols.

³⁸ Para una reflexión sobre esta obra, sus ediciones española y portuguesa y la relación con la obra de Gil Vicente, véase Carlos Rubio Pacho, “En torno a la *editio princeps* del *Palmerín de Ingalaterra*”, en José Manuel Lucía Megías y María Carmen Marín Pina con la colaboración de Ana Carmen Bueno, *Amadís de Gaula quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 711-730.

francés por Jacques Vincent en 1553, y de esta lengua se hizo la traducción al italiano de Roseo en 1558 y al inglés por Anthony Munday en 1596.

En el ya mencionado escrutinio de la biblioteca de don Quijote (I-6) la opinión del *Palmerín de Inglaterra*, a diferencia de las obras anteriores del ciclo, es muy positiva y elogiosa:

[...] esa palma de Inglaterra se guarde y se conserve como a cosa única, y se haga para ello otra caja como la que halló Alejandro en los despojos de Darío, que la diputó para guardar en ella las obras del poeta Homero. Este libro, señor compadre, tiene autoridad por dos cosas: la una, porque él por sí es muy bueno, y la otra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal. Todas las aventuras del castillo de Miraguarda son bonísimas y de grande artificio; las razones, cortesanas y claras, que guardan y miran el decoro del que habla con mucha propiedad y entendimiento.

Palmerín de Inglaterra muestra una clara influencia del *Amadís de Gaula*, por ejemplo la caracterización de los personajes protagónicos, Palmerín de Inglaterra y su hermano Florianio del Desierto, deriva de Amadís y su hermano Galaor. En esta novela, otro personaje muy importante es Florendos, hijo del Emperador Primaleón y de la Emperatriz Gridonia, que destaca sobre todo por las hazañas que lleva a cabo por el amor de la esquivia infanta Miraguarda.

Alejándose de lo que fue habitual en los ciclos caballerescos del siglo XVI, los protagonistas de la novela, Palmerín de Inglaterra y Florianio del Desierto, no descienden por línea masculina de Palmerín de Olivia, el primer héroe del ciclo, sino por la vía femenina, ya que su madre es Flérida, la hija de Palmerín de Oliva, quien se casó con Duardos de Bretaña, príncipe inglés, tal como se cuenta en el *Primaleón*.

En la continuación del *Palmerín de Inglaterra*, tercera y cuarta parte, *se tratatam as grandes cavallerias del seu filho o príncipe don Duardos Segundo*, del portugués Diogo Fernandes, vecino de Lisboa, quien lo dedicó a Pero Dacacova Carneiro, conde da Idanha. La novela se

publicó por primera vez en Lisboa en 1587 (Marcos Borges) y fue reimpressa en 1604. Esta novela, que se sepa, no fue traducida al español. El don Duardos de esta novela, cronológicamente, es el quinto integrante de la dinastía de los Palmerines. La primera parte de la novela consta de 85 capítulos y la segunda de 46 (respectivamente, la tercera y la cuarta parte del *Palmerín de Inglaterra*). En esta obra se relatan las aventuras y amores de don Duardos, segundo de Bretaña, hijo de Palmerín de Inglaterra y Polinarda, así como de otros príncipes que se educaron en la Isla Deleitosa con el sabio Daliarte, medio hermano de Palmerín. Algunos de estos caballeros son Vasperaldo, hijo de Florianio del Desierto y Leonarda de Tracia, y Primaleón el segundo, hijo del príncipe Florendos y la bella Miraguarda. La acción concluye con el matrimonio del protagonista con su amada prima Carmelia de Tracia, hermana de Vasperaldo, que poco después de la boda es raptada junto con otras princesas.

La quinta y sexta parte del *Palmerín de Inglaterra* es *Clarisol de Bretaña*, debida al escritor portugués Baltasar Gonsalves Lobato, natural de la ciudad de Tavira, quien la dedicó a Diego da Silva, conde de Portalegre, mayordomo mayor del rey Felipe III en Portugal. El libro tampoco fue traducido al español. En Lisboa se editó en 1602 en la imprenta de Jorge Rodrigues, con el título de *Quinta e sexta parte de Palmeirim de Inglaterra* y el subtítulo de *Chrónica do famoso príncipe dom Clarisol de Bretanha, filho do príncipe dom Duardos de Bretanha*. En la novela se cuentan las hazañas caballerescas de don Clarisol, hijo de Duardos y Carmelia, y de los príncipes Lindamor, Clarifebo y Beliandro de Grecia, hijos de Vasperaldo, Laudimante y Primaleón, entre otros. Fue reimpressa en 1604. El libro concluye anunciando una séptima parte, que no llegó a publicarse.

Finalmente existe, conservado en 17 manuscritos, *Dom Duardos II* (primera, segunda y tercera partes, sin fecha), de Gonçalo Coutinho.

Al margen del ámbito hispanoportugués, el ciclo se amplía en italiano, con las obras escritas por Mambrino Roseo da Fabriano:³⁹ la ya

³⁹ Para la presencia de las novelas de caballerías españolas en Italia, véase Stefano Neri, "El Progetto Mambrino. Estado de la cuestión", en *Tus obras los rincones de la tierra descubren*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 577-590.

mencionada *La historia del cavallier Flortir* (Venecia, 1554, Tramezzino), continuación de *Platir, Il terzo libro de i valorosi cavallieri Palmerino d'Inghilterra et Floriano suo fratello* (Portonaris, Venecia, 1559), y cuatro obras más que amplían las primeras del ciclo: *Il secondo libro di Palmerino d'Oliva*, el *Darineo di Grecia, quarta parte del libro di Primaleone*, la *Seconda parte e aggiunta del libro di Platir* y el *Libro secondo del valoroso cavallier Flortir*, todos libros publicados por Tramezzino en Venecia en 1560, pero muy posiblemente escritos con anterioridad,⁴⁰ y finalmente otro complemento del *Primaleón*, escrito por Pietro Lauro que narra las aventuras de Polendos, medio hermano de Primaleón: *Historia delle gloriose imprese di Polendo figliuolo di Palmerino d'Oliva, e di Pompide figliuolo di Don Duardo Re d'Inghilterra* (Venecia, Giglio, 1566) publicado nuevamente en 1609.

Así, a partir de 1605, con culpa o causa o sin ella, el *Quijote* cervantino cierra el mundo de las novelas de caballerías y los ciclos de Amadis y Palmerines no se prolongan más, pero durante cien años son el punto de referencia de una literatura y de una mentalidad que está detrás de ella y que además no muere sino que perdura en el imaginario cultural, probablemente porque abreva en la tradición folclórica y en la fantasía ideal del amor y la aventura, las dos fuentes más vitales para el placer de evadir que nos da la imaginación. En realidad lo que se termina es la dimensión editorial y comercial de las novelas de caballerías.

En este sentido, como bien ha señalado Lucía Megías, el género de la novela de caballerías no se puede comprender al margen de la imprenta, no sólo como medio de amplia difusión de unos textos, sino como estructura comercial casi inseparable de los textos y en este sentido esta forma literaria tiene una “lectura editorial”,⁴¹ esto es, empresarial, por parte de los libreros, baste recordar, por ejemplo, que en las prensas sevillanas de los Cromberger se va a reeditar, casi completo, todo el ciclo de los Amadis, y hay que destacar que de sus prensas casi

⁴⁰ Anna Bognolo, “Vida y obra de Mambrino Roseo da Fabriano, autor de libros de caballerías”, *eHumanista*, 16 (2010), p. 93.

⁴¹ Lucía Megías, *op. cit.*, p. 31.

no salen primeras ediciones, en un sentido muy pragmático aprovechan el éxito de mercado que han obtenido algunos libros fuera de su sede sevillana. Lo mismo sucede con el *Palmerín de Olivia*. Es clara entonces

[...] la estrecha vinculación entre la aparición de nuevos textos caballerescos y las diferentes estrategias editoriales que los talleres ponen en juego para poder hacer de sus productos comerciales (el libro) un objeto de éxito. [...] Por otra parte a los diferentes editores no les interesa defender un determinado tipo de literatura (los modelos ortodoxos o heterodoxos en las primeras continuaciones del ciclo de *Amadís de Gaula*, por ejemplo) como la de intentar ofrecer productos que, en principio, puedan ser atractivos para el público, que colme sus expectativas. De este modo, la organización cíclica de los libros de caballerías se potenciará desde la propia industria, dado que así pueden insertarse y recuperarse textos que se apoyan en el éxito de los precedentes.⁴²

Finalmente, recordando las palabras de Guido Mancini, “si se desea comprender un *Amadís* o un *Palmerín* que, desde luego, no nacen como el último y cansado retoño de la vieja estirpe bretona, trasplantada en España de forma un tanto servil, sino que representan el fruto de un movimiento de ideas y de gustos más bien complejo”,⁴³ que se integra en una sociedad que enfrenta la nueva mentalidad renacentista sin olvidar su tradición, y que asume la nueva manera de sentir y de pensar, comprometida con múltiples cambios, pero que no olvida el gusto por hermosas historias de amor y muerte, el ideal caballeresco y la simpatía por caballeros que viven para la aventura y que tienen por Norte el amor, a final de cuentas el gusto por la gran literatura de aventuras que llega hasta nuestros días.

⁴² *Ibid.*, p. 47.

⁴³ Mancini, *op. cit.*, p. 49.

Así, cuando pensamos que el ciclo de los Palmerines o de los Amadis ha terminado y no sigue más, nos puede invadir la tristeza que indudablemente se apoderaba de damas y caballeros en las cortes, pero también en muchos otros lugares menos elevados, de los siglos XVI y XVII ante el ocaso de esa literatura llena de amor, caballerías, hazañas sin par, gigantes, fantasías desbordadas e ideales; entonces, como una voz esperanzadora, podemos hacer nuestro el final del romance mantenido por la tradición oral de *Flérida y don Duardos* antes citado:

Oídolo había don Duardos, que junto a ella estaría:
 —No lloréis vos, la mi alma, no lloréis vos, la mi vida,
 ganada vais, mi señora, ganada, que no perdida:
 Para Francia vais, señora, a Francia, la bien guarnida.
 Si ricas casas dejasteis, ricas casas hallarías,
 las paredes son de oro, labradas en plata fina,
 los techos alfarjezados, labrados a maravilla,
 los cerrojos de las puertas de aljófar y piedras finas;

Así es la fantasía de quien se acerca hoy también a quinientos años de distancia al Palmerín y sus libros.

EL EPISODIO DE LA METAMORFOSIS EN EL *PALMERÍN DE OLIVIA*

Karla Xiomara Luna Mariscal

El Colegio de México

El episodio de las metamorfosis en el *Palmerín de Olivia* constituye una de las primeras muestras del empleo de materiales mitológicos en los libros de caballerías. Otro elemento propio de la originalidad que este texto supone frente a la tradición caballeresca anterior.¹ Las fuentes en las que su anónimo autor pudo familiarizarse con las fábulas mitológicas son muy diversas. Menciono sólo las que competen a la tradición de la *Iliada* homérica y de las *Metamorfosis* ovidianas anteriores a la publicación del *Palmerín* (1511). Destacan, particularmente, la *General Estoria* de Alfonso X, en la que se recoge la tradición de las *Metamorfosis* ovidianas,² y los *Ovidios moralizados*; en el siglo xv, son fundamentales *Las diez cuestiones* de Alfonso Fernández de Madrigal, “el primer tratado de mitografía en castellano a partir del modelo *De los dioses de la gentilidad* o *Genealogía de los dioses* de Boccaccio, un texto que recobra la herencia de la *Iliada* homérica y que tanta influencia ejerció en las obras posteriores de contenido mitológico”.³

¹ Destacada por Marín Pina: “*Palmerín de Olivia* representa una primera y gran originalidad, pues no es ni traducción de ningún texto francés anterior ni continuación de la serie creada por Rodríguez de Montalvo, sino una obra totalmente inédita”, “Introducción”, en *Palmerín de Olivia*, ed. de Guiseppe di Stefano, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. xi.

² Vicente Cristóbal, “Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos xvi y xvii”, *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, 1 (1997), pp. 125-153.

³ María Carmen Marín Pina, “La mitología como materia novelable”, en su libro *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011, pp. 129-168, p. 136. Junto a estas obras, especial importancia

Desde que Rodríguez de Montalvo, en su reelaboración del *Amadís*, explicara el comportamiento arrebatado de Oriana a partir de una comparación con Medea, los libros de caballerías renacentistas utilizarán de manera creciente, en el arco cronológico de casi 150 años que enmarca su producción, la mitología como materia novelable;⁴ sus autores no serán ajenos a las “fabulas mitológicas” (para utilizar el término de la época) y a los sentidos que encerraba el mito, los cuales seleccionarán según las necesidades de la aventura caballeresca y de los profusos materiales folclóricos sobre los que su poética se proyecta. El creciente uso de la mitología en estos libros explica, desde una perspectiva externa, la del sistema literario en el que se inscriben estas obras, por el contexto de “las nuevas modas renacentistas empeñadas en recuperar el mundo antiguo”,⁵ y, desde una perspectiva interna, la de su construcción poética como ‘modelo narrativo’, no sólo como expresión del carácter proteico y experimental del género en el que estructuras y temas de la novela pastoril, sentimental y bizantina tendrán cabida, sino como una respuesta, desde la construcción ficcional, a las numerosas críticas a los libros de caballerías de los moralistas y humanistas de los siglos XVI y XVII.⁶ Significativamente, a medida que las críticas

tendrá la materia troyana, con diferentes reelaboraciones medievales (destacan la *Historia troyana polimétrica*, las *Sumas de historia troyana* de Leomarte y la *Crónica troyana*). Existieron otras traducciones importantes en el conocimiento de la mitología, pero todas ellas posteriores al *Palmerín* de 1511: la *Iliada* (*Omero romançado*, Valladolid, 1519) de Juan de Mena, la *Ulixea* de Gonzalo Pérez (1550 parcial; 1556 completa), la *Eneida* de Gregorio Hernández de Velasco (1555), y las versiones castellanas de las *Metamorfosis* ovidianas en prosa y en verso (Jorge de Bustamante, 1545; Antonio Pérez Sigles, 1580; y Pedro Sánchez de Viana, 1589), véase Marín Pina, art. cit., p. 137.

⁴ Magníficamente estudiada por Marín Pina, art. cit., pp. 129-168.

⁵ *Ibid.*, pp. 167-168.

⁶ Véase Elisabetta Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento)*. *Un'analisi testuale*, Pisa: Giardini, 1996; Donatella Gagliardi, “Malos libros en la España del XVI: la fábula milesia de Vives a Venegas”, *Studia Aurea*, 2 (2008); Marc Fumaroli, “La ‘herencia de Amyot’: la crítica de la novela de caballería y los orígenes de la novela moderna”, *Anales cervantinos*, 39 (2007), pp. 235-262.

al género se recrudescen, aumenta la familiaridad de éste con el mito, llegando incluso, las obras tardías, a revivir en sus páginas a los personajes mitológicos.⁷ Con la utilización de estos materiales no sólo se recreaban y refuncionalizaban motivos caros a este modelo narrativo, sino que se apelaba a una tradición y a una autoridad con la intención de elevar el género y otorgarle un mayor grado de respeto.

Los autores caballerescos “toman a la Antigüedad grecolatina como paradigma de excelencia y por su prestigio moral, en palabras de Crosas, ‘lo perciben como valorización del presente y de la propia experiencia poética y como registro poético superior’”.⁸ En esta apropiación prescindirán, casi sistemáticamente, como estudió Marín Pina, de la interpretación alegórica y moralizadora del mito, propia de la tradición medieval, optando por la ficción pura.⁹ En este proceso, la metamorfosis tendrá un papel esencial, no sólo porque “el poder mágico y la capacidad metamórfica de algunos personajes mitológicos se asemeja y confunde fácilmente con el de los magos y magas de los libros de caballerías y aquí [...] radica una de las claves para la asimilación de ambos mundos, el mitológico y el caballeresco, sin necesidad de explicaciones alegórico-morales”,¹⁰ sino porque también en el folclor, en la estructura típica del cuento maravilloso, cuyo programa sigue la trayectoria vital de muchos héroes caballerescos, como han estudiado, entre otros, Juan Manuel Cacho Bleuca,¹¹ Paloma Gracia¹² y Axayácatl

⁷ Así en el *Belianís de Grecia* (tercera y cuarta parte, 1579), en la Tercera parte del *Espejo de príncipes y caballeros* (1587) o en *Flor de caballerías* (1599), por citar sólo unos ejemplos, Marín Pina, art. cit., pp. 156-162.

⁸ Marín Pina, art. cit., p. 139.

⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 137-138.

¹¹ *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid: Cupsa / Universidad de Zaragoza, 1979 (2010).

¹² *Las señales del destino heroico*, Barcelona: Montesinos, 1990; “El nacimiento de Esplandián y el folclor”, en María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994, t. 1, pp. 437-444.

Campos García Rojas,¹³ las transformaciones zoomórficas forman parte de una de las piezas esenciales de su intriga.

El episodio de la metamorfosis en *el Palmerín* ha sido estudiado de manera tangencial, por los brillantes trabajos que, desde el punto de vista de la significación folclórica de los animales, hizo Campos García Rojas;¹⁴ y desde el campo de la literatura comparada, Javier Roberto González, sobre la isla Malfado y sus resonancias en los *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca;¹⁵ María Carmen Marín Pina, por su parte, dedicó un luminoso apartado al estudio de “Malfado y las metamorfosis zoomórficas” en su brillante trabajo sobre la maga Circe y su proyección en el género caballeresco.¹⁶ Se trata, sin embargo, de un estudio diacrónico. Falta para este episodio un análisis de sus funciones narrativas en el interior del texto, propósito de este trabajo, el cual se centra en el valor estructural, funcional y simbólico que la metamorfosis tiene dentro del *Palmerín de Olivia*; el episodio, proyectado sobre los tres niveles de construcción en los que se sostiene: mitológico, caballeresco y folclórico, es un poderoso elemento estructurante de la trama y un eficaz cohesionador de los significados del texto.

En la obra ocurren dos tipos distintos de metamorfosis principales, provenientes de dos tradiciones literarias diferentes, una propiamente mitológica, y otra, típicamente caballeresca, ambas con un fuerte sus-

¹³ “Las señales y marcas del destino heroico en *El libro del cavallero Zifar*: Garfín y Roboán”, *Bulletin of Hispanic Studies [Liverpool]*, 78-1 (2001), pp. 17-25; y “Pre-history and origins of the hero in *El Libro del cavallero Zifar* and *Amadís de Gaula*”, *Medievalia*, 32-33 (2001), pp. 1-10.

¹⁴ “Domesticación y mascotas en los libros de caballerías hispánicos: *Palmerín de Olivia*”, *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 16 (2010), pp. 269-289.

¹⁵ “Mal Hado-Malfado. Reminiscencias del *Palmerín de Olivia* en los *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca”, *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 23-2 (1999), pp. 55-66.

¹⁶ Fundamental para el desarrollo de este trabajo: “La maga enamorada: tras las huellas de Circe en la narrativa caballeresca española”, en Lluís Pomer, Jordi Redondo, Jorge L. Sanchis y Josep L. Teodoro (eds.), *Les literatures antigues a les literatures medievals*, Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 2009, pp. 67-94.

trato folclórico. Estos episodios se atribuyen a personajes con poderes mágicos antitéticos, Malfada y Muça Belín, cuyos nombres parlantes remiten significativamente a estas tradiciones. Malfada será no sólo la proyección palmeriniana de la griega Circe, sino la representación del hada amante, positiva en el folclor celta, pero que ya en la tradición artúrica, que la absorbió, adquirió una connotación negativa con Morgana.¹⁷ Malfada o Malfado como se la llama indistintamente en el *Palmerín* será una ‘mala hada’, pues transforma a los hombres en perros y secuestra a aquellos que su lujuria le dicta, y en ese sentido, será también un ‘mal hado’, *fatum*, un mal destino para aquellos víctimas de sus hechizos.¹⁸ Muça Belín remite por el contrario, y ya desde la sonoridad de su nombre, como observó Orduna,¹⁹ a Merlín, el mago por antonomasia del universo caballeresco, poseedor máximo de las habilidades metamórficas.

¹⁷ Véase Laurence Harf-Lancner, *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris: Hachette, 2003; y Anita Guerreau-Jalabert, “Fées et chevalerie. Observations sur le sens social d'un thème dit merveilleux”, en *Actes des Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public. 25e congrès (Orléans, 1994)*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1995, pp. 133-150.

¹⁸ “El nombre de la dueña y de la isla adelantan la condición del personaje y del espacio, pues una malvada mujer (mala hada) y un mal sino (*fatum* > hado, destino) espera a quien se acerca a sus dominios”, Marín Pina, “La maga enamorada”, *op. cit.*, p. 78.

¹⁹ Lilia E. Ferrario de Orduna, “El vino en la literatura caballeresca”, en *Actas del Simposio Internacional “El vino en la literatura española medieval. Presencia y simbolismo” (11-13 de agosto de 1988)*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1990, pp. 143-156. Es muy significativa esta reminiscencia merliniana en el nombre del mago positivo del *Palmerín*, ya que nos está hablando de la diferente consideración que para su autor tenía el personaje para el que, sólo unos años antes, se había recreado una muerte espantosa en el *Baladro*. Muça Belín utilizará los poderes metamórficos para divertir a los caballeros cortesanos, jamás en su cuerpo. Simplificación (motivada tal vez por la consideración positiva de Muça en la obra) de los poderes metamórficos de Merlín, en el que eran expresión de la dialéctica fundamental que este personaje introdujo en el universo artúrico: la caída y la redención; de ahí que tanto su cuerpo, como sus intenciones y luego su interpretación, no se dejen aprehender fácilmente.

Estas dos reelaboraciones literarias expresan muy bien las dos concepciones, opuestas entre sí, que la Edad Media tuvo de la metamorfosis: aquella de la literatura apologética, que negaba la realidad de la metamorfosis y le atribuía el rango de ilusión diabólica; y aquella de la literatura narrativa profana, que encuentra en el folclor una materia susceptible de ser modelada según los imperativos de un ideal mundano: para esta literatura no estaba en duda la realidad de la metamorfosis.²⁰ En el libro XVIII de *La ciudad de Dios*, san Agustín discurrió sobre la metamorfosis; su pensamiento dominará toda reflexión medieval sobre el problema teológico que ésta constituye: ella proviene a la vez de dos registros, el diabólico y el de la irrealidad, alrededor de los cuales se configurará la esencia de la metamorfosis para san Agustín y para todos los teólogos medievales.²¹ Esta doble personalidad de la metamorfosis en la filosofía agustiniana se aleja sensiblemente tanto de la literatura grecolatina, como del folclor universal. La oposición entre el cuerpo (revestido de una forma animal) y la razón (que per-

²⁰ Laurence Harf-Lancner, "La métamorphose illusoire: des theories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 40-1 (1985), p. 208.

²¹ "¿A qué hay que atenerse en las metamorfosis humanas debidas a los demonios? Más quizá los lectores esperan mi opinión sobre tamaño embeleco de los demonios [...] como Apuleyo cuenta o finge en *El Asno de oro* [...] Esto es tan falso o, al menos, tan raro, que hay razón más que suficiente para no creerlo. Pero es preciso creer con fe sincera que Dios omnipotente puede hacer todo lo que quiere [...] Y además que los demonios no obran según la potencia de su naturaleza [...] sino según la permisión de Dios [...] Es otra verdad incontrovertible que los demonios, al obrar fenómenos tales como estos en cuestión, no crean naturaleza alguna, sino a lo sumo, cambian de especie las cosas creadas por el Dios verdadero con el fin de que parezcan ser lo que no son. Así pues, nunca por razón ninguna creeré que no sólo el ánima, sino ni el cuerpo, puede ser realmente trocado en forma de bestia por arte o potencia de demonios. Admito que pueda llegar al sentido de otro una forma corpórea de un modo que no sé explicar, porque la fantasía del hombre se diversifica, en imaginación o en sueños, en mil cosas, y, aunque incorpóreas, es capaz de tomar formas parecidas a los cuerpos cuando los sentidos del hombre están dormidos o aletargados", *La ciudad de Dios*, ed. de José Morán, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964, t. II, cap. 18, libro 18, pp. 372-373.

manece humana) no es admitida por san Agustín, para él, la transformación no atañe ni al alma ni al cuerpo, sino a lo *phantasticum*, a la pura ilusión, donde radica el engaño.²² En la literatura, sin embargo, prevalecerá una mezcla de estos diferentes registros. Así, en las transformaciones de la isla de Malfado, en donde se da por hecho la dicotomía cuerpo/razón: “E sabed que aunqu’ellos parecían así a los que los miravan, ellos no eran bestias, que no podían dexar la forma de hombres, que bien conocían y entendían qualquiera cosa, salvo que no podían hablar”,²³ parece inferirse, al mismo tiempo, si juzgamos por el comentario del narrador, como observó Marín Pina, que “su transformación parece un ilusionismo de los comentados por San Isidoro y Boccaccio”.²⁴

La recreación palmeriniana jugará con estos tres sentidos (teológico, mitológico y folclórico), articulados siempre bajo el eje significativo del código caballeresco y sobre el pacto narrativo de la verdad novelesca, de las fábulas milesias con las que muy pronto se identificó a esta literatura, que proyectará así el fenómeno de la metamorfosis sobre cuatro registros literarios: el diabólico, el de la magia, el de la ilusión y el del sueño.²⁵ En los dos primeros habitan las transformaciones zoomórficas de Malfado, su realidad en la fábula es una prioridad necesaria a la justificación heroica de Palmerín; estas transformaciones son “reales”, pese al comentario del narrador, antes citado, o precisamente a causa de su intromisión en la historia, que pretende orientar la interpretación de la metamorfosis. Intromisión que revela más que una posible preocupación teórica por el problema teológico planteado por la metamorfosis (y en este sentido, revela la facilidad con que la ficción

²² Harf-Lancner, “La métamorphose illusoire”, *op. cit.*, p. 211.

²³ *Palmerín de Olivia (Salamanca, [Juan de Porras], 1511)*, ed. de Giuseppe di Stefano, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 160. Todas las citas del libro se refieren a esta edición, en adelante, únicamente indicaré la página.

²⁴ “La maga enamorada”, *op. cit.*, p. 79.

²⁵ Las cuatro fronteras del imaginario medieval de la metamorfosis, según Harf-Lancner, “La métamorphose illusoire”, *op. cit.*, p. 212.

puede envolver al receptor, quien podía asimilar estos procesos como verdaderos), una reflexión de orden narrativo y una consciencia de las exigencias de la construcción novelesca, para la que la metamorfosis (justificada como ilusión o no) debía tener un carácter figurativo palmario. Probablemente por eso el narrador no se arriesgue a afirmarlo explícitamente. En efecto, a lo largo del episodio, la referencia a estas transformaciones tienden a alinearse del lado de la ‘fábula mitológica’, con Circe a la cabeza, y de la tradición folclórica, con su validez universal, que propone una animalización física plena que redundando directamente en la justificación heroica de Palmerín, cuya caracterización como “desfazedor” de “encantamientos” y como “inmune” a ellos²⁶ no

²⁶ En efecto, una de las primeras aventuras de Palmerín en la Montaña Artificaria (caps. xv-xviii) es su combate con una temible serpiente; se trata de un episodio central del libro, de una verdadera aventura iniciática de la que resurgirá como un héroe nuevo y más poderoso, pues las hadas de la Montaña le han otorgado tres dones: 1] la curación de sus heridas, ya que el héroe está prácticamente muerto (lo que puede interpretarse simbólicamente como una resurrección), 2] la inmunidad ante todo encantamiento, y 3] el surgimiento instantáneo del amor por Polinarda en la primera ocasión que la vea. El episodio fue estudiado por Ana Carmen Bueno Serrano, “Las tres *fadas* de la Montaña Artificaria a la luz del folclore (*Palmerín de Olivia*, caps. xv-xviii)”, *Boletín de la Biblioteca “Menéndez Pelayo”*, 74 (2008), pp. 135-157. Véase también Mónica Nasif, “Iniciación y heroicidad: *Palmerín de Olivia* y el mito del dragón”, en Lilia E. Ferrario de Orduna (dir.) *et al.*, *Nuevos estudios sobre literatura caballerescas*, Barcelona / Kassel: Reichenberger, 2006, pp. 181-188. Los dones de las hadas constituyen los tres elementos que caracterizan su sino heroico y que lo individualizan. Al atañer el primero a la curación y el tercero al amor, el segundo constituye entonces su verdadero poder, el específico que adquirió en su ‘resurrección’ y que lo caracteriza como caballero: la inmunidad a los encantamientos, que en el texto serán, en gran medida, metamórficos. En este sentido, es el segundo don, el que en mayor medida lo determinará como ‘elegido’, pues sin él no podría atravesar los espacios encantados y ‘desencantar’ al resto de los personajes (convirtiendo, así, el don en una apremiante necesidad de la intriga: “la ventura los llevó a la ysla de Malfado [...] e como fueron todos en tierra acaescióles lo que a Trineo e fueron todos encantados, salvo Palmerín por la virtud que la fada le dio en la montaña Artificaria”, p. 269). Especialmente importante será la actualización dramática de este don en la Isla de Malfado. De ahí, pues, la necesidad de que las metamorfosis ocurridas en la isla tengan un carácter ‘real’ y no ‘ilusorio’, como ocurrirá con las metamorfosis llevadas a cabo por Muça Belín.

tendría el mismo valor de asimilarse explícitamente el proceso a la pura ilusión. Las palabras del héroe así lo confirman: “Maldita sean vuestras obras —dixo Palmerín— e vuestro saber que tanto mal faze que a las criaturas que Dios fizo tornáys vos en bestias. Ruégovos, señora, que ayáys piedad de mí e d’ellos e los tornéys como estavan antes porque gran daño sería si tales personas se perdiessen” (p. 269).

En el ámbito de la pura ilusión, se inscriben, de lleno, hacia el final del libro, las metamorfosis realizadas por Muça Belín, consejero, mago y encantador, quien, como señaló González, cubre con su presencia profética y mágica la segunda mitad de la obra.²⁷ Después de triunfar, Palmerín, en la aventura del Castillo de los Diez Padrones y tras conseguir el ave mágica que curará a Zerfira (dos episodios culminantes de su trayectoria heroica) Muça Belín decide probar su valor orquestando una ilusión metamórfica en el más puro estilo del espectáculo cortesano.²⁸ Durante un banquete, hace entrar a unos caballeros encantados que se transforman primero en leones y después en doncellas, ante el gran espanto de todas las damas de la corte.²⁹ Marín Pina señaló muy bien las nuevas funciones de estas transformaciones: “Todo es mentira,

²⁷ Javier Roberto González, “La ideología profética del *Palmerín de Olivia*”, *Letras*, 37 (1998), pp. 63-67.

²⁸ Para el uso de la magia en este sentido véase Alberto del Río, “Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre-1 de octubre 1993)*, Granada: Universidad de Granada, 1995, t. iv, pp. 137-149.

²⁹ “Estando todos muy ledos acabando de comer [...] entraron por la puerta seis cavalleros armados e traían las espadas sacadas en las manos tintas de sangre [...] E así como a todos los otros, grande espanto fue en el Rey e en la Reyna e en todos los otros, especialmente que los seys cavalleros començaron de ferir a diestro e a siniestro [...] E como Trineo e Palmerín fazían su batalla con los cavalleros, tornáronseles muy prestamente en fieros leones e ansimismo los otros quatro e començaron de travar de las faldas de las dueñas e doncellas e despedaçárgelas todas [...] E súbitamente aquellos leones fueron tornados en seys donzellas muy hermosas e muy ricamente guarnidas e cada una d’ellas tenía una sierpa en la mano, e sentáronse cabe una fuente e començaron de tañer de cantar tan dulcemente que todos quedaron muy espantados de lo que les avía acaescido”, *Palmerín de Olivia*, *op. cit.*, p. 300.

las mutaciones son sólo apariencias, ‘invenciones de cosas de placer’ [...] encantamientos ilusionistas que provocan espanto y placer, que juegan con la sorpresa, con la confusión y el miedo, especialmente de las doncellas”.³⁰ La variante zoomórfica elegida por Muça Belín, el león en lugar del perro, connota ya la nobleza de sus intenciones, frente a aquellas de Malfado, y la variante genérica: el caballero transformado en dama, testimonia la finalidad lúdica del episodio; en la más pura tradición de los magos ‘divertidores’ de la corte que más tarde inundarán los libros de caballerías. Ilusión tenía que ser, en este caso, por el carácter benéfico de Muça Belín: “Palmerín qu’esto vio conocía que aquel fecho era del saber de Muça e asesegó su corazón e comenzó de reýr muy de grado” (p. 300). Los fieros caballeros finalmente metamorfosados en doncellas “muy hermosas e muy ricamente guarnidas” (p. 300)³¹ pueden considerarse asimismo como una variación del motivo del caballero travestido o disfrazado de mujer, sólo que reelaborado aquí a partir de su vinculación con el universo del ‘encantamiento mágico’, una reelaboración original aunque conservadora, si se la compara con aquella memorable y posterior de Feliciano de Silva en el *Amadís de Grecia*, con su extrovertida Nereida, pues allí ninguna justificación ‘mágica’ media entre el caballero y su ‘transformación femenina’, aunque la misma finalidad lúdica pueda encontrarse en ambos episodios.³²

³⁰ “Introducción” a la edición de *Palmerín* de Giuseppe di Stefano, *op. cit.*, p. xxx.

³¹ Esta metamorfosis de la morfología masculina a la femenina también tiene su expresión en los ‘accesorios’ de estos personajes, así, las espadas sacadas con las manos tintas en sangre que los caballeros empuñan terminan transformadas en arpas con las que las doncellas tañen “dulcemente” (p. 300).

³² También Merlín realiza una metamorfosis ‘doncella-león’ con la Dama del Lago, cuando Anquises intenta llevársela, como el caballero relata a Bandemagus: “e Merlín salio contra mi e dixo sañudo: ‘Señor cauallero, dexad la donçella, ca no la podreys leuar’; e yo, que no sauia de quien era, dixele que la leuaria, y el me dixo otra vez que la dexasse, e yo calleme; e desque el vio que la lleuaua fizo luego su encantamento, e pareciome que la donzella que leuara que se me tornara león, y era el mas brauo que nunca hombre vio, e quede tan espantado quando vi aquella marauilla, que dexe luego la rienda e comence a fuyr por este campo quanto el cauallo me podía

Ahora bien, de los distintos procedimientos que la poética de los libros de caballerías utilizó para incorporar la materia mitológica (establecidos y estudiados por Marín Pina):³³ la cita comparativa, los relatos intercalados concebidos como alivio de caminantes, la mitología como ejercicio de écfrasis, el bestiario mitológico, los héroes mitológicos revividos por vía del sueño o del encantamiento,³⁴ será la Paráfrasis mitológica el método privilegiado por el autor del *Palmerín*, para introducir el episodio de la metamorfosis zoomórfica realizada por Malfado. De esta manera, el episodio se vincula funcionalmente a la narración principal, forma parte de las aventuras del héroe e involucra a otros personajes con un papel importante en la narración, como Trineo. La ubicación del episodio en la trama de la novela no puede ser más significativa.

El encantamiento de Malfado ocurre en el último gran bloque de aventuras que concluyen el libro, dentro de una estructura que marca progresivamente a Palmerín como héroe predestinado. Marín Pina distinguió dos macro-secuencias narrativas relacionadas sintagmáticamente en la trama del *Palmerín*. La primera, tiene como eje temático la ascendencia familiar del héroe (A), y la segunda, el amor (B).³⁵ Ahora bien, determinadas por estos dos ejes y organizadas estructuralmente alrededor de ellos, podemos distinguir, a su vez, dos grandes bloques de aventuras en el *Palmerín*: el primero las aglutina alrededor de la búsqueda de la identidad caballeresca y del linaje perdido, por un lado, y de la obtención del amor de Polinarda y su matrimonio secreto con la heroína, por otro. El segundo bloque, que constituye una dilatación en el

leuar, tan espantado que pense ser muerto. Y quando esto vio Merlin, tomo su donzella e començó a fuyr por su camino con la donzella e su compañera; y esto me auino con ellos". Y Bandemagus dixo: "Mucho os auino bien, en quanto os partistes tan sin pesar del", *Baladro del sabio Merlín*, en *Libros de caballerías (Primera parte): Ciclo artúrico y ciclo carolingio*, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid: Bailly-Bailliére, 1907-1908, p. 98. No deja de estar presente también aquí una impresión cómica, pese o cosa del miedo de Anquises y del comentario de Bandemagus.

³³ "La materia mitológica", art. cit.

³⁴ *Ibid.*, pp. 138-165.

³⁵ "Introducción" a la edición de *Palmerín* de Giuseppe di Stefano, *op. cit.*, p. xii.

cierre de las aventuras anteriores, y que, por ello, fue considerado por Mancini,³⁶ Curto Herrero³⁷ y Bognolo³⁸ como la segunda parte del libro (o una tercera macrosecuencia narrativa), se centra en las peripecias de Palmerín y sus amigos Trineo y Agriola en Turquía. Y aquí es donde se inserta el episodio de la metamorfosis de Malfado, que *a*) dará unidad a este grupo de aventuras, pues la finalidad de todas ellas será el rescate de Trineo y Agriola por tierras infieles, ambos, convertidos en distintos momentos en bestias (perro y cierva, respectivamente); y *b*) concluirá la caracterización de Palmerín como héroe enamorado y como elegido: el rescate de sus amigos no sólo constituye el último servicio amoroso de Palmerín a Polinarda antes del matrimonio público, sino que actualiza narrativamente uno de los episodios centrales de la primera parte del libro: el de la Montaña Artifaria, con el cual establece una serie de paralelismos significativos que se estudiarán a continuación.

1. LA MONTAÑA ARTIFARIA DE LAS TRES FADAS Y LA ISLA DE MALFADO. LA REELABORACIÓN DE LA TRADICIÓN FOLCLÓRICA

La maga Malfado vive en una isla ubicada en el señorío de Persia y emplea todo su saber en hacer el mal. Como explica el narrador, nunca se casó, por eso encantó la isla para que todo aquel que entrara se transformase en animal.³⁹ Esta motivación es fundamental porque

³⁶ Guido Manzini, "Introducción al *Palmerín de Olivia*", en su obra *Dos estudios de literatura española*, Barcelona: Planeta, 1966, pp. 9-202.

³⁷ Federico F. Curto Herrero, *Estructura de los libros de caballerías en el siglo XVI*, Madrid: Fundación Juan March, 1976.

³⁸ Anna Bognolo, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa: Edizioni ETS, 1997.

³⁹ "Ella nunca fue casada; por esto encantó aquella ysla de tal manera que ningún hombre ni muger en ella entrava que no se tornavan bestias o canes e si algún cavallero allí entrava de quien ella se pagava, llevávalo a un castillo adonde ella fazía su morada, e tenía lo consigo fasta qu'ella se enojava e después echávalo en la ysla e tomava otro, qual a ella le agradava" (p. 160).

equipara con el mismo tipo de violencia (la sexual), las dos actividades perversas de Malfado: 1) la metamorfosis de los hombres en canes (como resultado lógico, según se infiere de las palabras del narrador, de su rechazo al matrimonio) y 2) la retención de los hombres que le gustan, a los que usa como objetos sexuales;⁴⁰ de manera que el origen de las transformaciones tendría entonces una motivación sexual, con lo cual se asimila simbólicamente a la metamorfosis con una violencia de tipo sexual. Pues, en efecto, se trata en ambos casos, de una violación, de una transgresión ejercida sobre el cuerpo masculino, cuyo origen es la emancipación sexual de Malfado: la transformación bestial, por un lado, y la violencia sexual por otro. Con la primera, agrede el plan divino; con la segunda, el plan social, específicamente el caballeresco, invirtiendo así los papeles, pues proyecta sobre éste una violencia que tradicionalmente recae en las mujeres: damas y doncellas constantemente acechadas por la lascivia masculina. Es cierto que Malfado también ejerce su poder metamórfico sobre las mujeres (en el que, igualmente, está presente una connotación sexual: la cierva, símbolo erótico de la literatura tradicional);⁴¹ sin embargo, la única metamor-

⁴⁰ Si el matrimonio se consideró como un remedio para la fornicación, a las mujeres solteras se les solía relacionar con el delito de la inmoralidad y con la prostitución (Claudia Opitz, “Mujeres solas: ¿emancipadas o marginadas?”, en George Duby y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente*, Madrid: Taurus / Alfaguara, 2000, t. II, p. 394). Por otra parte, y vinculado con estos sentidos, toda desviación del comportamiento sexual sancionado, nos recuerda Ofelia-Eugenia de Andrés Martín, era susceptible de ser considerado una desviación de la naturaleza y de ser vinculado a la brujería: “una sexualidad perversa, un erotismo desgarrado y violento y una lujuria desatada completaban el cuadro devastador de la brujería, ejemplo de lo que el buen cristiano debía repudiar” (*La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006, p. 199). Dados estos vínculos, no extraña entonces que uno de los principales problemas para una prostituta fuera “el peligro de chocar con la ley involucrándose en robos, violencia o brujería” (Margaret Wade Labarge, *La mujer en la Edad Media*, Madrid: Nerea, 1989, p. 256).

⁴¹ La imagen de una cierva se relacionó a menudo con la estrella matutina Venus, y como símbolo aparece también en los *Salmos*, identificada, por los rabinos, con Ester, vinculada a Ishtar o Astarte, la Venus babilónica, diosa de la procreación y el amor. En la literatura medieval francesa de fuentes bretonas aparece una diosa cervática con

fosis que posee una actualización dramática de importancia es la masculina, en la figura del perro, como se verá adelante.⁴²

A diferencia de las Tres hadas benéficas de la Montaña Artifaria, que fungen como verdaderas hadas madrinas del héroe, en la elaboración del personaje de Malfado se reactualiza el segundo paradigma féérico del folclor celta: el del hada amante, proyectado a su vez sobre la mitológica maga Circe, que trataré enseguida. Ahora me interesa destacar la modificación sufrida respecto al patrón folclórico y sus resonancias frente a las Tres Fadas de la Montaña Artifaria. Malfada, como las hadas amantes celtas, también rapta a mortales, pero no ya por amor, sino por lujuria, el período que éstos pasan a su lado, a los

unos simbolismos similares (así en dos *lays* de María de Francia, el de “Guigemar” y el de “Graelent”), Eglá Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folclore del agua en la lírica tradicional*, Madrid: Studia Humanitatis, 1981, p. 137. En el antiguo mundo mítico de los celtas, “los ciervos eran considerados ‘bueyes’ de las hadas” y mensajeros entre el mundo de los dioses y el de los hombres”, Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Paidós, 1993, p. 105. Existe, además, un uso implícito de la metáfora ciervo-mujer en el contexto de la caza amorosa, así, leemos en el *Diccionario de Autoridades*: “Dama en Latín quiere decir cierva: y es mui parecida á la dama, porque como hai muchos cazadores que andan tras la cierva, assi hai muchos que persiguen a las damas” (*s. v.*).

⁴² En el capítulo 74, la primera vez que aparece la isla de Malfado en la historia, se indica: “ningún hombre ni muger en ella entrava que no se tornavan bestias o canes” y, más adelante: “e como fueron en la ysla tornáronse todos canes e otros ciervos y otros de otras maneras” (p. 160). Sin embargo, como señalé antes, la única transformación con consecuencias en la intriga es la de los caballeros en perros, en particular, la de Trineo. Podría estar de fondo, en esta elección del ciervo, dado el empleo de la materia mitológica, la figura de Acteón, pero más importante sería la tradición literaria caballeresca (Jesús Duce García, “Los ciervos en la literatura caballeresca hispánica”, en Armando López Castro y Luzdivina Cuesta Torre (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval (Universidad de León, 20-24 de septiembre de 2005)*, León: Universidad de León / Secretariado de Publicaciones, 2007, t. I, pp. 501-510), o la folclórica: “El ciervo erótico de la lírica tradicional ibérica de vez en cuando aparece como cierva [...] ciervos y ciervas serían símbolos convencionales usados para donceles y doncellas en Iberia, como costumbre derivada de los rituales de danzas de enmascarados”, Eglá Morales Blouin, *op. cit.*, pp. 127 y 129.

que retiene bajo amenaza, no es, como en la tradición, una época feliz o nostálgica, sino un verdadero infierno, como se desprende de las palabras de Diardo, viejo amigo del Palmerín, víctima de Malfado.⁴³ Su carácter lúbrico, viene subrayado por el hecho de ser una cristiana renegada de su fe, lo que aumenta su perversión. Estos elementos, y particularmente, el poder de transformación zoomórfica, la proyectan sobre la figura de la bruja: “En este sentido, la encantadora Malfado sería una bruja, tendría tratos con el demonio, pues el poder de transfigurarse o de transformar a otras es una de las capacidades atribuidas a las brujas por mediación de Satán, especialista en tales prácticas”.⁴⁴

El hada amante del folclor celta aparece desdibujada, la belleza propia de esos seres, por ejemplo, no se menciona en este caso, ni en el de las Tres Fadas de la Montaña Artifaria, pese a que éstas se configuran según el paradigma positivo. De las admirables riquezas que poseen los seres feéricos, Malfado es un reflejo degradado, pues las que posee son resultado del robo y del despojo de las naves de los caballeros que llegan a la isla, ya no le pertenecen ontológicamente, como a las hadas artúricas. Se conservan, sin embargo, vinculados a este mundo feérico del folclor, algunos símbolos que tendrán resonancias significativas en la obra. Se trata del universo acuático y del valor regenerativo y creador de las aguas, ámbito al que se encuentran vinculadas directamente las Tres Fadas de la Montaña Artifaria, poseedoras de la fuente de agua sanadora, y también Malfado, aunque de manera menos clara: cerca

⁴³ “E deziendo esto vino un cavallero a él, que era el amigo que la dueña tenía, e como vido a Palmerín fue con los braços tendidos a él porque lo conoció e díxole: —¡Ay mi señor Palmerín!, ¿qué ventura fue aquella que aquí vos traxo? Por vos entiendo yo de salir de aquí, que mucho tiempo ha que soy aquí detenido contra mi voluntad [...] E la señora de la yslandia con toda su gente fue a tomar quanto era las naos falló e ella pagóse de mí e tráxome consigo, e ha bien un año que estoy con ella faziendo toda su voluntad. E muchas vezes he provado de salir fuera e de me yr e no he podido” (p. 271). Y cuando se entera de que Palmerín ha matado a Malfado: “—¡De Dios séays vos bendito —dixo Diardo—, que de aquí adelante folgará mi corazón por esta vengança que me distes!” (p. 271).

⁴⁴ Marín Pina, “La maga enamorada”, *op. cit.*, p. 80.

de la isla se encuentra el jardín mágico del pájaro que canta, del que emana el agua curativa. Famosos son en la tradición folclórica los jardines de las hadas, cuyos árboles y plantas no sólo ignoran la sucesión de las estaciones (como el jardín feérico de la *Primera continuación del Perceval*), sino que poseen cualidades curativas extraordinarias: en *Palmerín*, el pájaro mágico debe comer antes de las flores del árbol feérico para producir el agua sanadora.

Malfado es la contracara necesaria de las Tres Fadas; el don de la protección contra cualquier encantamiento que éstas le otorgan a Palmerín encuentra su justificación dramática en el episodio de la isla de Malfado, que, proyectada sobre el episodio homérico, se inserta en la tradición más puramente caballeresca, como veremos a continuación.

2. LA TRANSFORMACIÓN DEL MITO: DE CERDOS A PERROS. LA REELABORACIÓN DE LA TRADICIÓN MITOLÓGICA

Reducida la complejidad de la maga Circe ya en la transmisión medieval, sufrió modificaciones para adaptarse a las necesidades de otros modelos narrativos.⁴⁵ Centrados en el episodio de la metamorfosis, dos son las variantes que más llaman la atención en la recreación palmeriniana. Mientras que en el mito griego, el proceso de la transformación se llevaba a cabo a través de un alimento hecho de vino, queso, cebada y miel (alimentos con una cargada simbología vinculada a los seres del más allá, propios del maná) y el posterior toque con la varita de Circe en el hombro de los desdichados; en *Palmerín* se trata, ante todo, de un hechizo espacial, la entrada al espacio encantado, al 'otro mundo' insular habitado por Malfado.⁴⁶ Este cambio en la morfología

⁴⁵ Véase Delfín Leocadio Garasa, "Circe en la literatura española del Siglo de Oro", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 29-111 (1964), pp. 227-271; y Marín Pina, "La maga enamorada", *op. cit.*

⁴⁶ No sólo porque la metamorfosis se lleva a cabo al entrar a la isla, sino porque también los elegidos como amantes de Malfado están presos en ella, así se lo explica

del hechizo obedece a su inscripción en el código caballeresco, en el que el héroe se construye como ‘vencedor de espacios’, valor implícito en la defensa de pasos y en la ‘errancia’ del caballero andante.

Pero la variante más significativa del episodio es la del animal elegido en la transformación zoomórfica. No serán metamorfoseados en cerdos, como elige Circe, sino en perros: “variaciones de la transfiguración animal que ya habían aparecido en la transmisión del mito, incluida la iconografía griega”.⁴⁷ Y que en la transmisión medieval obedecerá a una finalidad didáctica, que arrancará decididamente con el *De Philosophiae consolatione*, de Boecio y continuará con los *Ovidios moralizados*. En Boecio, la ejemplaridad de la *commutatio* de los compañeros de Ulises en bestias surge de la identificación de los vicios humanos con los estereotipos animales conocidos en el folclor y en la fábula: así, el lobo, será el codicioso de bienes ajenos, o el zorro, el que se caracteriza por su astucia y por sus ocultas acechanzas. Lo compañeros de Ulises se transforman aquí en jabalí, león, tigre y lobo. Como Leocadio Garasa ha advertido, “si se trataba de adaptar el relato de Ovidio a un fin moral, esto se lograba más eficazmente mediante cierta variedad en las transformaciones”.⁴⁸ Ahora bien, creo, sin embargo,

Diardo a Palmerín: “—Sabed, señor, que muchas vezes he yo llegado aquí e jamás no he podido passar este río por mucho que yo he fecho; e creo que también agora será así porque el encantamiento no está desfecho [...] Más sabed que jamás allí pudo entrar persona fasta que Palmerín tornó, porque la ysla era así encantada que no podía entrar en ella persona de la parte de la tierra sin voluntad de la dueña” (p. 272). En el episodio homérico, la transformación en cerdos tenía un simbolismo mortuorio y de renacimiento que está ausente en el caso de Palmerín. En el toque de la varita de Circe, que consuma la transformación, pueden reconocerse los motivos D565. *Transformation by touching*, D566. *Transformation by striking*, D712.3. *Disenchantment by striking*, y E11. *Resuscitation by beating*, posibles reelaboraciones más refinadas del C742. *Tabu: striking monster twice*, en el que late la antigua creencia de que aquello que quita la vida o provoca la enfermedad es lo mismo que puede devolverla o curarla, respectivamente.

⁴⁷ Marín Pina, “La maga enamorada”, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁸ “Circe en la literatura española del Siglo de Oro”, *op. cit.*, p. 237. “En las versiones anteriores, la magia de Circe había producido diferentes clases de bestias, pero los compañeros de Ulises eran todos convertidos en puercos. Esta enmienda de Boecio,

que la modificación del animal elegido en el *Palmerín*, el perro y no el cerdo, tiene otras motivaciones, aparte de las estrictamente moralizantes, que se explican muy bien desde la tradición literaria artúrica y caballeresca. No olvidemos la importancia narrativa que cobra el personaje de Trineo a partir de su metamorfosis en perro, pues a partir de este momento tendrá un papel fundamental en el éxito obtenido por Palmerín; Trineo transformado combatirá junto al héroe ayudándole a conseguir la victoria. Tres motivos típicos de la ficción caballeresca conforman el sustrato significativo de esta elección, todos proyectados sobre la configuración del combate caballeresco en el que uno de los miembros es un animal:⁴⁹

1) El de la lucha del héroe con un personaje infernal, cuya forma bestial revela su verdadera naturaleza.

2) El de la bestia humanizada, privada de habla pero dotada de un sentido superior que le permite bien reaccionar ante la felonía, bien participar de una acción caballeresca.

3) El de la victoria del protagonista sobre adversarios singulares.⁵⁰

En cuanto al primero, recordamos fácilmente la lucha de Arturo contra el gato monstruoso (Palug), la bestia ladadora del *Perceval*, y la lucha contra el Endriago del *Amadís*. Respecto al segundo, los animales privilegiados en la tradición caballeresca, en este sentido, son el perro y el caballo, en menor medida, el león. El tercero constituye un básico de toda ficción caballeresca que se respete.

El autor de *Palmerín* juega en este episodio con los referentes literarios de estos motivos, particularmente con el segundo, el de la bestia humanizada, que configura, con una interesante variante, a partir de

sugerida sin duda por los fabularios que atribuían a los animales caracteres humanos, hizo gran fortuna en las adaptaciones posteriores, sobre todo cuando guiaban a sus autores idénticas metas [...] En Boecio se inspiraron, sin duda, los *Ovidios moralizados*, en verso y en prosa, que pulularon en la Edad Media”, *ibid.*

⁴⁹ Señalados por Sylvia Roubaud en su magnífico estudio de este motivo, “Chevalier contre chien: l'étrange duel du *Tirant lo Blanc*”, *Mélanges de la Casa de Velásquez*, 6 (1970), pp. 131-159.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 134.

la metamorfosis. Los ejemplos de intuición animal son muy numerosos en la literatura de todos los tiempos, pero particularmente en la medieval “qui emprunte généralement le thème au folklore et, le plus souvent, l’associe dans un but didactique et moral à celui de la fidélité”,⁵¹ tan caro al ámbito ficcional caballeresco. En el tratamiento que le reserva la producción caballeresca, Silvia Roubaud distinguió tres rasgos específicos, particularmente importante en ellos es hacer participar a la bestia en las pruebas guerreras de su dueño:⁵²

1. La mayor parte del tiempo, la bestia humanizada, sirve de segundo en las batallas. El caso más célebre es el de Yvain y su león, vasallo ejemplar, no solamente porque se pone al servicio de su señor cada vez que éste se enfrenta a rivales peligrosos o se encuentra a punto de sucumbir a sus adversarios, sino porque intenta poner fin a sus días para no sobrevivir a la muerte supuesta de su benefactor. Esta curiosa tentativa de suicidio por parte de la bestia tendrá en el folclor su expresión más popular en la figura del perro.

2. El segundo motivo es el del perro revelador;⁵³ tomado de la Antigüedad e incorporado muy pronto a la leyenda carolingia, sin duda, a causa de su singularidad y de su valor ejemplar; el motivo pone en escena a un perro que, después de haber descubierto la muerte de su maestro, mata, en el transcurso de un combate singular, al asesino, convirtiéndose así en instrumento de la justicia divina. Desde Plutarco (s. I, *Tratados morales*), el motivo aparece en San Ambrosio (s. IV, *Hexamerón*), y en Vincent de Beauvais (s. X, *Speculum naturale*), y ya en el siglo XII, en Giraldus Cambrensis (*Itinéraire*), entre otros. En el ámbito caballeresco, destaca el episodio de la lucha de Macaire contra el perro en la *Chanson de la Reine Sebile* (s. XIII) que pasó al *Noble cuento del Emperador Carlos Maynes y Sebilla su muger* (conservado en el ms. escurialense h-i-13, de principios del siglo XIV).

⁵¹ *Ibid.*, p. 138.

⁵² *Ibid.*, p. 138 y ss.

⁵³ La enorme popularidad de este motivo en el siglo XIV y XV ha sido atestiguada por Léon Gautier, *Les Epopées françaises*, Paris: Palmé, 1867, pp. 699-700.

3. La victoria del animal en combate judicial: “qu’un chien sois l’emissaire choisi par Dieu pour réparer une iniquité, c’est ce que la piété du Moyen Âge peut parfaitement admettre.”⁵⁴

En este contexto se explica que la metamorfosis de Malfado en *Palmerín* haya optado por la transformación en perros y no en los cerdos odiseicos. Ahora bien, no podemos dejar de lado, sin embargo, otras motivaciones igualmente importantes, ambas procedentes del imaginario colectivo. La primera de ellas, con un simbolismo positivo, es la del ámbito doméstico, la del animal manso, compañero inteligente y fiel, estudiado por Campos García Rojas:

El perro es un animal doméstico que cohabita con el hombre y esto se hace evidente en el lugar que ocupa Trineo en la casa de la dueña [...] La obra diluye los límites entre el can y el hombre y se muestra a este animal como el que mejor se ha adaptado a la vida humana, a su compañía y presencia; el animal doméstico que prácticamente actúa como un ser humano [...] Posteriormente ocurrirá el desencantamiento de Trineo y éste recupera su forma y condición humanas, pero siempre quedará su experiencia como can que permitió subrayar la fidelidad y el valor del amigo y la inteligencia de aquella mascota. El episodio no deja de ser ejemplar, pues a través de la transformación en perro, se pone de manifiesto una conducta ideal, constante y deseable en los amigos, en los caballeros; todo a través de la imagen de un animal que resulta el más leal, el más amigo y el más cercano al hombre.⁵⁵

La segunda motivación, con un simbolismo negativo (y en este sentido explicaría también la elección de Malfado), atañe al ámbito del insulto y de la religión. Como adjetivo, la palabra “perro” remite inmediatamente a la maldad, indignidad o mal genio de una per-

⁵⁴ Sylvia Roubaud, “Chevalier contre chien”, *op. cit.*, p. 150.

⁵⁵ “Domesticación y mascotas en los libros de caballerías hispánicos”, *op. cit.*, pp. 284-285.

sona. Y como sinónimo de “ser despreciable” encuentra un campo semántico excepcional en la religión, en el que su uso para referirse a la gente con otra creencia como expresión de afrenta y desprecio fue y es algo muy común, particularmente en el ámbito hispánico (los “perros moros”, los “perros judíos”, los “perros cristianos”). El cerdo, por otra parte, es un animal vedado en la religión musulmana y Malfado, no lo olvidemos, es una renegada cristiana que habita en Persia.

La “bestia humanizada” en el *Palmerín* se proyecta así: *a)* sobre la metamorfosis odiseica (generando con la inclusión de estos episodios mitológicos en la poética del género una nueva moda que será fundamental en la reelaboración de los motivos de los libros de caballerías castellanos), *b)* sobre los referentes literarios del género caballeresco (el combate del caballero con un animal) y *c)* sobre los referentes sociales del ámbito doméstico y religioso del imaginario colectivo hispánico (fidelidad, maldad, e indignidad religiosa del ‘otro’).

3. LAS OTRAS METAMORFOSIS: EL EPISODIO DEL PÁJARO QUE CANTA, LA CURACIÓN DE ZÉRFIRA, EL VIEJO TURCO SIERPE. RESONANCIAS INTERNAS

El episodio de la metamorfosis en *Palmerín* también tiene resonancias internas significativas. Proyectado sobre algunas aventuras contribuye a enriquecer y dilucidar su sentido. El caso más significativo es la misteriosa aventura del Castillo de los diez Padrones (en el que crecen unas flores milagrosas que alimentan a un ave mágica), en el que Palmerín, informado por Muça Belín, debe triunfar en ella para curar a Zérfira, cuya enfermedad (lepra) es producto de un encantamiento (caps. 131-135). Al llegar al Castillo, Palmerín debe enfrentarse a diez caballeros, cuya aparición en el combate resulta un tanto confusa, pues, tras indicar la disposición de los diez padrones (uno detrás de otro, con una distancia aproximada de “un tiro de piedra”

entre cada uno)⁵⁶ y señalar que en el primer padrón hay una espada enterrada que los héroes intentan sacar en vano, el narrador concluye el capítulo señalando el deseo del infante Tomán “de combatirse con los cavalleros que guardavan el castillo, mas todos los suyos gelo estorvaron, de manera que lo dexó” (p. 290), sin haber avisado antes de su presencia. En el capítulo siguiente (el 132), se desarrolla el combate, anunciado en el título (“Cómo Palmerín entró por los padrones e venció a los cavalleros e cómo fue al castillo e lo que en él le aconteció”), y comienza así:

Palmerín se puso en punto para començar su batalla con los cavalleros, e antes que moviesse santiguóse tres vezes. *Entonces conocieron todos que era cristiano, que fasta allí no lo sabían de cierto.* E como esto fizo, cubrióse de su escudo e baxó su lança e passó el padrón: *y en medio del uno e del otro salió un cavallero* en un cavallo alazán e de muy ricas armas e venía con la lança baxa e embraçando su escudo, e vínose a encontrar con Palmerín e fueron tales los encuentros que ambos a dos fueron a tierra (p. 290).⁵⁷

La batalla sigue los cauces típicos de aquellas de la tradición literaria caballeresca en la que el adversario posee un carácter sobrenatural: el caballero encantado no se cansa jamás, hasta que el héroe descubre en él un punto de vulnerabilidad o un elemento en el que reside toda su fuerza (usualmente una pieza de la armadura), en este caso, el escudo.⁵⁸ Tras vencer al primero, Palmerín “*passó el otro padrón; e luego salió otro cavallero* que parecía en él de gran bondad e encontráronse en sus fuerças” (p. 260). Para no “alargar mucho sino que sapáys qu’él fizo

⁵⁶ “estavan uno de otro echadura e una piedra e todos estavan en derecho los unos de los otros” (p. 289).

⁵⁷ En adelante, todas las cursivas de las citas son mías.

⁵⁸ “E Palmerín se maravilló e fue muy ledo e conoció que la fuerça de aquel cavallero estava en el escudo e que, si él aquello pudiesse fazer a todos, que ligeramente los vencería. E así era verdad como él lo pensó” (p. 290).

tanto que a ora de bísperas él tenía vencidos los diez cavalleros” (*id.*). Ahora bien, según esta descripción,

a) por un lado, los caballeros parecen surgir de la tierra, justo en el momento preciso en el que Palmerín cruza cada padrón, entre el espacio que se encuentra entre un padrón y otro;

b) pero, por otro lado, estos diez caballeros parecen estar presentes ya desde el momento inicial, como se deduce: 1) del deseo de Tomán por combatir con ellos en el capítulo anterior, 2) de la actitud de Palmerín al persignarse, y 3) de la explícita mención que el narrador hace respecto a la reacción que este gesto religioso provoca en ellos: “Entonces conocieron todos que era cristiano, que fasta allí no lo sabían de cierto”.

Me he detenido en estos detalles porque me interesa demostrar que esta contradicción narrativa se explica perfectamente al proyectarse sobre el folclor. En efecto, en este episodio late un antiquísimo motivo, que aquí aparece ‘degradado’,⁵⁹ el de la metamorfosis humana en piedra y viceversa.⁶⁰ Lidia B. Ciapparelli estudió las relaciones intertextuales entre las *Mil y una noches* (específicamente la del cuento “El

⁵⁹ Utilizo este término sin una connotación peyorativa, con esta expresión quiero indicar al motivo que en su transmisión y reelaboración perdió algún elemento esencial para su comprensión, configurándose, en el nuevo contexto, con alguna ‘confusión’ semántica, pero conservando, sin embargo, elementos que permiten reconocer su arquetipo. No me refiero al proceso combinatorio o de reelaboración de los motivos por el que perviven a lo largo del tiempo adquiriendo nuevos sentidos y funciones, sino a los ‘degradados’ respecto a la coherencia semántica de su configuración original. Se trata, en otras palabras, de los motivos que, en transmisiones poco cuidadas, bien sean escritas u orales, o en su adaptación a otros contextos narrativos, pierden sus nexos lógicos, causales, etcétera, que les dan coherencia, por lo que no se adaptan ‘exitosamente’ a las nuevas circunstancias, dejándolos, en muchas ocasiones, carentes de sentido. Soy consciente, sin embargo, de lo desafortunado que es el término ‘degradado’.

⁶⁰ De amplísima difusión son D231. *Transformation: man to stone* (Tipos 303, 471 y 516), y D432.1. *Transformation: stone to person*, particularmente importante éste en el ámbito celta. Véase Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 vols., Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958.

pájaro que habla, el árbol que canta y el agua de oro”) y el episodio del ave mágica que se alimenta de las flores milagrosas en el Castillo de los diez padrones.⁶¹ Constatada ahí la presencia del mismo grupo de funciones en ambos episodios, lo cual, evidentemente, no prueba su vinculación, pero, en este caso, como señala Ciapparelli,

los objetos buscados, los beneficios que su posesión otorga, la clase de héroe que logra obtenerlos, los medios por los que se consigue la información necesaria, las dificultades a superar tienen tal similitud que, unido a los casos anteriormente citados, permite llegar a la conclusión que el autor o autora del *Palmerín* conocía este cuento de *Las Mil y una Noches*.⁶²

La relación es importante porque en el cuento “El pájaro que habla, el árbol que canta y el agua de oro” tres hermanos (Baman, Perviz y Parizada), aconsejados por una anciana y más tarde por un anciano derviche, parten en busca de los tesoros que dan título al cuento, particularmente importante para ellos es el pájaro, capaz de adivinar el futuro.⁶³ En su camino deben atravesar una montaña salpicada de piedras negras, de las que salen terribles voces y gritos. Se trata en realidad de personas encantadas en esta forma, sus insultos tratan de amedrentarlos o enfurecerlos para obligarlos a volver la cabeza, con lo cual, quedarán convertidos en piedra.⁶⁴ Se explica entonces, desde aquí, el pasaje en Palmerín: los caballeros que surgen de los padrones son, en

⁶¹ “La relación intertextual entre *Las Mil y una Noches* y el *Palmerín de Olivia*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de Literatura Comparada “El Cuento” (Homenaje a María Teresa Maiorana)*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1995, pp. 35-38.

⁶² *Ibid.*, p. 38.

⁶³ El episodio del ave profética en el *Palmerín* fue estudiado por Javier Roberto González, “El ave profeta en el *Palmerín de Olivia y Primaleón*”, *Exemplaria. Revista de Literatura Comparada*, 4 (2000), pp. 73-107.

⁶⁴ *Las Mil y una Noches*, ed. de Cansinos Assens, México: Aguilar, 1966, t. III, pp. 288-316.

realidad, caballeros metamorfoseados en piedras. Es muy significativo el hecho de que Palmerín se persigne ante los padrones, pues la otra ocasión en que hace un gesto similar es ante la metamorfosis de Malfado.⁶⁵ Podemos reconocer en este episodio la confluencia de dos motivos conocidísimos, uno, proveniente de la tradición folclórica, la transformación de seres humanos en piedras, y otro, proveniente de la tradición artúrica, en la que el padrón establece un límite entre distintos espacios (particularmente el sobrenatural), y en la que simboliza el anuncio de un próximo desafío, o de una defensa de pasos.⁶⁶

Pero la aventura del Castillo de los diez padrones, oculta otras metamorfosis. Recordemos que es, precisamente, al cruzar el umbral del Palacio de este Castillo, cuando Trineo recupera su forma humana, y también en este ámbito adquiere (como regalo de una doncella del Castillo), un anillo, cuya virtud es protegerlo de todo hechizo metamórfico posterior.⁶⁷ Nuevamente, el poder metamórfico está vinculado en esta obra al espacio; conquistar un espacio; vencer en una defensa de pasos será uno de los instrumentos preferidos para desencantar al ser transformado. Este carácter espacial se mantendrá para el desencantamiento de los personajes principales, en cambio, para los secundarios o para los personajes femeninos se preferirá otra vía: la voz y la música: Dulaque, hermano de Muça Belín, lee en voz alta el hechizo en un libro de encantamientos mientras que Palmerín toca un cuerno de marfil:

⁶⁵ Marín Pina comentó este gesto: “Al ver a sus compañeros corretear por la isla en forma de animal, Palmerín se persigna [...] A juzgar por el gesto de santiguarse, Palmerín interpreta la transformación como diabólica y con la señal de la cruz parece querer confabularla”, “La maga enamorada”, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁶ Para un estudio de las funciones del padrón en los libros de caballerías véase Stefano Neri, “Algunos apuntes sobre los ‘padrones’ en los libros de caballerías”, en Claudia Demattè (ed.), *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo (Trento, Castello del Buon Consiglio, 20-22 novembre 2008)*, Trento: Università degli Studi di Trento, 2010, pp. 115-133.

⁶⁷ “Vos, Trineo, tomaréys el anillo porque no vos acaesca lo que vos ha acaecido, que de gran virtud es” (p. 293).

Dulaque [...] tomó el libro en las manos e abriólo, en el que estava escrito el encantamiento de la ysla e después cómo se avía de desfazer. E antes qu'él començasse a leer, Palmerín puso la bozina a la boca e començó de tañer muy alto e suavemente. E a la boz de la bozina todos quantos estavan encantados en la ysla fueron allí juntos en espacio de media ora e era cosa maravillosa de ver cuántos eran e de tan estrañas maneras. Dulaque, que vido que todos eran allí juntos, començó de leer por el libró e sópolo tan bien fazer que no erró cosa de lo que Muça Belín, su hermano, le havía mandado. Ansí como acabó de leer el encantamiento, todos fueron desencantados e quedaron en sus propios juycios e parescer; e entre todos estaba la muy fermosa Agriola e asimismo Laurena e aquel muy preciado caballero Frisol e el bueno del Ynfante Olorique e los otros tres sus compañeros, e todos quedaron espantados (p. 339).

Al vincular el motivo de la atracción mágica producida por la música con la lectura del hechizo restaurador, se le otorga al primero un poder similar de desencantamiento, en una mezcla de motivos tradicionales que enriquece la reelaboración palmeriniana. No es difícil encontrar aquí reminiscencias de cuentos folclóricos como “La flauta mágica”, en sus distintas versiones, o “El flautista de Hamelín”.⁶⁸ La idea de la música, o del instrumento musical, que atrae con su melodía a hombres o animales se encuentra ampliamente difundida en el folclor⁶⁹ y posee resonancias mitológicas muy conocidas. El motivo tiene en *Palmerín* una coherencia semántica extraordinaria si pensamos que el canto del ave profética también ostenta un poder mágico similar (el poder de desencantar): Palmerín sube al árbol para tomar al ave “e quando ella se sentió presa dio tres bozes, las más dolorosas e espantosas del mundo, *las cuales todos los que en el castillo estavan las oyeron e*

⁶⁸ D1427.1. *Magic pipe compels one to follow. Pied Piper of Hamelin.*

⁶⁹ D1223.1. *Magic flute*, D1224. *Magic pipe (musical)*, D1441.1.2. *Magic pipe calls animals together*, D1441.1.1. *Magic flute calls animals together* y D523.1.1. *Transformation by playing flute*; vinculados a los tipos 570, 515 y 780.

fueron desencantados e tornados en sus propios juyzios” (p. 294). El ave, por otra parte, está vinculada al destino heroico del protagonista ‘desencantador’ de metamorfosis e inmune a ellas: “—Mi buen señor—dixo Palmerín— [...] agora es menester que nos digáys qué faremos del ave, que muy triste viene; yo creo que morirá muy cedo. —No morirá—dixo Muça— que yo le faré tanto bivar que biva fasta que vos faltéys d’este mundo; por esso no vos deys cuydado” (p. 296).

El centro mismo de este espacio esconde también un poder metamórfico, figurado en el poder curativo del agua que emana del ave profética en el *Palmerín* y con la que la infanta Zérfira no solamente es curada, sino ‘transformada’, ya que gracias a ella desaparecen las cicatrices que la lepra le dejó:⁷⁰

Como la Infanta fue en su tienda, descubrió su rostro, *que fasta allí andava tan cubierta que no se le parecían sino los ojos*, e puso las flores a las narices e súpito le cayeron todos los gusanos que en ella tenía, muertos; ella se sintió tan sana como lo era de antes, salvo *que le quedavan unas señales feas de las llagas que los gusanos le avían fecho* [...] Palmerín la hizo lavar con el agua, que era de tanta virtud que la Infanta fue guarida del todo *e las señales de las llagas fueron quitadas del todo e quedó su rostro más claro qu’el sol*, que no avía hombre que la viesse que no fuesse muy maravillado de su fermosura (pp. 295, 298).

⁷⁰ Para los distintos simbolismos de la lepra en Zérfira, véase Ana Carmen Bueno Serrano, art. cit., y en otros textos caballerescos: Juan Manuel Cacho Bleuca, “De la *Histoire d’Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: tradiciones y contextos históricos”, *Medioevo Romano. Incontro di culture. La narrativa breve nella Romània Medievale. Atti del Seminario internazionale di Verona (29-30 maggio 2006)*, 30-2 (2006), pp. 365-366; Danielle Régnier-Bohler, “Jumeaux par contrat”, *Le Genre humain*, 16-17 (1987-1988), pp. 173-187; Elisabet Magro García, “Síntomas y enfermedades descritas en algunos libros de caballerías castellanos”, en José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz y María Jesús Díez Garretas (eds.), *Actas del XIII congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In memoriam Alan Deyermond*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid / Universidad de Valladolid / Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010, t. II, pp. 1255-1271.

La curación de Zérfira, proyectada sobre el imaginario medieval de la enfermedad (considerada como un castigo divino a un grave pecado de tipo sexual),⁷¹ será así una metamorfosis espiritual (de lo lúbrico a lo inmaculado), y en este sentido, la transformación física por la cual pierde sus cicatrices y se convierte en un ser bello, como el sol, simboliza un ritual de purificación.⁷²

Casi al final de la novela presenciamos una última metamorfosis, la del viejo turco, padre de Lidcate, quien para intentar escapar de los gigantes que Muça Belín trae consigo, se transforma en serpiente (nuevamente aquí con reminiscencias de los efrits de *Las Mil y una Noches*):

El viejo que en tal mal poder se vido, todo temblando obró de sus encantamientos e tornóse sierpe; mas poco le aprovechó que aquel Muça, que más sabía qu'él, obró de los suyos por tal manera que lo fizo a él e a su fijo quedar tales que no se pudieron menear. Muça fizo a sus hombres que le echasen una cadena, qu'él traía, a la garganta e prindiólo (p. 378).

Lamentablemente, y en contra de nuestras expectativas, Muça Belín no decide enfrentarse al mago al más puro estilo efrít (convirtiéndose él, a su vez, en otro animal que luchara contra la serpiente, en un combate de transformaciones animales mágicas sucesivas).⁷³ Queda-

⁷¹ Véase Bueno Serrano, art. cit.; Pierre Delaveau, "Lèpre du corps et lèpre de l'âme: recherches thérapeutiques anciennes", *Revue d'histoire de la pharmacie*, 62-222 (1974), pp. 155-169; Pilar Cabanes Jiménez, "La medicina en la historia medieval cristiana", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 32 (2006), pp. 1-13.

⁷² "La marque de la lèpre était une manifestation permanente du retrait de la grâce divine [...] La lèpre était considérée de surcroît comme une maladie spirituelle et sociale qui se transmettait sexuellement", Mark, Gregory Pegg, "Le corps et l'autorité: la lèpre de Baudouin IV", *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 45-2 (1990), pp. 271 y 273.

⁷³ Codificado en los difundidos D615. *Transformation combat. Fight between contestants who strive to outdo each other in successive*, y en D615.1. *Transformation contest between magicians*, y D659.2. *Transformation to animals to fight*.

mos así un poco desilusionados por el cariz que toma la transformación del viejo turco, pues Muça decide simplemente inmovilizarlo y exponerlo en la plaza pública, como cosa que no mereciera más esfuerzo ni dedicación. El merecido castigo del traidor termina convirtiéndose en un espectáculo digno de feria:

e él tomó por la cadena al viejo qu'estava fecho sierpe e salió con él a la plaça [...] E él fizo por su arte un padrón e encima una casilla de fierro abierta por todas partes porque todos los pudiesen ver [...] E toda la gente menuda le tiravan con lodo e piedras [...] La sierpe le mostrava los dientes por los espantar e era cosa tan estraña de ver qual nunca jamás fue vista. E de muchas partes la vinieron a ver después (p. 379).

El proceder de Muça, sin embargo, se explica si tenemos en cuenta el carácter positivo que tiene el personaje en el *Palmerín*, pues recordemos que su actuación en el ámbito metamórfico se había limitado al ámbito ilusorio (las transformaciones que realiza en la corte con una intencionalidad lúdica); ejercer un poder metamórfico sobre su propio cuerpo cuestionaría esa condición y lo vincularía directamente con Malfado (y con el lado negativo de Merlín, no olvidemos el duro lastre que en la tradición representó para el mago este poder de autotransformación como marca de su paternidad diabólica). Ahora bien, la metamorfosis del viejo turco no puede ser considerada una 'ilusión', pues entonces el valor del castigo perdería su sentido y el poder de Muça quedaría fuertemente cuestionado. Como había ocurrido en el episodio de las transformaciones en la isla de Malfado, las necesidades de la intriga y de la 'verdad' ficcional, de la construcción novelesca en fin, se imponen para mantener la coherencia de los personajes mágicos. La condena impuesta al viejo turco, la imposibilidad de retornar a su forma humana, suponía, de todas formas, un castigo impuesto no sólo a la traición en el ámbito político (el turco intentó matar al emperador), sino a la transgresión que supone el poder metamórfico en general, del que, de manera ejemplar, Muça se abstiene. De ahí que, en este sentido,

la caracterización de Palmerín como caballero sea, ante todo, la del héroe desencantador de metamorfosis y la del héroe en la que la transgresión metamórfica no puede ser llevada a cabo. De ahí también que el viejo turco, este ser con poderes metamórficos, se encuentre asimismos ligado a la vida del héroe, pues el castigo de Muça incluye, como había hecho con propósitos muy distintos con el ave mágica, la imposibilidad de morir sino hasta el día en que el héroe “fenesca”. La importancia de la ‘realidad’ de esta transformación tampoco se cuestiona en este caso, ni se alude a su posible carácter ilusorio. El episodio vuelve a unir a personajes con poderes vinculados a la metamorfosis:⁷⁴ los negativos, para generarla y los positivos, para restaurarla.

⁷⁴ Apenas entrar en Palacio el viejo Turco y Lidcate, el ave profética canta, anunciando así, la futura traición (p. 576).

DE AGUAS MARAVILLOSAS.
LA LIQUIDEZ COMO PRODIGIO
EN EL PALMERÍN DE OLIVIA

María José Rodilla León

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

En el capítulo VI de la primera parte de *El Quijote*, por boca del cura, Cervantes reprocha a Jorge de Montemayor acudir al mundo mágico de Felicia para resolver los casos de amor con el agua maravillosa que les otorgaba a los amantes la consecución del objeto amado, les quitaba la voluntad o los hacía olvidar el amor de su pastora; sin embargo, aunque salva a la *Diana* (1558 o 1559) del escrutinio, le hace decir al cura que se “quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada”. El *Palmerín de Olivia*, en cambio, no se salvó de la condena, aunque el agua no fuera el motivo, sino las olivas que el cura quiere convertir en rajas; sin embargo, a mi parecer, el agua es crucial en la obra y se derrama por todas partes, no sólo en la construcción y estructura de la misma, sino además en el destino de los personajes.

Desde las primeras andanzas del héroe, el elemento acuático es relevante como principio de la existencia y, aunque Palmerín no sea salvado de las aguas como Amadís, hay una especie de bautismo con el agua benéfica de la fuente Artifaria, por parte de las hadas, “asociadas a la idea de destino”,¹ una suerte de agua seminal que le otorga poder y lo inmuniza contra los hechizos, a la vez que le permite atravesar parajes ultraterrenos, ríos y otros lugares encantados, aunque no funcione contra el vino tentador que le ofrecerán para concebir un hijo suyo. En las siguientes páginas veremos las diversas funciones que cumplen el agua y otros líquidos, como el vino y los zumos de hierba, en la obra

¹ Édouard Brasey, *Hadas y elfos*, trad. de Esteve Serra, Barcelona: José J. de Olañeta, 1999, p. 34.

caballeresca en estudio, que he tratado de dividir en algunas categorías, muchas de ellas relacionadas entre sí.

1. LA LIQUIDEZ COMO VENENO Y ANTÍDOTO

Agua emponzoñada

En la obra se dan tres casos de enfermedades que necesitan curarse con aguas sanadoras, pero sólo uno de envenenamiento: después de correr tras un venado, el caballero Frisol bebe una gran cantidad de agua emponzoñada que proviene de una pequeña fuente, por lo cual comienza a hincharse y a convertirse en una especie de leproso. Su curación se le revela a Leonarda a través de un sueño: “E sacó el çumo de todas [varias yerbas] e diógelo a beber y untóle todo el cuerpo con ellas”.² No será la primera vez, como veremos más adelante, que el agua esté ligada al sueño y a la revelación.

Agua sanadora

Con zumo de hierbas y el agua maravillosa de la “fuente virtuosa” de la Montaña Artifaria es también curado Palmerín por una de las hadas de la Isla Carderia: “La primera traxo del agua de la fuente en una copa de oro e con el çumo de muchas yervas e fizo tal melezina que en poniéndolo en las llagas a Palmerín luego fue guarido” (p. 42). Se trata de una fuente encantada que provee el remedio, la sanación de una enfermedad, el antídoto del veneno; dicha agua brota de una piedra situada encima de la cueva donde habita la sierpe, guardiana del líquido sanador. En los cuentos maravillosos, Propp nos informa que uno de los

² *Palmerín de Olivia*, [Juan de Porras, *Salamanca, 1511*], ed. y apéndices de Giuseppe di Stefano, introd. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 102. Todas las citas provienen de esta edición, por lo que sólo se indicará entre paréntesis el número de la página.

caminos para el Otro Mundo “pasa por las fauces de la serpiente y por el agua [...] La serpiente de la montaña se halla relacionada, en el fondo, no con las alturas sino con las grutas, ya que se creía que, al igual que las cuencas fluviales, las grutas eran entradas al otro reino”.³ Palmerín vence a la serpiente guardiana y obtiene el agua milagrosa. Después de ser curado de sus heridas, las hadas le llenan la redoma para sanar al rey de su enfermedad. Existía la creencia de que “las aguas minerales, dotadas de virtudes medicinales conocidas desde la Edad Media, brotaban, según se decía, de fuentes mágicas habitadas por las hadas”.⁴ Más tarde, las hadas de la Montaña Artifaria se bañan en la fuente como en un rito de purificación. Bachelard ha visto el rito de inmersión como “una purificación del estanque de la fuente por seres puros [...] Las jóvenes que descienden a la fuente son vírgenes [...] Por una obligación real, por una participación material fuerzan al agua a la pureza”.⁵ Las hadas, como espíritus guardianes de la naturaleza, habitan en pozos y fuentes, por eso algunos de estos refugios líquidos llevan nombres de santos o de hadas y, rara vez, de diablos.⁶ Una vez purificada, la encantan para que nadie la vuelva a encontrar nunca; sin embargo, cuatro caballeros tratan de apoderarse del agua mágica porque malquieren al rey y no desean que sea curado y porque Palmerín no se lleve la honra, con lo cual tiene que defender el preciado líquido con el que la infanta Arismena lavará a su padre, el rey, quien resultará ser el abuelo paterno de Palmerín. El agua salutífera ha sido, entonces, el medio eficaz para que Palmerín se encuentre con sus parientes y empiece a conocer su linaje. Aunque el caballero no se haya sumergido en la fuente, el agua pura y fresca con la que ha sido curado simboliza su renovación, su renacer como un nuevo hombre; deja de ser el campesino

³ Vladimir Propp, *Raíces históricas del cuento*, trad. de José Martín Arancibia, Madrid: Fundamentos, 1974, p. 373.

⁴ Édouard Brasey, *op. cit.*, p. 42.

⁵ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, trad. de Ida Vitale, México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 197.

⁶ Sebillot, *Le Folklore de France*, t. II, p. 186, *apud* Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 213.

montaraz sólo atento a la caza para convertirse en el caballero que inicia un proceso de purificación y restauración de un linaje desconocido.

Otra etapa importante entre las proezas de Palmerín es la curación de la infanta mora Zérfira, con el árbol que da flores de las que se alimenta el ave que echa agua oliente por la boca (pp. 262, 288 y ss.). Palmerín debe acceder a un huerto que está en el Castillo de los Diez Padrones, de los que van saliendo caballeros con los que tiene que lidiar. Los encantamientos del castillo no los puede deshacer otro mago, Muça Belín, sino que su misión es anunciar cómo pueden desencantarse por la bondad de armas de Palmerín. El castillo está rodeado de una espesa niebla, una de las barreras para acceder al mundo encantado de los *mirabilia*, que la compañía no puede atravesar, pero él sí, aunque primero debe librar batalla con un viejo caballero encantado, cuyo poder reside en la barba. En una sepultura encuentra a la doncella de cristal, material favorito de los lugares ultraterrenos,⁷ y quita la llave de su mano para abrir el palacio, con lo cual inmediatamente queda desencantando Trineo. En cuanto Palmerín prende al ave, los que estaban en el castillo encantados vuelven a su ser primero y luego llena la copa de las flores que habrán de sanar a Zérfira. El ave necesita comer dichas flores y que la alegren con música para echar el agua sanadora por las narices; así lo hace Palmerín contentándola y cantando con un laúd hasta que logra recoger el agua olorosa en la copa con la que Zérfira se lava la cara, con lo que se le quitan las llagas dejadas por los gusanos que la invadieron por haber olido flores. El ave, además de arrojar el agua sanadora por el pico, tiene la virtud de profetizar sobre la vida y la muerte de Palmerín. Javier Roberto González afirma, en un espléndido artículo sobre el ave profética: “Palmerín canta para inducir al ave a cantar y la alimenta con las flores del árbol —esto es, con los frutos del árbol de la vida— para provocar la generación del agua que es, también, agua de vida, y que

⁷ Howard Rollin Patch y María Rosa Lida se refieren al cristal como propio de los lugares del Otro Mundo. Véase *El Otro mundo en la literatura medieval*, trad. de Jorge Hernández Campos, México: Fondo de Cultura Económica, 1982; y el apéndice “La visión de trasmundo en la literatura hispánica”, pp. 329 y 391, respectivamente.

sale del pico-nariz del ave casi conjuntamente con su canto, en una simultánea efusión de vida sonora y líquida capaz de curar y desencantar”.⁸

Palmerín se lleva el ave consigo y Muça le informa que las tres voces que dará el ave anunciarán su muerte tres días antes (el gallo cantará tres veces), le protegerá asimismo de posibles traiciones de otros caballeros produciendo gran ruido con las alas y estará alegre cuando reciba buenas nuevas. Ave, sin duda, digna de aparecer en un bestiario con similitudes al caradrio, capaz de detectar enfermedades con la mirada y que, al igual que el pelícano, se hiere el pecho con su pico.

2. LA LIQUIDEZ COMO ENGAÑO Y SEDUCCIÓN

Agua del olvido

Encantada por las magas moras Daifalea y Zulfaya, el agua de “acrecentar amor” en *Philesbián de Candaria* (1542), que bien pudo haber influido en Montemayor en el agua de la sabia Felicia, logra que los dos caballeros Armirán de Suecia y Perindeo de la Roca, al beberla, olviden sus antiguos amores y su vida pasada. En medio de un prado ameno, que invita a descansar, la fuente brota de un pilar de mármol con una cabeza de león, de cuya boca y ojos sale esta “dulce agua”.⁹ En el *Palmerín* tenemos un caso de olvido en otro líquido prodigioso, el vino, una suerte de brebaje amoroso con efectos narcóticos, que la reina de Tarsis le da a nuestro caballero para aprovecharse de él y concebir un hijo suyo. Es un vino anestésico, confeccionado con varios ingredientes que le hacen olvidarse momentáneamente, durante el sueño, al menos, de su amada Polinarda; pero si un sueño es el que sume en el olvido al caballero, otro sueño es la vía por la que se le

⁸ Javier Roberto González, “El ave profeta en el *Palmerín de Olivia y Primaleón*”, *Exemplaria*, 4 (2000), p. 91.

⁹ Véase el pasaje del *Philesbián de Candaria*, preparado por Hernando Cabarcas Antequera, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, p. 364.

revela a Polinarda que la reina de Tarsis tenía a Palmerín en sus brazos y que gozaba de él después de haberlo embriagado con su vino.

Agua erótica

La liquidez como prodigio erótico está también presente en este vino que toma Palmerín, pues, además del efecto anestésico que le hace olvidar a Polinarda, logra también despertar sus instintos y preñar esa noche a la reina de Tarsis (p. 194).

En donde realmente aparece el erotismo es en un huerto con árboles donde hay unos baños labrados maravillosamente con caños de agua fría y caliente, “por tal arte estaban fechos”, que además de servir de ornamento al *locus amoenus*, donde se verán los amantes, cumple la función erótica de tentar a Trineo en los lechos junto al agua, de donde sale, como Venus de la concha, la doncella Aurencida, con “los sus muy hermosos pechos de fuera, que era maravilla ver su cuerpo” (p. 328). El agua ejerce aquí una función sexual por estar ligada a la desnudez femenina. Señala Bachelard que “el ser que sale del agua es un reflejo que poco a poco se materializa: es una imagen antes de ser un ser, es deseo antes de ser una imagen”.¹⁰ Trineo se olvida de todo, de Dios y de su amada, por lo que sucumbe ante la tentación.

3. LA LIQUIDEZ COMO PREDESTINACIÓN Y PROFECÍA

Agua providencial

En forma de nubes, niebla, lluvia, olas del mar, el agua cumple funciones providenciales en varios episodios: una tormenta logra separar providencialmente la nave de Palmerín y de los cristianos del resto de la flota del Soldán, “perdidos en la gran tormenta de la mar” (p. 279)

¹⁰ Bachelard, *op. cit.*, p. 59.

para así no ir en contra de Constantinopla, donde Palmerín encuentra, precisamente, su linaje y es nada menos que el nieto del emperador.

En otra ocasión, “se levantó fortuna en la mar” (p. 268) y llegaron a la isla de Malfado donde sus amigos están encantados, ellos en canes y ellas en ciervas. Las dos fortunas de la mar son fenómenos prodigiosos que conducen al héroe a los destinos adecuados para continuar sus hazañas. La primera lo aleja de una guerra contra sus mismos parientes y la segunda le permite desencantar a sus amigos.

Pero tal vez el mayor prodigio es la ordalía que salva a Trineo de la hoguera y se describe como maravillosa: “en un punto fue el cielo todo lleno de muy espesas nubes e comenzó de tronar e relampaguear tan fuertemente que todos fueron muy espantados. La lluvia fue tan rezia e espessa que no se veían los unos a los otros; el viento era tan grande que cegó a todos los cavalleros de la parte del Soldán. E fue tan espantosa esta tormenta que todos pensaron de ser muertos” (pp. 334-335).

Como vemos, Trineo se ha visto entre dos aguas: el agua erótica de la seducción lo había condenado y el agua providencial de la tormenta lo salva: “E desde que la tormenta fue secada, los cavalleros vinieron ante el Soldán muy espantados e dezían que Dios avía fecho aquella gran maravilla por librar a Trineo que era sin culpa” (p. 335).

Estos fenómenos maravillosos son prodigiosos porque logran atemorizar a los personajes que ya sólo esperan la muerte o la intervención sobrenatural y, a su vez, deslumbran al lector por las descripciones fabulosas y la acumulación de hipérbolos, además de que toda manifestación de los elementos de la naturaleza era considerada como maravillosa en la Edad Media.

Agua profética

La profecía se revela en la obra en muchas ocasiones a través del sueño, pero también por la vía hídrica, por “el agua escondida en el cielo”:¹¹

¹¹ *Ibid.*, p. 233.

nubes espesas, lluvias y granizo se conjuntan y hacen aparecer a una doncella que baja de una nube y se posa en una peña para anunciarle profecías a Palmerín; se trata de una de las tres doncellas de la Montaña Artifaria que lo había sanado de las heridas, y cuya nueva aparición, ahora en calidad de Sibila, admira a los presentes: “Palmerín se maravilló e todos los otros, e él dixo que quería yr a ver qué cosa era aquella, e llegóse cerca de la peña donde estava la dueña” (p. 216). Y no menos admirable es su desaparición para los que la contemplaban: “E Palmerín quedó espantado quando así la vido yr e ansimismo Olorique, e tuviéronlo por cosa maravillosa” (p. 217).

4. LA LIQUIDEZ COMO MARAVILLA

Agua encantada

Así como las hadas pueden encantar y purificar las aguas, algunas dueñas sabedoras de todas las artes pueden realizar encantamientos con el agua de tal manera que la vuelven una barrera inexpugnable para muchos caballeros, pero no para el caballero elegido, que, en este caso, debe franquear dos barreras acuáticas: el agua encantada de un gran lago por el que se adentra Palmerín persiguiendo a un caballero que desaparece en mitad de él y, a su vez, él se encuentra de repente en un puente de madera sobre un foso muy hondo que cerca un castillo y que lo conduce a la obtención de unas armas destinadas para “el cavallero que tuviesse corazón de entrar por el agua”, y por las cuales conoce que es “fijo del Rey más leal que en Grecia fallarse pudo” (p. 136). La naturaleza se transforma ante los ojos del caballero, que “se maravilló mucho quando así se vido”, pero sigue adelante. Superar esta prueba acuática ha sido precisamente lo que lo ha llevado a conocer su linaje.

La otra barrera es un río “muy grande e muy fondo” que debe atravesar con una barca, uno de los vehículos para ir al Otro Mundo, que está atada a un árbol y custodiada por “dos leones muy fuertes”, los

cuales, una vez vencidos, se hunden también en el agua, pero cuando navega por el río, se comienzan a levantar unas grandes olas que provocaba “un pescado muy grande de estraña manera”, que quería tirarlo de la barca y al dar tantas vueltas a su alrededor “fazía subir las olas sobre la barca” (p. 137). Se trata de un agua violenta con la que Palmerín debe luchar y que contrasta con el agua estática del lago. Las enormes olas del río encantado son la primera prueba que afronta después de que se sabe hijo de rey, y es la más dura que debe enfrentar, como se dice explícitamente: “Él se vido en la mayor cuyta que jamás se vido” (p. 137). Después de luchar contra el pez y de aplacar las aguas coléricas con la fuerza de los remos, el caballero está ya preparado para alcanzar un umbral importante en el desarrollo del héroe: liberar a la doncella presa en la torre y, más tarde, a sus propios amigos, aislados también por otro río encantado por la dueña de Malfado, que separa la isla de la tierra firme, y que “era tan fondo que le llegava el agua hasta las estribas” (p. 272); como señalé antes, sólo lo puede atravesar Palmerín, gracias al antídoto de una de las magas de la Montaña Artifaria. Se trata de una nueva barrera acuática para entrar a la isla encantada, donde sus compañeros están convertidos en canes, con claras reminiscencias de la isla de Circe en la *Odisea* y de la que tomará el nombre Cabeza de Vaca para sus *Naufragios*.

Agua ornamental

El artificio mecánico y literario también tiene cabida como maravilla en las páginas del *Palmerín* en forma de agua ornamental, que aparece en varios jardines con caños sutilmente labrados por los que surge el agua y alegra y admira a quienes la contemplan. Es lo que Rosario Aguilar ha nombrado “ingenios y artificios hidráulicos”,¹² muy comu-

¹² Véanse sus trabajos “Algunos ingenios y artificios hidráulicos”, en *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, México: El Colegio de México / Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, pp. 273-290; y “La arquitectura maravillosa en los libros de caballerías españoles: a propósito de

nes en los libros caballerescos, y cuya construcción es debida a sabios o encantadores, como las fabricaciones de Muça, que “fizo por su saber en el corral del castillo una fuente, la más deleytosa de ver que jamás ellos la vieron, en que avía muchos caños de agua e de vino que cayán en piedras labradas de diversas colores” (p. 299) que, a decir de Lilia E. F. de Orduna, “se nos muestran como integrantes de un verdadero decorado o elementos constitutivos de una suerte de escenario fijo”¹³ y que, añadido yo, logra maravillar a los comensales y a quien los contempla por el efecto de sorpresa que produce tanto en los asistentes al espectáculo, como en los lectores, quienes se admiran por las descripciones que de las fuentes se hacen.

Las fuentes son un lugar propicio para las ensoñaciones y el sonido del agua especial para conciliar el sueño o para soñar con agua: la fuente rodeada de flores del sueño de la madre de Palmerín, Griana, después de que desaparece el león, es un lugar apacible que la hace despertar “mejorada de su mal y descansada de su pena” (p. 25); la fuente junto a la que descansa Palmerín lo invita a soñar. En su primer sueño aparece una floresta y una fuente junto a la cual había una doncella que le enseña la señal que ambos tienen: él en el rostro y ella en la mano izquierda, como pruebas de un destino juntos, al mismo tiempo que le anuncia su alta sangre. Y a partir de ese sueño, otros más le irán revelando más datos de su linaje.

El agua es también “el cuerpo de las lágrimas”¹⁴ y casi todos los personajes lloran continuamente: Griana llora “muy fieramente” por su boda con Tarisio; la doncella Arismena por piedad de Palmerín, porque piensa que lo manda a una muerte segura; el rey Netrido por la enfermedad de su hijo Frisol; se derraman lágrimas en todas las despedidas, etcétera, por poner sólo unos cuantos ejemplos.

castillos, torres y jardines”, en *Lingüística y Literatura*, Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia, 28-51 (2007), pp. 127-147.

¹³ Lilia E. F. de Orduna, “El vino en la literatura caballerescas”, en *Actas del Simposio Internacional “El vino en la literatura medieval. Presencia y simbolismo”*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1988, p. 148.

¹⁴ Bachelard, *op. cit.*, p. 23.

Hemos visto, entonces, que las aguas regeneradoras, sanadoras, providenciales, proféticas y maravillosas han cumplido en la obra una gran variedad de funciones y que la liquidez está ligada a los sueños reveladores y al destino de los personajes; en concreto, a la búsqueda del linaje del caballero y al desarrollo del héroe, pero, de alguna manera, por el agua también han cambiado los personajes: Frisol, Zéfira, el rey de Constantinopla, Trineo, Palmerín, o sea, que, en un sentido simbólico, podría decirse que el agua es la alegoría del tiempo que va transformando todo a su contacto.

“LA FE DEL MUNDO ES FALTADA”:
FUNCIONAMIENTO Y LÍMITES DEL SISTEMA
PROFÉTICO DEL *PALMERÍN DE OLIVIA*

Penélope Cartelet
El Colegio de México

Entre los rasgos imprescindibles del género caballeresco, se encuentra sin lugar a dudas la presencia de la maravilla, factor primordial del éxito de estas obras y fuente inagotable de recursos novelescos: magia, encantamientos, animales fabulosos, personajes misteriosos, etcétera. Uno de estos recursos resulta particularmente complejo en cuanto a las funciones que puede desempeñar en aquellos mundos ficticios: quiero hablar de las profecías. Paréntesis estilísticamente reconocibles, concentran *in nuce* el incansable desarrollo de estas narraciones tan extensas, proponiendo al lector un plan de acción, un resumen o una organización simbólica de los hechos que, bajo la apariencia de analepsis o prolepsis, siempre permite una mejor estructuración de las obras. Por sus presupuestos metafísicos, también constituyen un acceso único hacia el conocimiento de la ideología y las creencias fatídico-religiosas que gobiernan estos universos caballerescos y a sus personajes. Los múltiples papeles de la profecía hacen de ella un motivo esencial dentro del estudio del polifacético género caballeresco, a veces tan inasible.

El anónimo *Palmerín de Olivia*, publicado en Salamanca en 1511, tres años después del arquetípico *Amadís de Gaula*, y que da pie a la segunda gran saga de la moda caballeresca peninsular, no representa ninguna excepción respecto a esta importancia de la profecía. Al lado de sus anillos mágicos y metamorfosis circeanas, de sus magas y encantadores, de sus basiliscos y centauros, la maravilla del *Palmerín* se plasma también en un sin fin de elementos proféticos, revelados de mil modos a los personajes y al lector. Varios trabajos ya fueron dedicados al tema, en particular los de Javier Roberto González, sobre los que me

apoyaré a continuación.¹ Con el fin de precisar los contornos teóricos de estos oráculos, me propongo entonces examinar, en la línea del investigador argentino, el funcionamiento general del sistema profético del *Palmerín de Olivia* y analizar más detenidamente un curioso caso de interpretación errónea de una profecía, el cual lleva a cuestionar toda la ideología religiosa y narrativa subyacente a la obra.

1. EL SISTEMA PROFÉTICO DEL *PALMERÍN DE OLIVIA*

Antes de adentrarnos en la selva textual de los vaticinios palmerinianos, importa precisar desde ahora la definición de nuestro objeto de estudio. Retomando la que propone González, entenderemos el término ‘profecía’ “como el conocimiento de una verdad oculta al entendimiento natural de uno, varios o todos los hombres, ya por defecto de la facultad cognoscitiva humana, ya por incognoscibilidad intrínseca de la verdad en cuestión”.² Esta definición exige algunos comentarios. Primero, es muy importante dejar de lado la idea común de que la profecía concierne necesariamente al futuro; al contrario, la profecía puede revelar una verdad desconocida, cualquiera que sea su ubicación temporal, pasada, presente o futura, respecto al momento de la revelación (me situó, evidentemente, en el orden de la *historia*, y no del *relato*): la profecía prospectiva no es sino un caso particular de profecía (aunque sea probablemente el más frecuente), al cual reservaremos la denominación etimológica de ‘predicción’. En segundo lugar, como lo demostró santo Tomás de Aquino en su *Suma Teológica*,³ esta defini-

¹ Véase, en particular, Javier Roberto González, “Pautas para la caracterización del discurso profético ficcional como clase de texto: las profecías del *Palmerín de Olivia*”, *Incipit*, XVIII (1998), pp. 107-158 (en adelante: “Pautas”) y “La ideología profética del *Palmerín de Olivia*”, *Letras*, XXXVII (1998), pp. 53-81 (en adelante: “La ideología profética”).

² González, “Pautas”, *op. cit.*, p. 108.

³ Se trata de la distinción entre *cognitio* y *locutio* (*Suma Teológica*, II-II, q. 171, a. 1). Véase al respecto González, “Pautas”, *op. cit.*, p. 109.

ción deja bien claro el hecho de que la profecía es ante todo un conocimiento, y sólo de modo secundario una comunicación del saber profético. Por fin, aunque este aspecto no aparezca explícitamente en la definición que tomamos prestada a González, quiero añadir que me alejaré de este crítico, al no limitarme sólo al estudio del *discurso* profético, en cuanto clase de texto, sino que tomaré en cuenta elementos proféticos de otra naturaleza, tales como objetos o visiones.

Una vez aclarado este concepto de profecía, podemos acercarnos a los oráculos concretos del *Palmerín de Olivia*. Siendo éstos muy numerosos, cabe proponer una tipología tentativa de estos anuncios. González se basa, para hacerlo, en cuatro pautas: el tipo de superestructura (o forma de texto, el cual puede ser narrativo, exhortativo, descriptivo o narrativo-descriptivo), la intención del emisor (o sea, la conciencia o no del emisor de estar profetizando), el canal (oral o escrito), el contexto narrativo (la ubicación temporal de la profecía relativamente a su verificación). Estos cuatro criterios constituyen una criba fundamental para clasificar las profecías discursivas. Sin embargo, al abrir el abanico de los elementos proféticos que tomaremos en cuenta, se impone una clasificación previa, en función de la naturaleza misma del oráculo considerado. Podemos así distinguir las profecías mentales (cuando se limitan a la esfera del pensamiento, sin llegar a ser enunciadas), discursivas (cuando el saber profético se enuncia mediante el uso del lenguaje), materiales (cuando la profecía se expresa mediante un elemento del mundo exterior, sea concreto —objeto, animal, paisaje, etcétera—, sea abstracto —nombre, linaje, percepción, etcétera—), oníricas (o sueños proféticos), diegéticas (cuando un suceso de la trama anuncia otro), y metadiegéticas (cuando el narrador se encarga de proferir anuncios proféticos).⁴ Dentro de cada una de estas categorías, podemos operar, en un segundo momento, nuevas distinciones. Entre las pautas propuestas por González, sólo la del contexto narrativo vale para todas las

⁴ Propongo una presentación detallada de esta tipología en mi tesis de maestría, *Funciones de los elementos proféticos en el Amadís de Gaula*, París: Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2010.

categorías. El criterio de la intención del emisor se puede aplicar a las profecías mentales y discursivas; los dos restantes solamente a la profecía discursiva. Otras categorías van a presentar una subdivisión propia, como sucede con las profecías oníricas, que pueden separarse, según la tipología de Macrobio,⁵ entre sueño enigmático (*somnium*), sueño profético (*visio*) y sueño oracular (*oraculum*), que transmiten el mensaje profético mediante, respectivamente, una ensoñación indescifrable, una visión explícita o una profecía discursiva soñada.

El *Amadís de Gaula* ilustra en varias ocasiones cada una de estas seis categorías. Tal no es el caso del *Palmerín de Olivia*, cuyo sistema profético es, por un lado, menos complejo y, por otro, menos consciente de sí mismo. Según nuestro análisis, sólo cuatro categorías proféticas aparecen en la obra estudiada: las discursivas, las materiales, las oníricas y las metadiagéticas. La primera es la más frecuente. Contrariamente al mundo amadisiano, en el que observamos un casi monopolio de la palabra profética por parte de Urganda la Desconocida, el *Palmerín* presenta una multiplicidad de emisores proféticos: el caballero Adrián, las tres hadas de la Montaña Artifaria, el vasallo de la reina de Tarsis, Muça Belín, el hermano de Olimael, así como varios profetas anónimos (el esposo difunto de la dueña del cap. XXIV, la hermana de la dueña del cap. LXIII, o la señora del castillo de los diez padrones). Sin embargo, más allá de esta polifonía profética, todos estos profetas comparten una misma caracterización, la de ser “sabios” o “sabidores”, que han aprendido su arte y parecen tener acceso al saber profético, no por inspiración divina directa, sino mediante técnicas adquiridas, aunque el narrador nunca nos las detalle. Así son presentadas las tres hadas: “estas tres fadas eran hermanas, fijas de un cavallero señor de la ysla Carderia; y este cavallero fue el mayor sabidor que hovo en su tiempo e las fijas depredieron d’él tanto que le passaron en saber” (XVII, p. 42); o la señora del castillo de los diez padrones: “ésta no se quiso casar

⁵ Véase Macrobe, *Commentaire du songe de Scipion*, I-3, en *Œuvres complètes*, trad. de M. Nisard, Paris: Firmin-Didot, 1875, <<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/macrobe/index.htm>> [Consulta: 14 de agosto, 2010].

mas diose a deprender todas las artes qu'ella pudo" (CXXXI, p. 288).⁶ Como analiza en detalles González,⁷ existe, por tanto, en la obra, un estrecho entrelazamiento entre la profecía y la magia, pues todos estos profetas son también encantadores: Muça Belín provoca la ilusión de espectáculos cortesanos o desencadena una tempestad para salvar a Trineo, condenado por el Soldán de Persia, mientras la señora del castillo de los diez padrones multiplica en este lugar los encantamientos para impedir el acceso hacia la huerta mágica. Por tanto, resulta difícil hablar en el mundo ficticio del *Palmerín* de un 'don de profecía', o sea, de una iluminación gratuita del profeta por la sola voluntad divina.

Podemos dar, como ejemplo representativo de las profecías discursivas pronunciadas por estos personajes, dos pasajes que anuncian al héroe que logrará salvar a sus compañeros perdidos. El primero forma parte del oráculo emitido por una de las hadas de la Montaña Artifaria, cuando se encuentra por segunda vez con Palmerín: "E porque seas ledo quiero que sepas que aquellos que vas a buscar son bivos y sanos aunqu'están en poder de infieles; e la tu bondad es tanta que los librarás" (CIV, p. 216). El segundo está puesto en boca de Muça Belín: "vos quiero dezir, porque seáys ledo, que vos tornaréys a cobrar vuestra compañía con grande onrra. Mas sabed que..." (CXXXI, p. 288). Reconocemos aquí el inconfundible estilo profético, en particular con sus verbos fáticos (dezir, sabed) y su uso del futuro del indicativo, tiempo por excelencia de la certidumbre del saber profético (librarás, tornaréys). En ambos casos, el mensaje es claro y no da lugar a dudas en cuanto a su interpretación. Regresaremos más adelante sobre esta observación.

Desde mi punto de vista, los vaticinios emitidos por estos "sabidores" son las únicas profecías discursivas de la obra, con lo cual todas las

⁶ *Palmerín de Olivia: (Salamanca, [Juan de Porras], 1511)*, ed. de Giuseppe di Stefano, introducción de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004. Todas las citas son de esta edición; preciso entre paréntesis los capítulos en números romanos y las páginas en números arábigos.

⁷ González, "La ideología profética", *op. cit.*

profecías discursivas del *Palmerín* son conscientes de sí mismas. Según González, sin embargo, existen cuatro profecías inconscientes —que él llama ‘materiales’, por oposición a las ‘formales’—, pronunciadas respectivamente por Tolomé, el Emperador de Alemania, Palmerín y Maulerín.⁸ No puedo encontrar qué discurso del héroe identifica como inconscientemente profético, a menos que se trate del anuncio de su victoria sobre Amarán de Nigrea: si fuera el caso, ignoro por qué el crítico argentino no clasifica como profecías inconscientes muchos otros anuncios de victoria o derrota que aparecen a lo largo de la obra.⁹ En cuanto a los otros tres anuncios, reconozco que personajes teóricamente desprovistos del acceso al saber profético se refieren a eventos que tendrán lugar posteriormente en la trama. No obstante, no creo que el autor anónimo haya jugado conscientemente con este recurso, como sí es el caso de Garci Rodríguez de Montalvo. Por una parte, los posibles casos son tan poco numerosos que no logran formar un verdadero entramado de referencias inconscientes a los designios de la Providencia: son puntos aislados, dudosos, que nunca llegan a demostrar la existencia de un sistema voluntario y completo. Por otra, contrariamente a lo que pasa con algunas profecías inconscientes del *Amadís*, que el narrador señala, corrige, o de las que modifica el sentido original,¹⁰ el narrador palmeriniano nunca apunta estas intuiciones de los

⁸ El estudioso analiza esta subcategoría en “Pautas”, *op. cit.*, pp. 127-131. Su oposición entre profecía formal y profecía material retoma los términos teológicos normalmente aplicados a la noción de pecado. Sin embargo, estos términos no me parecen inmediatamente legibles y prefiero los de consciente e inconsciente, para reservar la categoría de profecía material a los anuncios transmitidos mediante objetos, animales y otras percepciones del mundo exterior.

⁹ Por ejemplo, las palabras que dirige Palmerín a sus opositores, antes de otro juicio de Dios, el que decide de la inocencia de Florendos y Griana: “nosotros vos faremos conocer en el campo que no dezís verdad e que falsamente los acusáys por aver el reyno para vosotros” (CV, p. 224).

¹⁰ Un ejemplo de este recurso narrativo del *Amadís de Gaula* aparece en III-68, cuando el héroe, para no presentarse ante el rey Lisuarte, anuncia una pretendida salida por tierras extranjeras, acompañada de futuras dificultades, lo que provoca el siguiente comentario del narrador: «mas si Amadís lo dixo burlando, muy de verdad

personajes como posibles profecías. Por lo tanto, creo que un lector acostumbrado a un uso más elaborado del sistema profético las puede interpretar como tales, pero, en el funcionamiento del peculiar sistema profético del *Palmerín de Olivia*, no lo son.

La segunda categoría profética más frecuente en la obra es la onírica. Todos los personajes, protagonistas o secundarios, reciben revelaciones mediante sueños. Algunos corresponden al tipo del *somnium*, cuando el contenido del mensaje profético no es claramente comprensible. Tal es el caso del sueño que le viene a Palmerín en el capítulo LVI: “E como le vino el sueño soñava que, andando a caça por la floresta, que salía a él un león, el más grande e fiero qu’él jamás vio, que le echava las uñas tan bravamente que le rumpía toda la loriga; e avía con él una batalla muy fiera que aduro lo podía vencer” (LVI, 123). La visión no revela directamente su contenido al héroe, pues el peligro realmente anunciado no es el de un león, sino el del gigante Franarque, quien va a atacar el real del rey de Inglaterra y llevarse a la reina y a su hija Agriola; no obstante, el aviso de un peligro inminente es suficientemente claro como para que Palmerín se preocupe y decida ir armado a la caza del día siguiente, lo que le permite vencer al gigante y socorrer a Agriola y su madre. Sin embargo, este tipo de sueño enigmático está poco representado en la obra, donde se prefiere claramente otro tipo de sueño profético, el *oraculum*, que se limita a transmitir por vía onírica una profecía discursiva, capaz de transmitir un mensaje de comprensión más inmediata y precisa. Podemos dar como ejemplo de este segundo tipo de sueño uno que recibe esta vez un personaje secundario, la pastora Leonarda, quien recoge a Frisol cuando éste sufre de lepra:

aquella noche había soñado que fallava un hombre muy maldoliente y, estando ella en gran pensamiento cómo lo remediaría, parecíale que vía una dueña muy fermosa que le dava una yerva e dezíale:

salíó, como adelante se dirá. Assí que los hombres siempre devrían dar buenas anuncias y fados en sus cosas». Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 2 vols., ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 2008, p. 1052.

—“Fija, con esta yerva sanarás al doliente que fallaste. E mira que por él no me pierdas a mí, que mucho te amo por ser limpia”. — E aquella yerva que la dueña le dava conoscíala muy bien. (XLV, p. 102)

Al día siguiente, al encontrar a Frisol, Leonarda sabe exactamente cómo curarlo, pues el mensaje de la dueña es totalmente claro y el narrador incluso nos precisa que la pastora conoce perfectamente la planta que debe usar, así que puede seguir las instrucciones recibidas en el sueño y “en cabo de tres días Frisol fue tan sano como lo era de antes” (XLV, p. 102). Del mismo modo que las profecías discursivas pronunciadas por los “sabidores” presentes a lo largo de la obra, la mayoría de los sueños transmite también revelaciones plenamente comprensibles para sus destinatarios. De hecho, si el origen de los sueños queda en general misterioso —pueden ser, como lo hipotetiza González, una iluminación recibida directamente del Dios diegético—, algunos presentan la particularidad de ser provocados por las artes de los encantadores. Tal es el caso de los sueños quizá más importantes de la trama, recibidos por Palmerín en el capítulo XII y que lo incitan a empezar su odisea caballeresca, pues el narrador nos revela que el responsable de estas visiones fue el sabio caballero Adrián: “E sabed que este Adrián, conociendo la gran bondad de Palmerín por su saber e del alto linaje de donde venía, le fizo ver en sueños todas las cosas que havéys oýdo de Polinarda, pensando que en Palmerín sería bien empleada la bondad e fermosura de aquella donzella” (XXVIII, p. 66). Esta última cita, además de revelar el extraño origen mágico de los sueños recibidos al principio de la obra por el héroe, nos proporciona un ejemplo de otra categoría profética presente en el *Palmerín de Olivia*, la profecía metadiegética, que corresponde a la capacidad del propio narrador de revelar eventos pasados, presentes o futuros de la trama, como es el caso aquí, ya que el narrador palmeriniano revela al lector (y no al personaje) un elemento en sí imposible de conocer, pues el propio Adrián no lo aclara antes de morir.

Por fin, nos queda por examinar una última categoría profética de la obra, la de los oráculos materiales. Aunque de importancia menor en

la trama, algunos desempeñan un papel indudable, en particular en relación con las cuestiones de identidad. Uno de los primeros casos en la obra se vincula con la identidad amorosa de Palmerín, pues una doncella enviada por Adrián le ofrece “un yelmo muy rico [...] e un escudo de un muy fuerte e limpio azero e no traía otra cosa en él pintada sino una mano de una donzella cerrada” (XVI, p. 39), una clara referencia a la mano de Polinarda,¹¹ en la cual el héroe encontrará una marca de nacimiento que le permitirá reconocer a su señora, como ésta le reveló en sueños: “[...] mira cómo nos fizo Dios para en uno, que nos señaló a ambos de una señal: tú la tienes en el rostro e yo en la mano del corazón’—. E parecíale a Palmerín que la donzella estendía la mano siniestra, que tenía muy fermosa, e víale en ella una señal negra así como la suya” (XII, p. 30). La profecía material del escudo, que repite la predestinación de Palmerín a amar a Polinarda, no presenta mayor dificultad, pues se relaciona con la profecía explícita del sueño anterior. Otra profecía material de la obra se vincula todavía más directamente con una profecía discursiva, pues los dos elementos —el objeto y las palabras— aparecen al mismo tiempo. Se trata de nuevo de armas destinadas a Palmerín, pero dejadas esta vez por un mago de menos importancia en la trama, el esposo de la dueña del capítulo LXIII: “La dueña abrió el arca en que estavan las armas, las quales estavan cubiertas con un paño de seda blanca e estavan en él unas letras griegas de oro que dezían: *Estas armas fueron fechas para el buen cavallero Palmerín de Olivia, fijo del Rey más leal que en Grecia fallarse pudo*” (LXIV, p. 136). Esta profecía material revela ahora un aspecto de la identidad familiar del héroe, el hecho de que sea de sangre real, y de nuevo este anuncio no presenta dificultad hermenéutica, pues su faceta discursiva hace explícito el mensaje, como lo demuestra la reacción inmediata del héroe: “Palmerín leyó las letras: jamás en su corazón mayor alegría sentió por saber que era fijo de rey” (LXIV, p. 136).

¹¹ La referencia se hace todavía más clara con el comentario que la doncella añade a su regalo: “[el caballero que me manda] dízevos que guardéys el escudo, que en él fallaréys el secreto de vuestro corazón” (XVI, p. 39).

El sistema profético del *Palmerín de Olivia* parece, por lo tanto, radicar en una serie de oráculos caracterizados todos por su legibilidad inmediata y su fácil comprensión. Cabe ahora analizar las consecuencias de estas observaciones para el funcionamiento general de las profecías en la obra.

2. EL FUNCIONAMIENTO DE LA PROFECÍA COMO GUÍA PROVIDENCIAL

La característica principal y común a todos los oráculos del *Palmerín* es su claridad. Si corresponden a elementos visuales, las imágenes que se presentan a los personajes reproducen la realidad intradiagética, o le son fácilmente aplicables (tal es el caso del león que aparece en un contexto de caza en el sueño de Palmerín comentado *supra*: una caza está justamente prevista para el día siguiente y resulta sencillo entender que algún peligro se presentará en ese momento). Si se trata de una profecía discursiva, el estilo también es muy llano. No aparece ninguno de los rasgos habituales en las profecías caballerescas inspiradas en el personaje de Merlín, tal como las de Urganda en el *Amadís*: metáforas variadas, simbolismo animal, alegorías, enigmas, reticencias, etcétera, son recursos ausentes en las profecías palmerinianas. Se abandona así la característica esencial del estilo profético tradicional, el de la *obscuritas*, cuyo funcionamiento así presenta González: “el discurso profético se construye sobre la base de recursos tendientes a revelar ocultando, a sugerir críptica y oscuramente, a referir mediante giros que velan toda alusión directa y que hacen necesaria una interpretación, anterior o posterior a su verificación en los hechos, de la profecía”.¹² Es así cómo el *Amadís de Gaula* se construía en torno al siguiente esquema profético: profecía / interpretación / realización / recapitación / nueva profecía. Como lo apunta González en la cita anterior, las etapas de inter-

¹² González, “Pautas”, *op. cit.*, p. 137.

pretación y realización pueden invertir su orden según los casos.¹³ En el *Palmerín*, sin embargo, la falta de *obscuritas* estilística vuelve innecesaria esta lenta hermenéutica antes exigida para cada profecía. La recepción de un oráculo (escuchado, visto, leído o soñado) coincide perfectamente con su comprensión, pues el mensaje no se intenta ocultar, sino solamente transmitir, mediante este mismo estilo de la narración, cuya claridad se alaba en la dedicatoria de la obra a don Luis de Córdoba: “breve, propio, natural, sin confusión de orden” (5).

Otra característica llamativa de las profecías del *Palmerín* ha sido analizada detalladamente por González;¹⁴ se trata de lo que el crítico argentino denomina, según un concepto forjado por Teun van Dijk, la ‘superestructura’ de un texto, es decir, la forma básica sobre la cual se modela un texto. En el caso de las profecías, se pueden distinguir cuatro superestructuras posibles: la narrativa, cuando el oráculo cuenta una sucesión cronológica de acontecimientos; la exhortativa, por la cual la profecía adquiere una función conativa sobre su destinatario; la descriptiva, que corresponde al anuncio de cualidades, estados permanentes o acciones iterativas; la narrativa-descriptiva, que combina los dos tipos de textos. Una vez establecida esta tipología, González analiza el corpus profético del *Palmerín* y concluye que éste presenta una “frecuencia inusual” de la superestructura exhortativa, contrariamente al *Amadís de Gaula*, donde dominaba más claramente la profecía narrativa.¹⁵ El primer vaticinio discursivo-exhortativo que se encuentra en nuestra obra aparece en boca de la doncella del capítulo XVI, mensa-

¹³ La recapacitación corresponde al recuerdo de la profecía anterior y a la corroboración de su verificación factual y, por tanto, de su veracidad. Dejo aquí de lado la etapa intermedia de la profecías paralelas que estudio en mi tesis antes citada.

¹⁴ González, “Pautas”, *op. cit.*, pp. 112-127.

¹⁵ *Ibid.*, p. 147. Según nuestro conteo, basado en el corpus de textos proféticos que González presenta como apéndice de su artículo, el *Palmerín* ofrece 17 profecías narrativas, 13 exhortativas, 2 descriptivas y 2 narrativas-descriptivas. Sin embargo, González no aplica este criterio a los discursos contenidos en los sueños proféticos, cuando, por ejemplo, el mensaje transmitido a Palmerín por la Polinarda onírica del capítulo XII es claramente exhortativo, puesto que lo incita a buscarla.

jera de Adrián, quien tranquiliza a Florendos respecto a la hidalguía de Palmerín, condición *sine qua non* para poder armarlo caballero: “Mi señor, el cavallero que acá me embió me mandó que vos dixiesse que no dudéys de fazer cavallero a Palmerín, que de ambas a dos partes es de tan alto linaje que lo meresce ser; e que lo améys sobre todas las cosas, que él vos fará tal servicio por donde tornéys a cobrar el alegría de vuestro corazón” (XVI, p. 39). Si bien la mensajera revela acontecimientos pasados (el origen noble del héroe) y futuros (la ayuda que Palmerín brindará a su padre), el objeto principal de su discurso es provocar dos acciones de parte de Florendos: por una parte, que arme caballero a Palmerín; por otra, que le conceda su amor. Las revelaciones concretas sólo funcionan como argumentos a favor de la realización de este doble pedido. Esta jerarquía entre la función conativa y la función informativa es la que distingue una profecía exhortativa de otra narrativa, como es el caso del siguiente anuncio, que las hadas de la Montaña Artifaria profieren para la reina de Tesalia, cuando ésta pierde a su esposo, hecho preso por los moros:

e ellas le respondieron que el Rey era bivo e que no podía ser librado de presión sino por el mejor cavallero que uviessse en el mundo, e que si la Reyna les quisiesse dar a ellas su fija que ellas la pondrían en tal lugar adonde ella fuesse muy viciosa e los estremados cavalleros en armas la viniessen a buscar, e que supiesse que por amor d’ella avía de ser libre su padre (CXIX, p. 256).

Aquí, si bien las hadas proponen a la reina entregarle a su hija, esta oferta no condiciona los acontecimientos, cuyo anuncio constituye el objetivo primordial del vaticinio y ya no un mero recurso argumentativo, como en el ejemplo anterior. Que la princesa se eduque o no con las hadas, será gracias a ella y al amor que le tendrá el mejor caballero del mundo, que su padre recobrará la libertad. Estos eventos son seguros y se cumplirán en la primera continuación del *Palmerín*, el *Prima-león*, a través del personaje de Polendos, cualquiera que sea la decisión

de la reina de Tesalia. En la profecía exhortativa, al contrario, se trata ante todo de provocar cierta acción o cierto sentimiento en el personaje que la recibe.

A partir de allí, entendemos la estrecha relación entre las dos características principales de los oráculos del *Palmerín*: la claridad y la frecuencia de las profecías exhortativas. Para poder obedecer el pedido contenido en este tipo de profecías, el personaje debe primero entender qué se le está pidiendo, pues resulta imposible cumplir una orden incomprensible. Por lo tanto, para que los “sabidores” de la obra puedan sugerir a los protagonistas las acciones que los encaminen hacia el cumplimiento de sus deseos, necesitan expresar sus oráculos con toda la claridad posible.

Esta doble caracterización del sistema profético del *Palmerín* abre así un acceso hacia la comprensión de la ideología religiosa que gobierna este mundo ficcional. Resumiendo las conclusiones de González al respecto, podemos decir que, gracias a sus artes, los magos adquieren un saber, inalcanzable para los demás personajes y al que el Dios ficcional les permite el acceso completo solamente si sus intenciones son buenas.¹⁶ El encantador-profeta constituye, pues, un “mediador entre los hombres y la Providencia de Dios”.¹⁷ Este papel es similar al de magos de otros libros de caballerías, como la Urganda amadisiana. Sin embargo, el tipo de mediación que proponen los profetas de *Palmerín* es diferente al de otras obras, ya que se caracteriza por su claridad y su tendencia a la exhortación, más que a la mera información. No sólo transmiten a los hombres una parcela del saber que alcanzaron, sino que les piden su participación en la actualización de este saber. En términos de González, se trata de una Providencia “*interpelante y dialogante*”, pues “considera al destinatario de la profecía como sujeto de acciones que él mismo deberá ejecutar para dar cumplimiento al Plan divino”,¹⁸ contrariamente

¹⁶ No es mi objetivo volver a desarrollar aquí toda la argumentación de González. Remito, por tanto, a su artículo “La ideología profética”, *op. cit.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹⁸ *Ibid.*, respectivamente pp. 77 y 76.

a la Providencia amadisiana que dejaba a los personajes en la incompreensión más completa ante oráculos sumamente esotéricos y los reducía, en consecuencia, al estatuto de meros objetos de su destino: “por eso, las profecías palmerinianas tienen una *finalidad práctica*: guiar a los hombres en sus acciones, en tanto las profecías amadisianas tienen una *finalidad teórica*: manifestar a los hombres la ciencia y el poder de Dios”.¹⁹ La profecía ya no se limita a señalar la existencia de una Providencia divina, sino que da acceso al contenido de esta Providencia y requiere del personaje una participación en la ejecución de este contenido. La profecía funciona entonces como una “guía providencial” del personaje palmeriniano.

Para terminar de entender este peculiar funcionamiento del sistema profético de nuestra obra, cabe ilustrarlo con algunos ejemplos concretos. Desde el punto de vista más abarcador, podemos observar primero este papel de guía respecto a la trayectoria caballeresca general del héroe. Ésta empieza justamente como respuesta a una serie de profecías: los sueños en los que Adrián provoca para Palmerín la visión de Polinarda. Esta visión se acompaña de un elemento discursivo claramente exhortativo, pues la doncella ordena al futuro caballero, todavía mero hijo de un colmenero: “Dexa la vida villana que tienes e busca las grandes cosas que te están aparejadas” (XII, p. 30). Y, al cabo de varias apariciones y pedidos no acatados por el joven Palmerín, la Polinarda imaginaria expresa su enojo: “Palmerín, ¿por qué tardas de buscarme? ¿Piensas que es vano lo que has visto? [...] E si la mi vista el tu corazón ha ferido, trabaja de buscar el remedio, que tu afán no será en balde mas antes te traerá en grande alteza. E no quiero más dezirte porque poco te das por mis palabras” (XII, p. 31). La combinación de esta última exhortación y de la ira de la doncella provocará finalmente la resolución de Palmerín de abandonar la montaña de Olivia y empezar sus aventuras. Este primer contacto del héroe con la guía providencial de las profecías informa al lector sobre esta función de los oráculos, pero

¹⁹ *Ibid.*, p. 78.

también constituyen un aprendizaje para el personaje: el mismo mensaje se le transmite de forma repetida, hasta desembocar en un regaño onírico por desacato al pedido profético, dos elementos —la repetición y el regaño— que no volverán a aparecer en la obra, pues, a partir de este momento, el héroe escucha los vaticinios y obedece inmediatamente (en la medida de lo posible) las ordenes que encierran.

Después de esta iniciación, Palmerín acepta colaborar plenamente con las profecías que recibe. Un ejemplo de su participación en los designios de la Providencia es su reacción a un anuncio de una de las hadas de la Montaña Artifaria, quien le revela lo siguiente: “Más primero serás tú libre de la muerte por el mayor enemigo que tienes; ruégote que desde lo vieres pierdas contra él todo tu mal talante; más te digo: qu’él te ayudará a librar de la muerte el mayor amigo que tú has” (CIV, p. 216). La profecía consta con tres partes: una narrativa, la cual anuncia que su enemigo salvará la vida de Palmerín; otra exhortativa, que pide al héroe que empiece a amar a su antiguo enemigo; una última narrativa, pero que, más que un anuncio en sí, constituye un argumento para que Palmerín acate el pedido de la segunda parte. A continuación, cuando un caballero desconocido salva al protagonista de otro caballero que lo iba a atacar mientras dormía, Palmerín hace de inmediato la relación con el oráculo del hada: “E Palmerín yva pensando quién podía ser aquel cavallero que podía bivar en aquella montaña, que lo avía escapado de la muerte, porque la dueña le avía dicho que avía de ser su enemigo el que lo librasse” (CIV, p. 219). Al ver el escudo del misterioso caballero, lo reconoce como Frisol, “el que vos avemos contado que era tanto tu enemigo”, así como recalca la voz del narrador. Sin embargo, esta vez, Palmerín acata de inmediato el pedido profético: “Por cierto grande es el saber de aquella dueña e por el bien qu’él me ha fecho yo quiero ser amigo d’este cavallero e perdonalle todo mi mal talante” (CIV, p. 219). Esta obediencia va a hacer posible el cumplimiento de los siguientes designios de la Providencia, es decir, la ayuda que Palmerín recibirá de Frisol en el juicio de Dios que le permitirá salvar a sus padres, Griana y Florendos, acontecimiento que corresponde al tercer elemento del vaticinio del hada.

El papel de guía providencial de la profecía también se observa en el desarrollo de las dos macrosecuencias que María Carmen Marín Pina identifica como las dos líneas estructurales de la obra: la búsqueda del linaje y la búsqueda del amor.²⁰ Respecto a la primera, se multiplican los oráculos en toda la primera mitad del relato (anuncio de la mensajera de Adrián o de las tres hadas, letras que acompañan las armas del capítulo LXIV). Uno de los últimos es el del vasallo de la reina de Tarsis, que ésta transmite al héroe: “nunca me quiso dezir sino que érades fijo del máspreciado e leal príncipe del mundo e que primero lo aviades de librar de muerte que lo conoscisedes por padre, e que no tardaría mucho tiempo qu’esto no fuesse” (XCV, p. 194). A pesar del carácter puramente narrativo de este vaticinio, también provoca una participación del protagonista, pues, analizando su contenido, va a emitir una hipótesis a partir de ello, antes de que los acontecimientos la cumplan realmente:

Palmerín estuvo pensando aquella noche en muchas cosas e acordóse de las palabras que la Reyna de Tarsis le avía dicho, que primero libraría a su padre que le conociesse, e dezía en su corazón: “¡Ay Dios, si Florendos fuesse mi padre e Griana mi madre, quán bienaventurado sería! [...] No me partiré de aquí fasta saber la verdad: quizá la ventura me ha traydo a que los conosca [e] ellos me ayan por fijo” (CVI, p. 226).

Sin contestar un pedido explícito de la profecía, Palmerín se basa en ella para intentar entender su identidad y para fijar su futura conducta, aquí mediante la decisión de no irse de Constantinopla antes de haber dilucidado el misterio de sus orígenes.

Del mismo modo, la profecía cumple con su papel de guía providencial respecto al tema del amor, otra de las facetas de la predestinación del caballero, como lo simboliza en la obra las dos marcas de nacimiento de los héroes. Los primeros sueños proféticos que recibe Palmerín

²⁰ María Carmen Marín Pina, “Introducción”, *Palmerín de Olivia*, op. cit., p. XII.

unen en su exhortación el principio de las aventuras caballerescas y la búsqueda de la misteriosa doncella onírica. Es, de hecho, este segundo aspecto el que provoca realmente la partida del héroe, quien así se compromete: “Ay Palmerín, ¿cómo no fazes el mandado de aquella señora? No sin causa ella me ha parecido tantas vezes. Yo prometo a Dios que fasta fallarla no quede, aunque todo el mundo rebuelva, y otra ninguna será señora de mi corazón sino ella” (XII, p. 31). Acatando por fin las profecías de sus sueños, el futuro caballero sale así en búsqueda de su señora, sin más datos que su gran hermosura y la existencia de una marca negra en su mano izquierda. Después de su primera aventura, la de la sierpe de la Montaña Artifaria, las hadas le proporcionan una nueva información, particularmente preciosa: el nombre de su amada. Esta revelación lo conforta en su proyecto: “E agora que sé el nombre de mi señora no se me podrá encobrir ni yo me podré engañar por otras” (XVIII, p. 43). Por fin, la doncella del caballero Adrián le anuncia dónde logrará encontrar a Polinarda y quién es ella: “Yo le oý dezir [a Adrián] que vos havía de rogar e aconsejar que vos fuéssedes a la corte del Emperador de Alemaña, porque seáys cavallero de la Emperatriz, que es su sobrina [de Adrián], e de Polinarda, su fija” (XXVII, p. 62). Sin embargo, antes de enterarse de este último vaticinio, y a pesar de su certidumbre de ya no poder equivocarse ahora que conoce el nombre de su señora, Palmerín intenta seguir la guía providencial de estas múltiples profecías, pero, llevado por su deseo de verificar antes de tiempo su anuncio, comete un extraño error interpretativo.

3. DEL FRACASO HERMENÉUTICO A LA REDEFINICIÓN DE LA FUERZA PROFÉTICA

Después de acabar su primera aventura con su victoria sobre la sierpe de la Montaña Artifaria, Palmerín regresa a la corte de Macedonia para entregar a su abuelo, todavía ignorado, el agua mágica que le permitirá sanar. Es allí donde un caballero anciano lo viene a buscar para em-

prender su segunda aventura, la de restaurar el derecho de Astor, duque de Durazo y sobrino del rey Primaleón, contra el traicionero conde Pasacar de Mersina, quien, después de tomarle una villa y estragar sus tierras, lo tiene cercado en la ciudad de Durazo. Nuestro joven e impulsivo caballero, deseoso de seguir probando su valor, llega sin tardar al vecino ducado, donde conoce a Astor y a su esposa, “e una fija que con ella estava que a mara[vi]lla era fermosa” (XX, p. 47). Tal belleza no puede sino recordar a Palmerín los encantos de la doncella que se le aparecía en Olivia y a la que, ante las múltiples exhortaciones de los sueños proféticos, prometió encontrar: “más se maravillava Palmerín de la fermosura de la fija del Duque e mirávala muy afincadamente, pensando que era su señora. Pocas cosas de las que el Duque le dezía entendía él, tan grande era su pensamiento en aquella donzella” (XX, p. 48). Llevado por la creencia de que ya había descubierto a la misteriosa doncella de sus sueños, Palmerín parece entonces descuidar sus obligaciones caballerescas, al no prestar atención a lo que le comenta Astor en la delicada situación de asedio en la que se encuentran. Al día siguiente, tiene lugar la salida de los de Durazo y su pronta victoria, gracias, evidentemente, a Palmerín, contra las fuerzas del conde felón. Sin embargo, tenemos la impresión de que el narrador despacha lo más rápido posible la narración de este nuevo logro caballeresco, deseoso de regresar al verdadero peligro que presenta el episodio para el caballero novel, es decir, la trama amorosa.

En las siguientes páginas, el narrador se complace en subrayar una y otra vez la fascinación de Palmerín por la joven hija de Astor: “Palmerín era muy alegre en ver delante de sí aquella donzella, atán fermosa le parecía ella” (XXI, p. 49); “Palmerín, que en otra cosa no tenía mientes sino en la donzella” (XXI, p. 50); por fin, él mismo la describe como “aquella donzella fermosa que alegra el corazón de quien la mira” (XXI, p. 50). El héroe, convencido de que se trata de su señora, sin intentar siquiera averiguar antes el nombre de la doncella, envía a su enano Urbanil para transmitir su declaración a Laurena, nombre del que el narrador ya informó al lector atento. El mensajero compromete a su amo en

los siguientes términos: “sobre la su bondad tenéys más señorío que dueña ni donzella que aya en el mundo, que desde la ora que os vio se otorgó por vuestro cavallero” (XXII, p. 50). Laurena, enamorada del joven salvador del ducado, contesta desde luego favorablemente a este galanteo. De esta manera Palmerín, que “tenía por cierto que aquélla fuesse la donzella que él havia visto en sueños” (XXII, p. 51), piensa cumplir con el pedido de sus visiones proféticas y con su propia promesa de tomar por señora a la doncella onírica, pero sólo demuestra su mala interpretación del oráculo y se perjura. Al descubrir finalmente el nombre de Laurena, nuestro caballero es “turbado” y expresa sus súbitas dudas: “No es éste el nombre que las fadas dixeron; o yo no lo entendí o llamaron a mi señora Polinarda” (XXII, p. 51). Sin embargo, el recuerdo de las palabras proféticas no logra vencer la fascinación del joven: “Laurena yva tan fermosa que Palmerín se maravilló e no podía partir los ojos d’ella ni ella d’él” (XXII, p. 51). Más aún, prefiere empezar a dudar de la verdad del oráculo que cuestionar su propio comportamiento: “¡Ay cativo!, ¿qué haré, que mucho me ha vencido la fermosura d’esta donzella? No sé si crea los sueños, que son vanidades” (XXII, p. 51).

En este punto del relato, la fuerza del amor bien parece superar la de la palabra profética. Pero, en el duelo que las oponentes, la profecía cobra otra vez vitalidad gracias a un nuevo sueño, recibido ahora por el enano Urbanil, en el que la misma doncella que se le había aparecido a Palmerín expresa su enojo por su traición y su desprecio por sus ‘bajos’ gustos, pues poco representa Laurena, hija de un duque, frente a Polinarda, hija de Emperador, aunque el héroe todavía ignore este dato. Es solamente al enterarse de este nuevo sueño cuando Palmerín reconoce su error y experimenta culpa: “con gran razón me puedo llamar desleal pues quería yr contra lo qu’he jurado en mi coraçón” (XXII, p. 52). Al día siguiente, olvidando sus promesas de amor por la joven Laurena, “con poca ceremonia y menos caballerosidad, la deja en la estacada”,²¹

²¹ Jeanne Ellis, “Palmerín de Olivia, ¿caballero pecable o héroe moderno?”, en F. William Forbes *et al.* (eds.), intr. de Elena Poniatowska, *Reflections on the Conquest of America: Five Hundred Years After*, Durham: University of New Hampshire, 1996, p. 202.

o sea, decide irse de Durazo sin más explicaciones. La reacción de Laurena es previsible: se desmaya, es atendida por su madre y pronuncia la triste fórmula que da título al presente trabajo, “la fe del mundo es faltada”. El episodio se cierra finalmente con una especie de profecía metadieгética, pues el narrador nos informa sobre el futuro de la doncella abandonada: “Todo el tiempo que aquella donzella vivió fue muy triste e jamás nunca se quiso casar, que dezía, pues no había fallado lealtad en Palmerín, que no la fallaría en hombre del mundo” (XXII, p. 52). Esta indicación se revelará parcialmente errónea, pues Laurena, todavía soltera, volverá a aparecer en el último tercio de la obra y, después de perdonar la traición de Palmerín y permitirle huir de la corte del Gran Turco, aceptará casarse con el duque de Ponte, compañero reciente del héroe (CLX, p. 351).

Sin embargo, tanto la queja de la doncella como el comentario del narrador apuntan la falla esencial de Palmerín en el episodio: la deslealtad, aquí doble, pues traiciona primero su compromiso consigo mismo y la fe que dio a Polinarda, y luego las promesas hechas a Laurena, a la que abandona sin más escrúpulos. A pesar de semejante comportamiento, Palmerín mantendrá a lo largo de la obra el título, típico de los héroes caballerescos, de “más leal amador” del mundo. Así lo presenta el mago Muça Belín a la corte del rey Abimar (CXXIX, p. 284) y por eso logra quitar la corona encantada del infante Manarix, hazaña reservada al amante “que más leal en dicho y en fecho avrá en el mundo” (LXXX, p. 170). Pero, las circunstancias de este éxito son por lo menos curiosas, pues Palmerín lo obtiene después de las siguientes reflexiones:

y estava pensando muy fieramente en su señora como él jamás la avía herrado sino en Duraço por amor de Laurena, e dezía en su coraçón que aquello no se avía de contar sino por yerro en no la conoscer; e como esto pensó fue muy ledo e miró a Ardemia, que mirándolo estava, la qual él folgava de mirar porque se parecía mucho a su señora (LXXXI, p. 172).

Palmerín logra, por lo tanto, su particular prueba de lealtad entre la auto-absolución de una deslealtad pasada²² y un gusto manifiesto por otra mujer que su señora. La dudosa conducta del héroe culmina con el episodio de la reina de Tarsis quien, ayudada, es cierto, por los efectos del vino, abusa del “leal” caballero durante su sueño. Si bien estas circunstancias podrían de nuevo eximir de culpa a Palmerín, es otra vez el elemento profético el que va a señalar cierta responsabilidad de su parte. Después de la partida de la reina, recibe nuevamente un sueño profético (pues tiene la función de informarle de un evento pasado que ignora), en el que Polinarda así lo acusa: “¡Ay Palmerín, cómo yerran aquellos que [te] tienen por bueno e leal! Por cierto tú no lo eres pues así me tienes olvidada e no te acuerdas de la gran cuyta que passo por ti. E sobre todo fezísteme aora trayción e más has errado contra aquel alto Señor que te crió” (XCV, p. 194). A pesar de esta revelación, Palmerín no intenta investigar lo que pasó y se limita a salir de la villa, quedando en los mejores términos del mundo con la reina de Tarsis. Sólo sospecha lo sucedido cuando, capítulos más tarde, su señora le cuenta el sueño profético que ella recibió simultáneamente, pero hace recaer toda la culpa sobre la reina: “yo no vos fize jamás trayción ni la pensé de fazer acá ni allá, salvo si una Reyna mora, —aquella que vos conté—, no me engañó con sus encantamientos: que una noche estuve fuera de mi seso con el vino que me dio a beber” (XCVIII, p. 204). Palmerín obtiene así el fácil perdón de Polinarda.

La obra presenta así una visión bastante laxa del concepto caballeresco de lealtad. Otro eminente caballero, el príncipe de Alemania, Trineo, puede también engañar a su señora a sabiendas con una princesa mora, sin recibir a continuación ningún castigo amoroso, pues el héroe mismo lo ayuda a ocultar semejante traición a su señora Agriola. Y la tolerancia imperante en el ámbito amoroso también vale para otros campos, pues, del mismo modo que Palmerín puede fingir contestar

²² De hecho, la culpa de Palmerín ya había sido atenuada por Tolomé, justo al concluir el episodio: “Laurena bien podrá comportar el mal con el bien que le fezistes; e quando no hay desonrra en su persona no puede ser mucho el engaño” (XXIII, p. 53).

favorablemente la propuesta de la enamorada Alchidiana, no duda en simular ser moro o, como lo apunta Ellis, en ayudar al rey de Inglaterra contra el de Escocia, aliado de su señor el Emperador de Alemania.²³ Tampoco podemos ignorar que la segunda vez que Palmerín se presenta ante Laurena es ayudando a los moros en la toma de la ciudad de Durazo: la doncella sufre, pues, una segunda traición de parte del mejor caballero del mundo, después de la primera traición amorosa. Sin embargo, todo se justifica desde la perspectiva de Palmerín, quien espera ganarse así al moro Olimael: “se muestra siempre práctico y dispuesto a salvar la vida antes que el alma, para lo cual [...] no duda en luchar contra los de su misma fe”.²⁴

Los términos de lealtad amorosa, religiosa o política cobran, por lo tanto, una gran flexibilidad en la obra. En varios casos, acabamos de ver que esta flexibilidad se observa en relación con el motivo de la profecía. Una interpretación errónea de sus primeros sueños proféticos provoca su primera deslealtad para con Polinarda. El vaticinio de las hadas que le reveló el nombre de su bien amada y la nueva aparición de ésta en un sueño de Urbanil hacen que abandone a Laurena y cometa una nueva deslealtad. En el episodio de la reina de Tarsis son de nuevo visiones oníricas las que revelan a los amantes la falta cometida por el caballero. Pero, al mismo tiempo, los profetas, tales como el vasallo de la propia reina de Tarsis o Muça Belín, lo presentan como al más leal amador del mundo.

Cabe preguntarnos si estas contradicciones se pueden superar o si el sistema profético del *Palmerín de Olivia* presenta realmente incongruencias. El error hermenéutico que rodea el episodio de Laurena hace vislumbrar una extraña eventualidad. Retomando la aplicación al discurso profético de la teoría de los mundos posibles que propone González,²⁵

²³ Ellis, art. cit., p. 206.

²⁴ Marín Pina, *op. cit.*, p. XXI.

²⁵ González, “La organización de mundos ficcionales en dos formas del discurso religioso: la plegaria y la profecía”, ponencia leída en el marco de las Terceras Jornadas Diálogos entre Literatura, Estética y Teología, Buenos Aires, octubre de 2007, <<http://>

podemos decir que, de repente, se crea en la obra un mundo posible en el que la señora de Palmerín deja de ser Polinarda, para volverse Laurena. Y este mundo posible no aparece solamente como una virtualidad interpretativa, sino que empieza a volverse mundo real-ficcional,²⁶ pues el héroe empieza realmente a cortejar a Laurena, pensando realizar así la profecía que recibió. El sueño recibido por Urbanil es el que permite el regreso a la virtualidad de este mundo posible, ya que el héroe abandona a Laurena para proseguir con su búsqueda de Polinarda.

Ya vimos que, contrariamente al *Amadís de Gaula*, la profecía palmeriniana exige una participación de los personajes en la realización de los planes de la Providencia. El episodio de Laurena muestra que esta participación puede resultar equivocada y favorecer una situación distinta a los designios providenciales. Nos encontramos con una especie de inversión del motivo folclórico de la profecía que se cumple a pesar de los esfuerzos de los personajes para impedir su verificación. El faraón de Egipto en la Biblia, Layo en la cultura clásica griega, Arturo en las leyendas bretonas, todos intentan oponerse a la realización de una profecía terrible para ellos mismos y para sus respectivos pueblos. Pero, son justamente sus acciones para impedirla que van a permitir la salvación de Moisés, Edipo o Mordred, y por tanto la verificación final del oráculo. Todos estos mitos ilustran una misma convicción: la de la fuerza de la palabra profética, símbolo del destino ineludible.²⁷ Es esta misma

200.16.86.50/digital/8/conferencias/cle00055.pdf>, [consulta: 09 de febrero, 2012]. Cabe precisar que el error hermenéutico que analiza el estudioso al final de su texto no corresponde a nuestro caso, pues no tiene lugar un intento de realización de la interpretación errónea.

²⁶ González así define estos términos: “en un primer plano de análisis puede definirse el mundo del texto ficcional como la realización de un mundo posible paralelo o alternativo al real, pero en un segundo plano de análisis, interno ahora al mundo ficcional, también cabe distinguir en éste la existencia de un mundo real-ficcional—esto es, el mundo que dentro de la ficción funciona como real mediante el estatuto de verificabilidad que le confiere su narrador— y de varios mundos posibles” (*ibid.*, p. 5).

²⁷ La tradicional fuerza de la palabra profética se debe a su identificación, no con el *logos*, que habla *de* la realidad y puede errar, sino con el *mythos*, que *es* directamente la realidad y no puede errar. González, “Pautas”, *op. cit.*, pp. 129-130.

fuerza la que evidencian los oráculos de otras obras caballerescas, como el *Amadís*, donde los personajes nunca pueden escapar a su destino. En el *Palmerín*, casi todas las profecías se cumplen, pero muestran señales de debilidad. Los personajes expresan repetidamente sus dudas respecto al cumplimiento de los oráculos, como lo leemos a propósito de Netrido, Frisol, Amarán de Nigrea, la reina de Tarsis, o el propio Palmerín en varias ocasiones. Al final, si suelen recobrar su fe en los vaticinios, la duda ha sido sembrada: la fe en el mundo profético no es “faltada”, pero sí vacila.

Más allá de estas incertidumbres, encontramos profecías que no se cumplen. La supuesta predestinación entre Palmerín y Polinarda ya peligró seriamente con el episodio de Laurena. Pero, sobre todo, aparecen, hacia el final de la obra, anuncios cuya realización fracasa. Se trata de los que pronuncia el malvado hermano de Olimael para los caballeros Manadén y Nardides, que planean la muerte de Palmerín y a los que el mago afirma repetidamente “yo vos libraré” (CLXX, pp. 375 y 376). Sin embargo, Muça Belín se entera por sus artes de la traición que se está preparando y llega a tiempo para vencer al hermano de Olimael y curar a Palmerín de sus heridas, o sea, para impedir el cumplimiento de la profecía del traidor. González propone para este fracaso profético una explicación religiosa-moral: el Dios ficcional daría acceso a sus designios a los magos bien intencionados, pero lo negaría a los encantadores malvados, pues sus fines se oponen a los de la Providencia divina.²⁸ Esta hipótesis es coherente con la moral cristiana generalmente presente en los libros de caballerías. Sin embargo, podemos objetar que nunca se explicita en la obra ninguna correlación entre la intención de los magos y el nivel alcanzado por sus artes. Uno de los personajes más peligrosos de la trama, Malfado, lleva a cabo hechizos que Muça Belín es incapaz de anular, como él mismo lo confiesa a Palmerín: “yo no puedo desfazer el encantamiento que una vez está fecho por mano de otro” (CXXXI, p. 288). Por lo tanto, creo más plausible que la obra presenta sencilla-

²⁸ González, “La ideología profética”, *op. cit.*, p. 69.

mente una concepción un tanto debilitada de la llamada fuerza profética. Si bien la inmensa mayoría de los vaticinios de la trama se cumplen, no tienen el peso que se les otorga tradicionalmente: los personajes y el lector pueden llegar a dudar de ellos y su cumplimiento puede ser cuestionado o, incluso, impedido, como lo hace Muça Belín respecto al anuncio del hermano de Olimael.

Esta lectura de los límites de las profecías palmerinianas es totalmente congruente con las conclusiones propuestas por González respecto a la participación de los personajes en el cumplimiento de los vaticinios. El grado de fuerza de las profecías es inversamente proporcional al grado de libertad al que pueden pretender los personajes. Ahora bien, protagonistas que colaboran en la realización de su destino tienen necesariamente más libertad que si fueran meros objetos de los designios divinos. Aquí, un personaje puede permitir que empiece a realizarse el mundo posible de la interpretación errónea de una profecía; otro puede impedir que el mundo posible anunciado por otra profecía llegue a transformarse en mundo real de la ficción. La fragilidad tan llamativa del concepto tradicional de lealtad es una consecuencia de esta mayor libertad del personaje, la cual también explica “la orientación personal e individual del *Palmerín*”,²⁹ perceptible tanto en un nivel estructural, pues la obra sigue casi sin interrupción a su héroe, recurriendo mucho menos al entrelazamiento que un *Amadís*, como en un nivel más anecdótico, en las decisiones que pueden tomar los personajes, basadas más en la preocupación personal que en valores superiores, como amor, religión o lealtad política. Así la libertad que trastorna el sistema profético también revisa la rigidez de otros conceptos tradicionales del universo caballeresco.

Como lo ha señalado Ellis,³⁰ el héroe palmeriniano responde a un arquetipo muy distinto al del héroe caballeresco tradicional: más independiente, más preocupado por sus intereses personales, menos sumi-

²⁹ Ellis, art. cit., p. 210.

³⁰ *Ibid.*, p. 206.

so a las leyes del destino o de la moral humana. Sin embargo, creo difícil comprobar su teoría de que este cambio se deba a una influencia del *Amadís* primitivo.³¹ Lo que sí podemos afirmar es que el nuevo tipo de héroe representado por Palmerín se caracteriza por una libertad desconocida hasta entonces, una libertad que trastorna necesariamente la arquitectura del sistema profético que encierra tradicionalmente la trayectoria de los héroes caballerescos. Las profecías requieren ahora la participación de los personajes en su cumplimiento y, si éstas siguen estructurando la obra, ya no es porque sirven de plan director para la narración, sino porque sirven de plan de acción intradiegético para los protagonistas, quienes reconocen su realización en sus aventuras y deciden acatar o no los pedidos que contienen. Por lo tanto, al funcionar como guía providencial, y ya no como imposición de los designios divinos, el sistema profético del *Palmerín de Olivia* acepta la libertad del personaje y le otorga un libre albedrío ficcional.

³¹ *Ibid.*, pp. 210-211.

“ACORDÓ DE FAZERSE MUDO E JAMÁS FABLAR”: PALMERÍN ENTRE MOROS*

Carlos Rubio Pacho

Universidad Nacional Autónoma de México

Resulta indudable que la Guerra de Granada, que culminó con la expulsión de los moros del último bastión que conservaban en Europa, marca el cenit de la política unificadora de los Reyes Católicos. Un acontecimiento de tan gran trascendencia evidentemente no podía haber pasado inadvertido a los escritores contemporáneos, por lo que “en la historiografía de la segunda mitad del siglo xv, la nueva ideología imperial halla, sin duda, uno de los mejores medios de propaganda y afirmación”,¹ como afirma María Carmen Marín Pina. También señala que lo mismo la poesía cancioneril que la ficción sentimental se hicieron eco del elogio y la exaltación de los monarcas e, inclusive, las letras sagradas no fueron ajenas a este mismo entusiasmo.² Y concluye

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación (PAPIIT: IN403411): “Estudios sobre Narrativa Caballeresca: Catálogo descriptivo de textos breves en libros de caballerías hispánicas (siglo xvi): prosa y poesía” (Dirección General de Asuntos del Personal Académico), que se inscribe en el marco del “Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca” (PIFFyL2006-017) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

¹ María Carmen Marín Pina, “La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la narrativa caballeresca del reinado fernandino”, en *Fernando II, el Rey Católico*, presentación de Esteban Sarasa, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 1996, p. 87; y ahora en sus *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2011, p. 103.

² Para la poesía cancioneril, abordada desde un punto de vista eminentemente histórico, véase José Manuel Nieto Soria, “Apología y propaganda de la realeza en los cancioneros castellanos del siglo xv. Diseño literario de un modelo político”, en *La España Medieval*, 11 (1988), pp. 185-221. Como muestra de las letras sagradas, véase el anónimo *Sermón*, publicado por Federico Delgado Scholl y Óscar Perea Rodríguez,

la autora: “En general, cualquier trabajo intelectual del momento, incluida la prosa de ficción, expresa la ideología del llamado Estado ‘moderno’ y se tiñe de elogios y de propaganda hacia la monarquía”.³

Es pues, en este ambiente propagandístico de los logros de los monarcas en el que comienzan a aparecer las ediciones de los primeros libros de caballerías,⁴ lo que lleva a considerar que, sin duda alguna, éstos también reflejarían el mismo interés. Es en este sentido, como puede entenderse, el Prólogo que Garci Rodríguez de Montalvo antepone a su versión del *Amadís de Gaula*, en el que prácticamente minimiza los hechos heroicos de los antiguos para engrandecer los emprendidos por sus contemporáneos y, más concretamente, los emprendidos por el rey Fernando:

Pues si en el tiempo destos oradores [...] acaesciera aquella santa conquista que el nuestro muy esforçado Rey hizo del reino de Granada, ¡cuántas flores, cuántas rosas en ella por ellos fueron sembrados, assí en lo tocante al esfuerço de los caballeros, en las rebueltas, escaramuças y peligrosos combates y en todas las otras cosas de afruentas y trabajos, que para tal guerra se aparejaron, como en los esforçados razonamientos del gran Rey a los sus altos hombres en las reales tiendas ayuntados, y las obedientes respuestas por ellos dadas y, sobre todo, las grandes alabanças, los crescidos loores que meresce por haver emprendido y acabado jornada tan cathólica.⁵

“Predicación religiosa y propaganda política en el siglo xv: el *Elogio a los Reyes Católicos por la conquista de Granada* (1492)”, *Voz y Letra*, 13-1 (2002), pp. 3-26.

³ María Carmen Marín, “La ideología”, *op. cit.*, p. 89; *Páginas de sueño*, *ed. cit.*, p. 105.

⁴ Este interés por la propaganda política no surge en los Reyes Católicos a partir de la toma de Granada sino que se trata de un hito más de un largo proceso iniciado muchos años antes, según lo ha documentado Ana Isabel Carrasco Manchado en su tesis doctoral *Discurso político y propaganda en la corte de los Reyes Católicos (1474-1482)*, 2 vols., Madrid: Universidad Complutense, 2000; un resumen de esta investigación puede consultarse en “Discurso político y propaganda en la corte de los Reyes Católicos: resultados de una primera investigación (1474-1482)”, *En la España Medieval*, 25 (2002), pp. 299-379.

⁵ Garci Rodríguez de Montalvo, “Prólogo” al *Amadís de Gaula*, 2 vols., ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid: Cátedra, 1991, t. I, pp. 219-220.

Es en este mismo ambiente, entusiasmado por la católica empresa llevada a cabo en la Península, que aparece, el 22 de diciembre de 1511, el *Libro del famoso e muy esforzado cavallero Palmerín de Olivia*. Si a esto se toma en consideración que poco antes de esta fecha se han llevado a cabo las conquistas hispanas de diversas ciudades del norte de África, como Mazalquivir, Orán, Bugía, Argel o Trípoli, bien se puede explicar el interés que se mostrará en nuestro libro por el asunto. Huella palpable de esto se aprecia en la dedicatoria, dirigida al joven Luis de Córdoba que, aunque segundón, pertenecía a una de las más ilustres familias castellanas. Aunque no deja de ser un tópico retórico la exaltación de los antepasados, llama particularmente la atención que el autor, o autora si tal fuera el caso,⁶ se refiera con cierta precisión al abuelo del joven dedicatario: “El qual por defensión de nuestra christiana religión e zelo de Dios muchas vezes gloriosamente con los moros, nuestros grandes inimigos, peleó e en el fin al Rey poderoso de Granada no solamente desbarató, pero vencido, le prendió e cativó”.⁷

Además, desde las primeras líneas del relato, mientras se traza la genealogía de los ancestros de Palmerín, se insiste en que Reymicio, el Emperador de Constantinopla, tan esforzado en la lucha, tras su casamiento con la infanta de Ungría, “olvidó la guerra que él de contino fazía a los moros, enemigos de nuestra fe” (p. 7). Ante las expectativas que se han venido desarrollando desde el paratexto cabría esperar una narración imbuida de un sentimiento de cruzada que repudiaría siste-

⁶ Para la supuesta autoría femenina de la obra, remito a Lilia Ferrario de Orduña, “Palmerín de Olivia y Primaleón: algunas observaciones sobre su autoría”, en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. (Santander 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria / Año Jubilar Lebaniego / Asociación Hispánica de literatura Medieval, 2000, t. 1, pp. 717-728; así como al resumen de Ma. Carmen Marín Pina, en su “Introducción” a *Palmerín de Olivia (Salamanca, [Juan de Porras], 1511)*, ed. de Giuseppe di Stefano, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, pp. ix-xi.

⁷ *Palmerín de Olivia*, ed. cit., p. 4. Todas las citas de la obra provienen de esta edición, por lo que sólo indicaré entre paréntesis el número de las páginas.

máticamente al otro, al infiel. Sin embargo, no ocurre tal situación, pues queda la impresión general de que, aunque en definitiva se trata de un enemigo, en ocasiones parece poseer rasgos más positivos de los que se podría esperar.

No cabe duda, que a lo largo de todo el relato aparecen los moros en diversas situaciones y momentos,⁸ por lo que valdría la pena examinar este aspecto con detenimiento en vista de su presencia recurrente.⁹ Sin embargo, en esta ocasión, tan sólo me ocuparé de una secuencia narrativa que conserva cierta autonomía, pues se encuentra enmarcada por un par de acontecimientos fortuitos que dejan al protagonista aislado del mundo al que pertenece. Aproximadamente, hacia la mitad del libro, después de que se ha establecido la genealogía, el nacimiento y la crianza del héroe, así como el relato de las primeras aventuras que lo han ido perfeccionando como caballero, incluido el encuentro y enamoramiento predestinado de su soñada dama Polinarda, se produce una larga estada entre los moros; de dos años, para ser más preciso. Aquí cabe aclarar que en la obra, el término moro es absolutamente abarcador pues comprende a todo tipo de infieles, independientemente de su pertenencia a una nación, por lo

⁸ Este aspecto ya había sido señalado por Mancini: “El tema de los turcos es el que predomina en el *Palmerín* desde las primeras páginas” e incluso indica que la obra podría articularse en dos partes, la segunda de la cuales, “se desarrolla exclusivamente en tierra de turcos” (Guido Mancini, “Introducción al *Palmerín de Olivia*”, en sus *Dos estudios de literatura española*, Barcelona: Planeta, 1970, p. 20).

⁹ Dada la presencia tan frecuente del infiel, cabría esperar que la crítica se hubiera ocupado extensamente del tema; sin embargo, paradójicamente, prácticamente no ha sido abordado por la crítica. Al menos esto parece revelar la consulta del Índice temático de la imprescindible bibliografía de Daniel Eisenberg y Ma. Carmen Marín Pina (*Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2000), quienes únicamente consignan una tesis doctoral que, aparentemente, se ocupa de forma marginal de los turcos en los libros de caballerías: Albert Mas, *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1967, p. 61; así como la de la base de datos *Clarisel* <www.clarisel.es>, cuyos resultados también son parcos, y se refieren a obras muy posteriores, como el *Lepolemo* (1521) o el *Tristán* de 1534.

que se les llama genéricamente a turcos, persas o babilonios, como se les llega a identificar en el texto.¹⁰ Estos términos parecen referirse más bien a una determinada fe más que a grupos humanos con características raciales o culturales diferentes, por lo que se vuelve un término que engloba más bien a una clase de enemigo que se distingue por su religión.

Esta larga estadía del héroe se encuentra delimitada por un par de tormentas, esas “aguas providenciales”, de acuerdo con la clasificación propuesta por María José Rodilla.¹¹ La primera de ellas ocurre tras la salida de Inglaterra, cuando Palmerín ayuda a escapar a los enamorados Trineo y Agriola: “que yendo ellos por su mar con tan buen tiempo [...], comenzóse la mar de embravecer con aquel viento que llaman vendaval que faze los grandes tormentos en la mar [...] y en tan grande peligro se vieron que jamás pensaron d’ escapar” (p. 158) hasta que, finalmente, llegan a un puerto desolado enclavado en una montaña, donde comenzarán en realidad sus verdaderos infortunios. La segunda tempestad también resulta ser de carácter providencial, pues permite al héroe reintegrarse a su mundo, el de los cristianos:

Quiso Dios endereçar a Palmerín porque sus deseos se cumpliesen, e comenzó de levantar una gran tormenta en la mar, tanto que la flota que iba junta se ovo de apartar [...] Y así corrieron doce días por la mar que no pensaron d’ escapar. Mas Palmerín llevaba gran corazón e dava gracias a Dios porque así lo avía fecho. A cabo d’ este tiempo la tormenta cessó (p. 199).

¹⁰ Bien podría explicarse esta confusión si consideramos que su propio ámbito es el único que puede contemplarse como un mundo organizado, “un mundo de los signos organizados”, mientras que el externo, es el de “los hechos caóticos” [José Manuel Martín Morán, “Tópicos espaciales en los libros de caballerías”, *Revista de Filología Románica*, 8 (1991), p. 281], aunque para este autor, el turco se trataría más bien de un tercer tipo de mundo: el *mundo otro* (p. 292).

¹¹ María José Rodilla, “De aguas maravillosas. La liquidez como prodigio en el *Palmerín de Olivia*”, en este mismo volumen, pp. 69-79.

Este par de tormentas no únicamente sirven para enmarcar un período temporal, el de la estancia del héroe en tierras de infieles, sino que también parecen crear una suerte de paréntesis por lo que respecta al comportamiento del héroe. Pareciera que en este ínterin Palmerín deja de encarnar los más altos valores caballerescos con tal de conservar la propia vida; incluso, promete combatirse contra los cristianos, lo cual lo convertiría más bien en un traidor.¹² Será la segunda tormenta, la que no únicamente lo reintegre a su espacio geográfico, sino también al de los valores caballerescos.¹³

Pero volviendo al relato, al llegar a tierra, Palmerín se interna durante una cacería, por lo que se aleja de sus amigos Trineo y Agriola, quienes son capturados por los moros del lugar. Aunque podría pensarse que éstos se presentan como personajes negativos, en realidad muestran muchas características de signo positivo, pues, con cierta frecuencia son descritos de la misma manera en la que lo serían los otros caballeros, que también cumplen la función de ser antagonistas.

Olimael, el primer moro que se presenta, es descrito como “muy buen cavallero y [...] muy amado del Gran Turco por la su gran bondad” (p. 158), y aunque hace prisionera a Agriola intenta complacerla con regalos y halagos con tal de que sea correspondido su amor. A su vez, el Gran Turco es visto como “caballero mancebo e muy fermoso” (p. 162) y también intenta honrar a Agriola con regalos de exótico lujo

¹² Cuando nuevamente Palmerín y los suyos son hechos prisioneros por la flota del Gran Turco, al mando de Olimael (cap. cxviii), no únicamente se rinden ante la superioridad numérica de los adversarios, sino que incluso participan activamente en las conquistas de Albania y Duraço con tal de salvar la vida; esto lleva a Martín Morán a considerar este episodio como “el mercenariado de Palmerín en favor de los turcos” (*art. cit.*, p. 291).

¹³ “Las dos fortunas de la mar son fenómenos prodigiosos que conducen al héroe a los destinos adecuados para continuar sus hazañas”, en palabras de María José Rodilla, *ibid.*, p. 75. Cabe señalar que en su segundo cautiverio, Palmerín asegura a sus compañeros que “pues Dios ansí lo ha ordenado, quizá será para mayor bien nuestro” (p. 254), como en efecto acontecerá, pues esta participación en la conquista de Duraço le permitirá salvar a Laurena del poder de los infieles.

oriental. Ambos personajes desean que la joven corresponda a su amor; sin embargo, cuando ésta se niega, alegando que está desposada con Trineo, ambos intentan forzarla. Gracias a las plegarias de la mujer y a la protección que le brinda un anillo mágico, éstos no pueden satisfacer sus deseos. Inclusive, el Gran Turco parece conformarse con esta derrota y, tras una boda impuesta con la joven, se conforma con que ésta le demuestre tan sólo el cariño propio de hermanos.

Pareciera, entonces, que el único defecto que presentan estos caballeros, a pesar de sus muchas virtudes, es la incontinencia sexual, la cual se verá también reflejada entre las moras, como se verá más adelante. Evidentemente, también se señala su intención de apresar naos cristianas, aunque, según he señalado, predomina el buen trato sobre el intento de encarnizarse con los prisioneros.

Un aspecto mucho más positivo presenta otro personaje innominado: “El cavallero moro que tenía por cautivo a Tolomé e a Colmelio partióse [...] a donde era natural e llevólos consigo; e mientras qu’ él vivió siempre los tuvo consigo e los trataba muy bien, especialmente a Tolomé porque sabía que era cavallero” (p. 164). En absoluto contraste se encontraría Malfada, la señora de la isla del mismo nombre, donde llegan Trineo y sus captores, pues aunque era tenida por la mujer más sabia, sólo lo era para causar mal y “aunque venía de linage de christianos, no guardava su ley mas todas las sus obras eran malas” (p. 160), por lo que perjudica lo mismo a los moros que a los cristianos, a quienes metamorfosea en animales, aspecto sobre el cual no abundaré dado el excelente análisis que al respecto realiza Xiomara Luna Mariscal.¹⁴

Por su parte, Palmerín ha llegado al señorío del Soldán de Babilonia; alejado de sus amigos, se encuentra con un moro y, aunque intentan establecer contacto, la diferencia de lenguas permite al cazador identificarlo como cristiano:¹⁵

¹⁴ Karla Xiomara Luna Mariscal, “El episodio de la metamorfosis en el *Palmerín de Olivia*”, que puede verse también en este mismo volumen, pp. 39-68.

¹⁵ Para la importancia del tema del conocimiento de las lenguas extranjeras, remito a los trabajos de Axayácatl Campos García Rojas, “Las lenguas extranjeras en los

El moro no lo entendió mas bien conoció que era cristiano en su lenguaje, e dixo:

—Tú veniste a buscar tu mal, que comigo yrás cautivo, que yo conozco que eres cristiano. Y echóle las manos por lo prender. Palmerín entendió lo qu'el moro dixo, porque sabía algo de aquella lengua, que en Grecia lo avía deprendido de un cautivo que Estebon —el mercader que lo llevó de casa de Geraldo, su padre— tenía (p. 164).

El caballero mata al moro y asevera: “—Ya por vos no seré cautivo” (p. 164). Esta voluntad de conservar su libertad lo impele a disfrazarse: viste las ropas del muerto “e porqués no sabía hablar el algarabía, acordó de fazerse mudo e jamás fablar porque no conociesen que era cristiano y así se podría mejor librar” (p. 165).

Pareciera, en cambio, que más que la ropa, el disfraz que mejor permite a Palmerín ocultarse es la palabra o, más bien, la ausencia de ésta: el silencio. La falta de habla se nos aparece como una de los castigos más terribles que puede padecer un ser humano. De allí que el texto mencione frecuentemente el pesar que esta condición del caballero les causa a los moros. Espigo, entre muchos ejemplos, sólo unos cuantos:

Alchidiana, recién que encuentra al joven, le dice: “si tú eres mudo, Dios te hizo mucho mal, pues tanta bondá en ti puso” (p. 166) y, más adelante, “No sé por qué Dios e Mahoma vos quitaron la habla pues en todas las otras cosas tan complido vos fizieron” (p. 173). También el Soldán se lamentará de su mudez: “E muchas veces el Soldán maldecía los fados porque había quitado la fabla a tan buen caballero” (p. 169).

libros de caballerías: *Amadís de Gaula y Las sergas de Esplandián*”, en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16-20 setembre de 2003)*, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, t. 1, pp. 487-497 y “‘Ser muy bien hablado en diversas lenguas’: El poliglottismo como arma cortesana en los libros de caballerías (*Claribalte*)”, en Concepción Company Company, Aurelio González Pérez y Lillian von der Walde Moheno (eds.), *Temas, motivos y contextos medievales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2008, pp. 17-30.

Pareciera que la ausencia de palabra significaría la mengua más grande en el caballero, impresión que se ve comprobada, pues al mal comportamiento corresponderá el silencio. Así, cuando Alchidiana le reproche a su prima el atrevimiento que ha tenido con el caballero, “Ardemia, como vos diximos, nunca respondió cosa” (p. 174); son estas palabras de reproche junto con el desamor de Palmerín las que la llevarán, esa misma noche, a la muerte. Este trágico acontecimiento desatará la ira de Amarán de Nigrea, quien afrentará a la princesa; sin embargo, ninguno de los súbditos del Soldán se atreverá a combatir con él: “no ovo caballero tan hardido en la corte del Soldán que osasse hazer batalla con Amarán, por tan buen caballero lo tenían, e todos callavan que ninguno hablaba” (p. 178). Este mismo silencio será el que guardarán cuando el Soldán les recrimine su cobardía: “No ovo caballero que allí estuviesse que osasse responder al Soldán mas todos callaron muy avergonçados porque ninguno d’ellos avía respondido por su señora” (p. 182).

¿Cómo entender entonces la importancia de la palabra como componente esencial del héroe? Sin duda que un episodio que antecede a esta situación puede ayudar a esclarecerla. Debemos recordar las terribles transformaciones que se producen en la isla de Malfado, donde hombres y mujeres se transforman en animales: “E sabed que aunqu’ellos parecían ansi a los que los miravan, ellos no eran bestias, que no podían dexar la forma de hombres, que bien conocían y entendían qualquiera cosa, salvo que no podían hablar” (p. 160).¹⁶

Por demás, es evidente que Palmerín no carece del habla, pues únicamente se encuentra fingiendo, por lo que su silencio se manifestará únicamente para los demás: “E sabíase tan bien encobrir que todos

¹⁶ Axayácatl Campos, al referirse al conocimiento de las lenguas extranjeras, afirma que esto permite al héroe no sólo desplazarse por distintos territorios sino “establecer un contacto mucho más profundo con los individuos de las tierras que visita [...] para acercarse más y mejor a los otros” (“Ser muy bien hablado”, *op. cit.*, p. 21), lo que, en última instancia, le hace pertenecer a la humanidad o, en otras palabras, al mundo ordenado, con significado.

pensaban que era moro” (p. 169). El narrador insistirá, sin embargo, en que el héroe habla para sí mismo: “Dixo en su coraçón” (p. 175). Palmerín, pues, calla con tal de conservar su libertad, de allí que se le pueda recriminar su aparente pragmatismo;¹⁷ no obstante, nuestro caballero no es el único que se oculta tras un fingido silencio. Un personaje que se encuentra en consonancia con él es Pólita, quien, aunque primero es presentada como una renegada: “una dueña que avía sido cristiana” (p. 161); en privado, le confiesa a Agriola “que también ella era cristiana, mas que guardava la ley de los turcos porque no podía ál fazer” (p. 162). Y así, ocultando su religión, y gracias a su conocimiento de todas las lenguas del mundo, prácticamente gobierna la casa del Gran Turco.¹⁸

Será la falsa acusación de Amarán contra Alchidiana la que desate la lengua de Palmerín, pues, como le comunica al Soldán, “Sabed, señor, que la gran fuerça del coraçón desató mi lengua, que mucho avía que la tenía atada con un grande mal que me sobrevino” (p. 178). Desde este momento, la palabra le servirá, al igual que lo hizo el silencio, lo mismo para decir verdad, que para engañar e, inclusive, para decir verdades a medias. Expresará la verdad cuando jure a Olorique que no ama verdaderamente a la princesa Alchidiana; también será leal con el Soldán cuando le aconseje durante el enfrentamiento de éste con los hermanos de Almarán, por lo que el propio Soldán afirmará que Palmerín: “tal es que no vos dirá sino verdad” (p. 179). Pero por otra parte, dirá verdades a medias, particularmente a Alchidiana,

¹⁷ No de otra forma se puede explicar que prefiera conservar la vida antes que enfrentarse a un enemigo cuando se tiene la batalla perdida: “ya que más ha menester seso que ardimiento, que las cosas con que los hombres no pueden salir no las deven de acometer” (p. 254).

¹⁸ “El conocimiento de lenguas extranjeras constituye un arma más que se suma a las virtudes que conforman la imagen del caballero” (“Ser muy bien hablado”, *op. cit.*, p. 21); sin embargo, no parece ser una cualidad propia de los personajes femeninos, a menos que se trate de sabias o hechiceras, como lo sería Malfada. Así, Pólita, pese a su efímera presencia, se nos revela como un personaje tan innovador como el propio héroe del relato.

pues no puede defraudarse a sí mismo de manera total, pues no puede amarla, aunque “dávale a entender que no deseaba otra cosa sino lo que con ella avía hablado” (p. 185) o cuando “acordó de responder lo mejor que él pudiese para contentalla pues tan cedo se había de ir de aquella tierra” (p. 183).

Cuando se aleje por completo de la tierra de los moros, Palmerín no olvidará el buen trato que recibiera del Soldán y su hija, por lo que se siente en la obligación de confesarles la verdad, pues al revelarles su identidad a Olorique, le manifiesta también su deseo de que tanto el Soldán como Alchidiana la conozcan: “e yo quiero escribir al soldán e Alchidiana [...] que sepan que yo nunca fue mudo, que yo me fize porque no supiesen que era cristiano porque no sabía el lenguaje” (p. 200). Esta confesión incluso la llevará al plano espiritual, pues en cuanto puede se dirige a una iglesia donde “confesóse con un capellán, el cual le dio mucha penitencia por aver usado la ley de moros; e después oyó misa e rogó a Dios que lo perdonase” (p. 200). Pareciera entonces que, después de reconciliarse con su fe y de reintegrarse a su mundo, el momento de simulación ha llegado a su fin; sin embargo, al enterarse de que sus compañeros continúan perdidos, considera bochornoso presentarse ante el Emperador, por lo que decide seguir ocultándose: “él se encobría de todos por no ser conocido” (p. 201).

Se podría afirmar entonces, que su período de perfeccionamiento no ha concluido y que, a pesar de las muchas aventuras que ha superado, inclusive en tierra de infieles, todavía no puede o debe ser reconocido como un verdadero caballero y como legítimo heredero del trono de Constantinopla.

DEL LIBRO SEGUNDO DEL EMPERADOR PALMERÍN
(SALAMANCA, 1512) A LOS TRES LIBROS
DEL PRIMALEÓN (VENECIA, 1534)*

Juan Manuel Cacho Blecua
Universidad de Zaragoza

A Leonardo Romero

El único ejemplar conservado del *Primaleón* (Salamanca, 3 de julio de 1512), actualmente en la Universidad de Cambridge, carece de portada, aunque las presentaciones posteriores del siglo XVI apenas varían en su composición.¹ A efectos expositivos, en su conjunto diferenciaré cuatro elementos: *a*) el nombre de Primaleón, en la parte superior y casi siempre en minúscula, figura, entre otras, en las ediciones de Sevilla (1524), Toledo (1528), Venecia (1534), Medina del Campo (1563), Lisboa (1566) y Bilbao (1585); *b*) un grabado xilográfico con la imagen de un caballero montado en su cabalgadura, en solitario o acompañado de sus servidores (figs. 1, 2 y 5) o de otros combatientes (fig. 3, Venecia, 1534); *c*) la orla, que abarca el grabado, o la totalidad de la

* Este trabajo se inscribe entre las actividades del grupo de investigación “Clari-sel”, financiado por el Gobierno de Aragón y por el Fondo Social Europeo. Para su realización, he tenido la suerte de contar con la generosidad de María Carmen Marín, pero de todos sus errores soy el único responsable.

¹ Las citas remiten a *Primaleón. Salamanca, 1512*, ed. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998, con indicación de página entre paréntesis. Acentúo según las nuevas normas de la RAE. Su introducción y bibliografía, conjuntamente con la de *Primaleón (Salamanca, Juan de Porras, 1512). Guía de lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003, constituyen excelentes pautas para adentrarse en los problemas del libro. Complétese con las referencias de la nota 5 y 8. Para la *princeps* y posteriores, véase F. J. Norton, “The First Edition of *Primaleón*, Salamanca 1512”, *Bulletin of Spanish Studies*, 37 (1960), pp. 29-31; y Daniel Eisenberg, “Inexactitudes y misterios bibliográficos: las primeras ediciones de *Primaleón*”, *Scriptura*, 13 (1997), pp. 173-178.

portada, incluido su texto; *d*) el título, con el nombre de sus principales personajes masculinos, acompañada, en ocasiones, de breves indicaciones tipográficas o comerciales.²

Dados los hábitos de los talleres, quizás el folio inicial de 1512 contuviera algunos de los ingredientes reiterados después, ya que los impresores suelen repetir composiciones preexistentes, por lo general combinadas con las suyas. Los dos libros de caballerías anteriores estampados en Salamanca, el *Florisando* (Juan de Porras, 1510) y el *Palmerín de Olivia* (12 de diciembre de 1511), incluyen sendos escudos: el primero, el de los Reyes Católicos,³ y el segundo, el de los Córdoba, a un miembro de los cuales, Luis Fernández de Córdoba, está dedicado el libro.⁴ En ninguno aparece el antropónimo de sus protagonistas, muy posiblemente ausente en la príncipe del *Primaleón*.

La segunda versión conservada del texto que nos ocupa, la de Juan Varela de Salamanca (Sevilla, 1524), tras su extenso título añade “nueva-

² E. García Dini, “Per una bibliografia dei romanzi di cavalleria: Edizioni del ciclo dei *Palmerines*”, en *Studi sul «Palmerín de Olivia». III. Saggi e ricerche*, Pisa: Università di Pisa, 1966, pp. 5-44, reproduce casi todas sus portadas. José Manuel Lucías Megías, “Libros de caballerías castellanos en la Biblioteca Cigarral del Carmen (Toledo)”, 8 (2005), *Tirant. Butlletí Informatiu i Bibliogràfic de Literatura de Cavalleries*. <<http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlletí.8/LibrosCaballeria.pdf>>, ilust. 32, incluye la de Bilbao (1585).

³ La recoge José Manuel Lucía Megías, “Otro modo de leer los libros de caballerías: el ejemplo editorial de la ciudad de Sevilla”, en *Amadís y sus libros: 500 años*, en Aurelio González y Ayayácatl Campos García-Rojas (eds.), México: El Colegio de México, 2009, p. 29. Según L. Ruiz Fidalgo (*La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, Madrid: Arco/Libros, 1994, t. 1, p. 39), “En las obras salidas de sus prensas [Porras] acompaña las iniciales xilográficas del período anterior [a 1501] y especialmente los dos escudos xilográficos de los Reyes Católicos, que se habían utilizado por vez primera en 1492 el de mayor tamaño, con el águila dextrógira y la leyenda TANTO MONTA en la banderola y el segundo, que se comenzó a utilizar en 1494, más pequeño y con el águila levógira”.

⁴ Véase su portada en *Palmerín de Olivia (Salamanca [Juan de Porras], 1511)*, intr. de María Carmen Marín Pina, ed. y apéndices de Giuseppe Di Stefano, texto revisado con la colaboración de D. Pierucci, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

mente emendado e impreso”.⁵ Salvo mínimos detalles, sus palabras coinciden con las de la impresión toledana de Cristóbal francés y Francisco de Alfaro (1528), enmarcada en un importante y novedoso marco xilográfico (fig. 2), que después comentaré: “*Libro segundo del emperador Palmerín que tracta de los grandes fechos de Primaleón y Polendos, sus fijos, y assi mismo de los de don Duardos, príncipe de Inglaterra, con los de otros buenos cavalleros de su corte y de los que a ella vinieron*. Nuevamente emendado e impreso en Toledo”. Dada la continuidad del enunciado, la mención de Primaleón, Polendos y don Duardos es muy posible que figurara en la portada de 1512, pues se incorpora en casi todas las posteriores. En este casi excluyo la versión que vio la luz en Venecia el 1 de febrero de 1534, impresa por Nicolini de Sabio, a expensas de Juan Batista Pedrezán. Debajo de la xilografía inicial (fig. 3), se abrevia su título, del que se elimina a uno de los protagonistas, se subraya la relación familiar de los mencionados y se subdivide la obra: *Los tres libros del muy esforçado cavallero Primaleón y Polendos su hermano, hijos del emperador Palmerín de Oliva*.

La desaparición de don Duardos coincide significativamente con su ausencia en las primeras palabras que introducen el texto de la ficción desde 1512, reiteradas en las versiones posteriores con mínimas variantes: “Libro segundo del emperador Palmerín en que se cuentan los grandes y hazañosos fechos de Primaleón y Polendus, sus fijos, y de otros buenos cavalleros estrangeros que a su corte vinieron” (p. 3).⁶ Dejando aparte este problema, desde la *princeps* (1512) a la versión veneciana (1534) se produjeron también diversas transformaciones de mayor calado: entre otras, de *Libro segundo del emperador Palmerín...* pasó a designarse *Primaleón*, se modificó su lenguaje, su disposición

⁵ La edición de Lilia E. F. de Orduna *et al.*, *Seminario de Literatura Caballeresca*, 2 vols., Kassel, Reichenberger: Universidad de Buenos Aires-SECRET (CONICET), 2004, respeta su título de *Libro segundo...* En su introducción, el lector interesado encontrará información complementaria sobre la autoría del *Primaleón* y una completa descripción del ejemplar que editan.

⁶ Así sucede en las ediciones que he consultado (Salamanca, 1512; Sevilla, 1524; Toledo, 1528; Sevilla, 1540 y Lisboa, 1566).

material y su presentación visual, aspectos estos últimos que analizaré con mayor detenimiento dada la intervención de Delicado y la originalidad que adquieren en *La Lozana andaluza*.

LAS VARIACIONES DE LOS TÍTULOS:
LA INDIVIDUALIZACIÓN DEL *LIBRO SEGUNDO*...

La fijación de la denominación actual, *Primaleón*, se produjo tras un largo proceso. Teóricamente, su titulación planteaba problemas novedosos en el naciente género castellano: mientras que el ciclo inicial del *Amadís de Gaula* finalizaba con los principales protagonistas encantados en las *Sergas de Esplandián*, el último capítulo del sexto libro del *Amadís de Gaula*, su continuación, aludía a la muerte del iniciador de la saga (*Florisando*, 1510, fol. 218r). Ante un futuro tan limitado o poco halagüeño, los autores eligieron distintas posibilidades creativas, entre otras, la de inaugurar una nueva saga, conformada siguiendo y remozando las pautas de Montalvo. Así sucedió con la de los palmerines:⁷ sus dos primeras partes fueron proyectadas formalmente como una unidad, como expresaba el colofón del *Libro segundo*: “Fue trasladado este segundo libro de Palmerín, llamado Primaleón, y ansimesmo el primero, llamado Palmerín, de griego en nuestro lenguaje castellano y corregido y emendado en la muy noble ciudad de Ciudadrodrigo, por Francisco Vásquez, vezino de la dicha ciudad” (p. 538).

⁷ Para los intrincados problemas de la serie, todavía resulta útil William Edward Purser, *Palmerin of England. Some Remarks on this Romance and on the Controversy Concerning its Authorship*, Dublín: Browne and Nolan, 1904; añádase la excelente tesis doctoral de María Carmen Marín Pina, *Edición y estudio del ciclo español de los “Palmerines”*, Universidad de Zaragoza, 1988, publicada en microfichas, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1989. De la misma autora, aparte de sus numerosos artículos específicos, véase “El ciclo español de los Palmerines”, *Voz y Letra*, 7-2 (1996), pp. 3-27. R. C. Gouveia Fernandes, “Heranças cavaleirescas: o *Palmeirim de Inglaterra* e seus antecedentes”, en *De cavaleiros e cavalarias. Por terras de Europa e Américas*, en L. M. Mongelli (ed.), São Paulo: Humanitas, 2012, pp. 519-529, ofrece una síntesis actualizada.

Salamanca, ciudad cercana a Ciudad Rodrigo, era un centro primordial para la creación y difusión de textos cultos y escolares vinculados a la actividad académica de su universidad, de libros religiosos y administrativos, pero además, sus talleres impresores frecuentaban la materia caballeresca en una doble vertiente: *a*) propulsaban libros de caballerías originales aparecidos por vez primera,⁸ lo que implicaba la existencia de unos sustratos culturales propicios de producción y consumo, en un contexto editorial en el que no abundan las caras y extensas obras de entretenimiento; *b*) rescataban textos como *La gran conquista de Ultramar* (Hans Gysser, Salamanca, 1503),⁹ un libro medieval que acoge materiales de la épica de cruzada francesa, entre otros textos que hoy calificaríamos como caballerescos, en especial la llamada *LEYENDA DEL CABALLERO DEL CISNE*.

La presentación de los primeros libros de caballerías castellanos indicaban su número, estado de redacción y nombre del protagonista, *Los quatro libros del virtuoso cavallero Amadís de Gaula, conplidos* (Zaragoza, Coci, 1508), la ascendencia del héroe, *Las sergas de Esplandián, hijo de Amadís* (Sevilla, 1510), además de la mención expresa de la serie y del lugar que le corresponde: *El sexto libro del muy esforçado y grande rey Amadís de Gaula, en que se recuentan los grandes y hazañosos fechos del muy valiente y esforçado cavallero Florisando, príncipe de Cantaria, su sobrino, fijo del rey don Florestán* (Salamanca, 1510). En este contexto, dada su trama argumental, se imponía la indicación de *Libro segun-*

⁸ Los índices del libro de Daniel Eisenberg y María Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2000, apuntan numerosas sugerencias, como la que retomo. Véase ahora José Manuel Lucía Megías, “Otro modo de leer los libros de caballerías...”, art. cit. Para la bibliografía más actual remito a la base de datos “Amadís”, mantenida desde la Universidad de Zaragoza, incluida en “Clarisel”, <clarisel.unizar.es>, que resume brevemente el contenido de sus entradas.

⁹ Conviene recordar los contactos existentes por esos años entre la letrería empleada por Porras, Gysser y Liondedei. Véase F. J. Norton, *La imprenta en España 1501-1520*, edición anotada, con un nuevo “Índice de libros impresos en España, 1501-1520”, Madrid: J. Martín Abad, Ollero & Ramos, 1997, pp. 58 y ss.

do... , pero la mención de sus variados protagonistas resulta novedosa: se resalta la multiplicidad de los héroes, herencia artúrica bien conocida en el *Amadís* primitivo, pero no reflejada en su título y que se modifica conforme avanzan sus libros, cada vez más unificados en su protagonismo. A la altura de 1534, Francisco Delicado, encargado de la corrección de la versión veneciana del *Primaleón*, había subrayado con ironía este principio compositivo: “Assí que va renovado en parte, *digo, todo lo que se pudo*, por no lo desdorar, especialmente que de una historia fizo muchas el componedor del libro. Como es la verdad que se podrían fazer de algunos cavalleros de los que aquí se cuentan de polidas obras, y más abundantes en hazañas que cada uno según aquí se cuentan ellos por sí acabaron” (fol. 89 v. Las cursivas son mías).

No obstante, desde la perspectiva originaria, el emperador Palmerín vertebraba el conjunto. Aunque pasa a un segundo plano en esta segunda parte, participa en un episodio en el que combaten padres, hijos y hermanos, reavivando un motivo bien arraigado en la tradición: el enfrentamiento entre familiares, cuyo clímax dramático lo constituye el combate entre padre e hijo.¹⁰ Como era de esperar, los intervinientes asumen la superioridad de un cabeza de familia “que, mientras él era bivo, no avía su par” (p. 446). A su vez, los personajes mencionados en el título están relacionados con él: don Polendos es descendiente secreto suyo, don Duardos se enamora de su hija Flérída, mientras que su primogénito, Primaleón, al final asume el imperio de manos de su padre, poco antes de su muerte (p. 535). Por último, el hilo conductor de ambos libros está presidido por la biografía de Palmerín, desde su nacimiento hasta su maravillosa muerte,¹¹ episodio este último que

¹⁰ Para los motivos en la literatura caballerescas, remito a las tesis doctorales de Ana Carmen Bueno Serrano, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2007, CDRom; y Karla Xiomara Luna Mariscal, *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2009.

¹¹ Véase últimamente los trabajos de Ana Carmen Bueno Serrano, “La muerte de Palmerín de Olivia (*Primaleón*, II, ccxii, 535-537) interpretada con ayuda de los motivos folclóricos”, *Memorabilia: Boletín de Literatura Sapiencial*, 11 (2008), pp. 31-46;

cierra la primera entrega de la serie, con la posibilidad de abrirla a las aventuras de Platir, hijo de Primaleón, incidente incorporado de modo un tanto forzado.

Las claves que dan sentido a ambos libros se explican en la posterior dedicatoria, de nuevo dirigida a don Luis de Córdoba; el texto introductorio ensalza un linaje guiado por la regla de la “naturaleza”, fiel a su tronco, sin mezcla de castas y castizo, es decir, de buen origen, una auténtica definición ideológica en una época en la que circulan conceptos encontrados sobre el tema. En el *Primaleón*, el relato ficticio se proyecta sobre una herencia literaria fundamentada en el sistema tradicional familiar que rige en la nobleza y en la monarquía, su referente último y más prestigioso, caracterizado por una sucesión patriarcal que privilegia la primogenitura y al varón, principios bien asentados unos siglos antes. En esta misma dirección, resulta coherente la circulación de relatos genealógicos y de sus emblemas heráldicos distintivos, tan dados a las fábulas legendarias, revitalizados en la época tanto por la vía manuscrita,¹² como por la imprenta que les da un renovado impulso; uno de sus ejemplos paradigmáticos estaría representado por el *Nobiliario vero* (1492) de Ferrán Mexía,¹³ en una modalidad literaria no alejada de los entornos culturales del *Palmerín*. Juan de Trasmiera, el primer corrector de la serie, escribe el *Triunfo Raimundino*, un relato que ha sido calificado como un armonial versificado. En el mismo sentido, se copian y recuperan manuscritos sobre las genealogías de los

y “La experiencia de la muerte en el *Primaleón* como síntesis de tradiciones: la deuda del folclore”, *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 16 (2010), pp. 395-441.

¹² Véase, entre otros, Miguel Ángel Ladero Quesada, “El pasado histórico-fabuloso de España en los *Nobiliarios* castellanos a comienzos del siglo xvi”, en *Lecturas sobre la España histórica*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1998, pp. 177-212; y José Manuel Nieto Soria, “Conflicto político e invención histórica en algunos libros de blasón castellanos en tiempos de los Reyes Católicos”, *Cahiers d’Études Hispaniques Médiévales*, 29 (2006), pp. 301-316, ambos con excelente información.

¹³ Véase Carlos Heusch, “Le chevalier Ferrán Mexía et son *Nobiliario vero* (1492): de l’imaginaire chevaleresque à la logique de l’exclusion”, *Atalaya*, 11 (2009), <<http://atalaya.revues.org/598>>, [consulta: 15 de febrero, 2012].

reyes aragoneses o de la corona de Castilla y León, mimados desde el poder. Como no habrá pasado desapercibido, el escudo del *Palmerín de Olivia*, aparte de acercar la creación a géneros de historias reales, se ajusta de forma coherente no sólo a la dedicatoria, sino al contenido de un conjunto exaltador del linaje, y de las obras, como el autor resalta y glosa a menudo en su ficción. En esta tesitura, diferencia cada libro, mencionados con títulos breves desde su continuidad: “no es de maravillar si a *Palmerín*, que los días passados publiqué y saqué a la luz en vuestro nombre, sucedió *Primaleón*, heredero y successor no solamente de la casa y estado, mas aun de las hazañas estremadas en la profesión de la cavallería” (p. 2).

Desde sus inicios se establece una dialéctica entre la serie editada hasta ese momento —los dos libros— y su individualización editorial, *Palmerín* y *Primaleón*, denominación esta última que fue imponiéndose poco a poco. Dejando aparte la no conservada edición de 1516 (?), el siguiente paso se refleja en el texto impreso por Juan Varela de Salamanca (Sevilla, 1524). Su xilografía reproduce la del *Libro del cavallero Cifar* (Sevilla, Cromberger, 1512), similar a la del *Primaleón* sevillano de 1540 (fig. 1), muy probablemente procedente de otra obra anterior perdida del ciclo amadisiano. En su parte central figura un caballero andante, cortesano, sin armas guerreras, en posición de marcha, acompañado de otro jinete que lleva una lanza y dos escuderos de menor tamaño que caminan a pie. El protagonista, que ocupa el centro de la xilografía, se identifica con su nombre, que lógicamente varía en función de los textos que introduce: “Esplandian”, “Cifar”, “Amadis”, o en el caso que nos ocupa “Primaleon”; además, en las cabeceras de los folios vueltos del texto se lee “Libro segundo”, y en los rectos, “de Primaleon”, nombre que como he señalado desde 1524 también figura en la parte superior de las portadas.

El final de este proceso individualizador se produce en la edición veneciana de 1534, que, además de emplear algunos de los procedimientos analizados, innova en varios detalles que podemos achacar a Francisco Delicado, responsable de su distribución en tres libros. Para



Figura 1. *Primaleón*, Sevilla, 1540.

entender mejor su decisión, que analizaré después, recordaré que el primer libro del *Palmerín* ya se había publicado exento en Italia, también en Venecia, en los talleres de otro impresor, Gregorio de Gregoris (1526).¹⁴ En este contexto geográfico fecundo para los textos hispanos,¹⁵

¹⁴ La edición veneciana de Juan Paduán y Venturín de Rufinelli, 1534, es posterior a la de Delicado, como aclaran Eisenberg y Marín, *op. cit.*, p. 397.

¹⁵ Véase, entre otros, Augustus Pallota, "Venetian Printers and Spanish Literature in Sixteenth-Century Italy", *Comparative Literature*, 43-1 (1991), pp. 20-42.

en un ámbito editorial y mercantil interesado por el *Primaleón*, la denominación de *Libro segundo*... podía resultar confusa, por lo que Delicado dio el paso definitivo para recalcar el nombre del primogénito legítimo de Palmerín. Del mismo modo que en la tradición anterior, en la parte superior del grabado inicial se lee “Primaleon” (fig. 3). Todo ello se refuerza con las posteriores portadas de las dos siguientes secciones en las que se anuncia el “Libro segundo del muy esforçado cavallero Primaleón, fijo de Palmerín de Oliva” (fig. 5), expresión reiterada con la correspondiente variante en su continuación: “Libro tercero del muy esforçado cavallero Primaleón, fijo de Palmerín de Oliva”. Asimismo, siguiendo pautas ya anteriores, las cabeceras de los versos de los folios mencionan el libro en mayúsculas, PRIMERO, SEGUNDO y TERCERO, respectivamente, y en los rectos, DE PRIMALEON (fig. 12).

Si su creación inicial privilegiaba el conjunto en su título *Libro segundo*..., recalándose así el linaje, en su posterior evolución se individualiza el libro, *Primaleón*, según aclara Delicado: “partí el libro en tres partes y púsele el sobrenombre que él tenía por nombre propio, de guisa que como se dezía libro segundo de Palmerín, dice libro primero y segundo y tercero de Primaleón” (fol. 157v). En este bautismo final, el título sintetiza una lenta y prolongada evolución que por tradición, claridad y economía lingüística puede mantenerse, aunque no fuera asumida por los editores posteriores, con la condición de no perder de vista ni desvirtuar su contexto originario, *Libro segundo*..., que proporciona importantes claves interpretativas, ideológicas y literarias.

LOS DIVERSOS CORRECTORES

El texto que en la actualidad podemos leer se compone de muy diversos estratos, pues el autor es responsable de una ficción con sus respectivos paratextos, susceptibles ambos de ser alterados, corregidos, enmendados, abreviados y ampliados en la imprenta por la intervención consciente o inconsciente de personas ajenas, desde Augur de Trasmie-

ra a Delicado. Éste nos ha dejado interesantes comentarios de su tarea, de las que quedan huellas desde el comienzo de su versión del *Prima-león* hasta sus palabras finales.¹⁶

Sus intervenciones mayores quedan marcadas visualmente con su indicación textual expresa y tipográfica tanto en sus inicios, como en los folios correspondientes al LIBRO PRIMERO (TERCERO) / DE PRIMA-LEÓN, cabecera significativamente ausente. El texto viene precedido por una “Introducción” “fecha por el Delicado”, acompañada después de otros importantes proemios en el que advierte del valor y sentido del libro, al mismo tiempo que reivindica algunas de sus tareas editoriales en aras muchas veces de su mejor legibilidad, aunque no en todos los casos se correspondan con su práctica: el empleo de una “letra clara y clara y puntada y pausada, que a ojos abiertos lo leerán los que no son ciegos”, la eliminación de algunas abreviaturas para facilitar la lectura y la impresión, la utilización de mayúsculas para antropónimos y topónimos, “porque quando se enprima otra vez aya qué fazer el que lo corrigiere”; también añade su tabla “por más lo adornar y por llevar el trabajo a los letores”, mientras que “en la introducción del tercero libro hallarás algunas diferencias de las sílabas que ay entre la italiana lengua y la castellana y al cabo del libro hallaréis toda aquella orthographía que en el *Amadís* fue al principio del libro”. Según la información final, “estos tres libros... fueron corregidos y emendados de las letras que trastocadas eran por el vicario del Valle de Cabeçueña, Francisco Delicado, natural de la Peña de Martos”,¹⁷ palabras que adaptan las del

¹⁶ Sobre la edición de Delicado, Tatiana Bubnova ha dedicado importantes trabajos, que citaré en su momento, por lo que procuraré enfocar los temas desde perspectivas complementarias, sin insistir en ciertos asuntos ya tratados, salvo que los requiera mi argumentación.

¹⁷ Para Carla Perugini [“Nuevos datos sobre Francisco Delicado y la primera edición de *La Lozana andaluza*”, *Voz y letra*, 17-1 (2006), pp. 47-60], sus tareas correctoras pudieron iniciarse ya en Roma. Se crió en la fronteriza Martos (Jaén), importante enclave calatravo, en unos años turbulentos, según Tatiana Bubnova, “Fuenteovejuna y Martos, lugares de la *gente menuda*. Conflictos y opciones a fines del siglo xv”, en Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde

Amadis anterior (1533). La afirmación se ajusta a la realizada en los textos de Montalvo, pero no a la confesada en el *Primaleón*, que afecta también a su discurso: “siendo emendado y corregido de muchos errores y superfluos razonamientos fue polido y emendad[o] lo mejor que se pudo, aunque a mi ver no solamente fuera necesario corregirlo y emendarlo mas hazerlo de nuevo en mejor estilo y modo de hablar en nuestra lengua castellana (fol. 89v)”. Según feliz síntesis de Tatiana Bubnova, Delicado pasa de “corregidor” a “alcalde de las letras”.¹⁸

En sus paratextos arremete contra sus antecesores inmediatos, los responsables de la edición de Toledo (1528), modelo subyacente indicado en el propio texto con una información actualizada de la *princeps* (fol. 252); esta censura de sus precedentes, tiene un componente retórico de justificación laudatoria de su labor, a partir de unas directrices de transfondo político-lingüístico. Antes de su intervención, el libro “desta tan gentil y agradable historia greçiana de Primaleón y don Duardos”, con ausencia explícita de don Polendos, estaba

tan desmarañado como hilado de regatera. Y esto viene porque lo estampó Christóbal francés y lo corrigió Cosme Damián, que cierto ninguno dellos nació en Çocodover. Y por vender bien dizen que fue estampado en la emperial ciudad de Toledo y no miran el provecho de los letores ni se dan nada porque la lengua y el romance castellano sea loada y amada de todos, como lo es de todas las naciones estrañas, ni guardan la honra del que lo compuso puniendo estrañeros aljamiados a lo corregir (fol. 177r).

Como he transcrito, la portada de 1528 novedosamente añadía el lugar de impresión, Toledo, y no por casualidad. Desde Alfonso X hasta

Moheno (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media (Actas de las VI Jornadas Medievales)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México, 1999, pp. 391-410.

¹⁸ Tatiana Bubnova, “Delicado en Venecia, o de ‘corregidor’ a ‘alcalde destas letras’”, *Acta poética*, 21 (2000), pp. 229-253.

los siglos XIX y XX pueden rastrearse dos tópicos por general unidos: la vinculación entre la lengua correcta y la cortesana, en contraste con el menosprecio generalizado del habla aldeana.¹⁹ Esta perspectiva social concurre con otra diatópica que convierte al lenguaje toledano en el normativo, lugar común fecundo sobre todo desde inicios del siglo XVI, con antecedentes previos. Ahora bien, el español clásico tenía diversos niveles y diferencias sociolingüísticas más marcadas que en la actualidad, incluso en los mismos ambientes urbanos, diversidad diastrática que conviene sumar a la diatópica. Sin embargo, de forma interesada, Delicado hacía prevalecer esta última en su argumentación: “más presto se debe escuchar el hablar de un rudo toledano en su çafio razonar que no al gallego letrado ni al polido cordovés” (fols. 186v-187r). Estos fenómenos se convirtieron en frecuente materia literaria,²⁰ como en este caso, del que sólo me interesa destacar el hilo argumental de Delicado, no sus cambios de opinión, sobre todo en relación con *La Lozana*, su evolución, variación de registro, incoherencias y desajustes con sus prácticas.

Al creador de *La Lozana andaluza* se le planteaban varios problemas interrelacionados que debía resolver para argumentar la necesidad de su intervención, todos ellos expuestos en sus paratextos. A su juicio, el hecho de que una obra editada contuviera errores, erratas e incorrecciones suponía una afrenta que afectaba a su autor y a la lengua, enaltecida como pocas veces en su historia; llegaba a estimarla, por un lado, por su belleza “por la fermosura de hablar castellano” (fol. 89v) y, por otro, como gloria de la nación, motivo ensalzado desde Nebrija, aspectos que afectaban al provecho de los lectores. Desde su óptica, las creaciones impresas fuera de España podían servir de modelos para el aprendizaje

¹⁹ Entre la numerosa bibliografía existente, véase Fernando González Ollé, “Orígenes de un tópico lingüístico: alabanza de la lengua cortesana y menosprecio de la lengua aldeana”, *Boletín de la Real Academia Española*, 79-277 (1999), pp. 197-219; y “El habla cortesana, modelo principal de la lengua española”, *Boletín de la Real Academia Española*, 82-286 (2002), pp. 153-231.

²⁰ Juan Antonio Frago Gracia, *Textos y normas. Comentarios lingüísticos*, Madrid: Gredos, 2002, pp. 421-422.

del castellano por los extranjeros. De ahí que la edición del *Amadís* acogiera una ortografía con las equivalencias entre el castellano y el italiano, copiada en la del *Primaleón*, y después rehecha en la de *La Celestina*.²¹ Para realizar su labor, los correctores y enmendadores de las imprentas debían ser competentes en la aplicación de las normas lingüísticas adecuadas, en su tiempo las de Toledo. Ahora bien, según sus interesadas palabras, la mención de la ciudad en 1528 se había hecho exclusivamente por “vender bien”, aspecto reiterado: “este libro es tan preciado que los mercaderes por sus ganancias lo han fecho enpremir en muchas partes de personas bárbaras al hablar castellano” (fol. 89v). Por el contrario, desde un prisma biográfico, diacrónico y geográfico, alguien como él, nacido en Córdoba y natural de la Peña de Martos (Jaén), ahora se sentía competente para el ejercicio de su labor: los habitantes de la mayoría de los territorios españoles “son bárbaros a los castellanos, salvo los de la hermosa Andalucía”, porque “ningunos otros se conforman tanto en el hablar castellano como ellos, salvo que son algo más cendrados o polidos y hermosteadores de sus razones, y esto no es error porque no salen fuera del camino real, especialmente que ellos son los que más se allegan al latín que ningunos otros” (fol. 177r). La causa era que Bética se había poblado desde tiempos del rey don Fernando hasta el de los Reyes Católicos “de los hombres y mugeres castellanos que vinieron de Castilla la Vieja a poblar el Andalucía” (fol. 177r).²² A esta condición personal se

²¹ Véase José Manuel Lucía Megías, “Francisco Delicado: un precursor de la enseñanza del español en la Italia del siglo xvi”, *Cuadernos Cervantes*, 9 (1996), pp. 7-17; y Jaques Joset, “Muestra el Delicado a pronunciar la lengua española”, en *Estudios en honor del profesor Josse de Kock reunidos por N. Delbecque y C. De Paepe con motivo de su jubilación*, Leuven: Leuven University Press, 1998, pp. 297-310.

²² El asunto va unido a la estima de su preceptor Nebrija, cuyo andalucismo se ha matizado en los últimos tiempos, y se entrelaza con la posible polémica entre Valdés y Delicado resaltada por Eugenio Asensio “Juan de Valdés contra Delicado. Fondo de una polémica”, en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60.º aniversario*, Madrid: Gredos, 1960, t. 1, pp. 101-113, que ha suscitado numerosas controversias. Véase buena información en Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. de José Enrique Laplana, Barcelona: Crítica, 2010, pp. 73-75.

le unía su aprendizaje: ha intervenido en un modelo literario canónico para que no lo “depravasen como hazen a todos los otros libros que por acá fuera de los reinos d’España se estampan, y porque aquel libro es muy verdadera lengua castellana”. Su estima llega al punto de afirmar que quienes se alejan de la gramática “que es encerrada en aquella grande y famosa istoria de *Amadís de Gaula* son sin duda nuevos romancistas”.

Assí que yo mismo por poder deprender [...] aquellos fermosos vocablos y machuchas palabras toledanas [...] lo tomé a corregir, no digo a corregir el libro, que cierto si él fuera libro de la Sagrada Escritura, yo no tuviera tanto miedo de quitar ni ajuntar porque él no lo havía menester, que está bien, mas como vos digo con zelo que los oficiales de las letras no trastocasen o cohondiessen tan exçelente obra, y tan bien ordenada como es ella, porque allí deprendí yo para ser bachiller deste otro libro de *Primaleón*. Digo que deprendí la orthografía de Castilla la alta porque soy de Castilla la baxa (fol. 186v).

Según su razonamiento, los oficiales pueden trastocar o confundir las letras de los textos, y más si se imprimen fuera de España, por lo que resulta necesaria la corrección posterior, que debe hacerse de conformidad con las mejores pautas lingüísticas. Dichas normas específicas Delicado también las ha asimilado en la lengua “toledana” del *Amadís*, hiperbólicamente proyectado sobre las Sagradas Escrituras, equiparación que no compartiría Juan de Valdés; en la obra de Montalvo ha aprendido sus “fermosos vocablos y machuchas (juiciosas) palabras” hasta hacerse “bachiller”, y así aplicar sus enseñanzas en el *Primaleón*, labor que convendría analizar desde su práctica editorial cotejando de forma sistemática la edición de 1528 y la de 1533, incluida la puntuación. Estas cautelas, y tergiversaciones interesadas como la ascendencia toledana del *Amadís*, nacen de la contradicción de tener que corregir y enmendar con mayor profundidad el *Libro segundo del Palmerín* editado en Toledo. En este contexto se explica el vituperio contra el impresor anterior, Cristóbal francés, si bien no dice nada de Pedro Alfaro, y el

librero Cosme Damián, de los que duda que hayan estampado la obra en la ciudad imperial y a los que acusa no sólo de no haber nacido en Zocodover, centro neurálgico de la localidad, sino de ser extranjeros, “aljamiados”, palabra que podía suscitar connotaciones más ofensivas.

Dudo de que Delicado los conociera, pero la descalificación lingüística del primero venía ya dada por el “francés” que acompañaba a su nombre. De su actividad en compañía de Pedro Alfaro tenemos constancia desde el 28 de junio de 1527, según figura en el colofón de la Segunda parte del *Espejo de caballerías*. Las noticias posteriores suyas corresponden al *Primaleón* de 1528, año en el que se trasladó a Cuenca. Allí, entre otras obras, Cristóbal francés estampó en solitario el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva el 8 de enero de 1530, a costa de Atanasio Salcedo, libro del que se conserva su contrato, firmado en 1529 ante la presencia, entre otros, de Pedro de Alfaro.²³

Tampoco conocemos muchos datos de Cosme Damián, curioso mercader de libros que, al parecer, no se limitó a pagar la impresión de los libros que costeaba, pues también debió de imponer algunas de sus características, como sucede con parte de la portada de la edición toledana del *Primaleón* (1528). Se adorna con la imagen de un “caballero jinete ricamente armado sin yelmo, con la espada desenvainada sobre el hombro derecho. Con la mano izquierda sujeta las riendas” (fig. 2). Va montado en un “caballo en corveta, ricamente jaezado”, y en el fondo de la xilografía se divisa un “pasaje agreste con árboles al fondo”.²⁴ En el conjunto destaca su frontispicio con la xilografía y el título, sig-

²³ Véase Elena Lázaro y José López de Toro, “*Amadís de Grecia* por tierras de Cuenca”, *Bibliofilia*, 6 (1952), pp. 25-28; y Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004. Es muy probable que la difusión del *Amadís de Grecia* se hiciera desde Alcalá, a través del librero encargado de la impresión, Atanasio de Salcedo, y no desde Cuenca. Véase José Manuel Lucía Megías, “Otro modo de leer los libros de caballerías...”, art. cit., pp. 20-21.

²⁴ José Manuel Lucía Megías, *Libros de caballerías castellanos en las bibliotecas públicas de París*, Alcalá de Henares / Pisa: Universidad de Alcalá / Università degli Studi di Pisa, 1999, p. 149.



Figura 2. *Primaleón*, Toledo, 1528.

nificativo política y estéticamente. Emplea uno de los marcos arquitectónicos más bellos y usados de la época, muy bien estudiado por Francisco Cornejo Vega, a quien seguiré en algunas de sus aportaciones.²⁵ Aparte de su equilibrada y simétrica factura renacentista, su novedoso lenguaje formal permitió, en la mayoría de los casos, propagar la ima-

²⁵ Francisco J., Cornejo, "La orla del frontispicio de los *putti* y sus distintas versiones: una aproximación al grabado xilográfico español en la época de Carlos V", *Gutenberg-Jahrbuch* (2009), pp. 109-148.

gen de humanismo, modernidad y vinculación de los autores de los libros en los que se empleaba con la corte de Carlos V. En el bloque superior, sobresale la representación del águila imperial del monarca, en cuyo interior figura sólo el escudo de Castilla, rematado en la parte inferior por una imagen del toisón de oro; sus laterales están flanqueados por dos columnas de las que salen dos filacterias con la leyenda PLVS y OVLTRE, respectivamente, creada por Luigi Marliani en 1516. El escudo en blanco de su base inferior, como también sucede en los textos medievales iluminados, es susceptible de ser rellenado con sus armas por el autor, el destinatario, el propietario, el impresor, etcétera,²⁶ lo que nos indica un horizonte de espera de unos posibles receptores de elevado rango. La heráldica imperial carolina limitada a Castilla, tras los sucesos de los comuneros, podía interpretarse de diversas maneras: tanto era susceptible de reflejar el cambio de actitud de Carlos y su disposición a implicarse en sus deberes de rey castellano, como corresponder a una transformada “visión de sus súbditos castellanos ante un emperador victorioso y, sobre todo, defensor de la política y los intereses de Castilla”.²⁷

Sea como fuere, su empleo era intencionado, y más en un libro de caballerías, vehículos adecuados para la exaltación monárquica y sistemáticamente vinculados a Carlos V,²⁸ con la particularidad de que en los márgenes superiores del frontispicio figuran las siglas de su desconocido autor (B/N). El detalle persiste en otros dos libros estampados en talleres diferentes que emplearon parte o la totalidad de esta portada: así, la pieza superior y los laterales, se emplean en el *Lidamán de Ganail* (Toledo, a costa de Cosme Damián, 1528). Todo apunta a que

²⁶ En el caso que nos ocupa figura el sello de la “Bibliotece Regie”.

²⁷ Cornejo, art. cit., p. 131.

²⁸ Entre la numerosa bibliografía dedicada al tema, Alberto del Río Noguera [“Semblanzas caballerescas de Carlos V”, en G. M. Borrás Gualis y J. Criado Mainar (coords.), *La imagen triunfal del Emperador: la jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 63-85] señala incluso paralelismos biográficos, acordes con el contexto de la época.

el mercader de libros poseía las matrices xilográficas de la orla, que entregaba al impresor correspondiente para sus ediciones.²⁹

En este contexto debe explicarse la portada de esta versión del *Primaleón*, impreso en una ciudad de dilatada tradición caballeresca.³⁰ La descalificación xenófoba de Delicado a sus antecesores no necesariamente implica algo personal, pero sí apunta al desprecio profesional por su incompetencia lingüística: “Mas el defecto está en los impresores y en los mercaderes que han desdorado la obra de la señora Agustóbriga,³¹ con el ansia del ganar, puniendo vocablos que no los hallarían en el reino de Toledo aunque viniesen los caçadores del rey don Pelayo, salvo si no los hallaron en algún misal moçárave” (fols. 177r y v). Su intervención (en teoría) restaura lo alterado, embellece la lengua, ensalza la patria y es útil para los lectores italianos, justificación que delata el valor concedido al libro, cuyos beneficios exceden los del mero entretenimiento.

²⁹ Cornejo, art. cit., p. 134.

³⁰ Véanse los trabajos de Nieves Baranda, “Las *historias* caballerescas en la imprenta toledana (I). Manuscrito, impreso y transmisión: Toledo, 1480-1518”; Víctor Infantes, “Las *historias* caballerescas en la imprenta toledana (II). Manuscrito, impreso y transmisión: Toledo, 1480-1518”; y María Carmen Marín Pina, “Las *historias* caballerescas en la imprenta toledana (III). La prosa caballeresca y los primeros años de la imprenta en Toledo”, todos en Margarita Freixas, Silvia Iriso y Laura Fernández (eds.), *Actas VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria / Año Jubilar Lebaniego / Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, t. I, pp. 317-330.

³¹ Francisco Delicado analiza mal el gentilicio latino convirtiéndolo en nombre propio, la señora Agustóbriga, según las coplas finales del *Primaleón*, que retoman los versos latinos finales del *Palmerín de Olivia* debidos a Augur de Trasmiera, responsable quizá también de los del *Primaleón*. Véase María Carmen Marín Pina, “Las coplas del *Primaleón* y otros versos laudatorios en los libros de caballerías”, en R. Alemany, J. L. Martos y J. M. Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispánica de Literatura Medieval*, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, t. II, pp. 1057-1066. La confusión quizá fuera inconsciente, pero me parece interesada por eliminar así una procedencia no toledana.

LA *DISPOSITIO* (I): DIVISIÓN EN LIBROS

Como señaló Tatiana Bubnova, la intervención de Delicado “como editor afecta a la presentación del texto y a su manejabilidad”, que debe explicarse en su contexto.³² La distribución de *El segundo libro...* en tres secciones resultaba coherente, en teoría, con sus tres protagonistas y proseguía pautas de la tradición caballeresca: así, Montalvo añadió a la tripartición del *Amadís* primitivo medieval un cuarto y un quinto libro, *Las sergas de Esplandián*, estructura externa que el autor de la *Lozana* tuvo que conocer muy bien, como atestiguan los indudables guiños irónicos que en su obra apuntan al *Amadís*;³³ posteriormente, tuvo ocasión de comprobarlos en cuanto corrector de su edición veneciana. La división de las extensas obras caballerescas también se impuso desde el principio en las nuevas series como la de los palmerines; además, en años cercanos a la *princeps* del *Primaleón* el procedimiento se aplicó a reediciones de textos medievales como el *Cifar*, editado por Cromberger, subdividido novedosamente en tres partes (Sevilla, 1512), o a las traducciones, como la del *Tirant*, pues el *Tirante el Blanco* castellano (1511) constaba de cinco libros inexistentes en el original. Tampoco conviene olvidar las prácticas de Delicado: había repartido los 76 mamotretos de la *Lozana* en tres partes de forma coherente con su desarrollo,³⁴ aunque en el *Primaleón* no pudo aplicar criterios idénticos. Aun así, para el cordobés la separación redundaba en provecho del

³² Tatiana Bubnova, “Delicado editor (2): el texto de *Primaleón*”, en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002)*, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuet, 2004, t. 1, pp. 373-384 (383).

³³ Claude Allaigre (*Sémantique et littérature: le “Retrato de la Lozana andaluza” de Francisco Delicado*, Grenoble: Ministère des Universités, 1980) indica paralelismos indudables. Dados sus contactos con Antonio Martínez de Salamanca señalados por C. Perugini (“Nuevos datos sobre Francisco Delicado...,” art. cit., p. 50) pudo conocer la edición del *Amadís* (1519) estampada en sus prensas, que copia grabados comberguerianos.

³⁴ Véase Patrizia Botta, “Quando l’autore edita sé stesso: paratesto e rubriche de *La Lozana andaluza*”, *Paratesto*, I (2004), pp. 23-40.

lector, sin sentir necesidad alguna de explicar la conexión entre fraccionamiento y placer, como si fuera un asunto obvio, conectado, sin duda, con el *tedium* que pueden generar los segmentos extensos: “Fue este libro así partido en tres libros por mejor hazer a los leyentes gozar de sus provechosas hazañas que en todas tres partes se hos contarán” (fol. 89v).

Cada una de sus secciones cuenta con su introducción mediante las que el “alcaide de las letras” presenta los textos captando la atención y benevolencia del lector, justifica sus posibles defectos y se defiende de sus hipotéticos detractores, como si fueran prólogos autoriales, mecanismos a través de los que se vislumbra la importancia que concede a su intervención. En sus paratextos se detecta una poética actualizada, de la que ahora sólo entresacaré algunas novedosas o renovadas direcciones: de acuerdo con la tradición, la obra debe proporcionar “exemplos provechosos a los leyentes”, pero sobre todo “conviene procurar que sean [las historias] elegantes” (fol. 89v), término cuyo uso se incrementa notoriamente a fines del siglo xv y no es ajeno a Delicado. En su segunda parte va “más sabroso porque como la que lo compuso era muger y filando el torno se pensava cosas más fermosas que dezía a la postre, y fue más enclinada al amor que a las batallas, a las cuales da corto fin” (fol. 89v).

La tradicional imagen del torno y el hilado se transforma en materia amorosa de acuerdo con una larguísima herencia cultural, asociación que posiblemente Delicado haya retomado de las coplas finales del Primaleón.³⁵ Ahora bien, esta intervención femenina se califica como más “sabrosa”, valoración implícita frente a los asuntos bélicos; en definitiva, la “supuesta” creación de la mujer es considerada positivamente, lo que debe ser valorado en un contexto nada proclive para este tipo de comentarios sobre las escritoras —no la alabanza genérica sobre las claras mujeres, de la que también participa Delicado—. Además, todavía tiene mayor valor por sus orígenes: “es opinión de personas que fue muger la que lo compuso, fija de un carpintero” (fol. 177r).

³⁵ Véase Alan D. Deyermond, “El tejido en el texto, el texto en el tejido: las *chansons de toile* y poemas análogos”, *Estudios románicos*, 11 (1999), pp. 71-104; y María Carmen Marín Pina, “Las coplas del *Primaleón*...”, art. cit.

Dejando aparte las claves contemporáneas y la ironía de Delicado, su defensa de la ejemplaridad caballeresca debe explicarse, a mi juicio, también desde una tradición preexistente sumada a sus orígenes fronterizos, a su trayectoria vital y a sus destinatarios, lo que implica nuevos matices menos usuales pero no desconocidos.³⁶ Respecto a Montalvo, quien había justificado sus historias fingidas por sus valores didácticos, desarrolla su argumentación, amplía los referentes sobre los que puede proyectarse y también le da la vuelta: los hechos relatados tienen una base real, verdad histórica de la que se parte, aunque se hayan disfrazado en el discurso literario. Si los de Amadís sucedieron al rey Fernando III, el autor del *Primaleón* trasladó lo que pasaba entre los moros y el rey don Enrique el segundo, pues “dellos a Palmerín uvo poca diferencia” (†IIr). Por tanto, en la ficción existe una verdad poética y subyacen unos referentes transformados, lo que implica un trasfondo estético, una concepción literaria y una recepción diferente.

Desde el comienzo, proyecta el *Primaleón* sobre el *Amadís*, explicando su labor correctora como prolongación de la realizada antes, con la diferencia de que el texto de Montalvo le parece artística y lingüísticamente superior. Cada uno de los libros de la edición veneciana del *Amadís* incluye una misma portada (fig. 4), copiada del extendido modelo crombergueriano de 1526, aunque en el *Primaleón* se usaron dos xilografías diferentes. La inicial se adorna con un magnífico grabado que destaca técnica y estéticamente por encima de la serie (fig. 3). En líneas generales, se perciben ciertas pautas germánicas (compárense las figuras 3 y 4), procedentes de la edición zaragozana del *Amadís* de 1521 (Jorge Coci).³⁷ El escorzo del caballo, el penacho de plumas del guerrero principal o los

³⁶ Una de sus claves radica en las modificaciones y actualizaciones que hace en el prólogo, señaladas por Tatiana Bubnova, “Delicado editor: lo propio y lo ajeno”, I. Lerner, R. Nival y A. Alonso (eds.), en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (New York, 16-21 de julio de 2001)*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2004, t. II, pp. 51-58.

³⁷ Sus trasfondos remontan a la edición de las *Décadas* de Tito Livio. Estudié el tema en J. M. Cacho Blecuá, “Iconografía amadisiana: las imágenes de Jorge Coci”, *eHumanista*, 16 (2010), pp. 1-27.

Primaleon.



Los tres libros del muy esforçado cauallero Prima leon et Polendos su herma- no hijos del Emperador palmerín de Oliva.

Figura 3. *Primaleón*, Venecia, 1534.

edificios muestran cierto aire familiar, si bien se acompañan de importantes innovaciones. Ahora ya no ilustran imágenes de combatientes que van de camino, sino que parece reproducirse el inicio de la confrontación entre un caballero principal, acompañado de otros dos que figuran en un segundo plano, y un gigante, combinación cargada de dinamismo, contraste y agresividad (fig. 3).³⁸ Así, el caballo del protagonista gira la cabeza

³⁸ La describe J. M. Lucía Megías, *Libros de caballerías castellanos . . .*, op. cit., p. 152.

Amadis de Gaula.



Los quatro libros de Amadis de gaula nue uamente impressos 7 hystoriados.



MDLXXXIII

Figura 4. *Amadis de Gaula*, Venecia, 1533.

ante la presencia del jayán, acentuando el escorzo de la montura por estar con las dos manos en el aire, azuzado por el látigo. La soberbia, agresividad y peligro del adversario se intensifica debido a detalles significativos: su superior estatura —sobresale por encima de los otros jinetes—, su orgullosa inmovilidad y casi total desnudez, sin apenas armas defensivas, los pelos rizados y descuidados de su larga barba, síntomas de su barbarie, y los adornos que acompañan sus atuendos: la cimera con una especie de dragón alado y las figuras horribles de su hombrera y de su escudo.

María Carmen Marín Pina ha anotado la escasa representación gráfica de prodigios en los grabados caballerescos, entre los que destaca la presencia del personaje que nos ocupa, Gatarú, y dentro de la serie el Darbundeo (*Polindo*, 1526),³⁹ nada pavoroso y mal resuelto. La identificación del primero aparece en su escudo, del mismo modo que los nombres de los restantes se personalizan en el petral de sus caballos, sistema más sutil que el utilizado por Cromberger. De izquierda a derecha surgen D. DVARDOS, D. PO [LINDOS] y en la imagen central y preeminente, PRIMA.LEON. Don Duardos había desaparecido del título, pero figuraba en el grabado inicial del conjunto. Ahora bien, la xilografía no reproduce ningún episodio en el que intervengan todos los personajes simultáneamente, del mismo modo que nunca Gatarú es descrito con los rasgos del grabado. El primer encuentro con Primaleón se produce montados ambos en sus cabalgaduras, y vence al héroe no gracias a sus habilidades guerreras, sino a sus argucias para conducirlo a espacios encantados, como sucederá después con don Duardos. Dadas estas características y sus prácticas editoriales,⁴⁰ el aire amadisiano de parte del grabado no resulta incompatible con la posibilidad de que también se ensamblara con algún otro prototipo anterior, acomodado al texto que introducía mediante la identificación de los personajes. Sea como fuere, en la novedosa escena figuraban los tres principales personajes, al tiempo que se anunciaban unos “pavorosos” enfrentamientos contra enemigos extra-ordinarios. El resultado fue una portada mucho más rica en matices que las habituales, y mucho más bella.

Para los libros segundo y tercero se emplea una distinta y única imagen, muy inferior a la anterior. En un marco formado por una orla de combinación compuestas de diversas piezas en los laterales, cerrada por un doble marco exterior (fig. 5), domina el grabado un caballero situado en el centro, montando en un caballo al trote, con yelmo y un

³⁹ María Carmen Marín Pina, *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2011, p. 327, nota.

⁴⁰ Véase P. Botta, art. cit.; y C. Perugini, “Las fuentes iconográficas de la *editio princeps* de *La Lozana andaluza*”, *Salina*, 14 (2000), pp. 65-72.

pequeño penacho de plumas. En su mano izquierda lleva un bastón de mando. Le acompaña otro caballero jinete armado con una espada casi vertical y un paje en posición adelantada, con una lanza en el hombro, en medio de un pasaje agreste.⁴¹ Su disposición y personajes recuerdan vagamente, no los atuendos, el esquema utilizado en la edición del *Libro del caballero Cifar* (1512), reproducido en la portada del *Primaleón* (Sevilla, 1524 y 1540, fig. 1), adaptado al contexto de la época en sus vestimentas, más guerreras y menos cortesanas.



**Libro segundo
del muy esforçado
cauallero **P**rima
leon fijo de **S**al
merin de oliua.**

Figura 5. *Primaleón*, Venecia, 1534.

⁴¹ Véase J. M. Lucía Megías, *Libros de caballerías castellanos...*, op. cit., pp. 152-153.

Como había sucedido en el *Amadís* veneciano, la versión de 1534 “rompe la capitulación corrida admitida en todas las demás ediciones, y a cada libro le impone una capitulación propia”.⁴² A su vez, la división en tres grandes secciones se contrapone con la disminución de los segmentos más pequeños. Su distribución arroja los siguientes resultados, expresados en porcentajes para que pueda realizarse una comparación de magnitudes parangonables (redondeo las cifras y las distribuyo entre los libros de 1534):

Tabla 1

<i>Páginas</i>	<i>Folios</i>	<i>Folios</i>	<i>Folios</i>	<i>Folios</i>	<i>Capítulo</i>	<i>Capítulo</i>	<i>Libro</i>
1512	1512	1524	1528	1534	1512	1534	
175 / 33%	72 / 31,3%	69 / 29, 2%		1-88 / 33, 8%	80	1-35	I
179 (354) / 33, 2%	75 / 32, 6%	88 (157) / 36, 8%		91-176v / 33, 4%	63 (143)	1-37	II
184 (538) / 34, 2%	83 / 36 %	82 (239) / 34, 3		178-262 / 28, 8 %	74 (217)	1-56	III
Totales 538	230	239	236	260	217	128	

Delicado ha buscado cierta proporción y armonía en el tamaño de los libros a diferencia de su desproporcionada distribución capitular. Su fragmentación no se corresponde con núcleos compactos de sus hilos argumentales ni de sus personajes. Aunque en el libro I predomina la presencia de Polendos, en los dos siguientes se entremezclan más asiduamente las aventuras de don Duardos y de Primaleón. Tampoco sus secciones acogen unos centros temáticos que funcionen de forma autónoma e independiente, por lo que su partición debemos atribuir a causas extraliterarias. Los porcentajes de los folios de la *princeps* de 1512 repartidos entre las secciones en las que Delicado ha dividido la edición de 1534 se incrementan ligeramente: 31, 30% (libro I), 32, 6% (libro II) y 34, 3% (libro III). Al mismo tiempo, en la versión de 1534 se produce el fenómeno inverso, en unas proporciones poco significativas pero dignas de

⁴² Tatiana Bubnova, “Ediciones venecianas de Delicado: los libros de caballerías”, en A. Close y S. Ma^a. Fernández Vales (eds.), *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (AISO)*, Madrid: AISO, 2006, pp. 115-120, p. 118.

LIBRO PRIMERO

para su señor que mucho se faga tarde en saber aquellas nuevas y Meneda se par-
 tío del rey dixole señora grandes cosas vos sengo de dezir de Arnedos / sabed que es
 uno de los altos príncipes del mundo / & por amor de vos uino a esta tierra : enton-
 ces le dixo todo lo que el emano le auia dicho : Policia fue muy espanta y estuuo un
 rato que no pudo hablar pensando en muchas cosas : y como Policia estava muy pa-
 gada de Arnedos a si por su postura como por su bondad acordo de le responder se-
 ludamente / porque estava así tan mal ferido & no le acensificie algun peligro dixo
 Meneda amiga mucho me pesa porque prometistes de dezir me este fecho : puer no
 se puede ya escusar vos yreys a dezir de mi patza Arnedos que yo soy escuilla /
 da del / poner se a tanto peligro por mi que yo no puedo escusar de no agradecer /
 lo : puen lo ha fecho & que en galardón le prometo si mi padre el Emperador me man-
 da que yo case con el de la jallo de grado : Mas que le mando que en este fecho no sea
 ofiádo hablarme mas que le basta saber que tiene ganada mi uoluntad / yo tengo du-
 da en todo lo que me a enbiádo a dezir & porque yo uea que es uerdad que me ama
 que se esfuerce mucho porque prestamente sea sanado de sus feridas & que yo lo
 yri suer mañana si pudiere / & luego llamo a Meisla para le dezir todo aquel fecho
 que la amara tanto que no le quiso encubrir nada / ella fue muy leda por saber
 que Rencidos era cauallero de tan alta guisa / & dixole quella le embiara la repue-
 tra qual contenia que ay no auia mas que dezir : sino esperar la uenida de los emba-
 xadores / & que a persona no dixese cosa alguna : la crona desque uio tiempo fue
 con el mandado a Arnedos que gran cuydado tenia de saber lo que Policia responde-
 ria : la mana le dixe todo lo que su señora le mando muy sefudamente : de manera
 que Arnedos fue muy pagado de la respuesta & fue tan ledo con aquellas nuevas
 que muy cedo fue sano de sus feridas & otro día la Emperatriz lo fue quer : & Poli-
 cia yua tan fermosa que fizo alegre el coraçon de Arnedos : y ella muy uergonçosa le
 pregunto que tal se sentia : mi señora dixo el : yo esto bueno que si alocura no me fuesse
 se contara por pasar el mandado de los físicos yo me le uentaria : mas conueneme sa-
 frir fasta su tiempo bien entendio Policia a aquella palabra : & fizo le salir una color
 muy bina al rostro : & todo el tiempo que la Emperatriz allí estuuo : Arnedos
 era muy descanfado con la uista de Policia : y ella no le ofana ni un por-
 ra en le dar a entender que lo amara : mas ella desleua que aque-
 llos embaxadores uiniesen : & mas lo desleua Ame-
 do que un día se le fagan mill años desque fue
 cierto que Policia haria el mandado
 del emperador : mas no fue tan
 ofiádo de pasar su man /
 dado y allí pas /
 so çuñien /
 do gran
 cuyd / fasta que el fue sano & los
 embaxadores uinieron / co-
 mo adelante uos con-
 taremos .

El Compositor

Figura 6a. *Primaleón*, Venecia, 1534.

anotarse: 33, 84% de sus folios (lib. I), 33, 46% (lib. II) y 28, 8 % (lib. III). Los resultados se contradicen con su creciente cifra de capítulos, pues en pura lógica su aumento (37, 35 y 56) debería implicar una mayor extensión debido a los espacios de los epígrafes, la distribución para algunos de sus finales (figs. 6a y 6b) y epígrafes

DE PRIMA LEON. XIXX

Como Rífaran andando a buscar a Polandos enocho con un Enano que yua al Emperador a se quezax de un agranio que un caballero le auia hecho: como Rífaran lo uengo del. Cap. XIII.



Partido Rífaran de Costantinopla saliendo del correo fue por un camino desiado de los otros: & anduuo syva días a una parte & a otra que no pudo fallar nuevas del caballero que mencio el correo/ y el se tenia por mal andante a los siete días a ora de completas encontro un enano encima de un cavallo: & uenia con el quatro escuderos: Rífaran ten dixo amigos que ay ay bien/ fabricades me deis si passó por aquí un caballero que esse un escudo con el cipo verde & una flor en medio del: lo uimos dixo el enano uos fuísteis caballero de que tierra soys: que esse caballero andax a buscar: soy de la corte del emperador: Loado dios dixo el enano que en essa casa buenos caballeros ay segun he oydo dezir: quera dios que os depare esse caballero si lo auys menester: & a mí caballero que sea ya bueno que se duela de mí mal/ & me uengue de un caballero que malamente me a desonrado y como esto dixo sospiró fieramente & parecia quel corpon se le arrojaua. Y q desonra es essa que uos fizo dixo Rífaran: yo uos lo dire señor dixo el Enanopus me lo preguntay sabed señor que aunque dios me quiso fazer qual me uysa quiso darne muchas riquezas: entre las quales me dio un castillo que essa aquí adelante: & yo amax una donzella mas que amí mismo por su gran beldad & fermosura: & di tanto amax a su padre que me la dio por muger: & yo la tenia conmigo a gran uicio: & un día sali roscella a bolgar por una ribera que esta cerca de mí castillo & uino por allí un caballero de esta tierra que es el mas soberbio y desmelarado que en ella ay/ y el se auia que/ sido casar con ella & su padre no gela quiso dar por sus uultas trauezas & como el uos uio andar folgando uino muy apriesa con otros dos sus primos que son como el: & tomaron me por fuerza mi muger & a mí quisieron matar/ y ha un mes que me la tienen en un castillo su yo dos jornadas de aquí y embio me a dezir que si me quezax a persona del mundo que me mataría por ello: & yo he pasado después aca tanta cuxeta que matauilla se biao & agota nolo pudiendo sufrir me queda ya a quezax al Emperador que bien fo y cierto que me guardara de recho: mucho me en amallo dixo Rífaran dello que me auys contado: pues dios aquí me traxo ruego os que me faga ya mostrar el castillo que yo fare tanto que uos fare cobrar a uosstra muger & uosdeys efo estado de yr delante el Emperador: dixo el enano señor caballero dios uos lo agradezca que yo uos uo tal q entiendo de ser uengado por uos: uamos adelante: & folgatermos esta noche en mí castillo: & mañana yremos con uos: así se faga dixo Rífaran/ el enano como muy ledo & no anduieron mucho que uiron el castillo bien fecho: & asentado en tierra bien de leyros: & llegado a el fueron bien recibidos de los seruidores del enano: el qual fizo apeax a Rífaran & fizole aquella noche grandes seruicios: & puso ante el muy ricas cosas que tomalle lo que quisiere mas Rífaran no quiso cosa

Figura 6b. *Primaleón*, Venecia, 1534.

en base de lámpara o doble lámpara, en renglones centrados de longitud decreciente, y al uso de pequeños grabados interiores. A primera vista, Delicado ha intervenido menos en la segmentación del libro III, al tiempo que ha eliminado o abreviado con más intensidad parte de su texto.

LA *DISPOSITIO* (II): LA CAPITULACIÓN

En su “recapitulación” por lo general ha agrupado la obra en segmentos de mayor amplitud, conservando, suprimiendo o, en menor grado, adaptando sus epígrafes; su texto suele quedar subsumido, con diversas alteraciones, ampliaciones y supresiones en la rúbrica anterior. De vez en cuando el procedimiento se percibe en su titulación, o en el texto, de los que pondré un ejemplo representativo de cada caso. El final del capítulo 75 de la *princeps* subraya cómo una viuda a la que don Duardos se dispone a ayudar, “por amor d’él rescató todas las donzellas de Zérfira y todas las ovo en su poder”, para continuar con el epígrafe del 76: “Cómo don Duardos embió a Zérfira encomendada a Gridonia con un hijo del mercader que era mucho su amigo” (p. 164). La versión de 1534 elimina la rúbrica, pero la incorpora en el discurso de la ficción con adiciones (las indico entre corchetes): “rescató todas las donzellas de Zérfira y todas las huvo en su poder [pagando por cada una el justo precio]. Don Duardos embió a Zérfira encomendada a Gridonia con un hijo del mercader, el cual [mucho estuvo pensando]” (fol. 83v).

En otras ocasiones, los encabezamientos quedan parcialmente asumidos en el capítulo en el que se han reunido los demás. Los enunciados de tres segmentos consecutivos anuncian “Capítulo xciiij. Cómo don Duardos contava a la infanta Olimba su cuita y ella le consolava y le dixo cosas que le dieron algún descanso a su coraçón”; “Capítulo xcvi. Cómo el Soldán con toda su hueste vino a poner cerco a la villa donde los infantes estavan y cómo fue muerto dentro en su real por don Duardos”, y “Capítulo xcviij. Cómo desque todos supieron la muerte del Soldán y vieron a Mosderín, le obedescieron por señor y lo hizieron soldán”. En la versión de 1534 se agrupan en uno, cuya rúbrica se basa en la del capítulo inicial, el 94, ampliada con la síntesis de los dos siguientes (la indico también entre corchetes): “[Libro II] Capítulo 9. Cómo don Duardos contava a la infanta Olimba su cuita y ella le consolava y le dixo cosas que le dieron algún descanso a su coraçón. [Y

cómo venció al Soldán y lo mató y entregó los infantes en la ciudad de Niquea, y fizo soldán a Molderín]” (fol. 108 r).

No obstante, en la mayoría de los casos no queda vestigio del epígrafe, lo que implica que las rúbricas existentes responden de forma muy parcial a su contenido; sin embargo, no faltan detalles de la sutura realizada, entre otras, frases de enlace y transición, o fórmulas típicas de la oralidad o de entrelazamiento: “Y aquí torna la historia a contar” (fol. 23r, fol. 57v; 71v, etc.); “Agora oirés lo que más le acaesció” (fol. 93r); “Esto todo sabido” (fol. 108v). Así se han eliminado los siguientes capítulos, de los que indico la numeración de la edición de 1512, y entre corchetes su correspondencia con la de 1534, por lo que tendré en cuenta su fragmentación en libros: (Libro I) 4 [2], 6 [3], 9 [5], 10 [5], 12 [6], 13 [6], 15 [7], 16 [7], 19 [9], 21 [10], 22 [10], 24 [11], 26 [12], 27 [12], 29 [13], 31 [14], 32 [14], 35 [16], 36 [16], 37 [16], 39 [17], 40 [17], 42 [18], 44 [19], 47 [21], 51 [24], 52 [24], 54 [25], 55 [25], 57 [26], 58 [26], 59 [26], 63 [29], 65 [30], 67 [31], 68 [31], 70 [32], 71 [32], 72 [32], 74 [33], 76 [34], 78 [35], 79 [35] y 80 [35] = 44 epígrafes; (Libro II) 83 [2], 84 [2], 87 [4], 88 [4], 90 [5], 95 [9], 96 [9], 98 [10], 99 [10], 102 [12], 103 [12], 105 [13], 106 [13], 110 [116], 113 [18], 115 [19], 117 [20], 124 [26], 126 [27], 128 [28], 130 [29], 132 [30], 135 [32], 138 [34], 140 [37] y 143 = 26 epígrafes; (Libro III) 148 [4], 150 [5], 152 [6], 154 [7], 155 [7], 160 [11], 162 [12], 164 [13], 167 [15], 169 [16], 170 [16], 172 [17], 173 [17], 174 [17], 176 [18], 179 [20], 180 [20], 181 [20] = 18 epígrafes.

Los datos reafirman la hipótesis anterior: si la distribución en libros no ofrecía especiales diferencias, la eliminación de encabezamientos y capítulos disminuye conforme avanza la obra: 44 (I), 26 (II) y 18 (III), como si los esfuerzos dispositivos fueran menores al final, en contraste con la mayor supresión del texto.

No detallaré las pautas de esa nueva *dispositio*, que afectan a su configuración originaria, lo que ahora me llevaría demasiado lejos; además, ni siquiera los materiales sobre los que trabaja Delicado posiblemente fueran de su primer autor, como suele ser habitual en manuscritos e

impresos. Para no extenderme, examinaré dos ejemplos de cortes artificiales o realizados en distintas fases. Así, tras la victoria de Primaleón sobre el monstruoso Patagón, el final del capítulo termina con la necesidad de encontrar un lugar para pasar la noche, secuencia interrumpida con la nueva información del epígrafe:

caminaron aquel día todo fasta que fue de noche.

Capítulo cxxxv. Cómo Palantín pensó de casar a su hermana Selvida con Primaleón, y cómo lo dixo a su padre y le dixo que lo dixesse a Primaleón y él gelo dixo.

E ovieron de dormir en el campo porque no avía por allí poblado (p. 325).

La última palabra del capítulo 134, “noche”, enlaza con el texto posterior del 135, “e ovieron de dormir”, señal de una fragmentación artificial realizada *a posteriori* de su redacción, con independencia de su autoría. Algo similar ocurre en ocasiones incluso en los diálogos de los personajes como, por ejemplo, sucede entre los capítulos 195 y 196, técnica ya usada en el *Amadís*. Incluso en el paso de un capítulo a otro el verbo *dicendi* aparece desligado de su correspondiente discurso directo:

apartolos un día en un palacio y díxoles así:

Capítulo clxx. Cómo el Cavallero de la Isla Cerrada pidió su ayuda a Primaleón y a don Duardos para cobrar una isla que le tenían por fuerça y, contada la causa, ellos gela prometieron, y don Duardos embió por socorro al rey Tarnaes y él le prometió de ser en su ayuda

—Ya avéis, mis buenos señores, conocido (p. 420).

Delicado suele suprimir estos procedimientos, además de agrupar de forma más coherente el contenido de las secuencias, en núcleos de aventuras con idéntico protagonista, si bien conforme avanza el texto mantiene la división inicial y cercena más su texto.

LOS GRABADOS INTERIORES

A su vez, una nueva disposición tipográfica y visual resalta algunas de las novedades de esta versión, hayan sido impulsadas o no por Delicado. Como en el *Amadís* veneciano, el *Primaleón* también emplea la plana entera habitual en las obras italianas y, mayoritariamente, la letra romana, de cuya claridad y pautado se vanagloriaba; por el contrario, se desecha la gótica, más medievalizante, que los descapitalizados talleres hispanos continuaban usando.⁴³ Por otra parte, cada capítulo de la impresión de 1534 incluye un pequeño grabado interior, embellecimiento bien arraigado en la literatura caballeresca y que, en este caso, contaba con el antecedente de su impresión sevillana (1524). En esta última, 98 de sus 217 capítulos, tras sus epígrafes, incorporan una xilografía de 58 × 75 mm., espacio equivalente al ancho de una de las dos columnas usuales en la tradición hispana, y una altura de 12 o 13 líneas. Sus modelos icónicos eran bien conocidos por su empleo en los talleres de los Cromberger en el *Tristán de Leonís* (h. 1503-1507), el *Oliveros de Castilla* (1507), y el *Amadís de Gaula* (1511?), sin olvidarnos de otros géneros y obras como *Los siete sabios de Roma* (h. 1510) o la *Corónica del santo rey don Fernando* (1516),⁴⁴ dejando aparte las copias de sus planchas por Juan Varela. Inmediatamente después del grabado, el texto se adorna con una inicial de 7 × 7 mm. y más regularmente de 17 × 17 mm., el espacio de 2 o de 4 líneas. El conjunto refleja 15 modelos, por lo que se reiteran idénticas xilografías en diferentes capítulos como puede comprobarse en la tabla 2 (indico su identificación con los números de las microfichas de Griffin [G] en el caso de que la haya localizado, una sumaria descripción y alguna impresión actual; corrijo los errores de capitulación).⁴⁵

⁴³ Véase C. Griffin *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.

⁴⁴ Véase la *Crónica del santo rey don Fernando III. Edición facsímil de la de Sevilla, Jacobo Cromberger, 151*, ed. de F. de los Reyes Gómez, estudios de J. L. Gonzalo Sánchez-Molero y J. M. Lucía Megías, Madrid: Editorial Complutense, 2008.

⁴⁵ Las siglas remiten a [G]= C. Griffin, *The Crombergers of Seville: The History of*

Su reutilización en diferentes obras y en distintas secciones dentro de la misma coincide mayoritariamente con el uso de imágenes genéricas que representan acciones habitualmente comunes y repetidas, sin detalles muy particulares que las vinculen a ningún episodio singular del texto al que acompañan; suelen estar protagonizados por algún rey en distintas actitudes, distinguido siempre por su corona, bien sea en su trono (p. 425), en la entrega de algún don a un caballero (p. 167), con una dama (p. 417) o de caza (p. 430); como es habitual en los libros de caballerías, tampoco faltan los lances guerreros (pp. 412, 426), el asedio a una ciudad (p. 423), el acercamiento a una iglesia (p. 459), del mismo modo que se resaltan espacios y actitudes propios de los desplazamientos, sean terrestres o marítimos (pp. 411, 413), en los que sus protagonistas se despiden (p. 420) o acompañan a otros (p. 430).

Su continuada estampación, bien mediante uso de las mismas planchas o su copia, venía favorecida por la reiteración de personajes, temas, estructuras y motivos, en los que se evidencia la exaltación monárquica, la recurrencia del viaje en sus diversas modulaciones, bien recordada por Gaetano Lalomia,⁴⁶ o la naturaleza bélica de algunos de sus episodios, sin que falten escenas cortesés o cercanas al mundo religioso, éstas en menor grado. Sus empleos ajenos a los originarios venían favorecidos por la naturaleza compleja y ambigua de la imagen, que permite que el receptor seleccione unos significados en detrimento de otros. Como consecuencia de estas prácticas, una misma xilografía llega a adquirir diversos sentidos, aunque en compañía del texto al que ilustra los signos lingüísticos posteriores perfilan su contenido, limitando las posibles ambivalencias, (re)conducen su interpretación y la

a Printing and Merchant Dynasty, Oxford: Clarendon Press, 1988 [en la traducción española no se han incorporado las microfichas, desgraciadamente en ocasiones no muy nítidas], L.M. = J. M. Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero & Ramos, 2000; L. M. [*Fernando III*], véase nota anterior.

⁴⁶ G. Lalomia, *I viaggi dei cavalieri. Tempo e spazio nel romanzo cavalleresco castigliano (secoli XIV-XVI)*, Catanzaro: Rubbetino Editore, 2009.

Tabla 2

<i>Ident.</i>	<i>Descripción y edición</i>	<i>Caps. (Sevilla, Juan Varela, 1524)</i>
G:	Caballero elegid o para ocupar la “silla peligrosa”. LM: fig. 132, p. 469.	167, 171, 177
G: 402	Visita a un enfermo. LM: fig. 136, p. 469.	96, 217. Véase la fig. 6
G: 411	Paisaje marítimo con embarcaciones que se acercan a la orilla.	43, 121, 161, 163, 175
G: 412	Combate con lanza de dos caballeros en campo cerrado. LM: fig. 134, p. 469.	21, 56, 67, 71, 110, 129, 185, 215
G: 413	Jóvenes caballeros montados en sus cabalgaduras en actitud de marcha. LM: fig. 134, 469.	18, 49, 61, 65, 83, 85, 127, 135, 205
G: 416	Llegada de una embarcación a la corte. LM: fig. 13 [Fernando III] p. 87.	38, 52, 133, 183
G: 417	Un rey barbado habla con una doncella. LM: fig. 133, p. 469.	36, 125, 153, 157, 213
G: 420	Despedida de un caballero y una dama. LM: figs. 161-163, p. 477.	32, 73, 100, 141, 143, 181, 187, 195, 201
G: 421	Recepción por el rey, sentado en el trono, de un caballero. LM: fig. 8 [Fernando III], p. 86.	45, 54, 69, 81, 145, 179, 199
G: 423	Sitio a una ciudad. LM: fig. 7 [Fernando III] p. 86.	13, 87, 92, 119, 131, 137, 155
G: 425	Rey sentado en el trono.	28, 149, 209, 211
G: 426	Dos guerreros alancean a otro combatiente. LM: fig. 4 [Fernando II] p. 84.	11, 26, 30, 79, 90, 117, 147
G: 430	Una joven montada trata de detener a un rey, en un espacio cinegético. LM: fig. 139, p. 469.	34, 77, 102, 104, 115, 139, 169, 189
G: 431	Dos caballeros acompañan a una dama, todos ellos montados en sus cabalgaduras	6, 19, 59, 108, 114, 159, 173, 203
G: 459	Unos jóvenes se acercan a la puerta de una iglesia. LM: fig. 136, p. 469.	1, 4, 41, 47, 94, 98, 106, 112, 151, 165, 191, 193, 207

orientan hacia algún aspecto de su referente literario, que en muchas ocasiones difiere del texto originario.⁴⁷

El mayor o menor número de sus recurrencias indica, por lo general, una potencial amplitud o restricción de sus sentidos. El modelo menos empleado, el 402, fig. 7, reproduce la visita a un enfermo, prostrado en la cama, de un grupo numeroso de personajes. La escena recalca la gravedad de la situación y la importancia del convaleciente, episodio usado en los libros de caballerías en contadas ocasiones. En el caso que nos ocupa, la acción y su grabado, que podríamos calificar como motivo iconográfico, se atestigua en el *Oliveros de Castilla* de Fadrique de Basilea (1499), posible germen inicial y lejano del modelo icónico, cuyo primer uso en los talleres de Cromberger se remonta quizás al *Tristán* y después al *Oliveros*, al *Amadís* y a la *Corónica de Fernando III el Santo*. En el *Primaleón* de Juan Valera, que copia grabados crombergerianos, introduce la muerte del soldán (“Capítulo xcvi. Cómo el Soldán ... fue muerto [...]”) y la de Palmerín (“Capítulo ccxvii. Cómo el emperador Palmerín murió [...]). De este modo, la xilografía anticipa el fallecimiento de un personaje de la más elevada dignidad; anunciado, además, en el encabezamiento del capítulo, destaca la importancia del incidente, interrelaciona los libros y dentro de ellos los capítulos adornados con idénticas representaciones, aparte de embellecer el texto y facilitar su memorización. En definitiva, se ha empleado y adaptado una imagen a un nuevo contexto, en el que su uso adquiere nuevos matices, no especialmente originales, con independencia de que se hayan perdido o alterado una parte de los originarios.

La edición veneciana del *Primaleón* (1534) emplea varios modelos similares a los de 1524, con la diferencia de que ahora proceden del *Amadís* publicado en Venecia (1533), que a su vez copia también los crombergerianos. Según he comprobado cotejando ambos originales ocupan entre 73 y 74 mm 59 y 60 mm. Y, a diferencia de la versión del *Primaleón*

⁴⁷ Véase J. M. Cacho Blecuá, “La configuración iconográfica de la literatura caballeresca: el *Tristán de Leonís* y el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger)”, *Letras*, 50-51 (2004-2005), pp. 51-80.



Figura 7. *Primaleón*, Venecia, 1534.

de 1524, cada capítulo va acompañado de su correspondiente xilografía; en total suman 128, que reproducen 32 modelos distintos (dos contienen tres componentes), repartidos como se muestra en la tabla 3.

En la nueva versión se ha ampliado el número de imágenes, pero sobre todo la cifra de sus modelos, lo que implica una mayor amplitud del espectro semántico representado y la reutilización de grabados específicos, varias veces reproducidos en una única ocasión (núms. 426, 434, 441, 450, 458, 461). Coincide con la edición ilustrada anterior en el empleo de nueve modelos, números 411, 413, 416, 420, 425, 426, 430, 431 y 459, entre los que elegiré el primero para examinar su funcionamiento. En él se representa un paisaje marítimo, con tres barcos más alejados y dos barcos que se acercan a la orilla, en la más cercana de las cuales se divisa un remero. El espacio terrestre está representado por pequeño montículo con árboles en primer plano y una fortificación en su fondo. Los grabados de 1524 (fig. 8) y 1534 (fig. 9) divergen en pequeños detalles en la imagen del mar, de las embarcaciones, en la presencia (1524) o ausencia de bandera en la muralla, etcétera, prueba de que no han utilizado idénticas planchas.

Tabla 3

<i>Ident.</i>	<i>Descripción y reproducción</i>	<i>Capítulos (Venecia, 1534)</i>
G:	Caballero con la mano derecha en la espada más un mensajero (454) y un árbol (443). LM: fig. 190, p. 483.	28, 49. Véase fig. 11.
G: 405	Embestida con lanzas de cuatro caballeros. LM: fig. 137, p. 469.	30, 56, 86, 178, 185, 205
G: 406	Joven sentado parece hablar en público. LM: fig. 154-55, p. 474.	62, 64, 146
G: 410	Rey sentado en el trono, con corona y cetro, recibe a un caballero. LM: figs. 154 y 155, p. 474.	20, 89, 101, 108, 144, 145, 177, 191, 194, 199, 208
G: 411	Véase el cuadro anterior.	75, 119, 121, 133
G: 413	Véase el cuadro anterior.	3, 77, 85, 91, 129, 134, 195
G: 414	Rey encadenado y a la izquierda embestida de un guerrero sobre otro combatiente. LM: fig. 18 [Fernando III] p. 89.	23, 66, 82, 109, 147, 189, 197, 215
G: 415	Despedida en espacio marítimo. LM: figs. 156 y 157, p. 474	137, 142, 151, 184, 196
G: 416	Véase el cuadro anterior.	18, 38, 43, 46, 127, 161, 163, 175, 183
G: 418	Reina y reina se despiden de unos jóvenes. LM: figs. 156 y 157, p. 474.	2, 48, 159, 171, 182, 186
G: 420	Véase el cuadro anterior.	7, 60, 94, 112, 141, 153, 200
G: 422	Desplazamiento de combatientes.	34, 53, 81, 107, 118, 122, 166
G: 425	Véase el cuadro anterior.	61, 188, 209
G: 426	Véase el cuadro anterior.	93
G: 428	Presentación de tres caballeros ante el rey. LM: fig. 187, p. 483.	69, 149
G: 429	Tres parejas jóvenes abrazándose.	14, 168, 193, 202, 211
G: 430	Véase el cuadro anterior.	5, 92, 139, 156, 157, 204 (92)

Tabla 3 (concluye)

<i>Ident.</i>	<i>Descripción y reproducción</i>	<i>Capítulos (Venecia, 1534)</i>
G: 431	Véase el cuadro anterior.	123, 158, 210
G: 433	Personajes encantados y encerrados para su curación. LM: fig. 145, p. 471	100, 192, 213
G: 434	Una mujer parece entregar la lanza a un caballero. LM: fig. 142, p. 471	116
G: 440	Solicitud de ayuda de tres damas al rey. LM: fig. 188, p. 483.	165, 190
G: 441	Véase la descripción más adelante.	17
G: 443	Véase el primero.	28, 49
G: 448	Un joven de pie habla a un grupo sentado. LM: fig. 14 [Fernando III] p. 87.	45, 131
G: 449	Conversación a la orilla del mar entre un caballero y un ermitaño.	8, 97, 136, 187
G: 450	Desplazamiento de dos peregrinos, uno joven y otro viejo.	216
G: 453	Dos combatientes encuentran durmiendo a otro guerrero.	11, 111, 206
G: 454	Mensajero. Véase el primero.	28, 49
G: 457	Tumba en el interior de un templo. LM: fig. 3 [Fernando III] p. 84.	198, 217
G: 458	Encantamiento de Amadís.	104
G: 459	Véase el cuadro anterior.	33, 50, 73, 120, 125, 203
G: 460	Véase su descripción más abajo. LM: fig. 143, p. 471	201, 212
G: 461	Rey sentado en un trono, ante quien se presenta un grupo con un hombre en unas andas. LM: fig. 144, p. G: 471.	207
G: 463	Investidura en la proximidad de una iglesia, ante la presencia de una mujer.	25, 41, 114, 214



Figura 8. *Primaleón*, Sevilla, 1524.



Figura 9. *Primaleón*, Venecia, 1534.

En 1524 ilustran estos cinco capítulos, de los que reproduzco los segmentos que me interesa destacar: “Capítulo xliij. Cómo [...] llegaron al puerto ...”. “Capítulo cxxj. Cómo [...] perdidos por la mar con la gran tormenta, aportaron a la isla de Cántara”. “Capítulo clxj. Cómo [...] llegaron a la nao de Grestes [...]”. “Capítulo clxiiij. Cómo dentro en la nao [...]”. “Capítulo clxxv. Cómo el rey [...] llegó a la isla Cerrada”. La versión de 1534 sólo coincide con la anterior en el capítulo 121, y se embellece con otros tres: (p. 73) [I, p. 23] “Cómo [...] vino para ellos una nao de moros [...]”. (p. 121) [II, p. 24] “Cómo [...] perdidos por la mar con la gran tormenta, aportaron a la isla [...]”. (p. 129) [II, p. 28] “Cómo yendo ... por la mar, les vino tormenta y aportó con ella a la villa [...]”. (p. 133) [II, p. 26] “Cómo [...], yendo su camino, aportaron a una isla...”.

En ambas se asocian, por un lado, al desembarco y, por otro, a una lid marítima, anunciadas las dos en su rúbrica, por lo que su empleo en capítulos no coincidentes muestra su independencia y la variabilidad de la elección, que en cierto modo venía impulsada por contener en su encabezamiento alguna palabra del campo marítimo que permite asociarla a la imagen: “puerto”, “mar”, “nao”, “isla”, “aportar”. El epígrafe del único capítulo común anuncia el desembarco en una isla (p. 121), cronotopo usual del inicio de una aventura (p. 133), espacio que se modifica por una villa, a la que llegan tras una gran tormenta (p. 119). La peligrosidad consustancial en la tradición literaria del viaje marino aumenta por las inclemencias meteorológicas que modifican los rumbos previstos y la posibilidad de que los tripulantes sean atacados de forma sorpresiva (p. 75), o se encuentren con enemigos buscados (p. 161), de modo que la batalla en el interior de la nave (p. 163) potencia la variación de los enfrentamientos. Ahora bien, esta potencial diversidad se simplifica en el grabado, aunque el espacio marino de la aventura queda recalcado, síntoma de una mayor peligrosidad. En definitiva, la abundancia de empleos de un mismo modelo va en detrimento del reflejo de sus matices narrativos e implica un uso más estereotipado.

En la edición de 1534 abundan más los grabados específicos, creados *ex profeso* para iluminar episodios concretos de otros libros, en los que texto e imagen se relacionan estrechamente; la mayoría —no todos— remiten a aventuras del *Amadís de Gaula* en donde suelen emplearse en una única ocasión. De acuerdo con sus orígenes, sus reutilizaciones podrían plantear problemas de desacomodación, solucionados de modo pragmático. En la mayoría de los casos, se destaca un aspecto parcial de la xilografía, pero por las mismas razones otros signos se ven neutralizados, oscurecidos o empobrecidos. Por limitarme a dos ejemplos, el 462 (fig. 10) refleja el interior de una habitación en la que se divisa una cama con la cortina descorrida en la parte superior. En primer plano, una reina abre sus brazos y un joven rey sostiene una espada en la mano derecha mientras extiende la izquierda a un joven arrodillado. Originariamente la xilografía ilustra el reconocimiento de Amadís por sus padres. Sin embargo, en el *Primaleón* adorna el capítulo LX del libro III [el CCI originario]: “Cómo Palantín contó a la reina todas las cosas que habían pasado por Gridonia y cómo era desposada con Primaleón...”; y el capítulo 212, “Cómo el cavallero Giber fue casado con Rianda.... Y cómo después d’esto, Primaleón ovo cuatro hijos [...]”. Su hilo común radica en el casamiento-desposorio, sin que recreen ninguna anagnórisis, que también existe en el *Primaleón* aunque no se use esta imagen. La representación de una pareja en un dormitorio ha podido constituir estimular su relación con el casamiento, al margen del sentido originario del grabado.

Además, en el primer ejemplo Palantín resume, recuerda y actualiza un hilo narrativo previo (p. 191): “[III] Capítulo 30. Cómo Primaleón fue desposado con Gridonia [...]”. Ahora bien, el episodio emplea una imagen recurrente, genérica, la 410 (fig. 11), que representa a un rey en su trono, quien recibe a un caballero, destocado, arrodillado ante su presencia, acompañados ambos de cortesanos de pie. Idéntico grabado ilustraba muy diferentes capítulos, referidos a temas muy diversos: la petición de permiso de un caballero (pp. 20, 208), la recepción de una embajada (p. 89), un mensajero (p. 91), o la entrada en palacio de un



Figura 10. *Primaleón*, Venecia, 1534.



Figura 11. *Primaleón*, Venecia, 1534.

recién llegado (pp. 101, 108, 144, 145, 177, 194 y 199). En ellos, el grabado jerarquiza personajes, espacios y actitudes, con una figura superior, el monarca, sentado en el trono, y otra de inferior categoría, arrodillada. Desde esta óptica, se ha debido considerar que la imagen representaba la petición del permiso a un padre para contraer el desposorio, palabra que figura en el encabezamiento. La interpretación del episodio no se ajusta al texto, pero nos proporciona una clave ideológica adicional.

Todavía es más significativa la imagen del capítulo I, 8, el 17 de la *princeps*, en la que figura un ermitaño bendiciendo a un pequeño. Una dueña acompaña a otro niño mientras que un tercero juega junto a un apacible león. Al fondo se divisa una casa con signos religiosos (fig. 12). Pertenece a la serie amadisiana, y *ex profeso* se refiere a la crianza de Esplandián, con el ermitaño, su sobrino, su hermana y especialmente la leona. Los impresores del *Amadís de Gaula* que emplean esta serie de grabados ilustraron con ella el capítulo 70, si bien en su edición veneciana se registra también en el 126. El epígrafe del *Primaleón* señala: “Capítulo xvij. Cómo despedido Polendos de Rifarán y de Lecefín se tornó a la isla de Delfos a dar orden cómo el monesterio se edificasse [...]”. El aspecto principal del grabado, la crianza y educación de un niño, pasa a un segundo plano mientras que adquiere preeminencia el monasterio, hasta el punto de explicar su empleo en estas circunstancias ajenas. En consecuencia, los grabados se resemantizan al tiempo que pierden parte de sus valores, incluso los principales. Desde una perspectiva material quizá el proceso haya sido muy simple: los talleres echan mano de grabados preexistentes, cuyo contenido coincide con alguna palabra del título, con independencia de que ajusten con coherencia a la totalidad del texto narrado en dicho segmento.

En su conjunto las ilustraciones permiten relacionar y recordar obras y episodios, intertextual e intratextualmente, embelleciendo el libro y ofreciendo nuevas posibilidades interpretativas. En este caso, afianza la idea de que el *Primaleón* continúa la estela amadisiana, afirmación que puede sostenerse, con la condición de que se tengan en cuenta también las variaciones que introduce, como sucede incluso con los libros que



Figura 12. *Primaleón*, Venecia, 1534.

emplean pautas similares; además, no todos los de caballerías siguen el canon del *Amadís*. Ahora bien, la delimitada gama de motivos de la literatura caballeresca se individualiza en las variantes de su relato, mientras que, por el contrario, queda todavía más reducida en sus grabados, por lo que no es de extrañar que consolidase la errónea idea de que las obras del género eran idénticas, como sostenía interesadamente el canónigo cervantino, sin atender a su diversidad. Delicado realizó a veces un sutil empleo de las imágenes en *La Lozana andaluza*, con independencia de su valor artístico, hasta el punto de que Patrizia Botta habla de una tercera redacción de la obra, pues la iconografía forma parte de su discurso. Su empleo en el *Primaleón* viene condicionado por factores materiales y tampoco tenemos la certeza de que corresponda a las indicaciones de Delicado. Sea como fuere, los impresores se han limitado a repetir unas formas de embellecimiento tradicionales en la serie, con unas prácticas bastante mecánicas, asistemáticas y muy poco elaboradas. La elección de los grabados depende de los encabezamientos de sus epígrafes y no del contenido de sus capítulos, lo que hubiera dado unos juegos mucho más fructíferos.

LA DUALIDAD DE LA HUERTA EN EL *PRIMALEÓN*:
DEL *HORTUS DELICIARIUM*
AL *JARDÍN DE LOS SUPPLICIOS**

María del Rosario Aguilar Perdomo
Universidad Nacional de Colombia

A sa gauche, un jardin! Un jardin du mal! Là, sur le sol de la caverne, avec des méandres et un enchevêtrement de boucles, coulait un étroit ruisseau. Il était cramoisi, comme un ruisseau de sang s'écoulant paresseusement. Sur ses rives poussaient de grands lis rouges, teintés et tachetés de vert vénéneux; des orchidées d'un pourpre lugubre veiné d'écarlate sale; des roses corrompues; d'obscènes bosquets de ce qui ressemblait à des pousses de jeunes bambous maculées de vert-de-gris; des arbres ramassés sur eux-mêmes dont les branches portaient des fruits en forme de cœur et de un blanc lépreux; de massifs de plantes aux feuilles charnues, dont le centre mauve laissait échapper d'épais épis jaunes ayant l'allure de vipères casquées et au long desquels coulaient lentement des gouttes d'un horrible nectar. Une légère brise tourbillonnait autour de lui. Elle apportait les odeurs mêlés de cet étrange jardin, et celles-ci en constituaient l'essence même, produite par la distillation de sa perversité.

ABRAHAM MERRITT, *Le visage dans l'abîme*

Durante los siglos medievales y renacentistas, el jardín se concibe como un espacio agradable, propicio para la recreación de los sentidos, la reflexión del espíritu y el encuentro amoroso. Se trata, por supuesto, de una descodificación de la Naturaleza, que se representa iconográfica y

* Este trabajo se inscribe dentro de los proyectos realizados en el Grupo de Investigación de Estudios de Literatura Medieval y Renacentista de la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad de Antioquia. Tiene su origen en un comentario realizado por la profesora Mónica Nasif a la comunicación que presenté en el *Congreso Internacional sobre Materia Cavalleresca* (Sao Paulo, 9 y 10 de mayo de 2011), titulada "Jardín, fiesta y literatura caballeresca".

literariamente en una imagen idealizada, totalmente dominada, que no constituye amenaza alguna para el hombre y que, por el contrario, remite a múltiples posibilidades de contemplación estética. El jardín, huerta o vergel, en muchos de los testimonios literarios y pictóricos que nos han legado esas centurias, es, a todas luces, una visión arcádica, muy próxima al Edén o al paraíso terrenal que se había instalado a lo largo de varios siglos en una conceptualización cultural en la que predominaban ciertos elementos forjados desde el *Génesis*, como los árboles “hermosos a la vista y sabrosos al paladar” y el río que riega el jardín,¹ que se acrisolan con las nociones de naturaleza provenientes de las culturas griega y romana; todas ellas terminarán de configurar el llamado *locus amoenus* que se impone en la civilización occidental.² En la definición del jardín se despliega también una fructífera confluencia entre naturaleza y artefacto, particularmente importante para los años del Renacimiento, en los cuales el lenguaje arquitectónico marcó la disposición estética de los entornos vegetales inscrita en una nueva visión de la naturaleza; porque, sí, los jardines están ligados no sólo a los mitos y las ensoñaciones de los hombres como ha demostrado Michel Baridon,³ sino también a sus nociones sobre la naturaleza y la manera en la que el ser humano se apropia de ella. No son, sin embargo, los extraordinarios y fastuosos jardines del Renacimiento, los literarios o los históricos, en los que se concentrarán estas páginas. Mi interés gira alrededor de la concreción del jardín como *locus amoenus*

¹ “Plantó luego Yavé un jardín en Edén, al oriente, y allí puso al hombre a quien formara. Hizo Yavé Dios brotar en él de la tierra toda clase de árboles hermosos a la vista y sabrosos al paladar, y en el medio del jardín el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal. Salía de Edén un río que regaba el jardín y de allí se partía en cuatro brazos” (Génesis, 2, 8-11).

² Se trata, como bien lo señaló Ernst Robert Curtius, de una serie de elementos recurrentes como el prado florido, la presencia del agua —fuente o riachuelo—, la brisa agradable y templada, el canto de los pájaros y la sombra de los árboles. *La literatura europea y la Edad Media latina*, México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

³ *Paisajistas, jardineros, poetas. Los Jardines*, 3 vols., trad. de Juan Calatrava, Madrid: Abada, 2004.

durante la Edad Media entre los siglos XII y XV⁴ y su espejo negativo, el jardín del mal. El primero de ellos, el ameno y deleitoso, se define en esas centurias, siguiendo la línea axial del ‘lugar agradable’, como un *hortus conclusus y deliciarum*, rodeado de un muro que lo hace impenetrable y que contrasta radicalmente con el *topos* opuesto, el *locus horribilis* que, como veremos, sirve de contrapunto al paisaje idealizado.⁵ Me propongo entonces reflexionar sobre la alternancia del paisaje que se concreta en el caso del *Primaleón* (Salamanca, 1512) en la representación de dos huertas de signos contrarios: la huerta de Flérida (a la que se suma la de Finea) y su contraparte de connotaciones negativas, la huerta-prisión inventada por el rey de Lacedemonia para su hijo Tarnaes. Ambos espacios son muy valiosos porque remiten, como espero mostrar, a una gramática del paisaje y a la utilización de una estética del contraste que tiene asimismo su correspondencia en las emociones experimentadas por los personajes.

Iconográficamente, así nos los han transmitido las preciosas miniaturas del *Roman de la Rose* (1225-1240) o el *Livre de éches amoureux* de Évrard de Conty (1496), el vergel medieval se nos revela como un lugar íntimo, generalmente cercano a la casa, dividido en parcelas dedicadas al cultivo de plantas medicinales y aromáticas, flores —rosas y jazmines

⁴ El período comprendido entre la caída del Imperio Romano y finales del siglo XV, que la historiografía ha denominado Edad Media, es excesivamente largo como para que se haya mantenido la misma idea de jardín; el concepto de naturaleza y la manera como el ser humano se apropia de ella cambian tanto como se transforman las mentalidades; por ello, cuando me refiero al jardín medieval debe entenderse la figuración que se hizo de éste entre los siglos XII y XV. Como bien puntualiza Baridon: “Cuando se habla de jardín a menudo se hace remontar muy hacia atrás caracteres estilísticos que no aparecieron sino en los tres siglos que precedieron al Renacimiento. Confundimos el tiempo de Beda el Venerable y el de San Francisco de Asís, imaginamos a Alcuino en claustros floridos y a la Santa Virgen en un rosal sobre un tímpano románico”, Baridon, *op. cit.*, t. II, p. 220.

⁵ Rossana Mugellesi ha hecho una afirmación con respecto al paisaje clásico, que también puede extenderse a la Edad Media y el Renacimiento: “Paesaggio ameno e paesaggio orrido sono due aspetti polari del gusto antico per la natura: ideale-statico il primo, tragico-dinamico il secondo”, *Paesaggi latin*, Firenze: Sanzoni, 1975.

principalmente—, con una fuente en el centro que recuerda la fuente de la vida o de la eterna juventud, árboles que conservan su verdor durante todas las estaciones y, a veces, sobre todo en los jardines palaciegos o del estamento nobiliario, como lo describiera Pietro Crescenzi en su *Liber ruralium commodorum*, un estanque para peces, un soto para liebres y venados que conformaba un reducido coto de caza, una pajarera e, incluso, una piscina para el baño.⁶ El jardín es, en efecto —y ya desde Casiodoro, Alberto Magno o san Isidoro de Sevilla—,⁷ un entorno idílico, un entorno de placer, que invita al amor.⁸ De esta manera lo recrearon numerosos testimonios literarios que nos descubren las citas secretas de los enamorados. Sí, porque la conceptualización del jardín medieval pasa necesariamente por lo que los versos de amor y las narraciones caballerescas de los siglos XII a XVI nos dicen de él; es por

⁶ El jurista boloñés tiene en su libro un apartado dedicado a los jardines del placer donde propone distintos modelos de jardín. El más reducido es aquel que suele reproducir la iconografía medieval: un pequeño prado cercado y bordeado con flores como lirios, rosas, violetas y plantas aromáticas. Una pérgola y una fuente son sus únicos decorados arquitectónicos. El jardín de dimensiones medias incluye, además de los elementos anteriores, hileras de árboles frutales. Finalmente está el jardín real o de la nobleza, que incorpora las características de los anteriores en mayor riqueza y dimensión, además de un bosque pequeño destinado a la caza y un estanque para los peces. La versión latina del libro VIII y su traducción al inglés puede consultarse en Johanna Bauman, “Tradition and Transformation: The Pleasure Garden in Piero de’ Crescenzi’s *Liber ruralium commodorum*”, *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes*, 22 (2002), pp. 99-141, <<http://catena.bgc.bard.edu/texts/crescenzi.htm>> [consulta: 2 de febrero, 2012].

⁷ Ehrenfried Kluckert recuerda que el maestro de Tomás de Aquino, al referirse a los distintos tipos de jardines, señalaba que existían “ciertos lugares que no se definen tanto por la utilidad y el rendimiento productivo como por el placer”, *Grandes jardines de Europa. De la antigüedad a nuestros días*, Madrid: Tandem Verlag, 2007, p. 27.

⁸ Ya lo señalaba el gramático de finales del siglo IV d. C. Mauru Servius Honoratus en el comentario a *La Eneida* a propósito del *locus amoenus*: “Loca solius voluptatis plena... unde nullus fructus exsolvitur” (libro V, l. 734), para subrayar más adelante “amoenae virectae autem quae solum amorem praestant” (libro VI, l. 638), *Commentary on the Aeneid Vergil*, ed. de Georgius Thilo, edición electrónica disponible en Perseus Digital Library, <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0053>> [consulta: 30 de enero, 2012].

esta razón que este entorno vegetal se nos representa poetizado, sublimado por una idea y un sentimiento de la naturaleza ya ajeno a la mentalidad moderna que nos conduce por el camino de la alegoría, ya sea en su versión cristiana o en su traslación erótico-profana. El jardín medieval, no hay duda de ello, se concebía en los siglos precedentes al Renacimiento en dos vertientes contrapuestas: como alegoría del amor, adecuado para el encuentro de los amantes; o como alegoría del Edén, oportuno para la vida contemplativa y el recogimiento.⁹ Es este *jardin amoureux*, del que nos hablan por ejemplo Chrétien de Troyes en *Erec et Enide*, Andrés el Capellán en su *De amore*, los trovadores provenzales,¹⁰ el *Decamerón* de Boccaccio, el *Remède de Fortune* y *La Fointaine amoureuse* de Guillaume de Machaut —quien probablemente se inspiró en los jardines de Hesdin creados por Roberto II de Artois a finales del siglo XIII en los cuales se encuentran los primeros testimonios de los autómatas y juegos hidráulicos—,¹¹ un lugar cerrado, íntimo, a veces

⁹ Así lo señala Terry Comito, “The Humanist Garden”, en Monique Mosser y Georges Teyssot (dirs.), *L'histoire des jardins*, Paris: Flammarion, 1990, p. 37. También Jean Delumeau, *Historia del paraíso. El jardín de las delicias*, trad. de Sergio Ugalde, México: Taurus, 2003.

¹⁰ El alba anónima del siglo XII titulada *En un vergier sotz fuella d'albespi* recoge con toda intensidad la función del jardín como lugar del encuentro amoroso: “En un vergel, bajo la hoja del blancoespino, la señora tuvo a su amigo a su lado, hasta que el vigía gritó que veía el alba [...] Hermoso, dulce amigo, besémonos yo y vos allá abajo en los prados, donde cantan los pajarillos [...] Hermoso dulce amigo, hagamos un juego nuevo dentro del jardín, donde cantan los pájaros” (Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona: Ariel, 2008, t. III, pp. 1695-1696).

¹¹ En su libro *Remède de Fortune*, Machaut describe de esta manera los jardines de Hesdin: “Pasó un tiempo bastante largo / antes que de mis pensamientos saliera, / y vi entonces un muy bello jardín / que es llamado el parque de Hesdin. [...] Y realizado mi deseo de entrar, y viéndome solo, / cerré el portillo con un cerrojo / y me dirigí al prado / que era tan bello que / jamás he visto ni veré / nada tan bello, noble, agradable / placentero, ni delicioso; / y las maravillas, los placenteros retiros, / las obras, las máquinas, las conducciones, / los juegos, las extrañas cosas / que allí se encontraban / nunca podría describirlas, y con todo puedo decir que jamás hombre alguno podrá desear, en el aire, en el agua o sobre tierra un placer que no se hallara allí ya dispuesto, según sus deseos y en el lugar mismo. Y así seguí mi camino, hacia arriba,

secreto y poético, adornado de flores olorosas, muchas de ellas de connotaciones simbólicas, como la rosa, que representa el amor y la belleza de la amada.¹² Estamos, pues, frente a un entorno creado y pensado para el deleite de los sentidos, que se materializa en un verdadero paraíso erótico de signo pagano y que cobró una extraordinaria importancia en la literatura medieval.¹³ Así lo recrea Chrétien de Troyes en su *Cligés*:

En medio del vergel había un injerto de flores cargado y de rico follaje que profundamente descendía. Sus ramas se habían guiado para que al suelo bajaran y casi toquen la tierra, mientras que la copa, a la salida de las ramas, en línea recta se alzaba. Fénice no desea otro lugar, porque bajo el árbol el prado estaba, lleno de atractivo y belleza: jamás llega el sol a calentar, en su punto más alto, a mediodía, tanto que uno de sus rayos pueda pasar. Con su arte, Jean forma le había dado y sus ramas había guiado. Allá es donde Fenice pasa el tiempo y se ha dispuesto un lecho para la jornada. Allá se entregan al gozo y al placer. A todo alrededor el vergel está cerrado por un alto murto contiguo a la torre. Nadie a él podría entrar sin primero por la torre subir. Fénice en la dicha vive, nada turba su placer y a sus deseos nada falta, cuando bajo las flores y el follaje, libremente abraza a su amigo. En la estación en que de caza se sale, con el gavián y el perro, en busca de la alondra y el pájaro, la codorniz y la perdiz, sucedió que un caballero de Tracia, un joven lleno de ánimo, apreciado por su valentía, había salido de caza, por este lado, cerca de la torre. Bertrand se llamaba el caballero. El gavián había volado tras haber erra-

hacia abajo, hasta llegar a un valle en el que vi una pequeña fuente muy clara y muy bella, rodeada de árboles y hierbas”, cito por la traducción de Juan Calatrava incluida en Michel Baridon, *op. cit.*, t. II, pp. 298-299, nota 61.

¹² A diferencia del jardín de connotaciones cristianas, en el cual la rosa simboliza el amor divino. Me he referido a esta simbología en mi trabajo “Espesuras y teximientos de jazmines: los jardines en los libros de caballerías españoles, entre lo medieval y lo renacentista”, *eHumanista*, 15 (2010), pp. 195-220, <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_16/> de donde retomo algunos planteamientos>.

¹³ Jean Delemeau, *op. cit.*, p. 237.

do en la caza de una alondra. Mala cosa sería para Bertrand perderlo. Al pie de la torre, en el vergel, lo ha visto descender y posarse. Contento estaba de verlo, pensando que no podría perderlo. Trepa enseñada por el muro y al otro lado logra pasar. Bajo el árbol ve dormir juntos a Fénice y Cligés, ambos desnudos.¹⁴

Ese sendero y esa caracterización nos conducen a la representación del jardín que permea los folios de los libros de caballerías españoles y que hace de éste un espacio deleitable y de encuentro amoroso. En gran parte del género pre cervantino, el vergel, huerta/huerto o jardín se forja entonces a partir del modelo medieval del *hortus conclusus*, que había heredado la visión del lugar agradable de la literatura greco-latina. Predominan en los jardines donde reposaban damas y caballeros las arboledas siempre verdes, las rosas y los jazmines, las fuentes de aguas claras y frescas, los dulces cantos de los pájaros. Una huerta-jardín de estas especificidades será testigo de la pasión que don Duardos siente por Flérida en el *Primaleón*.¹⁵ En efecto, no puede haber lugar más propicio para la vivencia del sentimiento amoroso, pues el jardín, como ha señalado Paul Zumthor, en su conceptualización del espacio en la mentalidad medieval, es un lugar preponderantemente femenino que se abre al amor.¹⁶ Allí, en la huerta de Flérida, aquella en la que —quizá anticipando poéticamente el destino de su hija— Palmerín había sido engendrado, el emperador había “fecho cercar de un muy alto muro y había lavrado en ella caños de muy gran sotileza por donde venía agua muy fría a unas fuentes que en ella estaban muy bien obradas

¹⁴ Chrétien de Troyes, *Cligés*, trad. de Joaquín Rubio Tovar, Madrid: Alianza, 1993.

¹⁵ Es importante señalar que, como me ha indicado María Carmen Marín Pina, en el *Primaleón* nunca aparece la voz ‘jardín’, únicamente el término ‘huerta’; sin embargo, este guarda la misma equivalencia semántica de las voces ‘jardín’ y ‘vergel’, es decir, remite a lugar de placer y no a un espacio de actividad agrícola. Véase Elise Gesbert, “Les jardins du Moyen Âge: du xte au début du xvte siècle”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 46 (2003), pp. 381-408.

¹⁶ *La medida del mundo. La representación del espacio en la Edad Media*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 105.

[...] y fizo poner árboles de estrañas maneras”.¹⁷ Será pues este lugar placentero, cercano no hay que olvidarlo a la cámara de Flérida, el que servirá de escenario para que don Duardos convertido por amor en el hortelano Julián dé rienda suelta a su pasión por la doncella. Es allí, durante la estación veraniega, donde el falso hortelano se pasea aquejado por su pena amorosa pues “estavan los árboles todos cargados de ramos y flores que davan de sí grande olor, que don Duardos sentía gran descanso en su coraçón”.¹⁸ Y también ese espacio florido y “sabroso”, como lo califica oportunamente el narrador, se convierte en el marco de disquisiciones amorosas que, en el *Primaleón*, ocupan un lugar esencial en la trama pues Flérida y don Duardos debaten sobre el amor y hacen un análisis de la pasión que, como ha señalado Carmen Marín, pueden explicarse a partir de las teorías amorosas del siglo xv.¹⁹ Las dudas giran en torno a la sinceridad del sentimiento amoroso y, como ya se había cuestionado Andrés el Capellán en su *De amore*, a la posibilidad del surgimiento y mantenimiento del amor entre sujetos de condiciones sociales diferentes. Se trata de la conversación de unos enamorados que están poniendo a prueba sus sentimientos y sus deseos; se preguntan por la naturaleza de ese sentimiento que se ha apoderado repentinamente de ellos, por la posibilidad de su concreción, pues el disfraz adoptado por don Duardos parece alzar una barrera insalvable entre ellos.²⁰

¹⁷ *Primaleón*, ed. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. 218. Citaré en adelante por esta edición.

¹⁸ *Ibid.*, p. 220.

¹⁹ En la introducción a su edición del *Primaleón* (p. xvi). Puede verse también Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989, donde estudia dichas teorías amorosas a la luz de su difusión en las aulas de la Universidad de Salamanca, en distintos textos literarios y en los círculos cortesanos de la época. Algunos de los tratados de amor que alimentaron este debate pueden consultarse en Pedro M. Cátedra (dir.), *Tratados de amor en el entorno de La Celestina (siglos xv y xvi)*, Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.

²⁰ Creo que no debe dejarse de lado el hecho de que el escenario del debate sea la huerta de Flérida, posteriormente inmortalizada por Gil Vicente en su *Tragicomedia de*

Pero el jardín aquí, en la segunda entrega del ciclo de los *Palmerines* —como en la tradición anterior y en la ficción caballeresca pre cervantina—, antes que lugar de disputas amorosas —aunque también lo sea—, es sobre todo lugar para el encuentro de los amantes. En efecto, cuando Flérida sale a la huerta, “don Duardos la tomó por las manos y besógelas muchas veces y ella se sentó debaxo los árboles y la luna fazía clara que se podían ver” (p. 257) y pasaban entre ellos “razones sabrosas”, y don Duardos “la abrazaba y besaba las manos, y todo lo qu’él más pudo y ella le consintió” (p. 259). La huerta de Flérida es, pues, el escenario de los sucesivos encuentros de los enamorados,²¹ tantos que luego de unos días, la frescura del lugar, la recreación de los sentidos y el gran amor que siente por la hija del Emperador, junto con su deseo de llevarla a Inglaterra, obnubilan a don Duardos que “como vido que era tiempo, y, con grandes falagos y amor demasiado que le mostró y más por fuerça, porque ella no osó dar bozes, la fizo dueña” (p. 293). La doncella enferma de rabia por el atrevimiento de Julián y lo acusa de falso y engañador; sólo las palabras de Artada, su doncella, le hacen mudar el corazón y su propósito de no verlo más y abren el camino a la reconciliación. Llegados a este punto, don Duardos y Flérida, que vuelven de nuevo a encontrarse en el “lugar sabroso de la huerta”, han pasado por distintos estadios en la relación amorosa, han superado las pruebas y las dudas, las barreras que parecían infranqueables y piensan, sin saber cuántos infortunios les deparan aún, que a su amor sólo le falta ya la bendición del emperador Palmerín.

don Duardos, pues durante las centurias medievales en las que he concentrado mi atención, sobre todo a finales a finales del siglo xv, gracias a su esfera íntima el jardín se convierte en telón de fondo para la conversación, muy cerca ya de lo que será años después el *giardino segreto* del Renacimiento, un lugar del *otium* y la reflexión como lo había deseado Erasmo en su *Convivio religioso*. Así como sucedía en el jardín del monasterio, que servía como espacio de reflexión y contemplación para el alma, la concreción del jardín medieval en su sentido profano y erótico abrió la puerta a las disquisiciones amorosas.

²¹ “Y aquella noche estuvieron ambos a dos a gran sabor de sí, con la frescura de la noche y con el grande olor que los árboles de sí davan, aquellos dos que tan afincadamente se amavan en sus coraçones descansados en verse en aquel lugar” (p. 293).

No obstante, más que las dificultades amorosas de los personajes o sus disquisiciones sobre el amor, me interesa sobre todo resaltar esa condición de *locus* placentero y deleitoso que dibuja el autor del *Primaléon* en la huerta de Flérida porque contrasta de manera radical con otro vergel de signo contrario, que se erige en un auténtico *locus horridus* que le sirve de contrapunto y que nos testimonia la resonancia y el alcance de la *gramática del paisaje*.²² Me refiero, como mencionaba atrás, a la huerta ideada por el rey de Lacedemonia para que su hijo Tarnaes pague el castigo por sus amores con Finea, la misma doncella de la que el viejo rey se ha enamorado. La tragedia se narra en pocos capítulos (139 a 143), en los que se nos cuenta que el rey Briceo ha tenido una hija muy bella, llamada Finea, sobre la cual pesa un maleficio si antes de que cumpla los veinte años es vista por un hombre. Para preservarla de su destino, el padre la encierra en el castillo de su abuela, acompañada por ocho doncellas y una pareja de leales servidores. Así permanece durante varios años hasta que Briceo, viejo y enfermo, pide que la lleven a visitarlo pues desea ver a su hija antes de morir. La vista de la doncella, que alivia su enfermedad, marca el inicio de la tragedia y del cumplimiento del maleficio, pues de camino de regreso es observada por el viejo rey de Lacedemonia que se enamora perdidamente de ella cuando Finea se quita por un momento el antifaz. El rey, una vez que conoce el linaje de la muchacha, le declara su amor y acuerda con ella, no sin antes amenazarla, visitarla periódicamente en su huerta con la esperanza de que corresponda a su amor. Pero Finea no comparte los sentimientos del rey y tan sólo habla cortésmente con él. Semanas después, el azar —o el sino de la doncella— hace que Tarnaes, hijo del rey, pierda su halcón durante una cacería y éste caiga en la huerta del castillo donde Finea permanece recluida. Los jóvenes se enamoran a primera vista y mantienen un idilio apasionado que tan sólo dura unos días, pues el rey los descubre

²² Retomo aquí el término empleado por Gilles Polizzi, en “Les paysages *erotomachiques*: éléments d’une grammaire du jardin maniériste”, en Carmen Añón (dir.), *Felipe II: el Rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 335-362.

durmiendo juntos en la huerta y, cegado por los celos, condena a Tarnaes a un martirio creado por él gracias a sus saberes nigrománticos. El príncipe es encarcelado en la huerta de una torre situada en una montaña áspera y solitaria, en la que el agua de la fuente es nauseabunda y la fruta de los árboles amarga, y donde unas enormes aves negras le pico-tean el cuerpo y los ojos. En ese lugar, que el rey rodea de una espesa niebla para que no sea descubierto, permanecerá Tarnaes hasta que arribe allí don Duardos luego de vencer en la aventura del espejo mágico, creada por la sabia dueña de la isla de Ircana con el fin de liberar al príncipe. A su regreso a la corte, el caballero se entera de la muerte de Finea, que se había suicidado con la espada de Tarnaes por temor al rey de Lacedemonia y ante la pérdida de su amado a quien cree condenado a morir. Asimismo, Tarnaes tiene noticia de la muerte de su padre que, al regresar a la huerta de Finea, encuentra su cuerpo inerte y decide depositar el cadáver de la muchacha en una rica sepultura levantada sobre siete pilares de jaspe en la que queda inscrita su historia de amor.²³

De la mano de este trágico relato, y de la invención de la huerta de castigo, entra en escena el antagonismo convencional y tópico del *locus terribilis* y el *locus amoenus* al que hacía alusión unos párrafos atrás.

²³ La historia de Finea y Tarnaes reúne varios motivos folclóricos y mitológicos que aparecen también en otros representantes del género caballeresco y en la prosa de la época: la muchacha que a causa de su belleza es encerrada para preservarla de la vista de los hombres, el anciano rey que pese a su edad es presa del amor, la cacería y la pérdida del halcón que conduce al enamoramiento, de tan clara reminiscencia celestinesca; la condena de Tarnaes con connotaciones mitológicas y folclóricas, el suicidio de Finea, la aparición fantasmagórica del rey de Lacedemonia. El relato ha sido analizado por María Carmen Marín en “La aventura de Finea y Tarnaes como relato digresivo del *Primaleón*”, en Yves René Fonquerne y Aurora Egido (coords.), *Formas breves del relato*, Madrid / Zaragoza: Casa de Velázquez / Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 105-113. Puede verse también, Axayácatl Campos, “El suicidio en los libros de caballerías castellanos”, en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pp. 385-413; y Ana Carmen Bueno, “La muerte de Palmerín de Olivia (*Primaleón* II, CCXIII, 535-537) interpretada con ayuda de los motivos folclóricos”, *Memorabilia*, 11(2008) pp. 34-35.

Parece claro que en el *Primaleón* la huerta evidencia un sentido ambivalente y dual, pues no sólo asoma su estereotipo de espacio amoroso (las huertas de Flérida y de Finea), sino también la tipificación de ésta como un lugar donde la tortura y el tormento son posibles; donde, a pesar de las apariencias, puede esconderse el peligro y la hermosura aliarse con la crueldad.²⁴ Se revela aquí un sentido poco usual del vergel, distante de su configuración literaria de lugar agradable;²⁵ por ello la huerta de Tarnaes contrasta con el *locus amoenus* tradicional y en este caso se instala como un lugar terrible, de potencial poético evidente,²⁶

²⁴ Pictóricamente, el *Jardín de las delicias* representa esa ambivalencia y la contradicción interna de ese lugar como espacio placentero y de suplicio. Puede verse al respecto el artículo de Marta Marco Mallent, “Jardines pintados. Imagen de la naturaleza recreada”, *Studium. Revista de Humanidades*, 16 (2010), pp. 249-274. Cfr. con el interesante artículo de Elena Real, “El espacio fantasmático del jardín en *El jardín de los suplicios* de Octave Mirbeau”, en Julián Acebrón y Pere Solá (coords.), *Jardines secretos: estudios en torno al sueño erótico*, Lleida: Universitat de Lleida, 2009, pp. 191-206.

²⁵ El propio *locus amoenus* tiene a veces esta connotación de paisaje de alienación y peligro, tal como lo muestra la configuración arquetípica de este espacio: la cueva de Calipso (*La Odisea*, V, vv. 63-74). No obstante, es en la literatura romana —Teócrito, Virgilio y Ovidio— donde el placer llega a ser el motivo principal de toda descripción de la naturaleza y el *locus amoenus* se enriquece con más elementos.

²⁶ Es dicha tensión dramática la que ha llamado más recientemente la atención de la crítica, que ha vuelto su mirada a la significación del tópico en textos literarios de diversas épocas. Sin embargo, según J. S. McIntyre, el *locus horridus*, por lo menos en el terreno del estudio de la literatura clásica, ha recibido menor atención que su contraparte, el lugar ameno. Así lo resalta en su tesis doctoral *Written into the Landscape: Latin Epic and the Landmarks of Literary Reception*, St. Andrews University, 2008, p. 24. Disponible en <<http://hdl.handle.net/10023/543>> [consulta: 15 de enero, 2012]. Tal como lo explica M. Leigh la razón detrás de esta omisión puede estar en el hecho de que el *locus horridus* no está explícitamente nombrado como un topos en la Antigüedad y la terminología como tal es moderna, “Lucan’s Caesar and the Sacred Grove: Deforestation and Enlightenment in Antiquity”, en P. Esposito y L. Nicastri (eds.), *Interpretare Lucano: Miscellanea di Studi*, Napoli: Università degli Studi di Salerno, 1999, p. 172. Para un estado de la cuestión sobre el estudio del *locus inamoenus* y el bosque en la literatura latina —con algunas referencias al Medioevo—, véase Ermano Malaspina, “Prospettive di studio per l’immaginario del bosco nella letteratura latina”, *Incontri Triestini de Filologia Classica*, 3 (2003-2004), pp. 97-118, <<http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/911/1/7%20MALASPINA.pdf>>.

y probablemente más interesante que el ideal estático y estereotipado del paisaje ameno que, a veces, puede parecer un tanto artificial, repetitivo, poco vital.

El origen del *locus horridus*, como el de su contrapuesto, se encuentra en la literatura clásica y en ese sentido el primer testimonio de la voz *inamoenus* se atestigua en las *Metamorfosis* de Ovidio (Libro X, v. 15), cuando Orfeo acude a Perséfone una vez muerta Eurídice.²⁷ No obstante, su configuración literaria aparece de la mano de Homero y Virgilio, que en las *Geórgicas* (Libro I, vv. 356-373) y en *La Eneida* (Libro III, vv. 571 y ss., Libro VII, vv. 563-570, Libro XI, vv. 522 y ss., Libro XI, vv. 522-525) ofrece en varios fragmentos la descripción de paisaje potente, original, horrendo. Jean Trinquier, en su reflexión sobre este motivo literario en las *Metamorfosis* de Apuleyo, anota que pueden establecerse en la obra cuatro tipos de *loci terribili*: el primero de ellos correspondería al paisaje tenebroso del Infierno, el segundo a los rasgos que anuncian la entrada al Otro Mundo; el tercero a los espacios con presencia de monstruos y, por último, el paisaje que es propicio para que se produzca una celada o, en términos generales, un hecho violento.²⁸ La enumeración, limitada sin embargo al texto de Apuleyo, restringe la definición del motivo literario que, como ha propuesto el filólogo italiano Ermanno Malaspina, puede ampliarse si la categoría de *locus inamoenus* se convierte en un hiperónimo del *locus horridus* y del paisaje heroico,²⁹ pues de esta manera se incluirían dentro de sus componentes habituales la tempestad, el bosque, la alta montaña y los lugares del “confín del mundo”, elementos todos que remiten a un lugar más oscuro, más abiertamente amenazador, más dramático y también

²⁷ Así lo ha señalado Daniel Garrison, “The *Locus Inamoenus*: Another Part of the Forest”, *Arion*, 2-1 (1992), p. 100.

²⁸ Jean Trinquier, “Le Motif du Repaire des Brigands et le *Topos* du *Locus Horridus*: Apulée, *Métamorphoses*, IV, 6”, *Revue de Philologie*, 73-2 (1999), pp. 257-277.

²⁹ Véase E. Malaspina, “Tipologie dell’inameno nella Letteratura latina. *Locus horridus*, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione”, *Aufidus*, XXIII (1994), pp. 7-22.

más dinámico y que nos indican que este lugar inhóspito no es solamente otra parte del bosque, sino que detrás de esta figura literaria —como también del *locus amoenus*— hay una oposición antropológica primigenia entre naturaleza y cultura. Es claro, en todo caso, que el tópico aparece inicialmente ligado a la descripción del Infierno del libro VI de la *Eneida* y al valle de Amsanctus de las *Metamorfosis* (I, vv. 5568-573) de Ovidio, pasajes que permiten bosquejar los rasgos constitutivos del *locus terribilis* como *topos* literario y que expresan, por tanto, una naturaleza salvaje y hostil para los hombres: el bosque o la floresta espesos, el rugido de las corrientes de agua, el relieve escarpado, el lugar montañoso y la niebla.

Por otra parte, la discordancia esencial entre los polos opuestos de la gramática del paisaje —o de su concreción en el jardín— y su visión poética y literaria constituye a su vez un esquema narrativo que se evoca no sólo en la épica latina y en el *roman* medieval; asimismo se explora su potencialidad en la cultura renacentista y en testimonios literarios tan decisivos como el misterioso *Sueño de Polifilo* (h. 1480). En efecto, Colonna hace trasegar a su héroe por lugares agrestes y yermos, y pasar por una serie de pruebas antes de recibir su recompensa en los plácidos jardines del reino de Eleutérilide. Para Hervé Brunon³⁰ este vaivén de dos de los lugares comunes de la estética literaria, y la tensión de esos polos opuestos, esconde una sucesión de emociones contrarias que marcan el itinerario del héroe y que también puede encontrarse más tardíamente en *La Jerusalén Libertada* (1581). Una lectura atenta del texto de Tasso revela ese brusco cambio de paisaje en el fragmento en el que Reinaldos permanece encantado en el palacio de Armida.³¹ El

³⁰ Así lo ha estudiado Hervé Brunon en “Du *Songe de Poliphile* a la Grande Grotte de Boboli: la dualité dramatique du paysage”, en *Polia. Revue de l'art des jardins*, 2 (2004), p. 8. Puede verse también su sugerente artículo “Les mouvements de l'âme: émotions et poétique du jardin maniériste”, en Carmen Añón, *op. cit.*, pp. 103-136.

³¹ Lo recalca Gaëtana Lamarche-Vadel, *Jardins secrets de la Renaissance. Des astres, des simples et des prodiges*, Paris: L'Harmattan, 1997, p. 30: “Dans *La Jérusalem délivrée*, le Tasse n'est pas moins prodigue que F. Colonna en monstres, cavernes, effroyables ténèbres, dédales, faits pour égarer, tromper, blesser, terrifier et défendre l'accès de la

viraje, rotundo por lo demás, se relata entre los cantos xv y xvii, cuando los guerreros salvadores del héroe —Ubaldo y Carlos— recorren un territorio desolado en el que deben enfrentar fieras salvajes y animales monstruosos antes de llegar victoriosos a los jardines de la maga:

Observan desde allí que defienden la orgullosa y elevada cima ruinas amontonadas y precipicios, que los caminos están cubiertos de escarchas y de nieve [...] Los dos guerreros se detuvieron al pie del monte en un sitio desierto y silvestre rodeado de sombras [...] De repente sale, no sé de dónde y se pone en medio del camino una serpiente fiera y espantosa [...] Carlos empuña ya el acero y embiste al monstruo [...] agita en seguida la maravillosa varilla de oro y amedrentado el monstruo a su silbido huye veloz y se esconde dejando desembarazado el camino [...] Los dos caballeros prosiguen veloces su camino, mas de repente se encuentran con una hueste formidable de fieras de aspecto y voz y ademanes distintos, y que reúne cuantos monstruos desde del Nilo a los confines de Atlante.³²

Al llegar a la cima de la montaña Carlos y Ubaldo se encuentran con un espléndido entorno primaveral que difiere y se opone a la aspereza y peligro del camino recorrido:

Pero después que hubieron vencido estas barreras y dejado atrás las nieves y los senderos escarpados, encontraron en la cima del monte una vasta llanura y un cielo transparente de verano: respírase allí un aire puro y embalsamado [...] Tampoco alternan allí como en otras partes el calor con las escarchas, ni las nubes con el tiempo sereno, sino

retraite enchantée d'Armide. Divine sorcière, celle-ci pour prêter secours aux païens séduit et enlève le plus valeureux des chevaliers chrétiens. Elle le soustrait au combat et le transporte aux jardins des délices”.

³² Torquato Tasso, *La Jerusalén libertada*, trad. en prosa de Joaquín Rubió, Barcelona: Imprenta y Librería de Juan Roca y Suñol, 1842, pp. 247-248. Todas las citas proceden de esta edición.

que su cielo se viste siempre de purísimos resplandores y rechaza lejos de sí el calor y los fríos: los prados están eternamente tapizados de yerbas y las yerbas de flores, que conservan siempre su fragancia como los árboles sus sombras: el palacio de la encantadora sentado en medio de un lago, señorea los mares y los montes (Canto XV, pp. 248-249).

Este *locus amoenus* esconde, sin embargo, numerosos peligros que los guerreros deben enfrentar para acceder al palacio de Armida: una fuente cuya agua enloquece de risa a quien la toma y le produce posteriormente la muerte, unas ninfas lujuriosas que los tientan con su belleza y los manjares dispuestos en una mesa a la orilla de un río. En el palacio, descrito con minucia por Tasso, los héroes habrán de superar todavía un laberinto para ser testigos del jardín paradisíaco, de los cantos de amor de las aves y de una escena idílica entre el héroe francés y la maga:

Apenas salieron del complicado y tortuoso laberinto se ofreció a sus miradas el delicioso jardín, con sus lagos cristalinos, claras fuentes, variadas flores, plantas y arbustos diversos, ásperas colinillas, valles umbrosos y con sus bosquecillos y cuevas [...] Hasta el céfiro obedece allí la voz de la Maga, y hace que los árboles brillen siempre floridos, que las flores y los frutos sean eternos [...] Mil pájaros graciosos ensayan entre las verdes ramas sus bellísimos conciertos. Murmura la brisa retozando entre las hojas y las aguas que agita de mil maneras [...] Los dos guerreros caminan en medio de tantas seducciones y rígidos y constantes se muestran sordos a los halagos de los placeres. En esto sus miradas, penetrando por entre el espeso ramaje creen distinguir y distinguen en efecto al caballero y a la maga; está sentada sobre la hierba y aquel reclinado en su seno. Cae su velo dejando ver el pecho a descubierto y flotan sus cabellos a voluntad de las brisas de verano; un límpido sudor embellece sus mejillas inflamadas; inclina sobre Reinaldos su cabeza y esta la apoya sobre su húmedo seno y clava sus ojos en los de la hechicera. Y deteniendo en ellos sus ávidas miradas se consume en su fuego. Armida se inclina más y más sobre el guerrero y derrama sus besos sobre su

semblante y los recoge de sus labios y de sus mejillas. Reinaldo exhala en aquel momento un suspiro tan hondo que parece que su alma va a confundirse con la de la hermosa (Canto XVI, pp. 254-264).

Cuando Armida se aleja momentáneamente de su amado, y gracias al escudo de diamante que portaban sus buscadores, Reinaldos despierta del letargo sin que la maga, que se ha dado cuenta de todo y desde lejos contempla su partida, pueda utilizar sus conjuros para retenerlo. No valen tampoco de nada los lamentos y las súplicas conmovedoras de la encantadora en su intento de impedir la despedida del héroe, que finalmente la abandona postrada en la playa. De nuevo aquí, luego de la intensidad poética de las declaraciones de Armida, acordes con su pena y su furor, cambia el escenario bruscamente y el lugar espantoso vuelve a ser preminente:

Ciñen la morada de la encantadora unas sombras más densas que las de la noche, sin que brille en ellas más luz que la que despiden de vez en cuando un relámpago. Desvanécense por último las tinieblas, y vuelven a brillar el sol, aunque pálido, y el aire si bien no del todo sereno; mas el palacio ha desaparecido [...] quedando tan sólo los riscos y los horrores que derramó en aquellos lugares la naturaleza (Canto XVI, p. 262).

El paisaje de ruinas sustituye el paraje deleitoso de la encantadora una vez que Reinaldos ha recuperado su condición de guerrero, cuando alejado ya del poder seductor de Armida puede retomar su trayectoria heroica y reformular también su vida amorosa. La irrupción del *locus horridus* significaría entonces un alejamiento y un rompimiento del *hortus deliciarium* que simbolizaba el “amor” de ambos; de esta manera, la expresividad del paisaje se asociaría también, como ha sugerido Gilles Polizzi en su reflexión sobre el *Sueño de Polifilo*,³³ a un *parcours* amoroso y emocional del caballero. El conflicto del héroe que ha olvidado sus

³³ Polizzi, “Les paysages erotomachiques: éléments d’une grammaire du jardin manériste”, *op. cit.*

obligaciones guerreras, como lo hiciera siglos atrás el Erec de Chrétien, se trasladaría en el texto mediante la individualización del paisaje en sus dos polos opuestos. Así, el antagonismo tópico del *locus amoenus* y el *locus horridus* se pone en escena en el mismo lugar con el propósito de realzar la intensidad poética del fragmento. La gramática del paisaje cumple entonces con su función: exalta el cambio de estado emocional de Reinaldos en su trayectoria heroica, marca un antes y un después.

Pero regresemos al tema de lugar espantoso en el *Primaleón*, donde me parece que ocurre algo similar. La huerta donde Tarnaes es recluido se construye consecuentemente como *locus inamoenus* y es anunciado, como veremos, por los elementos que formaban parte de la imagen del *locus terribilis* desde la literatura clásica: se trata de un verdadero jardín de los suplicios que se constituye en un espejo contrario, negativo y oscuro de la imagen radiante del vergel inmediatamente anterior (la huerta de Finea), como lugar apacible y cuya condición positiva y alegre hace posible el encuentro de dos enamorados que han cedido de manera inmediata a la pulsión del amor. En ese sentido, la huerta-jardín en la que está confinado Tarnaes es un espacio de martirio, en el que el placer erótico vivido en la huerta de Finea es sustituido por una experiencia atormentada, en la que tal vez la crueldad del castigo proyecta los deseos eróticos reprimidos del Rey, enfurecido por la supuesta traición de su hijo que se ha convertido en un obstáculo para obtener el amor de la doncella. El hijo del rey de Lacedemonia es así sujeto de un cambio brutal: del idilio y la placidez (el *locus amoenus*) mantenido con Finea durante varios días pasa a padecer el suplicio indefinido en el *locus horridus* inventado por su padre; ambas emociones se simbolizan en el espacio de la huerta y estarían de esta manera relacionados con el paisaje. El cambio radical de perspectiva nos introduce de lleno en lo que Hervé Brunon —a propósito del jardín del Patrolino diseñado por Bernardo Buontalenti para Francesco I de Médici entre 1569 y 1581— ha llamado la dualidad dramática del paisaje,³⁴ que consiste en la vi-

³⁴ Brunon, art. cit., p. 8.

vencia de emociones antitéticas en lugares asimismo contrapuestos. En efecto, Tarnaes vive estas experiencias sin transición alguna: de la placidez a su extremo contrario, la tortura.

Se instala aquí una estética del contraste en tanto la huerta de Tarnaes no es armónica con el orden perfecto del universo caballeresco, sino una manifestación de lo que podría considerarse una naturaleza alterada y artificial (la creación por arte de encantamiento de la huerta) que está inserta en un entorno salvaje. El espacio de confinamiento del caballero representa así una discordancia con la definición esencial de la huerta como lugar deleitoso; muestra asimismo una divergencia con las acciones placenteras que allí habitualmente se suceden; una disonancia en la composición, pues ya no son las flores y rosas las dominantes en el paisaje ni el agua dulce, pues ésta, por el contrario, es amarga, tan desagradable como el sabor de las frutas que allí crecen ya que, empujado por la cólera y los celos, el rey ha hecho uso de sus saberes nigrománticos y ha encantado la huerta de tal manera que la fruta y el agua tienen un sabor repugnante, “por qu’él [Tarnaes] sintiese el amargura qu’él sentía en su corazón por la falsedad que le avía fecho” (p. 345). Todo el episodio de la huerta-prisión de Tarnaes plantea de esta manera la inclusión de un *locus horridus*, en el que se ha poetizado negativamente el jardín: en él no sólo el agua y las frutas son amargas, las aves ya no son calandrias o ruiseñores, tradicionales símbolos del amor, sino unas inmensas aves negras “a maravilla” que por arte del rey herían al caballero “con los picos en la cara y en el cuerpo y ansimesmo en los ojos, porque avía visto la fermosura de Finea” (p. 345).

El anuncio del *locus terribilis* en este episodio del *Primaleón*, reducidísimo en su representación, pero con suficientes rasgos como para ser reconocido por un lector más o menos familiarizado con las descripciones habituales del paisaje en la literatura de la época, se introduce con la referencia a la montaña “áspera y apartada” en la que el rey, inducido por su ira, hace “por sus artes” la huerta destinada a la reclusión y al castigo del hijo que se convertirá en su “infierno de enamorado” particular. Tradicionalmente, la montaña y los bosques frondosos for-

man parte de la dimensión poética de esa naturaleza salvaje que aterrizaba a los hombres de la Edad Media³⁵ y de por sí la mención a este espacio preparaba a los oyentes a ciertos acontecimientos pues, como ha señalado Alberto Montaner, los lugares estaban “asimilados a estereotipos convencionales muy relacionados con el tipo de acción que se desarrolla en ellos”.³⁶ Ese sentimiento de terror se incrementa aún más con la presencia de otros elementos espantosos que singularizan este *locus inamoenus* de la segunda entrega de la saga palmeriniana: la niebla, la tempestad de truenos y relámpagos, la lluvia “muy espesa de piedra” que hace los caballeros acompañantes de Belagriz y don Duardos, que se habían dirigido allí con el fin de liberar a Tarnaes de su cruel prisión, “no fueron tan fardidos que allí osassen esperar, antes se fueron ellos fuyendo quanto más pudieron de aquel lugar, que no pensaron sino ser todos muertos” (p. 349). El lugar desencadena también el horror pues a los elementos naturales indicados se suman fuerzas desconocidas y espantos terroríficos que durante el ascenso devuelven a Belagriz al pie de la montaña, donde pasa el día y la noche solo con:

grandes miedos y peligros ansí de la tormenta y lluvia que tornó a fazer después que don Duardos comenzó a subir como de otras estrañas y espantables visiones que él vido después que fue de noche, que vino a

³⁵ El terror “divino” que inspiraba el bosque en tanto espacio desconocido para los hombres de la Edad Media ha sido revisado por Jacques Le Goff en su clásico estudio “El desierto y el bosque en el Occidente medieval”, en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona: Gedisa, 1986, pp. 25-39. Al respecto puede verse también Massimo Montanari y Bruno Andreolli (eds.), *Il bosco nel Medioevo*, Bologna: Clueb, 1988; y Roland Bechman, *Trees and Man. The Forest in the Middle Ages*, Saint Paul: Parangon House, 1990. Para la literatura castellana medieval, Santiago López-Ríos, “Sobre el bosque y el lobo en la literatura castellana del siglo xv”, en Dominique de Courcelles (coord.), *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris: École des Chartres, 2006, pp. 11-28; y Paul Verson Siegrist, *Landscape Revisited: Wilderness Mythology in Spanish Medieval Literature*, Lexington: University of Kentucky, 2002, que no he podido consultar.

³⁶ Introducción a su edición del *Cantar de mio Cid*, Barcelona: Crítica, 1993, p. 263.

él el Rey, padre de Tarnaes, y traía una facha de fuego encendida encima de una corona que traía encima de la cabeça. Y aquella facha parecía que todo lo quemava, a él y a una donzella que traía encima de los hombros, y venían con él gran compañía de hombres muy feos y semejados y cercaron a Belagriz y tomaronlo entre sí y començaronlo de ferir muy cruelmente (p. 349).

El escalofrío experimentado por Belagriz no le impide, a pesar de todo, defenderse de los espantos que, ya cansados, se retiran haciendo tanto ruido “que no uviera hombre que lo viera que no fuera espantado para siempre” (p. 350). El acceso a la huerta de Tarnaes está precedido entonces por elementos distintivos de la figura retórica del *locus horridus*, que terminará de configurarse con lo que Duardos encuentra allí luego de superar los encantamientos que le bloqueaban el paso y de vencer con gran dificultad al guardián del recinto, un caballero muy grande y feo que se desvanecía con cada golpe del héroe y volvía a aparecer inmediatamente sin ninguna herida. La huerta esconde en apariencia “hermosas frutas en los árboles” y “caños de agua” tan claros, que don Duardos, agotado por el esfuerzo, decide aliviar su cansancio comiendo de ellas y bebiendo de las fuentes. La escenografía tradicional le indica al personaje que el vergel es lugar de descanso y placidez;³⁷ sin embargo, contrario a esto, cuando el héroe prueba la fruta “uviera de morir con el amargor d’ella” y al beber del agua para aplacar el trozo comido, “que pensando de quitar el amargor fue a beber y allí se le dobló el amargura” (p. 351). El contexto cultural y la construcción mental del jardín le habían conferido un sentido positivo que aquí está tan radicalmente alterado que lo convierte en su opuesto a pesar de sus apariencias: un *locus horridus*, un jardín de suplicio, donde el terror y el desconsuelo hacen presencia. En ese sentido es importante tener en mente la consideración hecha por Hervé Brunon, según la cual la vista (y la visita) de un jardín es también una experiencia afectiva en tanto

³⁷ *Ibid.*, p. 263.

“le jardin doit stimuler l’imagination, faire naître certains sentiments”.³⁸ De acuerdo con ello, *el locus amoenus* y su representación literaria en el jardín se asocia a la alegría y al placer, a un lugar donde todos los sentidos estimulan la imaginación. No obstante, no son esas sensaciones las que la huerta de Tarnaes evoca en el espíritu de don Duardos, quien por el contrario sólo encuentra “cuita” y “afán” en ese “lugar esquivo”, como lo describe el propio personaje.³⁹ Pero estos sentimientos no son tampoco ajenos a la concreción de los entornos vegetales, sobre todo durante el Renacimiento; de hecho, como apunta de nuevo Brunon, “comme l’allegresse, la crainte pourra donc naître dans le jardin à partir d’associations poétiques”.⁴⁰

Las penas y cuitas que don Duardos percibe en la huerta-prisión se incrementan cuando encuentra a Tarnaes, flaco, descolorido y con la cara “tan amarilla como de hombre mortal” y presencia, sin poder impedirlo, la acometida brutal de las aves negras que “vinieron a ferir a Tarnaes y en poca ora lo pararon tal que él cayó en el suelo tendido así como muerto [...] Y desde ellas le dieron el tormento que solían, tornáronse a sus lugares” (p. 351). El caballero cree muerto a Tarnes y, pensando en la promesa hecha a la reina de Lacedemonia, lo lleva consigo fuera de la huerta y de la torre, que en ese mismo instante desaparecen. Cesa de esta manera el castigo impuesto por el padre y, por tanto, *el locus horridus*, que enseguida es sustituido por un paraje más sereno en el que “fallaron una fuente que era muy sabrosa y allí lavaron sus manos y bevieron y parecióles a ambos a dos que mucho eran conortados desde la bevieron. Y a Tarnaes se le cerraron las llagas que las

³⁸ “Les mouvements de l’âme: émotions et poétique du jardin maniériste”, art. cit., p.104.

³⁹ Así lo corrobora don Duardos: “—¡Santa María, valme! dixo él— ¿y qué lugar tan esquivo es éste que en él no hay sino cuita y afán? Agora he yo gran duelo de aquel que en tal lugar mora. Y como vido que allí no tenía lugar de descanso, començó de andar por la huerta” (p. 351).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 122. Si bien su referencia es sobre todo a los jardines manieristas, considero, sin embargo, que su reflexión nos permite entender mejor la función de la huerta de Tarnaes y la definición que he planteado de ésta como *locus horridus*.

aves le fazían” (p. 352). Atrás han quedado la aspereza de la montaña, los espantos, las lluvias, las murallas que resguardaban el sortilegio, las torturas. De nuevo, una gramática del paisaje enuncia un cambio. La tensión dramática originada en el descubrimiento de los amantes por parte del rey de Lacedemonia se expresa por la alternancia del *locus amoenus* (la huerta de Finea) y el *locus terribilis* (la huerta-prisión de Tarnaes); sin embargo, la variación del paisaje tiene, desde mi perspectiva, unas implicaciones más profundas, pues en uno y en otro lugar se ha producido la transformación vital en Tarnaes —del enamoramiento al sufrimiento— y también en los otros personajes involucrados en la tragedia: Finea se ha suicidado con la espada de su amado, luego de que el rey se ha llevado al hijo, convencida de que su destino es la muerte; Tarnaes está condenado a vivir en un martirio continuo hasta que sea liberado por el caballero que supere la prueba del espejo mágico (cap. 125); y el rey muere también por la pena que le ocasiona el sacrificio de la doncella, aunque no por la culpa del trato hacia su hijo.

Finalmente, me parece que las huertas de Flérida y Finea y la huerta-prisión de Tarnaes, además de variar la gramática del paisaje a la que he hecho referencia e implantar la variación tópica entre el *locus amoenus* y el *locus horridus*, están relacionadas también con una manera de abordar el eros y con una preocupación constante en la mentalidad medieval, recogida por supuesto en la tradición caballeresca española: la de los efectos del amor. La huerta de Flérida, como he señalado antes, es escenario de las disquisiciones sobre las consecuencias negativas y perniciosas de este sentimiento sobre los amantes, que, como lo habían señalado numerosos médicos y tratadistas, y lo ha padecido el propio don Duardos, no comen, beben, ni duermen y se enferman de amor. A pesar de ello, la huerta aneja a la cámara de Flérida es un escenario feliz una vez los enamorados se aceptan mutuamente y superan las dudas y los temores. También lo es la huerta de Finea, donde ella y el príncipe de Lacedemonia se encuentran cada una de las noches de su brevísima historia amorosa. No ocurre lo mismo con su contraparte, la huerta-prisión, que se constituye por el contrario en un lugar

de tormentos que incita a reflexionar a don Duardos sobre las crueldades y las desdichas del amor cuando ve el estado deplorable en que se encuentra Tarnaes: “—¡Ay, amor —dixo él [don Duardos]— cómo sois vós cruel y no dais la folgança que prometéis en el comienço, mas siempre dais en don cuitas y afanes aquellos que vos son sujetos! Este malandante cavallero por ser vuestro le avéis fecho sufrir tan mortales cuitas” (p. 351).

No deja de resonar en sus palabras el eco de las voces que se levantaban advirtiendo que el amor podía conducir a la tragedia, como lo trasluce la propia historia de Tarnaes y Finea, una historia que nos recuerda además que el deseo erótico surgido ya en la vejez, como ocurre con el rey de Lacedemonia, obliga a actuar contra los hábitos y costumbres y a levantarse incluso contra los sentimientos filiales.

CABALLEROS CONTRA JAYANAS: DOS HOMENAJES AL CICLO PALMERINIANO*

Claudia Demattè

Università degli Studi di Trento

E como Trineo y Palmerín fazían su batalla con los cavalleros, tornáronseles muy prestamente en dos fieros leones e ansimismo los otros quatro e començaron de travar de las faldas de las dueñas e donzellas e despedaçárgelas todas. Palmerín qu' esto vio conscía que aquel fecho era del saber de Muça e aseogó su coraçón e començó a reýr muy de grado de ver a las Ynfantas en tanta manera aquejadas de los leones.¹

Nos hallamos en el capítulo 135 del *Palmerín de Olivia* y las bestias enseguida se transforman en doncellas hermosas que cantan y tocan una dulce música y “todos quedaron muy espantados de lo que les avía acaescido, que apenas lo creýan. Mas la Reyna y las Ynfantas estaban tales que no podían tornar en su acuerdo” (ivi). A pesar de que los caballeros, y en primer lugar Palmerín, han entendido que se trata de una burla de Muça Belín, piensan dejar seguir a las mujeres con su miedo y sólo después de haber gozado del entretenimiento, se deciden a revelar la broma que les ha gastado su amigo y huésped. Cabe decir que las mujeres no son las únicas que han sido miedosas en esta ocasión. Salvo el protagonista y Trineo, los hombres allí presentes no han acometido a los seis caballeros-leones. Y eso les ha hecho experimentar

* Este trabajo va dedicado a Alberto. Sin nuestras apacibles conversaciones trentinas no me habría sido posible seguir por las sendas caballerescas.

¹ *Palmerín de Olivia*, ed. de Giuseppe di Stefano, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 300. En adelante las citas de libros de caballerías se indican en el texto con la sigla del título que remite a la bibliografía y la página.

una “gran vergüenza” (ivi). La estancia en el castillo de Muça Belín les depara muchas sorpresas, ya que los tiene en “gran vicio, que cadaldía les mostrava cosa nueva” (ivi), pero sin duda el susto que las mujeres han recibido con la primera burla, alargada cruelmente por Palmerín y los demás caballeros para gozar del efecto del susto, nos sugiere que de alguna manera, antes o después, alguien pagará con la misma moneda a estos caballeros burlones. No se trata sólo de haber sufrido el susto, algo a lo que están acostumbradas las mujeres de los libros de caballerías, sino de haberse atrevido a tocarlas en el símbolo de su feminidad, es decir en sus faldas, que han quedado hechas pedazos dejándolas, para mayor escarnio, (nos imaginamos) en enaguas.²

La venganza de las mujeres no se hace esperar, ya que sabemos cómo el protagonismo de los personajes femeninos, que progresivamente pasan de un papel pasivo a otro activo, empieza ya a partir de *Las Sergas de Esplandián* y caracteriza todo el ciclo de los *Palmerines*.³ Pero aquí no queremos ocuparnos del tema de la mujer en el género caballeresco⁴ ni tampoco de doncellas andantes y Amazonas, asuntos muy bien estudiados en los esclarecedores ensayos sobre las *virgines bellatri-*

² No faltan tampoco casos de caballeros misóginos en los libros de caballerías que critican despiadadamente a la mujer o a quienes movidos por los designios de la lujuria “desempeñan un papel contrastivo con la conducta del héroe, regida por la continencia”, Alberto del Río Nogueras, “Misoginia medieval y libros de caballerías: el caso de don Florindo, un héroe del desamor”, en José Manuel Lucía Megías *et al.* (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1991, t. II, p. 695.

³ Acerca del protagonismo femenino, véase María Rosa Petruccelli, “Personajes femeninos y voluntad de protagonismo en el Palmerín de Olivia”, en A. A. Fraboschi *et al.* (eds.), *Studia Hispanica Medievalia IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina de Santa María de Buenos Aires, pp. 302-313. Interesante resulta también observar, aunque sea de paso, cómo justamente este protagonismo femenino gustó mucho a Juan Pérez de Montalbán a la hora de llevar a las tablas la historia de *Palmerín (Palmerín de Olivia, comedia*, ed. de Claudia Demattè, Viareggio: Baroni, 2006).

⁴ Véase a este propósito Marta Haro Cortés, “La mujer en la aventura caballerescas: dueñas y doncellas en el Amadís de Gaula”, en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de R. Beltrán, Valencia: Universidad de València, 1998, pp. 181-217.

ces de Marín Pina.⁵ Tampoco del enfrentamiento de caballeros contra mujeres disformes, como el del cap. 25 del *Palmerín de Olivia*, cuando el protagonista se topa con el jayán Darmaco y su mujer.⁶ Si ante el primero no tarda mucho en partirle la cabeza en dos, grande es su sorpresa cuando la jayana

apeóse my apriessa e tomó la lança de su marido a un escudero que la traía e sin ningún pavor fue ferir a Palmerín con ella, e si él no gela cortara con la espada huviéralo muerto con ella. La ja[ya]na como una leona ravisosa se quería abraçar con él, mas a Palmerín fuele forzado matalla, aunque a él se le hizo vergüenza por ser muger, e diole tal golpe por la cabeza que luego cayó muerta cabe su marido (*PO*, p. 58).

El enfrentamiento con mujeres bravas, normalmente caracterizadas por su condición anómala de gigantes, salvajes o dueñas disformes impulsadas por el ánimo de venganza, es una excepción a la promesa caballeresca de proteger siempre a las mujeres. En estos casos las situaciones los motivan, ya que la presencia de estos seres incita al caballero a faltar a las obligaciones de su “oficio”, es decir, a defender al sexo femenino.⁷ Por supuesto no hay que olvidar tampoco el papel impres-

⁵ Véanse “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón*, 45(1989), pp. 81-94; “Las doncellas andantes en los libros de caballerías: antecedentes y delimitación del tipo (I)”, en Armando López Castro y María Luzdivina Cuesta Torre (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León: Universidad de León, 2007, pp. 817-825; y “La doncella andante en los libros de caballerías: la libertad imaginada (II)”, *eHumanista*, 16 (2010), pp. 221-239. Ahora recogidos los tres en *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.) / Excma. Diputación de Zaragoza, 2011.

⁶ De combates contra jayanas en el ciclo de Amadís se ocupa Rafael M. Mérida Jiménez: “Tres gigantes sin piedad: Gromadaça, Andandona y Bandaguida”, en R. Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia: Universitat de València, 1998, pp. 219-233.

⁷ Para la doncella o dueña brava, véase Haro Cortés, *op. cit.*, pp. 189-190; para el tema de las gigantes sin piedad, véase también Mérida, *op. cit.*

cindible de las numerosas doncellas sabias en artes mágicas que ponen en dificultad a nuestros héroes, como Palingea en el *Cirongilio de Tracia* o la Doncella Encantadora que protagoniza uno de los capítulos finales de las *Sergas* (cap. 180), cuando gasta una divertida broma a Esplandián y suscita la risa de los caballeros ante el robo de su espada. La sabia doncella, al salir de las aguas

toda descabellada y desnuda, que solamente traía cubierto aquello que estando descubierto muy desonesto parece, [...] trabó con las manos ambas tan recio del hierro de la espada, que por fuerza se la sacó de la mano, y esgrimiéndola se tornó a la mar [...] y riyeron mucho dello, burlando y hablando cómo una mujer desnuda le había tomado su espada (*Sergas*, pp. 808-809).

No podemos dejar de citar un episodio del *Amadís de Grecia*, libro noveno de la serie, en el que Urganda es la protagonista de los tintes espectaculares del desafío y de combate que acaba siendo una burla que terminará sufriendo Lisuarte: en el segundo libro, cap. IV, la maga aparece en la corte del rey Lisuarte con aspecto de serpiente “la más fiera y espantosa que nunca se vio” (AG, p. 255) para luchar con el caballero hasta que consigue desarmarlo y en ese momento se convierte en una dueña vieja, que le dice “¿Qué es eso, cavallero? Teneos un poco ¿Ansí queréis ofender las mujeres tan vuestras servidoras como yo?” (*A. G.*, p. 256). Se trata, como admite la misma Urganda, de una representación con fines de entretenimiento: “No supe con qué regozijar tan gran fiesta y alegría como en esta noche se haze, como en venir yo a gozar de vuestro plazer” (ivi), y al conocer sus intenciones “todos quedaron c[o]n gran risa y plazer de ver el engaño que les avía hecho” (ivi).⁸

Es cierto que son numerosos los ejemplos en los que los caballeros se hallan en dificultad ante mujeres doctas en las artes mágicas, pero no

⁸ Para los espectáculos cortesanos en los libros de caballerías, véase Alberto del Río, *op. cit.*, pp. 146-147.

serán objeto de nuestro estudio, puesto que raramente, como en el caso que acabamos de citar del *Amadís de Grecia*, conllevan un matiz risible, es decir, que provoca la risa a los que presencian la aventura.⁹ Es justamente la recepción de los desafíos entre caballeros y mujeres ante los ojos de un público cortesano, tanto femenino como masculino, lo que nos interesa en este trabajo.¹⁰ De este modo, el matiz espectacular de la monstruosidad queda manifiesto, puesto que el narrador recoge los comentarios de los que asisten al encuentro entre hermosos caballeros y feas mujeres. Normalmente estos juicios no se limitan a destacar sólo la maravilla del público, como frecuentemente pasa durante los desafíos anteriormente aludidos; antes bien subrayan la recepción regocijante del episodio. La hilaridad que contagia a los caballeros y damas presentes se deduce no sólo de las palabras del narrador, sino igualmente de los diálogos que apuntan a burlarse tanto de la mujer deforme, como del caballero que se halla en dificultad durante la lucha. Por su parte, tampoco la desafiadora mujer carece de una lengua afilada y muchas veces es efectivamente el escarnio, de una manera u otra, el que lleva la parte más cruel del desafío.

⁹ Entre lo mágico incluimos también lo demoníaco, es decir, esos episodios en los que el diablo se encarna en una mujer, no tan frecuente en los libros de caballerías, pero sirva como botón de muestra para el interesantísimo episodio de recepción interna, el caso del cap. 214 del *Caballero Zifar*, cuando Roboán se enfrenta con una mujer endiablada “y ella començó a reyr y a fazer escarnio dellos, e finco la cabeça en el suelo de la fuente, e començó ca tunbar en el agua, de guisa que no podieron estar que no reyesen; pero el infante no podía reyr de coraçon” (*Libro del caballero Zifar*, ed. de Cristina González, Madrid: Cátedra, 1998, p. 431), ya que por su culpa no ha acabado la aventura. Para estos elementos grotescos en el género caballeresco, véase Henryk Ziomec, *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid: Alcalá, 1983, pp. 89-109.

¹⁰ Fascinante es también el disfraz femenino del Caballero Metabólico en el *Cirongilio de Tracia* (caps. XII-XVI), durante una de sus burlas a los caballeros. Para este episodio en que se retratan las risas de los mismos protagonistas, véase Alberto del Río Noguera, “Libros de caballerías y burlas cortesanas. Sobre algunos episodios del *Cirongilio de Tracia* y del *Clarián de Landanis*”, en *Letteratura caballeresca tra Italia e Spagna (da Orlando al Quijote)*, Salamanca: Seminario de estudios medievales y renacentistas, 2004, pp. 53-65.

Hemos organizado en consecuencia nuestro paseo por las páginas caballerescas ciñendo nuestra atención a esos episodios que describen a caballeros puestos en dificultad por seres femeninos y que suscitan una recepción en tono burlesco de los personajes, es decir, de las damas o caballeros que asisten al enfrentamiento, verbal o físico.¹¹ Podemos subrayar de antemano que estos contrincantes femeninos quedan fuera de lo ordinario no sólo por sus circunstancias vitales, sino en el caso de nuestro estudio por su deformidad, principalmente: son feas, desemejadas y se acompañan por familiares que participan igualmente de esas características. De este modo, los seres monstruosos no quedan aislados en su mundo, sino que invaden con su singularidad la tranquilidad y hábitos de la corte. La alteridad que entra en los palacios constituye al principio una amenaza para el orden institucional cortés, pero intentaremos demostrar que finalmente se constituye como un medio para resaltar las virtudes del perfecto *cortegiano*: la representación de la monstruosidad se da a través de un reflejo “en negativo” con respecto a las hermosas damas de la corte y a los valientes caballeros, y favorece el desarrollo de hilos narrativos fundamentales, como por ejemplo, la declaración de amor entre los protagonistas.

En el gran palacio entró en él el escudero que traía por la mano una donzella y ambos a dos eran tan feos que no avía hombre que los viesse que d’ellos no se espantasse. Él era alto de cuerpo y membrudo; era todo veloso que parecía salvaje y de aquella manera venía vestido que traía los braços de fuera que parecían bien sus cavellos. Y la ropa era muy corta y abrochávase delante con una broncha de oro. Y la donze-

¹¹ Para los elementos burlescos en los libros de caballerías, véanse, entre otros, Anna Bognolo, “La entrada de la realidad y de la burla grotesca en un libro de caballerías: el *Lepolemo, Caballero de la Cruz*, Valencia 1521”, en J. Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, 1995, t. 1, pp. 371-378; y Alberto del Río Nogueras, “Libros de caballerías y burlas cortesanas...”, *op. cit.* y la bibliografía allí recogida.

lla venía vestida de una seda de muchas colores y traía la cercada de piedras muy buenas y encima de su cabeça no traía cosa, y ella tenía los cabellos muy negros y cortos y crespos a maravilla y traía la garganta muy seca y negra de fuera. Y venían ambos a dos tan desemejados que a todos pusieron espanto y venían bien acompañados (*Primal León*, cap. 101, p. 230).

Se trata del conocido episodio de Camilote y Maimonda del *Primal León*, que en el ciclo palmeriniano representa uno de los mejores ejemplos de venganza femenina. Camilote quiere que el Emperador le arme caballero para que su fea amada lo pueda admirar en lucha contra otros caballeros, pero su demanda es acogida con burlas por parte de la corte:

El Emperador no pudo estar que no riesse y ansimesmo todos los altos hombres que con él estavan y dezían:

—Cierito, la fermosura de la donzella es tanta que sus fuerças farán ser el cavallero de grande ardimiento. Viéndola ante sí no deve turar cavallero en silla mucho tiempo.

Y dezían otras cosas d'escarnio. La infanta Flérída acordándose de la fermosura de su Julián, fizose muy loçana y començó de reír con sus donzellas del escudero y de la donzella. Camilote, que ansí se llamava el escudero feo, bien vido la burla que la infanta y los cavalleros le fazían y por entonces sufrióse que no dixo nada (*Primal León*, p. 231).

Apenas armado caballero, Camilote saca una perfumada guirlanda de rosas, corona con ella la cabeza de su amada y le asegura que piensa defenderla contra todo caballero que se presente en el campo para intentar arrebatarla. A pesar de que el Emperador duda si aceptar el reto, porque reconoce “que devía de ser de grandes fuerças”, los jóvenes caballeros lo animan a aceptar y también su hija Flérída, quien se burla de Camilote y provoca la risa en los cortesanos,

salvo Camilote, que fue contra ella muy airado y fue tanta su saña que de los ojos parecía que le salían centellas de fuego y ansimesmo de su rostro y con boz muy temerosa le dixo:

—¡En mal punto, donzella, fuestes tan fermosa para ser tan desmesurada! Dígovos que Maimonda es tan amada de mí como vós lo seréis por más fermosa que seáis (*Primaleón*, p. 232).

La infanta se espanta por la ira de Camilote pero el Emperador no puede ya contener su risa e incita al caballero a entrar en el campo donde podrá demostrar su saña y evitar así ir “contra las donzellas que, si ansí espantáis a ellos como fazéis a las donzellas, a duro vos podrá durar ninguno en campo” (ivi). En breve los caballeros descubren que no pueden mucho contra él, sobre todo porque sus caballos tienen miedo de acercarse a la cabalgadura de Camilote, ya que él y su amada habían llegado “en unas bestias de estrañas fechuras [...]; parecía más mula que cavallo en la ceguera, salvo que tenía la cabeça ancha y redonda a manera de león y era muy ligera en el correr” (p. 233). El miedo que suscita esta aparición, provoca no sólo el escarnio por parte de Camilote, sino sobre todo, la reacción de Maimonda quien “començó de reir mucho de coraçón” (*Primaleón*, p. 236). De este momento en adelante, los caballeros que aceptan el reto lo hacen “más con vergüença que con grado” (*Primaleón*, p. 236), puesto que en cada victoria crece la alegría de Maimonda y la soberbia y el orgullo de su amado, quien “fazía escarnio de los cavalleros más a su sabor qu’ellos fazieron d’él” (ivi). Nadie puede con él, hasta el punto de que en un descanso de los combates, el Emperador se complace también con los miedos de su hija Flérida: “¡Ay, señor —dixo la infanta—, no fablemos en aquel diablo que aún pienso que me ha de venir a matar! Guarde su guirlanda que yo no la quiero por más fermosa que sea” (*Primaleón*, p. 233). A la vergüenza que prueban los caballeros se añade el escarnio de Camilote que se está preparando para irse de la corte con su amada llevando la guirlanda y afirmando que “parece que los cavalleros de la corte del Emperador que de mí y de mi amiga fizieron escarnio son escarnescidos y con ellos

queda la vergüenza” (*Primaleón*, p. 240). Aunque tarde, será don Duardos quien desafíe y mate a Camilote, pero la aventura no acaba aquí, sino que prosigue gracias a la huida de Maimonda. La ridícula dama podría haber escapado si no hubiese llevado en su cabeza la guirlanda que don Duardos quería para Flérída. Acto seguido don Duardos tiene que enfrentarse en el camino con varios caballeros que defienden a la fea mujer que lo acusa alevosamente de quererle arrebatar la guirlanda. Nótese que sólo al encontrarla dormida en un prado, el héroe consigue quitarle el ambicionado premio, pero ella despierta y

fue tornada como una leona, y levantóse muy apriessa y fue corriendo a se abraçar a don Duardos diciendo:

—No penséis, don traidor, que así avéis de llevar la guirlanda aunque matastes al mejor cavallero del mundo. Yo vengaré la su muerte o moriré por ello.

Don Duardos se vido en gran cuita porque Maimonda era de gran fuerça y tenía fuertemente abraçado. Él tenía la guirlanda en la mano y no osava echalla en el suelo porque no se desfojassen las rosas. Y así estovo gran pieça fasta que vido venir a Belagriz que muy ligero cavallo traía. Belagriz ovo mucho plazer de vello así ya, apeóse muy prestamente y fuele a tomar la guirlanda de las manos y, reyéndose, dixo:

—Parésceme, mi señor, que las mugeres tienen poder contra vos y las fuerças que fazéis a los cavalleros ellas vos las fazen a vos.

—En mal punto —dixo don Duardos— esta falsa donzella ha fecho lo que fizo (*Primaleón*, p. 246).

Herido en su amor propio ante el divertido Belagriz, don Duardos acomete con toda su fuerza a Maimonda que no lo quiere dejar y pide la ayuda de unos caballeros que pasan por ahí. Mientras don Duardos se dedica a defenderse de éstos, Maimonda tiene una segunda ocasión para recuperar la guirlanda, ahora quitándosela a Belagriz, y corre rápida a acometerlo “y y viérades entre ambos una lucha muy graciosa y Belagriz se vido en gran peligro con ella por la derrocar, que Maimon-

da era de gran cuerpo y ansimesmo de fuerça y tovo bien que fazer Belagriz con ella” (*Primaleón*, p. 247). Él también recibirá gran afrenta en su honor cuando llega Marinte, quien “de ver a Belagriz embuelto con Maimonda ovo mucho plazer” (ivi), y cuando tiene que intervenir don Duardos para liberarlo de los garfios de Maimonda, ya que son necesarios dos caballeros para acabar con una doncella determinada:

vieron a Belagriz que ya tenía en el suelo a Maimonda y ella lo tenía tan fuertemente que no lo dexava levantar. Don Duardos fue a ellos y firió a Maimonda en las manos y fizole dexar a Belagriz y [...] Belagriz quedó muy avergonçado por lo que le avino con Maimonda y si él tuviera con qué, bien la matara (*Primaleón*, p. 248).

Añádase que, ya de vuelta a la corte y dejadas las armas, “don Duardos reía mucho con Belagriz por lo que le avía acaecido con Maimonda” (*Primaleón*, p. 249). Don Duardos generosamente deja libre a la horrible doncella y le impone volver con las bestias salvajes, pero todavía no sabe que esta mujer será causa de más enredos, porque muy pronto un nuevo defensor de sus (falsos) derechos se presenta en la corte. Lo que hace decir a Flérida ante su doncella Artada: “¿Y vós no vedes cuantos peligros le vienen por esta guirlanda? ¡Maldita ella sea y Maimonda que acá la traxo!” (*Primaleón*, p. 253). En la respuesta de Artada se contiene un agudo balance de su función cuando reconoce que la gigante desempeña un papel fundamental en el libro: “No digáis esso [...] que antes él á ganado mucho por ella que á dado a conocer la su grande bondad y agora vencerá a este cavallero que parece de alto fecho de armas y será muy preciado de todos” (ivi). No se olvide que el episodio de Camilote y Maimonda ocasiona también la salida de don Duardos del jardín de Flérida, donde vive bajo disfraz de hortelano, y es definitivo en el paso hacia la declaración de su amor, uno de los episodios fundamentales en el *Primaleón*:

Y sabed que las rosas tenían tal virtud que acrecentavan el amor adonde lo avía, y por esto Camilote se puso en tanto peligro por las coger. Y aunque Flérida muy afincadamente amasse a don Duardos desde

aquella ora que la guirlanda puso en la cabeça, se le acrecentó con mayor cuidado que fasta allí y ansimesmo a don Duardos en ver la su gran fermosura (*Primaleón*, p. 251).

Queda claro que “il mondo immobile della corte ha bisogno del movimento, avventuroso e inquieto, delle burle”.¹² Estas se llevan a cabo rompiendo los cánones de la vida cortés, en primer lugar introduciendo lo diferente, lo monstruoso dentro de un mundo que se caracteriza por la perfección y que se refleja por supuesto en la belleza de los protagonistas, pero también en los buenos modales de caballeros y damas sin olvidar que, como observa Alberto del Río, “la risa es asunto capital en la búsqueda de un modelo ideal de conducta para el hombre de corte”.¹³ No nos sorprende entonces que la contraposición entre la fealdad de los recién llegados y la belleza de los cortesanos lleve a resaltar aún más la monstruosidad, en su acepción etimológica, de ambos mundos y por ende a la coronación del amor entre los dos protagonistas premiados por su ya demostrada y excepcional belleza.

Esta competición entre lo disforme y lo hermoso se encuentra bien retratada también en el *Félix Magno* (1549)¹⁴ en dos episodios muy interesantes, recogidos especularmente en las dos partes de este singular libro de caballerías. La primera aventura ocurre en el Segundo libro, cap. 140, y atañe a una mujer gigantona,¹⁵ mientras que la segunda

¹² C. Spila, *Mostri da salotto. I nani fra Medioevo e Rinascimento*, Napoli: Liguori, 2009, p. 68.

¹³ Río Nogueras, “Libros de caballerías y burlas cortesanas...”, *op. cit.*, p. 60.

¹⁴ Para el análisis de este libro de caballerías, véanse Claudia Demattè, “Dal *Félix Magno* al *Felice Magno*: note sulla traduzione italiana di un libro di cavalleria cinquecentesco spagnolo”, *Il Confronto Letterario*, 35 (2001), pp. 33-50; “Voci d’autore (e del lettore) nei *libros de caballerías*. Strategie dell’enunciazione dal paratesto al testo (con speciale riferimento al *Félix Magno*)”, *Annali dell’Istituto Orientale di Napoli*, XLIV-2 (2002), pp. 305-360; “Los cuatro libros del muy noble caballero Félix Magno”, *Edad de Oro (Libros de caballerías: textos y contextos)*, XXI (2002), pp. 375-387.

¹⁵ Este episodio toca el tema del gigantismo femenino, pero sin presencia evidente del público que asiste a las aventuras, se aleja parcialmente del objetivo de este trabajo y será objeto de otro estudio.

aparece en el Cuarto libro, cap. 148, cuando el anónimo autor vuelve sobre el tema para rendir, en nuestra opinión, un claro homenaje al episodio de Camilote y Maimonda del *Primaleón*.

Agora sabréis que a aquella gran corte vino una aventura muy estraña, que una mañana aportó delante de aquella ciudad una barca y salió d'ella un gigante y una giganta tan desemejados que todos los que los miravan eran muy espantados y dezían nunca aver visto cosa tan fea y desemejada. El gigante era muy grande demasiadamente, más que otros que uviesen visto, y era todo cubierto de bello que parecía ser salvaje. Y tenía los cabellos canos y muy crespos, y las cejas de los ojos muy retorcidas y largas, y la barva lo mesmo. Y era tan corto de pescueço que parecía que la cabeça le nacía de los hombros. Y así cuando bolví a mirar contra alguna parte, todo el cuerpo movía con la cabeça. Y aunque parecía aver en él gran fuerça, semejava ser muy pesado y laso (*F.M.*, III-IV, p. 288).

La descripción del gigante que se presenta se hace con todo lujo de detalles, así como la aventura que éste se plantea defender delante de los caballeros de la corte:

La demanda que traía era que él sabía que en aquella corte estava toda la flor de la cavallería del mundo y toda la beldad así mesmo de las donzellas, que él venía a ganar sobre todos los cavalleros la honra y prez de todos ellos y su dueña así mismo la honra de la hermosura de todas las dueñas y donzellas que allí eran, y que él dezía que aquella dueña que él traía en su compañía era más hermosa que todas las que en aquella corte eran (ivi).

Tampoco escatima palabras el narrador en la descripción de la amada del jayán:

La giganta era una gran mano mayor que el jayán y tenía la cara tan ancha como una gran adarga y tenía los ojos muy hundidos e los cabellos muy negros y tan crespos que en ninguna manera parecía que se

los podía peinar y traía sobre aquellos muy hermosos cabellos una guirnalda de muchas flores muy estrañas y era tan gruesa que parecía cosa imposible poderse mudar de un lugar (ivi).

Con Camilote y Maimonda esta pareja de jayanes comparte no sólo su fealdad, sino el objeto sobre el que se funda la contienda, la guirnalda de flores estrañas, pero también el extremado amor que motiva el nombre del gigante: “Llamávase el gigante Guldrafo e tomó este nombre por amor de la jayana su amiga que avía nonbre Guldrafa” (ivi). Además, se crea otro elemento paralelo al añadir el detalle de la estraña criatura que lo acompaña:

El jayán sacó de la barca una bestia muy grande, e tenía las orejas muy anchas e tan largas que hasta el suelo allegavan, e sacó también muchas lanças e muy gruesas e cavalgó en la bestia que parecía una gran fantasma, y sabed que no era armado como los otros sino que traía una vestidura de armas, toda de conchas, que le cubría todo hasta las rodillas e de allí abaxo no tenía ningunas armas y en los braços tenía de la armadura de las conchas y tenía un yelmo muy grande, que parecía ser de hueso, y un escudo grande (ivi).

La fuerza del gigante no reside sólo en sus armas y tamaño, sino en el miedo que la bestia que cabalga suscita en los caballos de los contrincantes que le acometen, como ocurría en el episodio del *Primaleón*.

Muchos cavalleros fueron a justar con el gigante, mas él los derribava a tierra muy ligeramente e esto causava que los cavallos de los cavalleros que con él justavan se espantavan de la bestia en que el gigante cavalgava y así herravan el encuentro con el jayán. Y el jayán e su amiga eran tan alegres que no se vos podría dezir (ivi).

Sólo cuando entra en la contienda un caballero con un caballo “muy grande a maravilla e muy fermoso” (ivi), la belleza vence sobre la

fealdad de la otra criatura, el hermoso caballo no se espanta y llega a morir con la otra cabalgadura, mientras que el caballero consigue después de brava batalla matar a Guldrafo. Pero algo peor le espera:

De que la giganta tomó tan gran pesar que fue contra el gigante e tomó la su espada e fue contra el cavallero e dióle un tal golpe sobr' el yelmo que todo se lo abolló. El cavallero no quiso herir a la giganta e guardá-vase de los golpes con su escudo e con la espada, y la jayana andava tan brava que muchas vezes deshazía las armas del cavallero. Mas él, viendo aquello, tomó la espada con ambas manos e dio a la jayana un golpe de llano sobre la cabeça que la derribó en tierra sin ningún sentido, e así estuvo la jayana buena pieça, e el rey Sirián mandó que la metiesen en su barca y que la dexasen ir donde quisiese (ivi).

El caballero se da a conocer, es Radior, nada menos que el antiguo doncel de Félix Magno, ahora ya caballero, que, al igual que su amo, se había resistido a enfrentarse contra una jayana. La ferocidad e insistencia de Guldrafa le obligan a combatir hasta aturdirlo.¹⁶

Tan sólo dos años después de *Félix Magno* sale a la imprenta la Primera parte de la Cuarta parte del *Florisel de Niquea* (1551)¹⁷ de Feliciano de Silva, que perpetúa este homenaje a la genealogía de mujeres cuya fealdad y agresividad son proverbiales. De los capítulos 33 a 38 se desarrolla la aventura de la reina Canihonça “y pusieronle este nombre por que allende de la fación que en el rostro de can tenía, era toda pintada a manera de honça. Esta reyna era muy grande y muy estimada por hermosa entre sus naturales” (f. 46r). La reina se presen-

¹⁶ Hay que subrayar que en los cuatro libros de *Félix Magno* la mayor parte de las aventuras de Radior se desarrollan contra gigantes, como Arfasán, (III, 19) y su hermano (IV, 104). Es cierto que los libros de *Félix Magno* están repletos de gigantes malvados pero también buenos, como Armadán (III, 49) y los Caballeros de las Cruces Verdes (IV, 132). Para colmo también hay un enano que se llama Gigante, muy feo pero también muy gracioso (III, 4), mientras que en la batalla final contra los paganos cada importante caballero cristiano se enfrenta con un gigante (IV, 134).

¹⁷ Las citas proceden de la edición de Salamanca de Andrea de Portonaris, 1511.

ta cabalgando un elefante con unos ricos trajes enriquecidos por joyas que ponen de manifiesto su enorme estatura. Los detalles que nos ofrece el narrador son interesantísimos, pero nos llama la atención sobre todo cómo “a manera de cabellos salían unas madexas de hilo de oro muy encrespadas, y sus orejas salían por entre ellas, que eran muy grandes” (f. 46v). La reina “traía de la rienda el gran gigante Cinofal, armado de ricas armas” (ivi), y también doce doncellas y doce camellos cargados de armas y hombres. El desfile atrae la curiosidad de toda la corte “estando las ruas y las finiestras llenas para ver cosa tan estraña. Y de tal suerte llegaron a la plaza que ante los palacios estava” (ivi). Al principio Canihonça no declara la demanda que la ha llevado ante esa corte, es decir, el hecho de que Cinofal quiere defender durante quince días su hermosura en la ciudad de Gaza donde se encuentra Archisidea, cuya legendaria belleza ha atraído aquí a la extraña reina. La diferencia entre estas dos mujeres queda bien marcada por la acogida de la corte al salir las dos para ver la demanda. La aparición de Sarpentaria a “una gran finiestra de sus palacios do tenía su estrado todo cubierto de paños de oro” causa “un mormullo como ruydo de muchas aguas, a manera de admiración, dando gracias a sus dioses que tal imagen havían hecho” (f. 47v). A su lado sale la reina de Cinofia, “que como la gente la vio con tal fealdad otro diferente mormullo de risa en todo el pueblo se hizo” (ivi). Queda claro a partir de este momento, que la recepción de la reina Canihonça es muy diferente y esa diferencia se vuelve a subrayar de muchas formas. En primer lugar, cuando el caballero Constantino (alias de Rogel de Grecia) se presenta para combatir contra los gigantes de Sarpentaria, al ver a la Emperatriz se le cae la lanza de la mano “mas presto tornó sobre sí y con mucha destreza y vergüenza de lo que le havía acaecido se endereçó” (f. 48r). La reina de Cinofia comenta que se debe a la hermosura de la Emperatriz, pero ésta “se rió y dixo: Más cuido yo, señora reyna, que lo causó vuestra vista, por lo cual es justo que no le fallezca vuestro favor para esta batalla” (ivi). Sea por la hermosura de la una o por la fealdad de la otra, Rogel acaba ganando el desafío, y también el corazón de la

reina de Cinofia “que quedó vencida de su amor, y propuso en sí de no tomar otro marido” (f. 49r). Cinofal ya se había dado cuenta de este enamoramiento repentino (f. 48r) y se presenta en la corte con su demanda para defender que “Canihonça, reyna de Cinofia, passa en hermosa a todas las donzellas del mundo” (f. 49v). Por supuesto la respuesta de la corte no se hace esperar:

y dexó en todos mucha risa, y la emperatriz con mucha gracia, dixo:

—Cavallero, yo os agradezco la honra que a mi corte queréis dar, y no sé para que havéis querido poner en condición de batalla la hermosura de la señora reyna, siendo a todos tan manifiesta.

Desto no pudieron estar, los que presentes estaban, sin reyr, y el gigante quedó corrido y dixo:

—De mañana en adelante veremos los que ríen (cap. 36, f. 50v).

La burla con respecto a las pretensiones de Cinofal vuelve en el capítulo siguiente, cuando ya el gigante está defendiendo su batalla, y desde la ventana lo observan Sarpentaria y el caballero Constantino. Ella lo invita a probar la aventura para demostrar la belleza de su amada, pero él se ríe y le contesta que está listo para entrar en el campo si ella juzga que se está ofendiendo a su amada, dejando en claro que nadie se ha tomado en serio este desafío. Sarpentaria reconoce este hecho “riendo, porque ninguna ofensa desso mi señora recibe, antes mucho servicio, por la causa que estos han dado a reyr y dezir donayres sobre su demanda” (f. 50v). La reina de Cinofia queda muy preocupada por el hecho de que el caballero Constantino quiera entrar en la batalla, ya que lo ama y en todo caso perdería porque quedaría vencida su hermosura si Cinofal perdiese. Pero también si ganase, perdería a Constantino porque moriría en la batalla. Por consiguiente se dirige al caballero para pedirle un don: que no entre en la contienda. Y, conviene subrayarlo, “él que hasta entonces no la había mirado, maravillado de su grandeza y fealdad”, (f. 53v) acepta otorgarle el don pero siguiendo con la broma, ya que “él riendo dixo: —Mi buena señora, mal

puedo yo asegurar no ir contra aquello que los dioses quisieron hazer” (f. 54r). La Emperatriz lleva la broma aún más allá, ya que afirma no querer quedarse sin don después de que el caballero se lo ha otorgado a la reina de Cinofia.

[...] Que por cierto que yo quería pedirlos que defendierades mi hermosura contra su Cinofal, mas pues assí es yo quedo ya desconfiada en esta parte y quiero prestar paciencia pues los dioses a ella le quisieron dar la gloria con tanta seguridad.

Él riendo respondió:

—Mi soberana señora, mayor servicio la señora Reyna a vuestra magestad hizo en estorbar la batalla para que no lo huviesse sobre cosa tan clara.

Desto rieron todas las reynas y infantas que presentes estavan, mas la reina de Cinofia juzgó que por ella se dixesse la seguridad de la hermosura con aquel engaño de la presunción que de la estimación de los de su tierra tenía, donde la mayor fealdad estiman por más hermosura, por razón que dicen ellos que para la fortaleza y fuerza de los varones, es necessario la robustidad, y en las mugeres assí mesmo para nacer dellas los tales (f. 54r).

La presunción de la reina dura hasta el último de los quince días en los que Cinofal ha mantenido su hermosura. Entonces es cuando se presenta el pastor Arquileo, que sabemos que es otra identidad de Rogel de Grecia en su disfraz de pastor, ya que como caballero Constantino había prometido no abrazar las armas contra Cinofal, Rogel piensa luchar sin defensas contra el gigante quien “burlando y riendo dél se desnudó de la suerte que él estava” (f. 54v). Por tres veces Rogel lo tumba, ganando de esta forma la lucha, aunque los dos quedan mal parados. Reconozcamos que para ser el resultado de toda una burla, al final se la han tomado ambos muy en serio, lo que les ha obligado a retirarse a sus aposentos para ser curados. Pero la historia de estos extraños personajes no acaba aquí, sino que vuelve muchos capítulos después, en el

78, cuando Rogel se encuentra en la corte griega. Allí llega una “doncella Cinofal, vestida de extraña forma” (f. 140v) que pide un salvoconducto para su reina, y Rogel tiene que contar “lo que havía passado con la Emperatriz Oriental, de que no poca risa tuvieron” (f. 140v). La reina Canihonça ha venido con intención de casarse con Rogel, pero llevando engañado a Cinofal con quien ha prometido desposarse si defiende su hermosura ante la corte griega. La curiosidad que suscita su llegada es mucha, ya que “vinieron muy mirados de los exércitos por su fealdad y estrañeza” (f. 141r), mientras que don Rogel y Agesilao piensan disfrazarse para ir de noche a su gran tienda para admirarla de cerca. Allí asisten a una ceremonia con gran despliegue de doncellas e instrumentos. Cuando Cinofal declara su intención de vencer la gloria de la hermosura de Arquisidea, la reacción es una vez más de burla: “que como esto dixo, en toda la gente que mirava uvo un ruydo de risa, a manera de regozijo que las aguas marinas hazen en los baxos con el romper y quebrar de sus olas” (f. 141v).

La burla se halla también en las palabras que intercambian don Rogel y el rey de Susiana quienes entre risas y graciosas razones se vuelven a sus aposentos para descansar. Al día siguiente la fealdad del gigante Cinofal, que se presenta en calzas y camisa, con solamente un arco en la mano, tres flechas y una cimitarra, se enfrenta con la belleza del rey de Susiana que entra en campo con las mismas armas y “con tanta hermosura y dispusición que a todos les puso affición en ver tan apuesto cavallero: los cabellos llevaba sueltos y tornados por cima las orejas, que con su ruviura y crespura, a los rayos del sol, que ya estendían con la hermosura de su salida, retocados de sus rayos, parecían andar inflamados de fuego” (f. 142r).

El final del pobre gigante queda en manos del bello caballero que llega a disponer de la vida de Cinofal y renuncia a matarlo cuando llega “a ellos la reyna Canionça muy triste en velle tal parado, maravillada de la bondad y hermosura del rey” y le pide que le salve la vida. El rey de Susiana le concede su vida a cambio de un don, es decir, que se case con Cinofal, y aunque a Canionça le pesa mucho esto, disimula y acepta.

La diversión de la corte con esta fea pareja se alarga hasta el capítulo siguiente, cuando la reina de Cinofia y su marido llegan a la ciudad y se aposentan con las princesas griegas, donde “passaron con ella grandes donayres, disimuladamente, viendo la presunción de su hermosura” (f. 143r). Pero quizá lo más interesante es que al final acaban justificando sus razones, entendiendo que la hermosura es una cuestión relativa y sobre todo cultural: “y a esta causa la reyna de Cinofia recibía con amor proprio el engaño de su hermosura, junto con la razón de su naturaleza, que no menos el negro matiz de las Ethiopias agrada a sus naturales que la hermosa y blancura de las Alemanas a los suyos” (f. 143v).

Hay que reconocer que algunas veces ni las armas del caballero ni la protección de un rey sirven para que el caballero se salve de las afrentas femeninas. En tal caso, el héroe tiene que recurrir a un objeto mágico para acabar con ellas. Como era de esperar esta debilidad del caballero se recoge en los comentarios de los presentes. Así leemos en el *Cirongilio de Tracia* (1545) de Bernardo de Vargas:

A esta ora en el patio de palacio sonó un gran ruido, de que todos fueron maravillados; y queriendo alguno de aquellos cavalleros salir por ver qué cosa era, entró por la puerta de la sala un cavallero armado [...] y una donzella en su compañía, la más diforme y fea que jamás se vio, tan alta que ningún cavallero de los que presentes eran le llegava a los pechos. Y venía vestida de unas vestiduras negras, bordadas de unas cabeças que en las faiciones e physiognomía d'ellas parecían de jayán, e un tocado de la mesma color que le caía sobre los ojos, y tan corta vestidura que apenas le passava de las rodillas. E ansí entró hasta la mitad de la sala, de que todos fueron maravillados, e allí paró (*Cirongilio*, cap. 21, p. 207).

Se añaden sus malos modos al dirigirse al emperador de Costantinopla sin hacerle mesura ni acatamiento, pero sobre todo destaca su saña y su deseo de vengar a su padre muerto a manos del Caballero del Lago. “El muy esforçado y temido jayán Buzaratangedro, hijo verdadero de Mares, dios de las batallas, nacido del paládico ajuntamiento”

(*Cirongilio*, p. 208) defenderá a su querida esposa Panizara. Todos quedaron maravillados de la soberbia del jayán, pero sobre todo de la “osadía y determinación en relatar su embajada, que de las amenazas del jayán muy poco se curavan como en aquel lugar fuese toda la flor de la cavallería del mundo” (*Cirongilio*, cap. 22, pp. 209-210). Por supuesto es Cirongilio de Tracia, con la identidad del Caballero de la Sierpe, quien tiene que aceptar el desafío, y no poco le cuesta acabar la lucha puesto que aparece “lançando llamas de fuego por la visera del yelmo, verdadero demonio infernal” (*Cirongilio*, p. 213). El gigante se burla de él “con una risa assaz endiablada” (*Cirongilio*, p. 212). Puesto en dificultad por “aquella bestia cruel y dessemajada, fechora y semejança del feo y espantable demonio” (*Cirongilio*, p. 213), malherido y sobre todo puesto en gran afrenta delante de los que lo están mirando, no le es suficiente esforzarse como si luchase contra cien jayanes, sino que tiene que utilizar la sortija mágica que lleva en un dedo de la mano izquierda y que le permite restañar de inmediato la sangre de su mayor herida. Muerto Buzaratangedro, la mujer se desespera y en su larga queja manifiesta la sospecha de que “estas maravillas él acaba por encantamento” (*Cirongilio*, cap. 23, p. 215). Puede que sea un guiño de ojo al lector, que alcanza de este modo un segundo nivel de parodia, el hecho de que en algunos casos un elemento mágico que el caballero ha recibido en don, paradójicamente, de alguna doncella, salve al héroe de muerte segura ante un contrincante femenino especialmente fuerte y temible.¹⁸ Casi como para subrayar que para un enemigo femenino valiente, sólo puede la magia o la ayuda de otra doncella (o las dos juntas), o la misma muerte autoinfligida:

E diziendo esto, con la mayor saña y coraje del mundo alçó el cuchillo pesado de su esposo, que en tierra estava, y poniendo la punta en dere-

¹⁸ En el *Lepolemo* (caps. 78-80) el protagonista usa la magia para salir del apuro de un sinfín de salvajes que le acosan para dejarlos moviéndose en su ausencia como si combatesen contra fantasmas con un efecto de burla que Anna Bognolo subraya y define como una “deformación grotesca de la burla cortesana” (Bognolo, *op. cit.*, p. 377).

cho del corazón se dexó muy rezió caer sobre él, y muerta dio encima del cuerpo del gigante, de que gran admiración puso a los que presentes se hallaron, y más al emperador y emperatriz cuando les fue contado” (*Cirongilio*, cap. 24, p. 216).

El final de estos episodios protagonizados por mujeres tiene distintas facetas y no siempre negativas, ya que hay algunas de ellas que resultan al final vencedoras aunque se decidan por el suicidio, como en el episodio del *Cirongilio* que acabamos de comentar. Con este acto dejan de manifiesto que nadie es capaz de vencerlas.¹⁹ Por otra parte, en el episodio de Guldrafa del *Félix Magno* el enfrentamiento acaba con el alejamiento de la jayana en su barco, es decir, con la exclusión del mundo cortesano de lo que se sentía como diferente. Así desaparece el elemento inquietante de desarmonía que había introducido la pareja de jayanes; sin embargo, no se trata sólo de una abertura hacia nuevos episodios en que la jayana pueda hacer gala de su desmesura y soberbia, sino que es también una forma de subrayar que en ningún caso un caballero debería matar a una mujer y de este modo traicionar su misma religión de amparador de doncellas, sean estas feas o hermosas.²⁰ En ese sentido, el episodio de la reina de Cinofia del *Florisel de Niquea* representa, a mi manera de ver, un paso más en la conciencia de lo diferente, ya que Feliciano de Silva no deja de subrayar que la naturaleza de la belleza lleva a los protagonistas del episodio a juzgar en función de los diversos cánones culturales.

¹⁹ Con respecto al tema del suicidio en los libros de caballerías, véase Axayácatl Campos García “El suicidio en los libros de caballerías”, en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, pp. 387-415; “Formas y estrategias de la persuasión en la narrativa medieval hispánica: consejos y suicidios en los libros de caballerías”, *Revista de poética medieval*, 6 (2001), pp. 11-26.

²⁰ Ana Bueno estudia el tema en el epígrafe “Causas de la aventura caballeresca: la defensa de la mujer agredida” [*Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, 4 vols., tesis doctoral, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2007, pp. 314-335].

El modelo creado por el episodio de Camilote y Maimonda tiene dos claros homenajes en estas aventuras que se pueden definir originales no tanto por los elementos intrínsecos de los que lo protagonizan, sino por la recepción por parte de los que asisten a los hechos contados. Los comentarios que se recogen en los episodios citados apuntan hacia ciertos cambios en el paradigma caballeresco. En ellos los personajes se convierten en público interno e inducen reacciones parejas en los lectores: sorpresa por la deformidad femenina, admiración por lo monstruoso y finalmente risa por lo ridículo del enfrentamiento de caballeros contra jayanas. Estos seres representan el envés de los cortesanos: la hermosura y perfección de las damas queda contrastada por la fealdad y la desmesura de las jayanas; la valentía y mesura de los caballeros debe oponerse a la fuerza bruta y la osadía de una mujer enfrentada a un caballero. El matiz risible es entonces fundamental para subrayar una vez más una de las características que conviene a un perfecto *cortegiano*, un “gentil modo di facezie”,²¹ que apunta a cierta actitud desenvuelta aún en los casos más comprometidos.

²¹ Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Luigi Preti, Torino: Giulio Einaudi Editore, 1965, libro II, p. 72.

MORFOLOGÍA Y SENTIDO
DE LA AVENTURA MARAVILLOSA
(LAS AVENTURAS DEL ESPEJO EN *PRIMALEÓN* Y *PLATIR*)

Javier Roberto González
Universidad Católica Argentina

1. AVENTURA Y MARAVILLA

La unidad de sentido que define el tipo de ficción narrativa que llamamos ‘libro de caballerías’ es, sin duda, la ‘aventura’. Es ella la matriz constitutiva del relato, la célula básica en torno de la cual se entreteje la trama y por la cual la acción avanza y culmina. Es, además, el acontecimiento en el cual radica la esencia misma tanto de la narración caballescaca, cuanto de la función vital del caballero que es eje y motor de aquella. Se trata siempre de un hecho que adviene al héroe y se le ofrece como ocasión inexcusable de acción; puede el caballero salir en busca de aventuras, pero lo hará genéricamente, incluso si esa búsqueda se endereza a objetivos definidos *a priori*, como la restitución de un reino, la defensa de un desvalido o la obtención de un objeto. La aventura concreta, la ocasión oportuna y necesaria para las acciones heroicas en que consisten su *ethos* y su *officium*, se le ofrecerá al héroe en todo caso como un don, como un *ad-venir*, por lo general de índole maravillosa, extraordinaria, peligrosa y bélica, que escapa absolutamente a su voluntad y su dominio, y que sólo debe ser aceptada y asumida en su provecho mediante una actitud de disposición y apertura.¹ Aquilino Suárez Pallasá

¹ “Ahora bien, *adventura* no es sino un derivado nominal del verbo *advenire*, procedente de *venire*, que designa ambiguamente en primera instancia un venir que es también, por cierto, un llegar independiente de la posición del hablante, y cuyo prefijo *ad-* enfatiza el aspecto perfectivo de la acción [...]. En segunda instancia, *advenire* designa un acontecer, un ocurrir las cosas, entendido como un venir y un llegar ellas hasta el hombre [...]: un acontecer consistente en un venir y llegar de cosas extraordinarias.

ha discernido, a partir del patrón aristotélico clásico, las cuatro causas de la aventura caballeresca: “[...] causa agente de la aventura es el caballero; causa material es el itinerario; causa formal es la superación de la prueba, y causa final es el amor de la mujer por quien la prueba se acomete y se supera”.² Será objetivo de nuestro presente trabajo aplicar este esquema causal, a modo de útil patrón de análisis, a tres aventuras maravillosas³

Un venir y llegar no usado, en el cual no siempre puede discernirse si algo maravilloso llega al hombre o si el hombre llega a algo maravilloso [...]. De otro lado, porque la maravilla supera la estatura humana, inconmensurable con ella, y enfrentarla el hombre y medirse con ella es acto temerario y empresa peligrosa, también significa la palabra *aventura*, en consecuencia, ‘temeridad’ y ‘peligro’. Y como siempre ha sido acto temerario y empresa de peligro, aun para un hombre de armas, hacer frente a otro hombre armado, significa, en fin, *aventura*, ‘duelo’ y ‘combate singular’” (Aquilino Suárez Pallasá, “Fenomenología de la obra caballeresca y *Amadís de Gaula*”, en Lilia E. Ferrario de Orduna *et al.*, *Nuevos estudios sobre literatura caballeresca*, Barcelona / Kassel: Reichenberger, 2006, pp. 2-3). Victoria Cirlot ofrece por su parte una pertinente caracterización de la aventura caballeresca artúrica, en gran medida aplicable a nuestro campo hispánico (“La aventura como forma de vida”, *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid: Siruela, 2005, pp. 39-54; 223-231).

² Aquilino Suárez Pallasá, art. cit., p. 3.

³ Entendemos por *aventura maravillosa* la categoría que define Paul Zumthor en los siguientes ceñidos términos: “[...] toute proposition narrative impliquant une rupture dans la chaîne des causalités ou consécutions réelles” (*Essai de poétique médiévale*, Paris: Éditions du Seuil, 1972, pp. 137-138). Adrede adoptamos este concepto muy amplio, que permite retener como maravillas no sólo aquellos hechos que involucren seres u objetos abiertamente contrarios o al menos ajenos al orden natural habitual, sino también la casi totalidad de los hechos de armas del héroe, cuyos resultados siempre victoriosos y casi siempre desproporcionados e hiperbólicos y lo extraordinario de las potencias y cualidades desplegadas no parecen responder a la aludida “chaîne des causalités ou consécutions réelles”. Recuérdese asimismo, para el pertinente deslinde entre las categorías de lo maravilloso, lo mágico y lo milagroso, el clásico trabajo de Jacques Le Goff, “Lo maravilloso en el Occidente medieval”, en su *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, 2ª ed., Barcelona: Gedisa, 1986, pp. 9-24. Véase Javier Roberto González, “La aventura maravillosa caballeresca, imitación y variación (*Amadís de Gaula – Cirongilio de Tracia*)”, *Incipit*, 24 (2004), pp. 101-116; “Pertinencia formal y funcional de la aventura maravillosa en los libros de caballerías: *Cirongilio de Tracia, Primaleón, Las sergas de Esplandián*”, en Lilia E. Ferrario de Orduna *et al.* (eds.), *Nuevos estudios sobre literatura caballeresca*, Barcelona / Kassel: Reichenberger, 2006, pp. 111-164.

que consisten —tal como quiere el citado crítico— en pruebas de cualificación, y que incluyen como objeto central un espejo mágico de características revelatorias; se trata de tres episodios pertenecientes a dos libros del ciclo palmeriniano, *Primaleón* de 1512, y *Platir* de 1533. Esperamos, a la luz del análisis propuesto y de la dinámica que las cuatro causas definen para las tres aventuras, dilucidar la morfología y el sentido de estas en relación con la díada fundamental de la misión caballeresca: las armas y el amor.

En el capítulo 125 del *Primaleón*, una doncella trae a la corte constantinopolitana del emperador Palmerín un peculiar objeto mágico, que ella misma se encarga de describir ante el soberano:

[...] yo traigo un espejo, el más estraño que en todo el mundo ay, el cual agora no tiene nenguna claridad, antes es muy negro y feo y no puede él ser limpio ni tornado en su claridad sino en la mano de un cavallero que sea estremado en bondad. Y si tal cavallero yo fallase, yo sería de toda buena ventura y vós, señor, veríades grandes maravillas en el espejo porque si él cobrasse su claridad y vós o otro cualquiera lo tomasse en la mano, veríades claramente cabe vos aquella que amásedes aunque'ella estuviesse muy lexos. Y ansimesmo cualquiera dueña o donzella que a él se mirare verá claramente a su amigo o marido; y si él le ama verdaderamente y no le trae engaño o la olvida, mostrarse a ella muy sañudo y de mal continente y ansimesmo la dueña o donzella al que la amare, por manera que quien tuviere el espejo podrá muy bien saber la lealtad de su amigo o, si fuere hombre, de su amiga (*Primaleón*, cap. 125, p. 298).⁴

⁴ Citamos por la excelente edición de María Carmen Marín Pina, que reproduce la *princeps* de Salamanca de 1512, pero nos vemos obligados a enmendar levemente el texto para salvaguardar su sentido, ya que, según se ratifica en el desarrollo ulterior de la aventura, la idea es que si el amado o la amada contemplados en el espejo no son leales, se mostrarán con rostro sañudo y de mal continente, y si son fieles, con rostro alegre; en consecuencia, el texto de Salamanca debería corregirse como a continuación se propone, indicando, entre paréntesis cuadrados, lo que se restituye y, entre redondos, lo que se quita: “cualquiera dueña o donzella que a él se mirare verá claramente a

La prueba es netamente una prueba de calificación, pues quien la venza demostrará al hacerlo que es extremado en bondad de armas; la doncella añadirá enseguida, además, que debe ser mancebo y no casado (cap. 125, p. 298). Pero una vez consumada la primera parte de la prueba maravillosa por mano del caballero extremado en armas —con lo cual el espejo negro y feo ha de volverse claro y limpio—⁵ sigue una segunda prueba, no ya de bondad de armas sino de lealtad o deslealtad amorosa, que queda abierta y habilitada para todos y cualesquiera, varones o mujeres. Tras intentar en vano varios caballeros superar la primera parte del desafío, en el siguiente capítulo es don Duardos quien acomete victoriosamente la prueba, no sin antes dirigir una mirada a su enamorada Flérida, hija del emperador Palmerín, en busca de fuerza y ánimo:

Don Duardos se levantó y puso los ojos en su señora.

—¡Ay, mi señora —dixo él en su corazón—, agora me ayude la vuestra fermosura!

Tomó el espejo a Belagriz y no fue él tan aína en sus manos cuando el espejo dio tan gran claridad, que parecía que una facha se encendía en el palacio y quedó lo negro tan limpio como si un gran maestro lo uviera limpiado. Y ansí como don Duardos se vido en él, vido a Flérida tan hermosa y alegre qu'él se maravilló y a[r]redrólo de sí pensando que los otros cavalleros la veían ansí como él, mas no era ansí que no la podía ver sino aquellos cada uno a la que amava" (*Primaleón*, cap. 126, p. 303).

su amigo o marido; y si él [no] le ama verdaderamente y (no) le trae engaño o la olvida, mostrarse á [a] ella muy sañudo y de mal continente". Queda claro que, por error del cajista salmantino, la negación se había desplazado impropiaemente de la primera oración condicional a la segunda, y que la preposición *a* se omitía por asimilación con su homógrafo de la tercera persona singular del verbo *aver*, circunstancia reforzada aún más por la segmentación gráfica con aglutinación de verbo y pronombre que consigna la *princeps* ("mostrar se aella", fo. cxxvi [cxiiij], v^a).

⁵ La descripción material del mágico espejo se completa de la siguiente manera: "El espejo tenía los cercos de oro estrañamente labrados y en él avía piedras de gran valor y en el medio estava fecho de azero y tan escuro, que parecía un carvón negro" (*Primaleón*, cap. 125, p. 299).

Importa retener que la maravilla del espejo consiste no solamente en su capacidad para volverse de negro y feo, en claro y límpido, sino en su potestad para reflejar en su luna no el rostro de quien mira, sino el rostro de aquel en quien piensa —a quien ama, y por quien es amado— quien mira: la imagen que devuelve el espejo no es la exterior del contemplador, sino la interior, la que radica no en el rostro, sino en el alma del contemplador. Vencida la parte inicial de la prueba, otros caballeros presentes miran el espejo y logran ver en él a sus enamoradas fieles y de alegres rostros; también Flérida, la amada de don Duardos, ignorante aún de la verdadera identidad de este, pues sigue creyéndolo el humilde jardinero Julián, se asoma a la mágica luna del espejo, y “vido al su Julián así como él andava en la huerta, salvo que tenía una corona muy rica en la cabeça y un cetro real en las manos, y era tan alegre contra ella que más no podía ser” (*Primaleón*, cap. 127, p. 305). La infanta ha accedido así, mediante el espejo, a la doble revelación de la lealtad de su enamorado y de la condición verdaderamente caballeresca y regia de éste —es, en efecto, hijo del soberano inglés—, aunque no todavía a la de su identidad concreta. Otras dueñas y doncellas miran después a sus amados en el espejo, y la propia Flérida vuelve a experimentar la visión del suyo, que ya se ha ausentado de la corte para cumplirle un don a la doncella que había traído tan magnífica aventura.

En *Platir* existen dos aventuras en torno de otro objeto mágico muy parecido al de *Primaleón*, pero que aporta un dato novedoso y de suma importancia: se trata de un escudo en cuyo centro se incrusta un espejo. La primera de las dos aventuras sucede en la corte del emperador de Persia, y es traída también por una doncella, pero urdida por la sabia maga Nagancia, enamorada en secreto del joven hijo del emperador, Triogo; éste ha propuesto a Nagancia huir juntos a su isla de Ircán, habida por herencia de su madre la emperatriz, pero ante el temor de que tal huida pudiera causar las iras del emperador, Nagancia propone a Triogo enviar a la corte una doncella con una prueba mágica que estará destinada a ser superada sólo por él, y que conllevará el otorgamiento de un don a la doncella, el cual consistirá en acompañarla a

Ircán y en ponerse allí al servicio de Nagancia, a quien deberá liberar (*Platir*, cap. 4, pp. 18-22). Llegada la doncella con este encargo ante el emperador, deposita a sus pies un escudo dorado, en cuyo medio “estava esculpido por muy sutil manera un espejo tan lindamente puesto, que afermoseaba mucho el escudo. Este espejo era de la misma virtud del espejo de que se haze mención en el *Segundo Libro de Palmerín*, porque por unas mismas manos fueron ambos a dos fabricados” (cap. 4, p. 21). Y explica la doncella:

—[...] Y no ay tal cavallero, por valiente que sea, que, poniéndolo yo en el suelo, lo pueda levantar si no es aquel cavallero que á de sacar de prisión a la más noble donzella y más sabia que oy ay en el mundo. Y este don pido yo al cavallero que lo ganare, que se vaya comigo sin recelo ninguno. [...] Y más vos digo que luego que el cavallero que ganare el escudo verá a mi señora de la manera que ella está en la prisión y su fermosura, ni más ni menos como la tiene (*Platir*, cap. 4, pp. 21-22).

Al igual que la aventura gemela de *Primaleón*, presenta ésta dos partes: una primera de cualificación en armas destinada a un excelente caballero, el único que podrá liberar a Nagancia de su prisión —si en aquella aventura el índice de la superación de la prueba y la identificación del héroe radicaba en el volver el espejo de negro a claro, en esta radica en poder levantar el escudo del suelo—; y una segunda parte, que permite al vencedor contemplar en el espejo el rostro de su enamorada, aunque no se aclara esto expresamente, sino que se alude al rostro de la doncella prisionera sin revelar aún que ella es la amada de Triogo. Igual que con el espejo de *Primaleón*, intentan la prueba varios caballeros, incluso el propio emperador, hasta que la acomete Triogo y triunfa sin esfuerzo: “[...] fuesse para el lugar do estava el escudo y travó d’él, y tan ligeramente lo levantó como si no fuera nada. Acató al espejo y vido dentro a su señora, que le estava dando priessa que se viniessse a la nao” (cap. 4, p. 23). Conforme a lo tramado, Triogo acude a Ircán junto a Nagancia, se casa con ella y reinan conjuntamente en la isla, hasta que

él muere cuatro años después; Nagancia decide entonces someter la isla a una serie de encantamientos para protegerse de las posibles represalias del emperador, y para impedir que nadie pueda acceder al lugar salvo aquellos a quienes ella misma desee recibir (caps. 4-5, pp. 23-24).

Este último expediente nos pone ante la tercera de nuestras aventuras, pues la persona que Nagancia hace arribar a Ircán, raptándolo, es el pequeño infante Platir, hijo del emperador constantinopolitano Primaleón, a quien cría amorosamente y para quien destina el escudo mágico de Triogo (*Platir*, caps. 5-8, pp. 24-31). En efecto, el joven infante se detiene reiteradamente ante la sepultura de Triogo, en la que se erige una estatua de éste “con su espada en la mano y el escudo del espejo en la otra” (cap. 9, p. 31), y allí, “mirando el espejo vio dentro una donzella la más bella que él nunca viera”, que será andando el tiempo su enamorada, la infanta Florinda, hija del rey Tarnaes de Lacedemonia (cap. 9, p. 32). Adviértase que Platir,⁶ a diferencia de don Duardos y de Triogo, no ve en el espejo a su enamorada, sino a quien aún no conoce y habrá de serlo; la luna espejada no devuelve la imagen de lo amado, sino de lo ni siquiera conocido, en una revelación profética plena. Si en los dos casos anteriores la magia del espejo consistía en reflejar no la imagen externa de quien en él se mira, sino la interna de sus pensamientos y sentimientos, en este tercer caso la magia es de índole anticipatoria: da a conocer lo ignorado y aún no sucedido.

El amor, naturalmente, es la consecuencia natural del conocer, ya que de tanto mirar la imagen de esa donzella desconocida, Platir acaba enamorándose de ella: “[...] nunca se quitava delante del escudo del cavallero Triogo, tanto bien le parecía la fermosura de la donzella y quanto él más la mirava, tanto más linda le parecía. Desde aquella ora començó él a sentir los mortales dolores de amor que Florinda le dava” (cap. 9, p. 32). La fascinación del joven Platir ante este espejo maravilloso lo inducirá además a preferir como arma emblemática el escudo,

⁶ Silvia C. Lastra Paz, “Tipología espacial en el Amadís de Gaula”, *Incipit*, 14 (1994), pp. 173-192.

en lugar de la espada, y a responder a Nagancia, ante la pregunta de esta sobre cuál de las dos armas de Triogo elegiría: “El escudo [...], porque me parece el más gentil que se podía en el mundo hallar. Y si él tiene tanta bondad en ser fuerte cuanto en fermosura y gentileza, cualquier cavallero se devría poner en todo afán por averle” (cap. 9, p. 32). Nagancia ratifica proféticamente esta idea de Platir acerca de que la fortaleza y bondad bélica del escudo se deriva de su gentileza —vale decir, de su relación con el amor— al responderle que

tal es él y mucho más virtud tiene que ser fuerte, que no ay cavallero que al cuello lo eche que no haga más que diez cavalleros por ardides que sean [...]; y si sirviere alguna donzella y con verdadero amor la amare, verla á dentro de aquel espejo todas las vezes que verla quisiere. [...] Y aún más vos digo [...] que otro ninguno puede ver la donzella sino el que traxere el escudo (cap. 9, p. 32);

virtud esta última que ciñe la magia revelatoria del espejo a una sola persona, a diferencia del espejo de don Duardos, en el que cualquiera podía ver a su enamorado.

Sintetizadas así nuestras tres aventuras, vayamos ahora al análisis de cada una conforme al señalado esquema de las cuatro causas.

2. AVENTURA DE DON DUARDOS (PRIMALEÓN, CAPS. 125-127)

Suárez Pallasá ha estipulado en su esquema que la causa agente de la aventura es el caballero, y tal condición se cumple estrictamente aquí, pues don Duardos es un gran caballero, pero debe considerarse como dato importantísimo que su enamorada Flérida, en quien notoriamente radica la causa final identificada con el amor, ignora tal condición y lo cree un simple jardinero. La prueba cualificará al héroe, en consecuencia, doblemente, pues revelará en primera instancia a su enamora-

da, focalizando sólo en ésta como destinataria de la revelación, su condición estamental caballeresca y regia, y revelará en segunda instancia, con focalización amplia y universal, su cualidad o jerarquía máxima dentro de la condición estamental, su bondad extremada en armas, superior a la de cualquier otro. Se trata, con todo, de apenas una de las dos esferas de cualificación, la de las armas; la otra, la del amor, también será doble, ya que el espejo designa mediante su reflejo no sólo a quien ama, sino a quien lo hace lealmente. Las dos esferas de cualificación, referidas a la condición y a la excelencia caballeresca, la una, y al amor y a la fidelidad amorosa, la otra, se corresponden con las dos dimensiones inherentes al *ethos* heroico de la caballería literaria, las armas y el amor. Lo bélico y lo cortés, según las ha consagrado en celeberrimo y quiasmático endecasílabo Ludovico Ariosto: “Le donne, i cavallier, l’arme, gli amori” (*Orlando furioso*, I, 1a, p. 1); además, las dos cualificaciones de cada esfera extrañan progresión e intensificación, pues lo que prueban es en primera instancia una condición general —el ser caballero y no jardinero, el estar enamorado—, y en segundo término, la peculiar excelencia personal de dicha condición general —el ser caballero extremado en armas y no mediocre, el ser enamorado leal y no infiel—. Esta suma de cualidades probadas de lo bélico y lo amoroso, de lo estamental y lo personal, de lo genérico y lo específico, ratifican a don Duardos como el agente acabado y óptimo, por derecho pleno, de la aventura.

La identificación de la causa material de la aventura caballeresca con el itinerario, como quiere Suárez Pallasá, supone un problema para nuestros ejemplos, porque los tres ocurren no en un trayecto, en un camino, en la arquetípica errancia del caballero por el bosque o por el mar, sino en un punto fijo identificado con la corte o con la isla. Camino y corte engendran, en rigor, dos clases distintas de aventuras, pero el camino está implícito como presupuesto o antecedente inclusive en las aventuras cortesanas, porque la dialéctica que opone movimiento y reposo, espacio circundante dinámico y lugar central estático, no entraña contradicción, sino complementariedad e integración. Silvia Lastra Paz ha definido, también a partir de las categorías aristotélicas

de *locus* estático y *spatium* dinámico, a la corte como el punto fijo donde se está, y al camino como el ámbito móvil donde se hace y ejecuta la acción.⁷ La corte es el sitio propio de la dama, en tanto el camino lo es del caballero, pero el caballero acude periódicamente a la corte como al centro y motor de donde extrae su fuerza y mandato, ya que en ella está su enamorada, y por tanto es la corte la matriz generadora y el núcleo recapitulador del camino.⁸

Don Duardos acomete y supera la aventura del espejo en la corte, pero su estar en la corte no constituye en él un hábito formante de su condición caballeresca, antes bien, se define como una excepción impuesta por la necesidad de cortejar a Flérida bajo el disfraz de jardinero; demuestra en la corte su condición caballeresca y su excelencia extremada en armas, pero dicha condición y dicha excelencia las ha adquirido no en la corte, sino en el camino, en el trayecto generador de ese *spatium* dinámico que ha ido configurándose a partir, justamente, de las acciones que ‘ad-venían’ al caballero mientras marchaba.

Por otra parte, la doncella que ha aportado formalmente la aventura es, también ella, una doncella itinerante, que ha llegado desde fuera a la corte: sea el caballero agente, sea la doncella que presenta en lo formal la aventura, representan irrupciones del camino en la corte, del *spatium* dinámico del hacer en el *locus* estático del permanecer. Y conviene altamente, por lo demás, que este tipo de aventuras que entrañan no sólo una dimensión de armas, sino otra de índole amorosa sucedan en la corte, siendo la corte el lugar de la dama, de la enamorada, que en cuanto tal, aporta a nuestro esquema la cuarta de las causas de toda aventura, la final, según hemos de ver.

La causa formal consiste para nuestro crítico en la superación de la prueba. Toda aventura tiene sus pasos, su estructura, su morfología,

⁷ Silvia C. Lastra Paz, “Tipología espacial en el *Amadís de Gaula*”, *Incipit*, 14 (1994), pp. 173-192.

⁸ Hemos dedicado un análisis detallado a los divergentes itinerarios del caballero y del romero en Javier Roberto González, “Dos modelos de itinerario en la literatura medieval: romería y caballería”, *Taller de Letras*, 45 (2009), pp. 9-31.

elaborada casi siempre sobre la base de elementos simbólicos que remiten, directa o indirectamente, a una raíz mítica o fácilmente mitificable. En el presente caso el elemento simbólico central es, desde luego, el espejo, y el contenido mítico que lo define, el de las relaciones entre conocimiento, voluntad y acción; todo ello plasmado en una estructura bimembre muy sencilla que contempla los pasos sucesivos de una cualificación exclusiva para el caballero agente, con las dos esferas y las dos instancias progresivas ya señaladas, y otra cualificación mucho más tenue y diluida, que atañe de modo general a todos aquellos que, después del caballero agente de la aventura, miren el espejo.

Si sólo al caballero extremado compete volver claro y limpio lo negro y feo de la luna, la potestad de contemplar, una vez cumplido dicho paso, los caballeros a las enamoradas, y las damas a los enamorados, y de descubrir por sus semblantes si les son leales o no, compete absolutamente a todos. La prueba de excelencia caballeresca es exclusiva, en tanto la de amor y fidelidad es universal y recíproca para ambos sexos: todo aquel que ame verá al objeto de su amor, todo aquel que sea amado lealmente verá a ese objeto bajo rostro alegre. La estructura que impone que primero ejecute la prueba el caballero excelente y sólo después puedan acceder a ella los demás, responde, por cierto, al esquema modélico de *Amadís de Gaula*, cuya aventura maravillosa equivalente, la de la Cámara Defendida, impone asimismo que prueben y triunfen en primer término el mejor caballero y la más hermosa dama, y sólo entonces, habilitado el espacio mágico por éstos, se abre el acceso a los demás enamorados y enamoradas.⁹ Pero más allá del modelo

⁹ La aventura se consuma en varias y discontinuas etapas. A comienzos del libro segundo se presenta la arquitectura maravillosa de la Cámara y se estipula de qué modo solamente el mejor caballero del mundo y la más hermosa dama podrán acceder al centro de ella (Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís*, libro II, Comiença, t. I, pp. 661-663); ya bastante avanzado el mismo libro, Amadís supera la prueba (libro II, cap. 44, t. I, pp. 672-673); Oriana lo hace en el libro cuarto (libro IV, cap. 125, t. II, pp. 1625-1626), y sólo entonces, habiendo quedado deshechos todos los encantamientos de la Ínsula Firme en la que radica la Cámara (libro IV, cap. 125, t. II, p. 1626), el resto de los enamorados puede ingresar en ella: “Entonces entraron los Reyes y Reinas, y

amadisiano y de todo hipotexto concreto, opera aquí un sustrato antropológico y mítico, según el cual la primacía ontológica y axiológica de lo óptimo debe ratificarse también en lo cronológico: si lo mejor es, por su entidad y su valía, lo que está ‘por encima’ de lo apenas bueno, debe también estar ‘antes’;¹⁰ y más aún, es en lo ‘mejor’ donde lo meramente ‘bueno’ encuentra fundamentación y origen. En cierto modo, quienes acometen la prueba después del caballero extremado pueden hacerlo porque este los habilita mediante cierta forma de ‘participación’ en su superioridad, haciéndolos buenos relativos o parciales respecto de su bondad absoluta y total. He aquí el cabal sentido del ser ‘héroe’, del ser *aristós*, del ser mejor o primero no sólo —ni principalmente— en el mero orden social, sino en el ontológico-axiológico y, como necesario correlato, en el temporal.

La razón de ser de los caballeros, en cuanto superiores, en cuanto *optimates*, radica en su condición de ‘iniciales’, de ‘inaugurales’, de cabezas y principios de un orden antropológico que, por serlo, no puede otra cosa que ser también histórico, cronológico. ¿Qué es, por lo demás, el héroe, sino el agente propio del mito? ¿Y qué es el mito sino un relato de los orígenes, de aquellos hechos que en el comienzo de un ciclo temporal —absoluto, cósmico, o relativo a determinada etnia, comunidad o realidad acotada— se erigen en norma imitable, mediante reiteración ritual, para todos aquellos que, a la zaga del héroe, no lo son por sí mismos, pero pueden y deben aspirar a serlo por analogía y participación respecto de aquel acto fundante y ejemplar? Así es como se revelan la-

todos los otros cavalleros, y dueñas y donzellas, quantas allí estavan. [...] Amadís mandó que luego fuessen en aquella gran cámara traídas las mesas, y así se hizo. Finalmente los novios y novias, y los Reyes, y los que allí cupieron, folgaron y comieron en la cámara” (libro IV, cap. 125, t. II, p. 1627).

¹⁰ No otra idea subyace a los mitos universales del Edén perdido, la Edad de Oro o los ciclos cósmicos, conforme se plasman en las más diversas tradiciones antiguas y se reformulan históricamente en versiones modernas y posmodernas de índole más íntima, como la idealización de la infancia o la juventud, o decididamente más torpe, como la glorificación ecologista de la vida agreste, ajena o previa a todo proceso de civilización.

tentes, detrás de una morfología en apariencia tan simple como la de esta aventura, con sus dos pasos sucesivos, el primero exclusivo y fundante o habilitante, el segundo general y participado, la estructura y el sentido más raigales y universales del mito cosmogónico, aquel que impone como norma de vida y de acción el obrar cada cosa conforme al modelo de lo que el dios o el héroe del génesis obraron *in principio*.¹¹

La prueba queda entonces configurada como, a la vez, de ‘cualificación’ del héroe y de ‘instauración’, según norma mítica, de una nueva realidad a partir del gesto modélico que el héroe ejecuta en su acto de cualificación, acto que se define doblemente, tal cual corresponde a todo mito heroico, como ‘excepcional’ y ‘ejemplar’: en sí mismo único e incomparable, el acto mítico del héroe es no obstante, en relación a la comunidad, modélico e imitable, pauta necesaria de conducta.¹²

Ocupémonos, ahora sí, del espejo en cuanto máximo símbolo portador de sentido dentro de la estructura formal de la aventura. El simbolismo tradicional del espejo aúna los significados de verdad, conocimiento y sabiduría, y de luz y claridad, relacionados estrechamente en virtud del carácter iluminativo o revelatorio de la verdad conocida o de la sabiduría alcanzada, con lo cual la índole del conocimiento así simbolizado acaba identificándose con la vivencia espiritual de las verdades últimas, con la adivinación de arcanos o latamente con la experiencia mística.¹³ En nuestra imagen, empero, y aun a despecho de su señalada unidad, ambos aspectos del simbolismo aparecen levemente disociados, ya que el significado lumínico del espejo se concentra sobre todo en la primera parte de la aventura, reservada exclusivamente al caballe-

¹¹ Véase Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Madrid: Guadarrama, 1973, pp. 13-52.

¹² Frente al santo o el genio, que pueden vivir y florecer en soledad, el héroe requiere necesariamente de su inserción en una comunidad, en un grupo humano que lo reconozca por guía, modelo y ejemplo: “El héroe solo es héroe dentro de su pueblo y dentro de una corriente histórica que está ligada por una tradición viva. El héroe está referido, en su actividad, al pueblo; depende de su existencia y de su especial estructura” (Max Scheler, *El santo, el genio, el héroe*, Buenos Aires: Nova, 1961, p. 134).

¹³ Véase Jean Chevalier, “Espejo”, en su *Diccionario de los símbolos*, 5ª ed., Barcelona: Herder, 1995, pp. 474-477.

ro extremado que vuelve clara y limpia la luna negra y fea, mientras su significado cognoscitivo se concentra en la segunda parte, en la que tanto el caballero como todos los demás que miran pueden contemplar los rostros de sus amadas o amados y conocer por su semblante si les son leales o no.

La asociación exclusivista del caballero extremado con el aspecto lumínico del símbolo resulta más que pertinente y acorde a los arquetipos más universales de la tradición, ya que todo héroe connota un carácter de suyo solar que lo identifica con el rayo —emblemático generalmente mediante objetos como la espada—, con la luz, con la claridad propia del discernimiento y el principio activo, progresivo e inteligible del cosmos que se impone al principio pasivo, regresivo e inteligible del caos; por ser el caballero quien, en cuanto héroe solar y luminoso, puede comunicar esta virtud al espejo y deshacer su negrura y oscuridad caóticas, necesariamente ha de ser él quien antes que nadie contemple y conozca en la así iluminada luna el objeto de su amor; sin embargo, en la definición de este *quid* que se contempla, que en segunda instancia se generaliza a todos los otros presentes que miran y que no consiste, según resulta evidente, en un simple objeto de intelección —una verdad cognoscible—, sino más bien en un objeto de volición, en un *bonum* querible o amable, comienza ya a involucrarse la cuarta y última de las causas de la aventura, la causa final, identificada con el amor de la dama por quien la prueba se acomete.

La relación entre lo cognoscitivo y lo volitivo a propósito del simbolismo especular de nuestra imagen es por demás compleja, pues ambas dimensiones espirituales se hallan en íntima imbricación. Según la tradicional doctrina escolástica, antes se conoce que se ama, y nada puede ser querido si primero no es conocido —*nihil volitum nisi praecognitum*, en tradicional fórmula—;¹⁴ la sugerencia del autor de *Pri-*

¹⁴ O, en expresión de Santo Tomás: “Consensus autem voluntatis est actus qui praesupponit actum intellectus” (*S. Theol., Supplementum*, texto latino de la edición crítica leonina, traducción y anotaciones por una comisión de PP. Dominicos presi-

maleón en este episodio, sin embargo, es la inversa, que el amor se encuentra en el origen del conocimiento, y que antes se ama lo que sólo en segunda instancia se acabará de conocer en plenitud gracias precisamente a ese amor que mueve a penetrar más a fondo en el objeto. Las imágenes reflejadas en la luna del espejo mágico no corresponden, en efecto, a objetos amados novedosos, no revelan los rostros de aquellos a quienes los contempladores van a amar en el futuro, sino reproducen u objetivan sensorial y externamente las imágenes que ya existen en la subjetividad y la interioridad de quienes contemplan, porque corresponden a las personas que ya son desde antes amadas por ellos. Pero sobre la base de este amor previo y fundante, sí se alumbran conocimientos nuevos: de un modo general, el conocimiento de la lealtad o deslealtad de los amados, y de modo exclusivo para Flérida, la identidad caballeresca y regia de su jardinero Julián.

El conocimiento no funda ya el amor, ni la intelección la volición, sino al revés, el conocimiento viene a complementar y a coronar con detalles —importantes, por cierto— la basal volición amorosa previa, mediante el aporte de accidentes cualitativos que acaban de configurar la sustancia de lo amado: su lealtad, su deslealtad, su función estamental, su rango social o de linaje. Ceñidamente dicho: el amor es ‘origen’ del conocimiento, el amar ‘mueve’ al conocer; opera, pues, como causal causa final —se conoce ‘para’ poder amar—, pero esa finalidad querida y buscada como meta se sitúa no ya al final sino al comienzo en el orden de las intenciones, vale decir, antes se quiere amar que se quiere conocer, y tal prelación de lo volitivo intencional por sobre lo cognoscitivo es lo que simbólicamente expresa nuestro espejo con sus imágenes antes amadas en su sustancia que conocidas en sus accidentes.

La tradición simbólica no ha dejado de lado, por cierto, el aspecto amoroso y volitivo del espejo, que no desmiente ni contradice, según vemos, el cognoscitivo o intelectual, sino se le suma y lo enriquece. En

otro de sus trabajos críticos, Suárez Pallasá ha analizado correlativamente, como dos especies de un mismo simbolismo genérico, los fenómenos de la reflexión acústica —el eco— y luminosa —el espejo— en la tradición védica, islámica, grecolatina y cristiana, señalando su significado de respuesta amorosa de las criaturas o del mundo manifestado al amor original y originante del Creador o del Principio Metafísico;¹⁵ más allá de este sentido ontológico prístino, los símbolos del eco y del espejo sirven también para la expresión de todo tipo de respuesta amorosa, aún entre seres creados o contingentes; para ceñirnos al espejo que aquí nos interesa, baste recordar como expresión de la respuesta amorosa de la criatura a su Creador la célebre estrofa de San Juan de la Cruz: “¡O christalina fuente,/ Si en esos tus semblantes plateados/ Formases de repente/ Los ojos deseados/ Que tengo en mis entrañas dibuxados”.¹⁶ Va de suyo que la superficie tersa y clara de una fuente o cualquier agua arremansada es morfológica y funcionalmente equivalente al espejo, y San Juan explica en sus comentarios que ha querido dar a ese símbolo el sentido de la fe en Cristo, mas aclara seguidamente: “Pero sobre este dibuxo de la fee, ay otro dibuxo de amor en el alma de el amante, y es según la voluntad, en la qual de tal manera se dibuxa la figura del Amado y tan conjunta y viuamente se retrata, quando ay vnión de amor, que es verdad dezir que el Amado viue en el amante y el amante en el Amado”.¹⁷

Fe y amor, así, se unen como los dos aspectos, intelectual y volitivo, concedor y deseante, de una sola y única experiencia de plenitud espiritual, pero el santo no duda en afirmar la primacía del amar sobre el conocer como factor decisivo para que la imagen del Amado se haga presente. Trasladada idéntica dinámica al plano de lo contingente in-

¹⁵ Véase Aquilino Suárez Pallasá, “El simbolismo del fenómeno de la reflexión acústica y luminosa en las *Églogas* de Virgilio”, *Letras*, 29-30 (1995), pp. 67-83 (primera parte); 31-32 (1995), pp. 111-140 (segunda parte).

¹⁶ *El cántico espiritual*, según el ms. de las Madres Carmelitas de Jaén, ed. y notas de M. Martínez Burgos, Madrid: Espasa Calpe, 1936, XII, pp. 11-12.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 93-94.

terhumano; autores latinos como Virgilio y Ovidio recurren a la misma imagen, aunque con una variante de peso: en tanto el primero, en fugaz alusión, recoge de manera inalterada el motivo del amante que, al mirar un agua espejada, no se ve a sí mismo sino al amado,¹⁸ Ovidio hace en su recreación del mito de Narciso que este personaje, al contemplar las aguas de la fuente, sí se vea a sí mismo. Ovidio racionaliza parcialmente el mito al sugerir que, de verse tan bello, el joven se enamoró de sí mismo; en lo profundo de la imagen y de la historia arcaica yace más bien la idea inversa: ‘porque’ ya se amaba a sí mismo, ‘porque’ Narciso era incapaz de transferir su deseo a otro objeto que no fuera su propio yo, ‘por eso’, al mirar la superficie espejada de la fuente no logra ver nada más que su propia y sola imagen.¹⁹ Narciso es el autodeseante, la encarnación de ese tipo de inmadurez afectiva que no sabe descentrarse para dirigir su afecto y su volición a otro;²⁰ ese otro, por lo demás, adquiere identidad concreta: es la ninfa Eco, que lo ha requerido de amor sin ser correspondida.²¹ Adviértase que en este personaje femenino se ratifica la inescindible unidad de ambas reflexiones, la acústica y la lumínica, por cuanto se trata de una ninfa —vale decir, de una deidad de las fuentes y por ello de las aguas potencialmente espejadas—, cuyo nombre alude inequívocamente al sonido

¹⁸ “Ipsae te, Tityre, pinus, / ipsi te fontes, ipsa haec arbusta uocabant” (*Bucólicas*, trad. y notas de Pablo Ingberg, Buenos Aires: Losada, 2004, t. I, pp. 38-39; p. 36). La cita reclama una mínima exégesis. Quien pronuncia estos versos de la primera bucólica es el pastor Melibeo, que informa así a su compañero Títilo de qué modo, durante su ausencia, su amada Amarillis lo llamaba sin cesar. Al decir Melibeo a Títilo que lo “llamaban” (*uocabant*) los pinos, las fuentes y las arboledas, expresa metonímicamente el llamado de Amarillis, que hacía presente a su amado ausente mediante el sonido de su voz clamante —convertido en eco al chocar contra los pinos y las arboledas— y mediante sus ojos deseantes, que al mirarse en las fuentes no se veían a sí mismos, sino a Títilo.

¹⁹ *Les métamorphoses*, 2 vols., trad. de Georges Lafaye, Paris: Les Belles Lettres, 1928, III 413-436, t. I, p. 83.

²⁰ “Se cupit inprudens et qui probat ipse probatur, / Dumque petit petitur pariterque accendit et ardet” (*Les métamorphoses*, *op. cit.*, III 435-436, t. I, p. 83).

²¹ *Ibid.*, III 356-402, t. I, pp. 81-82.

reflejado que resulta equivalente. La historia de Eco y Narciso no es otra cosa que el fracaso de la recta y sana reflexión, acústica y luminosa, del eco y del espejo, porque no llegan a constituirse en amantes y amados recíprocos y no logran por tanto descubrirse, verse, oírse el uno al otro.²²

Señalamos la prelación intencional, en nuestra aventura, del amor sobre el conocimiento; en cuanto causa final, el amor ‘mueve’, en efecto, a toda otra potencia, y por tanto no sólo el conocimiento le es efecto y consecuencia, sino también la ‘acción’. Recordemos que antes de intentar la prueba don Duados dirige su vista adonde se encuentra Flérída —la real, no la espejada—, y que es de esta visión, de esta experiencia visual del amor, de donde extrae la fuerza necesaria para ‘actuar’ eficazmente la aventura. Sin amor que lo mueva, el caballero es ignorante e ineficaz, se sume en el desconocimiento, la inacción, la acedia. Pero el proceso es en cierto modo circular, porque si por una parte el amor de la dama genera en el héroe la intelección y la acción, éstas re- vierten luego en un acrecentamiento del amor: el conocimiento de la lealtad de Flérída, que se le muestra en el espejo con rostro alegre, redundando en un mayor amor de Duados hacia ella, y tanto el conocimiento de la condición noble y regia de Duados como la acción heroica que ha consumado, lo convierten en alguien más amable aún para su dama. En todo caso, la potencia simbólica del espejo permite integrar en un proceso virtualmente —y virtuosamente— circular las dos esferas vitales de todo héroe, la *fortitudo* —la acción heroica, la caballería extremada y eficaz— y la *sapientia* —el conocimiento, la intelección—, y ambas esferas, referidas a la vida activa y a la contemplativa en perfecta

²² “Eco no es una ninfa lejana. Vive en el fondo de la fuente. Eco está sin cesar con Narciso. Es él. Es su voz. Tiene su rostro. No la oye a grandes voces. La escucha en un murmullo, como el murmullo de su voz seductora, de su voz de seductor. Ante las aguas, Narciso tiene la revelación de su identidad y de su dualidad, la revelación de sus dobles poderes viriles y femeninos, sobre todo la revelación de su realidad y de su idealidad” (Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 42).

complementación y potenciación recíproca, remiten como a su única causa y origen —y destino— al amor, a esa volición amante, que es a la vez el alfa que los origina y el omega que los corona, la primera intención y el último fin del proceso.

En gran medida, el mito de Narciso al que fugazmente hemos aludido nos ayuda a comprender mejor, por contraste, el sentido último de nuestro episodio caballeresco, porque si en el relato de Ovidio nos hallamos ante el caso patológico de una mismidad que resulta incapaz de descubrir la alteridad, en el mágico espejo de don Duardos y Flérida se postula el descubrimiento de la alteridad en la mismidad, o mejor, se afirma la alteridad como clave y contenido profundo de la mismidad, tanto sexual como identitaria-personal. La imagen que devuelve el espejo al enamorado sólo en apariencia no corresponde a sí mismo; difiere del sí mismo superficial o evidente, y revela en cambio a ese otro yo que sólo se descubre a través del tú, a ese uno mismo que solamente puede manifestarse en plenitud a través del otro. Es el tú, el otro, quien revela la dimensión sana, adulta y honda del yo mismo, es la mujer la que enseña a ser varón, el varón el que enseña a ser mujer, el objeto conocido y amado el que enseña a ser cognoscente y amante. Nunca es don Duardos más profundamente él mismo que en el momento de ver a Flérida en el espejo; por el contrario, nunca es Narciso más miserablemente nadie, más superficial y hueramente nada, que cuando no pasa de ver su propio rostro en la fuente, porque el yo se revela como enfermo e inviable si no consigue espejarse en un tú que, como opuesto complementario, le descubra las dimensiones ocultas, latentes, fecundas del sí mismo. La visión del rostro amado en lugar del propio, en este tipo de resoluciones míticas, no es otra cosa que la intensificación formal y simbólica de lo que cualquier espejo arroja: una imagen que es al mismo tiempo idéntica y opuesta a la del sujeto que mira, un rostro que conserva los mismos rasgos pero invierte su orientación, y que representa por ello el enriquecimiento y la maduración de la mismidad mediante una alteridad que no la contradice, sino que la complementa.

3. AVENTURAS DE TRIOGO Y DE PLATIR (*PLATIR*, CAPS. 4 Y 9)

Intentaremos comentar conjuntamente las dos aventuras de Triogo y Platir, y comenzaremos destacando lo muy poco que hay para decir, en ambas, acerca de la causa agente, el caballero. A diferencia de don Duardos, realmente caballero pero creído jardinero por su amada, tanto Triogo como Platir son abierta y públicamente caballeros, por más que el segundo sea aún donzel y no haya recibido la orden de caballería al momento de experimentar por primera vez la visión de Florinda en el escudo-espejo. En cierto modo, la investidura de Platir reúne simbólicamente a los tres “caballeros del espejo”, porque el novel recibe la orden de manos de don Duardos y se arma con el escudo de Triogo, en un acto de alta significación que bien podría leerse como una formal transmisión o delegación de éstos a aquel de la función heroico-mítica atinente al espejo mágico (*Platir*, cap. 19, pp. 80-81).

El itinerario como causa material también se presenta en ambas aventuras con ciertas anomalías, porque los dos caballeros no se encuentran en la corte —o en la isla— al momento de acometerlas como parada o estadía temporaria en el contexto de una marcha o una errancia, sino que residen allí de manera continua. Son, por curioso que parezca, caballeros ‘sedentes’, reposantes, no andantes. Es, en rigor, la aventura la que los pone en marcha, la que los lanza al camino; en el caso de Triogo se tratará de un camino breve y direccionado, su ida a Ircán para consumir su amor y su matrimonio con Nagancia, legitimado por el vencimiento de la prueba; en el caso de Platir, en cambio, será un camino largo, complejo y cabalmente errante que acabará identificándose con su vida entera y sus funciones de caballero, pues a partir del conocimiento de Florinda por el espejo, su andadura se pone en marcha para hallarla y conquistarla.²³ Podría decirse, enton-

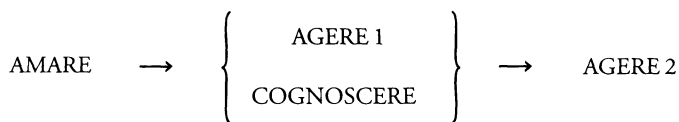
²³ “De Platir vos dezimos que no vía la ora que verse fuera de la corte del Emperador, su padre, que afincadamente vía él muchas vezes a la donzella en el espejo y no le fatigava a él otro pensamiento tanto como no saber do la él fuesse a buscar” (*Platir*, cap. 29, p. 130).

ces, que en los dos casos el itinerario que constituye la materia de la aventura no aparece como lo dado *a priori*, como correspondería a la causa material, sino como lo implícito y desarrollado *a posteriori* a partir de la superación de la prueba, esto es, a partir de la forma. Contra el *ordo aristotelicus*, materia y forma invierten su orden lógico, ontológico y cronológico, de modo tal que la causa formal se postula antes que la material.

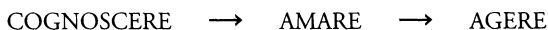
La principal innovación en la superación de la prueba en cuanto causa formal en estas dos aventuras de *Platir*, frente a la de *Primaleón*, estriba en el carácter mixto del símbolo central, que no es ya solamente un espejo, sino un escudo-espejo. La imagen aporta así una notoria intensificación de las conexiones, ya latentes en el espejo mismo, según vimos a propósito de la prueba de don Duardos, entre armas y amor, entre acción y contemplación. Intentemos pues definir de qué manera el amor, el conocimiento y la acción caballerescas se relacionan e intergeneran en los casos de Triogo y Platir.

Como en Duardos, en Triogo el amor es lo primero, lo dado, lo supuesto; ama ya de antes a Nagancia, y este amor es la causa directa de su capacidad para levantar el escudo del suelo, hazaña en que consisten la prueba y su cualificación como caballero señalado. Sólo después de esta acción, causada por el amor, vendrá el conocimiento, esto es, la visión del rostro de Nagancia en el espejo del escudo, y después, causada ahora por la conjunción plena de conocimiento y amor, de inteligencia y voluntad, tendrá lugar la segunda y definitiva acción heroica, la ida a Ircán y el virtual 'rescate' de Nagancia mediante el matrimonio, hecho para el cual lo ha habilitado la prueba. En síntesis, pueden postularse las siguientes conclusiones: 1) el amor precede al conocimiento, exactamente igual que en el caso de Duardos y Flérida; 2) la acción se desdobra en dos pasos o secciones, la primera de las cuales es causada sólo por el amor, y la segunda por la plena conjunción de amor y conocimiento; dado que la primera acción forma parte de la prueba misma, debe retenerse como un elemento de la cualificación, en tanto la segunda es la plenamente cualificada o ha-

bilitada tanto por el conocimiento (el ver a Nagancia en el espejo) cuanto por el amor (a través de su efecto, la primera acción: levantar el escudo). Así:

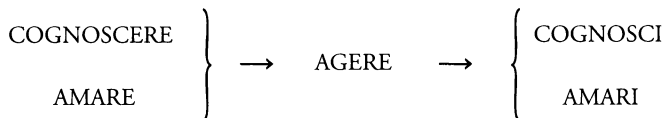


El caso de Platir es bien distinto, porque el amor no está dado ni supuesto desde el inicio; en él, lo primero es el conocimiento, el ver a Florinda en el espejo aún antes de saber quién es; luego, de tanto mirarla, se enamora, conforme ahora sí a la exigencia escolástica de que la voluntad siga al entendimiento, y el signo exterior de ese amor, su objetivación verbal y en cierto modo fáctica, es la respuesta que da el doncel a Nagancia, ya que, de las dos armas de Triogo, prefiere y elige el escudo, porque es en éste y en su espejo donde fulge la imagen de su amada (cap. 9, p. 32). La elección de Platir es el hecho que da cima a la aventura, es el acto libre, consciente y voluntario por el cual queda cualificado como héroe y por el cual, en consecuencia, está listo para iniciar su andadura caballerisca y su entera vida de acción. Tendríamos, según esto, un esquema hartamente simple y muy clásico en su orden de prelación:



Sin embargo, el esquema se revierte una vez que el joven recibe formalmente caballería —mediante la recepción del mágico escudo que ha elegido— y da inicio a su itinerario y a su búsqueda de acción, y lo hace porque no está todavía completo el circuito, porque al conocimiento y al amor de Platir falta aún la reciprocidad del conocimiento y el amor de Florinda. Y si en el caso del caballero son el conocer y el amar los que preceden y generan el actuar, en el caso de la dama será exactamente a la inversa, será la acción bélica admirable del joven caballero, desplegada ante ella en los torneos, la que genere como respuesta y efecto el que la infanta repare en tan señalado héroe —lo cono-

ca— e inmediatamente se sienta atraída por él —lo ame—. ²⁴ La acción se constituye así en el gozne o eje que articula el conocer y el amar del caballero con el conocer y el amar de la dama, o dicho mejor aún, la acción heroica es el centro o pivote vital del caballero en torno del cual se definen, respectivamente como causa y como efecto, el ‘conocer-amar’ y el ‘ser conocido-ser amado’:



Lo dicho nos conduce entonces a la causalidad final de las aventuras, el amor de la dama. Queda clara a partir de lo ya analizado la función motora del amor tanto en las dos acciones de Triogo —levantar el escudo, ‘rescatar’ a Nagancia— cuanto en los torneos peleados por Platir; en relación con este caballero, el texto ratifica expresamente, al narrar el establecimiento formal de su vínculo cortés con Florinda, que es el amor la fuente generadora de hazañas: “Y desde agora me dó por vuestro cavallero, porque con vuestro favor entiendo yo de entrar en los grandes peligros de las armas” (*Platir*, cap. 29, p. 139). “Favor”, dice Platir, pero debió decir mejor ‘favor y mandato’, ya que el amor de la dama genera acción y mueve en cuanto causa final toda aventura no sólo porque infunda en el caballero fuerza, virtud y deseos de hacer méritos ante aquella, sino también porque explícitamente manda y ordena la realización de hazañas, conforme al papel de superioridad y decisión que el código cortés adjudica a la señora. La primera orden

²⁴ “Mucha más pena y doblada tenía la infanta Florinda por saber de la hazienda del Cavallero del Escudo [Platir], que a maravilla le pareció él apuesto cavallero, y con las loas que d’él hazía el Rey cada vez que en él hablava crecía a la infanta más el amor que le tenía. Mucho desseo tenía ella de verle, por ver si conformava su fermosura con sus grandes cavallerías” (*Platir*, cap. 29, p. 133). “Luego que fueron mezclados los cavalleros, el cavallero del Escudo arremetió con su lança y, ante que la quebrasse, hizo maravillas, tanto que echó a tierra más de cincuenta cavalleros. [...] Y ansí entró él y hizo él aí cosas por do la infanta se tenía por captiva en no lo tener ya en su poder, para conoscerle y tenerle por su cavallero” (cap. 29, p. 136).

que imparte Florinda a su caballero Platir es a este respecto sumamente ilustrativa:

Allí le mandó la infanta muy contra su voluntad que se fuesse con la donzella Triola a cumplir la palabra que le avía dado, y ponerle en su poder aquel cavallero que ella más que a ssí amava, y que esto le mandava por tocar el caso tan en lleno a Triola.

—Porque si de otra fuera el negocio, por ninguna manera —dixo la infanta— vos dexara ir de aquí tan cedo, que mucha pena entiendo recibir con vuestra ausencia. Y luego que esta aventura fenesciéredes, vos mando por el amor que me tenedes, seades aquí porque aya aquel verdadero descanso mi coraçón que dessea (*Platir*, cap. 29, p. 141).

No es una orden, sino dos: primero, ‘salir de la corte’ y hacer justicia a Triola, ejecutar la acción de armas inherente a su oficio que asegure los derechos de esta donzella necesitada; después, ‘regresar a la corte’, para cumplir en ella con los deberes que exige el amor. Se trata de una perfecta síntesis de la entera dinámica del caballero andante, que se mueve cíclicamente entre el salir y el entrar, entre el marcharse y el regresar, entre el camino y la corte, entre las armas y el amor; éste, en cuanto causa final de toda la actividad del caballero andante, es motor en un sentido doble, centrífugo —porque impele— y centrípeto —porque atrae—, conforme a una sístole y una diástole renovadas y circulares que pautan el ritmo acompasado y equilibrado de la vida heroica y cortés.

* * *

Ya para concluir, regresemos por un instante al símbolo central de las tres aventuras analizadas, el espejo mágico. Hemos señalado de qué modo este símbolo se constituye en la representación plástica conjuntiva de una serie de opuestos complementarios, ya simultá-

neos —contemplación y acción, *sapientia* y *fortitudo*, mismidad y otredad—, ya consecutivos según prelación de causa y efecto —entendimiento y voluntad, amor y acción—. Existe, con todo, una complementariedad mayor, que en gran medida subsume y explica todas las demás, y que se instaure en el seno mismo del amor para distinguir en él dos de sus aspectos o momentos, a saber, el del amor que reposa y es inmóvil, que mueve sin ser movido a modo de causa final, y que se encarna en la dama y en la corte, y el del amor itinerante y móvil, que mueve al moverse él mismo a modo de causa agente, y que se encarna en el caballero y su andadura. En cierta medida, el espejo es el lugar simbólico en el que ambos amores, dama y caballero, final y agente, inmóvil y móvil, ‘se identifican’ espejeándose uno en el otro, mirándose recíprocamente los rostros para remitirse los dos a su única y plena condición de ‘amor’. Nos permitimos entonces no enmendar ni modificar en su sustancia, sino apenas completar o especificar en su formulación el esquema de Suárez Pallasá, y postulamos que el amor que radica en la causa final es apenas uno —notorio y emblemático por su identificación con la dama y la anécdota cortés, mas no único ni exclusivo— de los varios amores —digamos así— ‘analogados’ que intervienen en la dinámica de toda aventura, y que se realizan en primera y principal instancia como finalidad motora —la dama, la otredad, la contemplación, la *sapientia*— y como eficacia agente —el caballero, la mismidad, la acción, la *fortitudo*—²⁵, pero que también, de manera menos eviden-

²⁵ Nos ocupamos de explicar demoradamente el porqué de la identificación del caballero agente o eficiente con el amor en un trabajo previo, que nos permitiremos citar aquí *in extenso*: “Ahora bien, en el caso de la andanza caballerescas tenemos igualmente como causa principal del itinerario al amor, pero no se trata ya de una pura causa final, dado que la meta no se postula como prevalente en el esquema de este viaje, sino de una mixtura donde a una relativa y parcial calificación del amor como causa final se suma una mucho más fuerte calificación de éste como *causa eficiente*; ello se explica a partir del modelo mítico que da sustento a la alegoría de la andanza caballerescas, que la define como circular y ligada a un punto fijo de referencia no ya final sino inicial, el centro centrífugo que expulsa, y que postula una virtual identificación

te, mas con todo observable, se realizan como materia constitutiva —el itinerario con sus jalones o circunstanciales paradas— y como determinación formal —la prueba y su superación—. Las cuatro causas de la aventura son, a su modo, ‘el amor’, considerado bajo sus varios aspectos o formulaciones posibles, porque el caballero mismo y su entera vida, con todo lo que en esta cabe de contemplación y acción, de historia y de proyecto, de arqueología y teleología,

del héroe con ese centro que, en virtud de su des-centramiento y trayecto, deviene mundo. El amor, por lo tanto, no funciona principalmente —aunque sí parcialmente [...]— como causa final, sino como causa eficiente, pues es el héroe mismo quien encarna a ese amor, es el héroe-caballero quien opera metafísicamente como esa Voluntad suprema que ejecuta la acción de generar un cosmos a medida que recorre el camino, conforme, según decíamos, al modelo mítico que lo convierte en un dios análogo. El caballero se define entonces como un héroe volitivo, como un héroe que ante todo *quiere*, que *ama* y al amar instaura y ordena el mundo *more divino*. [...] Hemos dicho que el amor que mueve la andanza caballeresca no es *principalmente* causa final sino eficiente, dado el carácter operativo de ese amor que genera un trayecto no mediante la atracción de una meta fija sino mediante la ejecución del mismo trayecto, pero hemos sugerido también que ese amor caballeresco puede ser *secundaria o parcialmente* causa final. En efecto, el amor que mueve el universo caballeresco radica en el caballero mismo entendido como héroe volitivo y actuante según el modelo mítico, pero puede radicar también, subsidiariamente, en la figura de la dama que, residente en la corte, se identifica con ese lugar inicial de reposo adonde el caballero retorna cíclicamente; bien podría entenderse por tanto que, en cuanto identificado con la dama, el amor mueve al caballero como una suerte de causa final que lo impulsa a realizar hazañas para servir a la enamorada y hacerse así digno de ella, pero se trataría siempre de una causa final acotada y secundaria, pese a la relevancia que el amor cortés pueda presentar en la estructura superficial de los libros de caballerías [...]. La dama misma, por lo demás, leída a la luz del modelo mítico, no deja de ser también ella un aspecto del propio héroe, la mitad femenina y complementaria de la unidad metafísica originaria, o bien una hipóstasis del héroe en su modalidad reposante del centro inicial aún no desplegado en trayecto y movimiento” (Javier Roberto González, “Dos modelos de itinerario en la literatura medieval: romería y caballería”, pp. 24-26). Como se ve, al momento de redactar estas líneas estábamos convencidos de la subordinación del amor-final de la dama al amor-agente del caballero; hoy, no podríamos afirmarlo con idéntica certeza, y nos inclinamos más bien a considerar ambas perspectivas del amor como equivalentes en fuerza y dignidad semánticas.

se definen por el amor, desde el amor y para el amor. Así lo entendió sin duda el desconocido autor que dio al primero y más grande de los andantes peninsulares el nombre de *Amadís*, ‘el que ama’, pero también —y mejor— ‘el amar mismo’, la voluntad agente por la cual adviene a la realidad, míticamente, un entero cosmos político, social y espiritual.²⁶

²⁶ Hemos argumentado en detalle sobre la interpretación de Amadís —y, a su zaga, de todos los personajes destacados de la caballería ficcional— como encarnación del amor agente u operante, del principio volitivo hacedor del mundo conforme al modelo divino y heroico del mito, en diversos trabajos: Javier Roberto González, “*Amadís de Gaula*: una historia romana”, en *Studia Hispanica Medievalia IV. Actas de las Quintas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1996, pp. 285-294; “Amadís en su profecía general”, *Letras*, 34 (1996), pp. 63-85; “Un ejercicio de estructuras comparadas: *Amadís de Gaula-Cirongilio de Tracia*”, *Letras*, 50-51 (2004-2005), pp. 113-161; “Los límites de la cortesía: amor y poder en el *Amadís-Sergas*”, en Melchora Romanos (ed.), *Lecturas críticas de textos hispánicos. Estudios de Literatura Española Siglo de Oro II*, Buenos Aires: Eudeba, 2000, pp. 69-78; “La estructura trifuncional indoeuropea en la contrautopía *Amadís-Sergas*”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 12 (2010), pp. 39-70.

ALGUNAS CONSIDERACIONES
ACERCA DE UN POSIBLE SUSTRATO FEÉRICO
EN EL CICLO DE LOS PALMERINES

Mónica Nasif

Universidad Católica Argentina

La multifacética galería de personajes mágicos que pueblan el mundo de la literatura caballeresca española tiene una tradición literaria que se entronca con el mundo pagano. Deudores de este universo en el que conviven seres feéricos del Otro Mundo con las divinidades del Olimpo grecorromano, los encantadores y sabidores de las caballerías españolas participan de ambos, por lo tanto, de esa fusión 'mágica', nacen aquellos seres que contribuyen a la realización plena del caballero andante.

Dentro de la esfera del quehacer mágico existe una jerarquía que se relaciona con la importancia del mago en la vida de los personajes; de esta manera, se hallan ayudantes u oponentes. En ambas categorizaciones pueden encontrarse aquellos que son 'omnipresentes', pues se manifiestan durante toda la vida del héroe y, por otro lado, los que pueden denominarse 'episódicos', pues sólo aparecen en alguna circunstancia especial, y no vuelven a presentarse. Este trabajo sólo se referirá a la presencia femenina en el mundo mágico y a sus posibles vinculaciones con las hadas.

El universo femenino mágico tiene una singular diversidad en su conformación, ya que en algunos casos creemos que con respecto a las encantadoras o sabidoras no puede trazarse una línea directa que las entronque con las divinidades paganas, pues las últimas son seres mortales que tienen conocimientos de magia, mientras que sus antecesoras son divinidades; por lo tanto, es necesario hallar un escalón intermedio, en el cual se encuentran los seres feéricos medievales.

Según la tradición clásica, las hadas se relacionan con las divinidades grecorromanas en cuanto a que inciden en el destino del hombre,

más precisamente con las Parcas; además, comparten con las diosas mitológicas el hecho de ser dispensadoras de bienes. No sólo se encuentran estos rasgos en la mitología grecorromana, sino también en otras como por ejemplo, la germana con las llamadas Nornas.

Esta clase de hadas son calificadas como madrinas, según la clasificación que realiza Harf-Lacner en su libro sobre los seres feéricos.¹ El mitema clásico en el que participan estos seres benefactores es el banquete brindado por el nacimiento del nuevo hijo, en el que cada hada otorga diferentes dones al pequeño.

Al incursionar en las páginas del *Palmerín de Olivia*, observamos que existen unas mujeres que cumplen con las características que hemos mencionado; son las hadas de la isla de Carderia. Tal vez ha habido una contaminación o un desplazamiento del significado del término que llevó a denominar 'hadas' a mujeres que han aprendido el arte de la magia, pues ninguna tiene poderes sobrenaturales innatos:² “E queremos que sepáys que estas tres fadas eran hermanas, fijas de un cavallero señor de la ysla Carderia; y este cavallero fue el mayor sabidor que hovo en su tiempo e las fijas deprendieron d'él tanto que le passaron en saber, e todos los de aquella tierra las llamavan fadas porque yvan a ellas a saber las cosas que le fazían menester” (cap. xvii).³

Las tres mujeres se hacen presentes en el momento en el que Palmerín ha logrado con éxito su primera aventura mágica, ya que ha debido recoger un agua especial para la curación de su abuelo, líquido que se halla en una fuente custodiada por una temible sierpe. El joven héroe, casi inconciente, es investido de poderes por las 'hadas':

¹ Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge: Morgane et Mélusine*, Paris: Champion, 1984, p. 28.

² En el ciclo artúrico, Morgana es llamada 'hada', sin serlo, ya que ella ha aprendido el arte de la magia. Véase *Lanzarote del Lago*, 7 vols., introd. y trad. de Carlos Alvar, Madrid: Alianza, 1994, t. III, p. 839.

³ *El libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerín de Olivia*, ed. de Giuseppe di Stefano, Pisa: Università di Pisa, 1966, p. 62.

—Yo quiero ser la maestra de Palmerín e sanallo de sus llagas, pues no hay cosa que más menester le faga.

La otra le dixo:

—Pues, yo quiero encantalle de tal manera que de aquí adelante ningún encantamiento le pueda nuzir ni comprehender.

La otra dixo:

—Pues vosotras le fazéys tanto bien, yo le quiero fazer otro servicio del qual será muy contento: encantarle de tal manera que la primera vez que vea a su señora Polinarda la encienda en tan demasiado amor que jamás lo pueda olvidar por cuytas que por él passe (pp. 62-63).

Las hadas, al igual que en el banquete referido, otorgan al joven diversos dones que conformarán su identidad como caballero andante y como amante: la invulnerabilidad y la virtud como perfecto amador. Estas mujeres se aproximan a lo que Harf-Lacner llama mujeres feéricas, ya que participan del mundo mágico por haber aprendido el arte de la magia, pero sin dejar de pertenecer a este mundo. La investigadora francesa, al referirse a la costumbre de llamar a Morgana, hada, explica:

Parece indicar una confusión entre el sustantivo y el adjetivo, y al mismo tiempo entre dos tipos de personajes primitivamente distintos: el hada, mujer sobrenatural; y la mujer feérica, mortal que entra en contacto con el Otro Mundo, de manera activa (dotada de poderes mágicos), o de manera pasiva (objeto de una intervención de las hadas). La frecuencia de estas menciones es reveladora no sólo de una voluntad de explicación y de racionalización, sino también de la imprecisión del registro semántico de la palabra “hada”.⁴

Estos términos podríamos aplicarlos a las damas de la Isla Carderia sin temor al error; sin embargo, debemos tener en cuenta que el llama-

⁴ Harf-Lancner, *op. cit.*, p. 38. La traducción es mía.

do Otro Mundo aquí no es más que el universo de los saberes mágicos⁵ que procuran, como pudo observarse, una amplia diversidad de poderes. Si bien las hadas no intervienen en el nacimiento biológico del héroe, sí lo hacen en su despertar a la vida caballeresca, antes de iniciar el derrotero hacia la conquista de su identidad. Una de las hadas retornará a Palmerín de Olivia para reconfortarlo en la búsqueda de Trineo (cap. Civ, pp. 342-343); aquí sólo se presenta con la tarea de profetizar.

La profecía suscita en frecuentes oportunidades la movilización del joven héroe, ya que la curiosidad y el orgullo producen en su espíritu la inquietud indicada para salir al encuentro de la verdad:

—¡Ay, Polendos! ¡Cómo no pareces a tu padre, aquel famoso emperador de Constantinopla, que en él siempre ouo toda mesura e bondad para los grandes e los pequeños y esta mesura no hallo yo en ti que has reydo del mal que este tu donzel me fizo! [...] Ruego a Dios, Polendos, que te hiera el tu corazón con llaga cruel de amores de aquella fermosa Francelina e seas tan cuytado por ella que dexes la vida viciosa que tienes e vayas a buscar afán e trabajo assí como lo hizo tu padre el emperador por aquella que amó (*Primaleón*, t. I, cap. VIII, p. 87).

Observemos en este pasaje otro de los aspectos del banquete de las hadas ya referido: la ofensa de una de ellas. Si una de las hadas que debía asistir al nacimiento del niño era contrariada de alguna manera, el pequeño era castigado, como Auberón, quien debido a un hada ofendida

⁵ Los libros relacionados con el saber mágico ocupan un papel importante en el universo caballeresco español, sólo mencionaremos algunos ejemplos: *Amadís de Gaula*, cap. xix (Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 2 vols., ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1987-1988, t. I, pp. 438-439); y, dentro del ciclo de los Palmerines, *Palmerín de Olivia*, cap. clv (ed. cit., pp. 540-541; *Primaleón*, cap. cxcv (*Libro segundo de Palmerín que trata de los grandes fechos de Primaleón y Polendos sus fijos*, 2 vols., ed. de Lilia F. de Orduna et al., Kassel: Reichenberger, 2004, p. 911). En el primer ejemplo es la “resurrección de Amadís” de manos de Urganda, los otros casos son los desencantamientos de los compañeros de Palmerín, los cuales habían sido convertidos en animales en la Isla de Malfado y el de Mayortes, respectivamente.

obtendrá una joroba en su espalda, como ocurre en el cantar épico *Huon de Burdeos*.⁶

En *Primaleón*, Polendos ha incurrido en un error al no defender a la anciana de las palabras impertinentes de Ozalías, pues ella es una de las hadas de la Isla Carderia; la dama lanza una petición a Dios que consiste en que el hijo de Palmerín quede perdidamente enamorado de Francelina, lo cual ocurrirá algunos capítulos después (t. I, cap. xxxiii, p. 177). Las palabras del hada tienen consecuencias de importancia en la vida del joven, pues se asemejarían a aquellas que su padre habría recibido como dones; sin embargo, Polendos deberá pasar por una serie de pruebas que podrían haberlo llevado a la muerte o al fracaso; no así en el caso de Palmerín. Como fuere, Palmerín recibe los dones por su valentía y Polendos es maldecido por su ‘flojedad’ y falta de iniciativa; en uno es recompensa, en el otro, motor para iniciar una nueva vida. En los *lais*, la herida de amor aparece asociada a la herida en el muslo, como en “Guigemar”; la cierva blanca que ha sido herida por el caballero, quien a su vez se ha lastimado con la misma saeta, lo maldice al decirle que sólo podrá sanarlo aquélla que padezca por su amor. De la misma manera, Polendos, desde la maldición del hada, queda ‘condenado’ al amor de Francelina, con la diferencia de que su ‘herida’ es sólo espiritual.

El nombre de Francelina ha sido mencionado con respecto a Polendos, pero la historia de la joven empieza en el *Palmerín de Olivia*: la niña, hija de los reyes de Tesalia, es llevada recién nacida a la Isla Carderia por su madre, ya que el rey había sido capturado por los turcos; las hadas le aconsejan a la reina que les permita criar a la niña, ya que el rey regresará finalmente a sus dominios. La dama accede al pedido y deja a su hija en la isla. Allí, Francelina será criada con todas las comodidades, hasta que a los tres años la encierran en una torre realizada con poderes sobrenaturales que exigirán al mejor caballero para su liberación y la presencia de su padre, el rey (cap. cxix, pp. 406-407). En esta

⁶ *Huon de Burdeos*, trad. de Javier Martín Lalanda, Madrid: Siruela, 2002, p. 105.

oportunidad, las hadas actúan como madrinas, al igual que en el caso de Palmerín, otorgando a la joven protección y seguridad.

Las hadas no vuelven a aparecer en el resto del ciclo palmeriniano, ya que se relata en el capítulo xxxi de la primera parte de *Primaleón* que dos de ellas ya han muerto y que la menor, al saber que su muerte se acerca, ha hecho venir a la isla a Polendos.

En *Palmerín de Inglaterra* se menciona a la Dueña y Señora del Lago de las Tres Hadas, cuya mensajera trae una misiva de la sabia que profetiza que el joven que ha llegado a su corte con Polendos llegará a ser uno de los mejores caballeros en su momento; así se verá más adelante, pues el mismo es Palmerín de Inglaterra, uno de los hijos de don Duardos y Flérida.⁷ No volverá a saberse de esta dueña y sólo envía esta carta con contenido meramente profético; sin embargo, el nombre del lugar del cual proviene es curioso y llamativo. Tal vez podría pensarse que la denominación del lago se relaciona con las hadas de la Isla Carderia, pero es sólo una conjetura que, por ahora, no se puede probar.

Es interesante observar cómo ciertos esquemas del ámbito feérico medieval se presentan con apariencias diferentes, pero con un curioso sustrato revelador de formas míticas, que no han desaparecido totalmente. Recuérdese también que el espacio de estas hadas es la isla, lugar preferencial de monstruos y seres sobrenaturales en el imaginario del medievo y en la literatura caballeresca española.⁸

Otro caso de error semántico es el de Malfada. Palmerín de Olivia y sus compañeros arriban a la isla en la que vive la dueña para enseñada quedar convertidos en animales, con la excepción de Palmerín:

⁷ *Palmerín de Inglaterra*, 2 vols., Madrid: Miraguano, 1979, t. I, p. 39.

⁸ “La isla es un espacio donde lo maravilloso tiene uno de sus ámbitos más importantes: encantadores, monstruos y extrañas construcciones encuentran en su territorio el aislamiento propicio para su existencia” (Mónica Nasif, “La isla como lugar de maravillas en los libros de caballerías castellanos”, en Mariana Genoud de Fourcade y Gladys Granata de Egües (eds.), *Unidad y multiplicidad, tramas del hispanismo actual. VIII Congreso Argentino de Hispanistas*, Mendoza: Zeta, 2009, p. 68.

E sabed que aquella ysla avía nombre Malfado por una dueña que d'ela era señora, la qual se llamava Malfada. Y ésta era la más sabia para fazer mal que avía en el mundo; aunque venía de linage de christianos no guardava su ley mas todas las sus obras eran malas. Ella nunca fue casada; por esto encantó aquella ysla de tal manera que ningún hombre ni muger en ella entrava que no se tornavan bestias o canes e si algún cavallero allí entrava de quien ella se pagava, llevávalo a un castillo adonde ella fazía su morada, e teníalo consigo fasta qu'ella se enojava e después echávalo en la ysla e tomava otro, qual a ella le agradava. De manera que jamás allí entró hombre que de allí saliesse ni nao que d'ella no fuesse robada (cap. lxxiii, p. 252).

Malfada, su nombre lo indica, es mala hada, es aquella que sólo perjudica a quien la encuentra y la isla es Malfado, es decir, mal hado; un destino funesto para aquel que arribe a sus tierras. Por otro lado, se califica a la dueña como sabia, con dicho término se hace referencia a que su arte fue aprendido de alguien a quien nunca se menciona. Malfada tiene en su conformación dos tradiciones: la hechicera Circe y, por el empleo del término en su nombre, la vaga referencia a la llamada hada amante. En cuanto a la primera tradición, las relaciones se vuelven claras, ya que al igual que Circe, Malfada, por medio de un encantamiento, convierte a los que ingresan en la isla en animales;⁹ con respecto a la segunda conexión, la condición de amante la aproxima a las hadas medievales y, por su tinte negativo, más específicamente a Morgana, la mal llamada 'hada' artúrica; además, tal vez se podría hallar una asociación entre la prisión insular palmeriniana y aquella del Valle Sin Retorno,¹⁰ ambos sitios relacionados de alguna manera con

⁹ En ambos casos, los hombres convertidos en animales conservan su entendimiento. Véase Homero, *Odisea*, trad. de Luis Segalá y Estalella, pról. y ed. de Pedro Henríquez Ureña, Buenos Aires: Losada, 1976, canto X, p. 146; y *Palmerín de Olivia*, *op. cit.*, cap. lxxiii, p. 252.

¹⁰ Recuérdese que el Valle Sin Retorno es una prisión en la que Morgana retenía a los caballeros que no eran fieles a sus damas (véase *Lanzarote del Lago*, introd. y trad.

el amor. Sin embargo, es necesario observar con más detenimiento ciertas correspondencias en apariencia fáciles de sostener.

La dueña del *Palmerín de Olivia* es una sabia, como lo anticipamos anteriormente, puesto que ha aprendido el arte de la magia; Circe, “la de lindas trenzas”, en cambio, es una divinidad, hermana de Eetes, ambos engendrados por el Sol y por Perse, hija del Océano, según consta en el canto X de la *Odisea*. Además, se insiste en el poder de confeccionar drogas que alteran la conducta de los animales y el aspecto de los hombres, como les ocurrió a los compañeros de Odiseo, que fueron convertidos en puercos. El héroe, advertido por Hermes, es protegido contra el encantamiento a través de un brebaje que le proporciona el dios. Palmerín, al igual que Odiseo, es inmune a los encantamientos de Malfada debido al don otorgado por las hadas de Carderia. Ella es, pues, una mujer feérica, ya que su magia es recibida a través del conocimiento; Circe, en cambio, es una deidad, cuyos poderes son innatos por su origen. Por otro lado, la solución para el desencantamiento de los humanos reside, en la *Odisea*, en las drogas confeccionadas y otorgadas por Circe; en el *Palmerín de Olivia*, en un libro que yace en la isla y que el héroe mismo conseguirá (cap. clv, p. 541). Sin embargo, existe una coincidencia que tiene que ver con un tópico de índole espacial: el lugar vedado. En ambos casos, el sitio en el que vive la dama está cercado por el poder que ella detenta; es un lugar prohibido por diferentes circunstancias: sometido éste a los deseos de la encantadora, sea Circe o Malfada, ya sea el palacio de la primera o la isla de la segunda. Creo que la circunstancia de llamar Malfada a la encantadora del *Palmerín de Olivia* la separa de aquella de la *Odisea*, con el deseo de racionalizar los efectos del sustrato clásico, pero continuando con la confusión del término, a la que ya me he referido. Por último, Circe es descrita positivamente: realiza su encantamiento sólo como defensa e, inclusive, se muestra piadosa frente a Odiseo. Contrariamente, la caracterización de la sabia

de Carlos Alvar, 7 vols., Madrid: Alianza, 1994, caps. XCIII, y XCIV). Malfada retiene a los hombres que le interesan y son de su agrado. Si bien la relación parece lejana, en ambas el empleo de la magia tiene carácter negativo.

palmeriniana es absolutamente negativa, sin ninguna posibilidad de redención, a tal punto que encuentra la muerte a manos del héroe:

—Malditas sean vuestras obras —dixo Palmerín— e vuestro saber que tanto mal faze que a las criaturas que Dios fizo tornáys vos en bestias. Ruégovos, señora, que ayáys piedad de mí e d'ellos e los tornéys como estavan de antes porque gran daño sería si tales personas se perdiessen.

—No fabléys en tal cosa —dixo la dueña—, que yo no lo faré por cosa del mundo [...]

—Lo que yo nunca pensé de fazer faré agora por tal que de aquí adelante esta mala dueña no faga más mal de lo fecho.

E como esto dixo diole tal golpe encima de la cabeça que gela fendió e luego cayó muerta (cap. cxxiii, p. 428).

Otro aspecto a examinar lo encontramos en el viaje al Otro Mundo, tópico muy relacionado con los seres feéricos, específicamente con las hadas. La tradición de los relatos irlandeses o de los *lais* bretones¹¹ que refieren los viajes mencionados, pueden observarse como sustrato de ciertos episodios en la literatura caballeresca española. En ellos, el héroe es transportado a un lugar apartado, normalmente una isla,¹² pierde la noción de su entorno real y entra en otra dimensión donde olvida su vida anterior; como consecuencia, se abre un paréntesis que suspende el derrotero del caballero.

La presencia de Nagancia, la Dueña de la Isla de Yrcana, introduce el tópico del viaje al Otro Mundo en el ciclo *Primaleón-Platir*, por supuesto que con algunas variantes. Los orígenes de la encantadora se desarrollan en *Platir*: ella era hija de un sabio persa y aprendió magia junto a su padre; por medio de tal arte logró el amor de Triogo, hijo del

¹¹ Para nombrar sólo algunos: “Graelent”, “Guingamor”, “Desiré”, en Jean Renart, *Nueve lais bretones y La sombra*, intr. y notas de Isabel de Riquer, Madrid: Siruela, 1987, pp. 31-72; “Yonec”, en María de Francia, *Lais*, introd. y notas de Carlos Alvar, Madrid: Alianza, 1994, pp. 105-117.

¹² Véase Mónica Nasif, art. cit.

emperador de Persia, pues de otra forma, Nagancia nunca habría sido aceptada. Ambos fueron a vivir a la Isla de Yrcana, la cual fue encantada por la sabia para que ningún caballero hallara el lugar y así quedará hasta la llegada del caballero elegido para culminar con los encantamientos; ambos tienen una hija, Argonida; Triogo muere al cabo de cuatro años. La estructura del viaje feérico está marcada en el episodio; sin embargo, la diferencia fundamental es Nagancia, la cual no es un hada, sino una mujer feérica. Más tarde, la sabia manipula ritualmente el destino de su hija al repetir su propia historia: a través de una aventura mágica, la del espejo en *Primaleón* (t. II, cap. cxxvi, pp. 585-586) encontrará al mejor caballero para su hija y así logrará una descendencia de excelencia; en *Platir*, la aventura del escudo es la que da el triunfo a Triogo y, de esa manera, consigue salir de la corte para unirse con Nagancia.¹³ Por otro lado, en *Primaleón*, las artes de la dueña logran separar a don Duardos de la corte, ya que en la aventura del espejo ha salido triunfador, para dirigir sus pasos a la liberación de Tarnaes (cxliv), pero luego la Dueña lo conducirá a la Isla de Yrcana. Allí se produce el encuentro con Argonida:

Don Duardos despertó e como la vido, marauillose quién podía ser que él hasta allí no la auía visto en aquel lugar. E como él tanto folgase de oír cantar e tañer a la donzella porque no lo dexasse y ella cantó su canción muy acordada con su tañer e a don Duardos le parecía que estaua en la gloria e assí fue desacordado con la dulzura del tañer e cantar e con la fermosura de la donzella que no se le acordó de su señora ni de cosa que en el mundo ouiesse ni que él fuesse don Duardos (t. II, cap. cliii, p. 724).

De esta primera estadía de don Duardos con Argonida nacerá Pompides, quien en *Platir* aparecerá con el nombre de Belforte. La

¹³ *Platir*, ed. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997, cap. iv, p. 21.

música y el poder de atracción de la misma, remite al mundo mítico de las sirenas; sin embargo, el rasgo erótico que toma la aventura de don Duardos lo relaciona con lo ya expresado sobre el hada amante. Nagancia también procede como una de ellas al atraer a su amado a su morada. Entre los relatos de hadas irlandesas pueden observarse asociaciones con lo ya mencionado en las novelas españolas. En *El viaje de Bran*,¹⁴ relato irlandés que data del siglo VIII, el joven, que paseaba cerca de su palacio, escucha una música celestial y se adormece. Al despertar, encuentra una rama de plata llena de brillantes flores. Toma el objeto y va hacia una asamblea; allí aparece un hada que le describe un lugar maravilloso, el país de Emain Ablach, isla de las mujeres. Al día siguiente, Bran parte con sus hombres y llegan a la isla en cuestión. Allí viven durante un tiempo hasta que la nostalgia comienza a invadirlos y deciden volver; sin embargo, la reina de la isla les indica que no deben pisar suelo irlandés al regresar. Como consecuencia de la muerte de uno de ellos que no puede contenerse, la embarcación reanuda el viaje con rumbo desconocido.

Indudablemente existen conexiones entre el relato irlandés y las aventuras de don Duardos, en relación con la Dueña de la Isla de Yrcana y en relación con la historia de Nagancia y Triogo. En primer lugar, el espacio insular es sitio privilegiado de aventuras maravillosas y hábitat de seres de índole sobrenatural o monstruosa; por otro lado, existen objetos que están en estrecha conexión con los episodios mágicos, los mismos llaman la atención del héroe de manera tal, que se ve atraído por ellos, ya sea para volver su pensamiento hacia su procedencia, como en el caso de Bran, o para probar su valentía, como en don Duardos y en Triogo: el espejo y el escudo, respectivamente. La presencia femenina otorga el tinte erótico a la aventura. En ambos relatos, es decir, en aquel de Bran y en el de don Duardos, la música es la que transporta al héroe y lo deja fuera de todo juicio para sumergir-

¹⁴ Véase Vladimir Acosta, *La humanidad prodigiosa*, Caracas: Monte Ávila, 1966, p. 179.

lo en el Otro Mundo. Los dos pierden todo contacto con su entorno familiar y cortesano. El curso del tiempo es otro denominador común de ambos relatos: Bran no puede volver a su tierra, ya que eso le provocaría el envejecimiento inmediato y la muerte; don Duardos pierde la noción del tiempo y su derrotero como caballero se suspende; de alguna manera, la vida de los héroes se interrumpe, pero la diferencia es que en el primer caso el regreso es imposible y en el segundo, ese retorno será imposibilitado por la misma encantadora, de tal manera que don Duardos es dirigido hacia la isla varias veces, hasta que con la llegada de Platir, Belforte y Quirortes termina el encantamiento del lugar (*Platir*, cap. lxi).

Otra característica que destaca es el motivo de la descendencia. En el universo feérico, Melusina es el referente más conocido del hada amante que ha tenido hijos con su esposo Raimondin; son los relatos que Harf-Lacner denomina melusínicos, contrariamente a aquellos morganianos,¹⁵ en los cuales no hay descendencia alguna. En nuestras historias caballerescas, estos encuentros siempre culminan con el nacimiento de un hijo: de Nagancia y Triogo ha nacido Argonida, quien a su vez ha procreado con don Duardos a Pompides (*Primaleón*, cap. cliii)¹⁶ y a Norancia (*Platir*, cap. xlv, p. 208). En *Palmerín de Inglaterra* se hace referencia a otro hijo, Daliarte del Valle Oscuro, gran mago y guerrero.¹⁷ Dichos nacimientos darán comienzo a las aventuras de un

¹⁵ Siempre que se haga referencia a Morgana es como hada, no como maga, pues como tal tendrá un hijo con el caballero Guiamor (*Lanzarote del Lago*, ed. cit., t. III, p. 856). Para la evolución del personaje de Morgana a través de los relatos medievales, véase Laurence Harf-Lancer, *op. cit.*, pp. 263-288.

¹⁶ En *Platir*, el nombre del hijo de don Duardos será Belforte y no Pompides. Además, en *Primaleón* se afirma que éste será armado caballero junto con Blandidón, el hijo de Paudricia y Belagriz, de manos de don Duardos (cap. CLIV, ed. cit., t. II, p. 727). En cambio, en *Platir*, Belforte (antes Pompides) será armado caballero junto con Platir, el hijo de Primaleón, por don Duardos (cap. xix, ed. cit., p. 81).

¹⁷ En el *Palmerín de Inglaterra* no se menciona a Norancia, sólo a los dos hijos varones. Daliarte del Valle Oscuro es instruido en las artes mágicas por su abuela y será un gran guerrero. Luego de la muerte de la Dueña de la Isla de Yrcana es armado caballero por el gigante Gataru (cap. XIV, ed. cit., p. 61).

nuevo héroe quien será, como anteriormente lo ha sido su padre, el más excelso caballero.

A manera de conclusión, señalaría que la literatura caballerescas ha racionalizado este universo mágico, convirtiendo a los encantadores en grandes 'sabidores' y 'sabidoras', transformando el quehacer mágico en un saber que se recibe por medio del aprendizaje en soledad y apartado del resto de la corte. Sin embargo, es indudable que ciertos vestigios de ese paganismo que se ha querido esquivar, se filtran por estructuras reconocibles, como la entrega de poderes al héroe y la atracción del mismo al Otro Mundo, en tanto que aventura erótica. La mujer sabidora ha remplazado al hada madrina y al hada amante en este proceso de convertir el arte mágica en un saber, seguramente, sin olvidar a sus ancestros feéricos.

LOS PALMERINES ITALIANOS: UNA PRIMERA APROXIMACIÓN*

Anna Bognolo

Università degli Studi di Verona, Italia

En la historiografía literaria española, el ciclo de *Palmerín* tuvo mucha suerte: en el general descuido con que durante siglos fueron tratados los libros de caballerías, mientras alguna curiosidad se reservaba solamente al *Amadís* —sólo en tiempos recientes la situación ha cambiado. El *Palmerín* suscitó la atención temprana de un equipo excelente, el de la Universidad de Pisa que, además de publicar una edición esmerada y pionera en su época, la de Giuseppe di Stefano (1966), completó la empresa con una prometedora colección de ensayos. No menos afortunada fue la segunda etapa de la investigación sobre los palmerines, cuando una joven estudiosa, Carmen Marín, dedicó al tema una tesis doctoral ejemplar y varios estudios de gran envergadura, que ponían a disposición de la comunidad científica las ediciones del *Platir* y del *Primaleón*.¹

La bases para el conocimiento del ciclo se encontraban pues ya sentadas a mitad de los años noventa en el número VII de la revista *Voz*

* Este trabajo forma parte del Progetto Mambrino, <www.mambrino.it>, financiado por el PRIN 2008: *Relazioni intertestuali fra Spagna e Italia: riscritture e traduzioni*. Agradezco a mis alumnas C. Avesani, G. Montresor, F. Bonamini, T. Lovato y D. Vincenzo su aportación fundamental.

¹ Toda la bibliografía es recogida en Daniel Eisenberg y María Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias, 2000, puesta continuamente al día en la base de datos *Clarisel* del equipo de la Universidad de Zaragoza. Los principales volúmenes del ciclo castellano han sido publicados por el Centro de Estudios Cervantinos, junto con las correspondientes guías de lectura. Merecen destacarse además la edición de Lilia E. F. de Orduna del *Primaleon* [Sevilla, 1524], Kassel: Reichenberger, 2004; y la investigación de Claudia Demattè sobre la relación entre los palmerines y el teatro del Siglo de Oro (véase en *Clarisel* <<http://155.210.12.154/clarisel/index.htm>>).

y *letra* (1996), donde Carmen Marín en su artículo “El ciclo español de los Palmerines” presenta el diseño estructural del conjunto y destaca sus más originales aportaciones.² El ciclo consiste en los libros de *Palmerín de Olivia* (Salamanca 1511), *Primaleón* (Salamanca 1512) y *Platir* (Valladolid 1533), excluyendo el *Polindo* (Toledo 1526), que no guarda relación con ellos e incluyendo la continuación portuguesa de Francisco de Morais, el *Palmerim de Inglaterra*, que fue pronto traducido al castellano (Toledo 1547-48).³

La fama de la serie cruzó rápidamente las fronteras peninsulares; las traducciones se publicaron en todas las lenguas europeas.⁴ En particular, citando las palabras de Carmen Marín:

Especial fortuna alcanzó la serie española en tierras italianas, donde se tradujo completa, se amplió con un nuevo descendiente, la *Historia del cavallier Flortir* (Venecia 1554) y Mambrino Roseo y Pietro Lauro añadieron suplementos originales a algunos de sus libros. Hoy, sin embargo éstos siguen siendo, como casi todos los libros de caballerías, unos grandes desconocidos, entre otras cosas porque carecen de ediciones o, en el mejor de los casos, las existentes resultan poco accesibles para un público no especializado.⁵

En efecto desde aquel momento el panorama no ha cambiado mucho. Me propongo abordar el tema con unas aportaciones que pueden ofrecernos unas primeras informaciones sobre estos “grandes desconocidos”, libros actualmente casi olvidados, pero en su época muy leídos y comentados también en los ambientes italianos.

² María Carmen Marín Pina, “El ciclo español de los palmerines”, *Voz y Letra*, 7-2 (1966), pp. 3-27. Es el resultado de un curso celebrado en Cuenca en 1995.

³ Los más recientes estudios y ediciones de los palmerines portugueses se deben a Aurelio Vargas Díaz-Toledo, publicados por el Centro de Estudios Cervantinos.

⁴ Véase el artículo de Stefano Neri en esta misma colección, pp. 285-313.

⁵ Marín Pina, *art. cit.*, p. 5.

Sea en castellano, sea en italiano, figuraban en bibliotecas importantes, como las del embajador veneciano Andrea Navagero o en la de del historiador de Ferrara Alessandro Sardi (1530-1588).⁶ Se refería a ellos Juan de Valdés, que en el *Diálogo de la lengua* aconsejaba la lectura del *Palmerín* y del *Primaleón* a los italianos de Nápoles.⁷ Los palmerines se comentaban entre humanistas y escritores italianos; los conocían Torquato Tasso, que expresaba un juicio benévolo sobre el *Primaleón*⁸ y Paolo Giovio, que tenía en cuenta *le imprese* de los caballeros Primaleón y Palmerín.⁹ Los conocía Girolamo Muzio, que reprendía las novelas, pero recomendaba al joven duque de Urbino leerlas para solazarse y aprender castellano.¹⁰ Atestiguan su uso social Girolamo Bargagli y Andrea Calmo: el primero cuenta acerca de una compañía de nobles damas de Siena que en las veladas utilizaban amadises y palmerines para charlas y juegos amoro-

⁶ Navagero encargó a Giovanni Battista Ramusio la compra en Toledo de un ejemplar del *Primaleón* (carta del 1525). Todas las informaciones siguientes se encuentran en Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* (1917), Bari: Gius. Laterza & Figli, 1968 [1941], t. XIX, pp. 79-63; y en Henry Thomas, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge: Cambridge University Press, 1920 (trad. esp. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952), cap. VI. Análisis más recientes en Elisabetta Sarmati, *Le critiche ai libri di caballerías nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, Pisa: Giardini, 1996; y de la misma autora "Los libros de caballerías españoles y la crítica a la novela en Italia", *Critica del testo*, 3 (2000), pp. 983-992.

Por su parte, Alessandro Sardi poseía la serie prácticamente completa. Véanse los artículos de Giancarlo Petrella, "Libri e cultura a Ferrara nel secondo Cinquecento: la biblioteca privata di Alessandro Sardi. Parte I", *Bibliofilia*, 3 (2003), pp. 259-289; y "Libri e cultura a Ferrara nel secondo Cinquecento: la biblioteca privata di Alessandro Sardi. Parte II", *Bibliofilia*, 1 (2004), pp. 47-75.

⁷ Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. de Juan Manuel Lope Blanch, Madrid: Castalia, 1982, pp. 168 y 173.

⁸ Torquato Tasso, *Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*, en *Scritti sull'arte poetica*, ed. de E. Mazzali, Torino: Einaudi, 1977, pp. 70-80.

⁹ Thomas, *op. cit.*, p. 146.

¹⁰ Se refiere a ellos en su libro de *Il Cavaliero* y en sus cartas, G. Muzio, *Lettere*, ed. de Luciana Borsetto, Bologna: Forni, 1985, pp. 200-205. Para esta materia, véase Thomas, *op. cit.*, pp. 149-150.

so;¹¹ el segundo relata de un “fazzuol da testa” regalado a una dama, bordado con historias de “Palmerin d’Oliva da Costantinopoli e le valentisie de Amadis de Gaula”.¹² Los conocía bien, en fin, Ortensio Lando, que en su *Sferza di scrittori antichi e moderni* (1550) los condenaba sin apelación:

Com’è possibile che piacere vi possino questi *Amadis, Floriselli, Palmerini, Splandiani e Primaleoni*, nei quali altro non si contengono che sogni d’infermi e narrazioni che non hanno né del vero né del verisimile; [...] Oh come fareste voi il meglio se, invece di libri spagnuoli, compraste tanti libri greci, donde ne deriva l’erudizione de’ latini scrittori!¹³

Para recordar brevemente los palmerines publicados en castellano en Venecia en fechas tempranas (1526-34) junto al *Amadis*, bastará el listado siguiente; hay que subrayar cómo al lado de las ediciones de la tríada *Palmerin-Amadis-Primaleón* que, imitando las convenciones del género editorial castellano, eran en folio, el *Palmerin* del 1534 era en octavo y se dirigía, pues, a un uso y a un público nuevo:¹⁴

¹¹ *Dialogo de’ giuochi che nelle vegghie sanesi si usano fare*, ed. de P. D’Incalci Ermini, Siena: Accademia degli Intronati, 1982, p. 96. Cfr. Sarmati, *art. cit.*, p. 990.

¹² Thomas, *op. cit.*, p. 147.

¹³ Croce, *op. cit.*, p. 180. Otros testimonios merecen apuntarse por su curiosidad. El *cantastorie* Giulio Cesare Croce, en una de sus breves obras, *La libreria, convito universale*, narra de una cena alegórica en que los libros de literatura alta (como el *Amadigi* de Tasso) comen entre los invitados, mientras Palmerin (exponente de la literatura “baja”) sirve de trinchante. Véase Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il “Furioso” e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma: Bulzoni, 1987, pp. 217-218. En la Biblioteca Romolo Spezioli de Fermo (Italia) una nota manuscrita, pegada en una hoja de un ejemplar del *Palmerin d’Olivia* de 1611, alista bajo el título “Cavalleria di Pamerin d’Oliva”, doce libros de caballerías españoles entre los cuales varios palmerines. Véase Stefano Neri, “Il fondo cavalleresco d’interesse ispanistico della Biblioteca Civica Romolo Spezioli di Fermo”, *Artifara*, 10 (2010), <<http://www.artifara.unito.it>>. Finalmente el fraile Giacinto Natta di Casale (1524-1627) documenta la costumbre de unos discípulos de esconder libros de lectura placentera como el *Palmerino d’Oliva* debajo del manual de Cicerón, sacándolos furtivamente cuando el maestro no los veía. Lo documenta Stefano Neri, “Recepción de los libros de caballerías en Italia: algunos nuevos datos”, en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Poitiers, julio 2011)*, en prensa.

¹⁴ Son las ediciones corregidas por Francisco Delicado, que llevan sus pequeños tratados lingüísticos. En la portada del *Primaleón* del 1534 “aparece uno de los graba-

1. Palmerín de Oliva: *Palmerin de Oliua & sus grandes fechos. Nueuamente emprimido*, Venecia, Gregorio de Gregorijs, a xxiii del mes de nouiembre 1526, CXXVII, [1] c. fol.

2. Amadís de Gaula: *Amadis de Gaula. Los quatro libros*, Venecia, Juan Antonio de Sabia, alas espesas de Juan Batista Pedrazano e compano, 1533. [5], CCCL c. ill. fol.

3. Palmerín de Oliva: *Libro del famoso cauallero Palmerin de Oliua & de sus grandes hechos*, Venecia, Iuan Paduan y Venturin de Rufinelli, 1534 enel mes de agosto. [10], 407, [1] c. 8° [en línea existen dos emisiones con dos portadas diferentes, Bibl. de Cataluña y Bayerische Staatsb.]

4. Primaleón: *Los tres libros del muy esforçado cauallero Primaleon et Polendos su hermano, hijos del emperador Palmerin de Oliua*, Venecia, Iuan Antonio de Nicolini de Sabio, a las espesas de m. Zuan Batista Pedreçan, primero dia de 1534, [8], CCLXII, [2] c. ill. fol.

Las traducciones y continuaciones italianas salieron de las prensas venecianas más tarde, entre el 1544 y el 1566. Las traducciones—*Palmerino d'Oliva* (1544), *Primaleone* (1548) y *Platir* (1548)— se debieron a la pluma de Mambrino Roseo da Fabriano y a la iniciativa editorial de Michele Tramezzino, que en el mismo período había emprendido la traducción sistemática del ciclo amadisiano y de otros libros de caballerías.¹⁵

Las continuaciones empiezan con el *Flortir*, suplemento del *Platir* publicado en 1554. En el mismo lapso de tiempo salen de las prensas de Francesco Portonari las traducciones y continuaciones del *Palmerín de Inglaterra*.¹⁶ En 1560 los talleres de Tramezzino producen un *Sec-*

dos más hermosos que pueden encontrarse en la portada de un libro de caballerías castellano”, José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Olle-ro y Ramos, 2000, pp. 231-235 (233). También es valioso el grabado del *Palmerín de Oliva* en octavo del 1534.

¹⁵ El *Platir* tuvo más suerte en Italia que en España, donde tuvo nueve ediciones, mientras que en España no se volvió a imprimir.

¹⁶ Los dos libros de *Palmerino d'Inghilterra* fueron publicados respectivamente en 1553 y 1554, a los cuales se añadió en 1559 un *Terzo libro*, sin conexiones con la *Terceira Parte* portuguesa.

do libro del Palmerin de Olivia, una Quarta parte del Primaleón, una Seconda parte del Platir y un Libro secondo del Flortir, todos frutos de la invención de Mambrino Roseo. Resume el cuadro el listado siguiente:

1. Palmerino d'Oliva: Historia del valorosissimo caualliere Palmerino d'Oliua, di nouuo tradotto nell'idioma italiano. Venezia, Michele Tramezzino, 1544, 8°; cors. rom.; [8], 352 cc

2. Il secondo libro di Palmerino d'Oliva: *Secondo libro di Palmerino di Oliua imperadore di Costantinopoli, nuouamente ritrouato nelle historie greche, & tradotto nella lingua italiana, & aggiunto al primo libro.* Venezia, Michele Tramezzino, 15608°; cors. rom.; [12], 243, [1] cc.

3. Primaleone: Primaleone, nel quale si narra a pieno l'istoria de suoi ualorosi fatti, & di Polendo suo fratello nvoamente tradotto dalla lingua Spagnuola nella nostra buona Italiana. Venezia, Michele Tramezzino, 1548, 8°, cors. rom.; [16], 572 cc.

4. La quarta parte di Primaleone: La quarta parte del libro di Primaleone. Novamente ritrovata & aggiunta, tratta da gli antichi Annali di gli Imperadori di Grecia nella lingua Italiana. Venezia, Michele Tramezzino, 1560, 8°; cors. rom.; [12], 274 cc.

5. Polendo: Historia delle gloriose imprese di Polendo figliuolo di Palmerino d'Oliua, & di Pompide figliuolo di don Duardo re d'Inghilterra. Pur hora tradotta dal spagnuolo in lingua italiana per m. Pietro Lauro. Venezia, Domenico e Alvisè Giglio, 1566, 8°; cors. rom.; [8], 252 cc.

6. Platir: Historia del invito cavalliero Platir, figliuolo de l'Imperatore Primaleone. Dove si veggono i suoi chiari e generosi gesti, e gli alti suoi amori con la bella Florinda, figliuola del buon Re di Lacedemonia. Venezia, Michele Tramezzino, 1548, 8°; cors. rom.; [12], 310, [2] cc.

7. La seconda parte di Platir: La Seconda parte et aggiunta novamente ritrovata al libro di Platir, valoroso Principe, figliuolo del gran Primaleone Imperador di Grecia, tradotta nella lingua Italiana, da gli Annali antichi di Grecia. Venezia, Michele Tramezzino, 1560, 8°, cors. rom.; [12], 328 cc.

8. Flortir: Il cavallier Flortir. La historia, dove si ragiona dei ualorosi, et gran gesti, et amori del cauallier Flortir. Con altre varie aventure de molti nobili, et ualorosi cauallieri. Venezia, Michele Tramezzino, 1554, 8°; cors. rom.; [12], 462, [2] cc.

9. Il secondo libro di Flortir: Libro secondo del valoroso cavallier Flortir, imperador di Costantinopoli, di nuovo ritrovato ne gli Annali delle cauallerie di Greci, e tradotto nella lingua Italiana. Venezia, Michele Tramezzino, 1560, 8°; cors., rom.; [16], 446, [2] cc.

10. Palmerino d'Inghilterra: *Il primo libro del famosissimo et molto valoroso cavalliero Palmerino d'Inghilterra, figliuolo del Re Don Duardo, oue si narra di molte sue prodezze, et di Floriano dal Deserto suo fratello, con alcuni gloriosi fatti del Prencipe Florendo figliuolo di Primaleone. Tradotto di Spagnolo in lingua Toscana*, Venezia, Francesco Portonari, 1553, 8°; cors., rom.; [8], 278, [1] cc.

11. Il secondo libro di Palmerino d'Inghilterra: *Il secondo libro del famosissimo et molto valoroso cavalliero Palmerino d'Inghilterra, figliuolo del Re Don Duardo, oue si narra di molte sue prodezze, et di Floriano dal Deserto suo fratello, con alcuni gloriosi fatti del Prencipe Florendo figliuolo di Primaleone. Tradotto di Spagnolo in lingua Toscana*, Venezia, Francesco Portonari, 1554, 8°; cors., rom.; [8], 296 cc.

12. Il terzo libro di Palmerino d'Inghilterra: *Il terzo libro de i valorosi cauallieri Palmerino d'Inghilterra, et Floriano suo fratello. Doue si trattano insieme le ualorose imprese di Primaleone secondo, et di molti altri giouani cauallieri, con molte strane auenture, et mirabili successi e strategeme non mai piu intese. Nuouamente tradotto di spagnolo in italiano*, Venezia, Francesco Portonari, 1559, 8°; cors. rom.; [8], 299, [1] cc.

Estos libros tenían forma muy distinta de los originales castellanos, que solían ser solemnes en folio en letra gótica, composición a doble columna, con inicial adornada y grabados. Los libros de caballerías italianos eran volúmenes pequeños con portada sencilla y caracteres cursivos, dirigidos a un público amplio; novelas 'de bolsillo' de fácil lectura y de precio asequible. El éxito editorial de los palmeri-

nes en Italia fue enorme, y alcanzaron un centenar de ediciones entre 1544 y 1620. Nuestra investigación se centra solamente en los suplementos que Roseo añadió a las respectivas traducciones de los originales castellanos y deja de lado, de momento, los palmerines portugueses y sus continuaciones italianas. Tampoco comprende el *Polendo* italiano de Pietro Lauro que entró a formar parte del ciclo en 1566.¹⁷ Nuestro propósito será concentrar la atención en los cinco libros de Roseo que guardan relación directa con los tres fundadores del ciclo castellano.

A la altura de la década de 1550-1560, Roseo tenía una vasta experiencia de traductor que le permitía manejar con desenvoltura muchos recursos y tópicos conocidos. Su obra se desarrolló con naturalidad: retomando los hilos inconclusos del *Platir*, escribió ante todo el *Flortir* la culminación de la saga castellana;¹⁸ más tarde rellenó los huecos escribiendo los otros cuatro libros intercalados, inventando a otros protagonistas, Darineo y Darnandro. Intentaremos repasar los cinco libros de Roseo, para destacar las principales líneas estructurales y los temas originales; sin embargo, para hablar de los palmerines italianos, hay que echar unos pasos atrás: es imprescindible fundarse sobre cimientos españoles y no se puede evitar tomar como punto de partida el *Platir*, que enlaza con los últimos diez capítulos del *Primaleón*.

¹⁷ El *Polendo* de Pietro Lauro, publicado por Domenico y Alvisè Giglio en 1566, no tiene relación con el *Polindo* castellano. Hay que señalar además que el Ludovico Dolce compuso una versión en *ottava rima* del *Palmerín* (1561) y del *Primaleón* (1562), siguiendo el ejemplo del *Amadigi* de Bernardo Tasso.

¹⁸ La lectura del *Flortir* muestra tales semejanzas con el *usus scribendi* de Roseo que no deja lugar a dudas sobre la autoría del libro. Hay que considerar superada la discusión sobre la supuesta existencia de un *Flortir* castellano del cual la obra italiana sería una traducción. No hay motivo de interpretar literalmente la información del privilegio del *Flortir* “tradotta dal spagnolo in lingua italiana”, que se explica con el artificio del manuscrito encontrado y de la falsa traducción. Igualmente el *Secondo libro di Palmerino d’Oliva* era “nuovamente ritrovato [sintagma propagandístico siempre presente] e tradotto dalle *Historie Greche nella lingua italiana* per Messer Mambrino Roseo da Fabriano”. Además la *Seconda parte del libro di Platir* pretende ser “opera tradotta in lingua italiana dalla spagnola”.

El *Platir* narra la vida del nieto de Palmerín, cuarto hijo de Primal León y Gridonia, desde su nacimiento, sus amores, hasta su prisión en una cueva encantada, de la cual lo rescatará el autor italiano. La historia, como es corriente en el género caballeresco, se estructura alrededor de la biografía del caballero, que, según la profecía superará a todos los del mundo. El motivo del rapto del niño por parte de la sabia Nagancia de la isla de Ircán pone en marcha la máquina narrativa, como acaecía en libros anteriores como el *Lepolemo*, el *Amadís de Grecia* o en el *Florambel de Lucea*. Para recuperar al infante parte su tío don Duardos, que en libros anteriores había tenido amores con Argónida, hija de Nagancia, engendrando a Belforte; en efecto Platir se está criando en la isla con él, como si fuera un hermano. Sin embargo, Duardos termina prisionero en la India donde vive muchos años; más tarde, gracias a la ayuda de una princesa enamorada, consigue escapar volviendo a la isla de Ircán, cuando ya ha pasado tiempo suficiente para que pueda armar caballeros a Platir y a Belforte. En la investidura, Platir recibe de Nagancia el Escudo del Espejo, que tiene las virtudes de redoblar su fuerza, proteger de cualquier encantamiento y reflejar la imagen de la amada. Empezando su andadura, Platir conquista su espada en una aventura parecida a la del exordio caballeresco de Esplandián (la contaminación con el modelo amadisiaco es evidente) y demuestra pronto su valor en la guerra contra el rey de la India y contra el rebelde caballero Nardán. Mientras se dirige a liberar a la doncella Silvia, encantada en el castillo del Alva, acude a los torneos de Lacedemonia y se enamora de la princesa Florinda, amores que culminan en el matrimonio secreto y el nacimiento del que será el primer héroe del ciclo italiano, el niño Flortir. A juzgar por las señales proféticas y por los sueños del abuelo Tarnaes, Flortir está destinado a superar al padre y ser el señor del mundo. Abandonado, según la tradición, para esconder la relación clandestina de los padres, una afortunada casualidad hace que el recién nacido sea recogido y criado justamente en la corte de la madre y del abuelo. Muchas tramas de aventuras y amores tejen el cañamazo del libro,

que concluye con la prisión de Platir en la cueva de Peliandos, donde el autor español lo deja, anunciando que en la continuación le rescatará su hijo Flortir. El final del libro resulta pues completamente abierto, con el auspicio de una liberación que los lectores no pueden menos que preguntar.

El *Platir* es una obra de la fase de consolidación del paradigma de entretenimiento; sigue, pues, las pautas de los más innovadores libros anteriores, mezclando esquemas amadisianos y palmerinianos. Roseo, el autor italiano, tenía a disposición muchas sugerencias dignas de imitación. Sobre todo, el marco de la guerra entre el emperador Primaleón de Constantinopla y el rey de la India, que permite insertar las proezas de Platir y Belforte (desafíos, justas, batallas, defensa de menesterosos). El tema de los musulmanes amigos repite el esquema de Palmerín en la corte de Babilonia: Duardos, capturado, gana la simpatía de los infieles y se escapa gracias al amor de Herinda. Por otro lado, Platir sirve en la corte de su padre y la de su futuro suegro Tarnaes, sofocando las rebeliones de los vasallos infieles Nardán y Narcad; la técnica amplificatoria de la venganza familiar permite continuar los episodios.

Varias son las aventuras en que interviene la magia, centradas en el protagonista y en otros caballeros. Platir se enfrenta impunemente a los sortilegios gracias a su escudo maravilloso: la aventura del espejo de Nagancia es una auténtica ordalía, como la del pergamino de Triola o las magias creadas por la sabia Norcas. Otras son empresas reservadas a Platir desde antes de su nacimiento, como deshacer encantamientos o enfrentarse con gigantes, enanos, sierpes y leones; Platir libera a Silvia al derrotar un jayán y unos leones; desencanta a la sabia Norcas transformada en serpiente y al caballero Belcento que empieza a cien años su carrera de novel; sana al lisiado Quiortres y rompe el hechizo ardiente del Castillo de Pulches. Otras magias dependen del Caballero Encubierto Gradior, cuya función de burlador rebelde es parecida a la de Fraudador de los Ardides del ciclo amadisiano.

La historia de amor de Platir y Florinda, con el papel determinante de la consejera Triola, empieza en los torneos de Lacedemonia, don-

de Platir, al liberar el caballero Lambaque, supera la prueba del más leal amador. La joya regalada por Florinda, que Platir trae en el brazo, será la causa de un malentendido que desencadena los celos de Florinda, con una consiguiente ruptura amorosa y la desesperación de Platir. El patrón amadisiano es evidente hasta en la carta, que imita la epístola de Oriana. Como ha subrayado Carmen Marín, la parte más original de estos amores consiste en el papel de Florinda cuando, al quedar Platir encantado en la cueva de Peliandos, toma el hábito de doncella guerrera transformándose en Caballero de la Rama de Olivo y se dirige a la gruta para liberar al amado. Como la Bradamante de Ariosto, Florinda es una mujer heroica, personaje activo, dinámico y valiente, capaz de actuar eficazmente como un caballero (por ejemplo libra a la doncella Mirnalta dando lugar a unos equívocos amorosos). Una figura novedosa y atractiva anunciada por el autor ya en el prólogo y en el grabado de la portada, que abre a las mujeres un espacio autónomo en el mundo de la aventura.

El *Flortir* (1554) es la primera obra caballeresca original de Roseo, que hasta ahora ha publicado sólo traducciones y éste es el primer libro que escribe como continuación, a partir de muchos hilos que quedaban pendientes de la historia anterior. Sin embargo, Roseo no es un novato: además de los palmerines, a la altura de 1554, conoce perfectamente el ciclo amadisiano y está planeando la misma operación con el *Esferamundi*. Roseo, pues, asume y asimila las líneas argumentales de los libros anteriores y desarrolla su relato a partir de los cabos sueltos del *Platir*, donde *Flortir* había nacido (cap. 50) y había sido armado caballero (cap. 75).

El destino del héroe está previsto: le está reservada la importantísima aventura de la Cueva de Peliandos, donde debe liberar a sus padres, episodio que funciona como una verdadera bisagra entre los libros españoles y los libros italianos. Otras aventuras le aguardan: la del misterioso Castillo sobre el Mar (cap. 61), la de la espada clavada en el mármol (cap. 63), mientras ya se ha concluido la anunciada liberación del caballero Garabán (cap. 63-76).

La estructura interna del relato del *Flortir*, que sigue un hilo biográfico, se puede resumir en cuatro secuencias: liberación de sus padres, búsqueda de la amada, culminación imperial y decadencia. Flortir concluye la aventura de la Cueva de Peliandos, rescatando a sus padres y a los otros caballeros, acaba la aventura de la *Spada fitta nel marmo* (cap. 8) y lucha contra los enemigos de su familia, muchos heredados de libros anteriores y algunos con atributos mágicos (Norancia, la Maga de Malporto, Gravor hijo de Nordán, un Caballero Moro hijo de Preste Juan de Indias).

Tiene matices novedosos la peregrinación que le lleva en busca de la amada, cuya imagen aparece en el escudo de Peliandos y que resultará ser Fiordiana, hija de Claudio y Argenta, emperadores de Roma, ámbito geográfico ausente de los palmerines pero presente en los amadises y en el *Lepolemo*. Su destino heroico es de la mayor envergadura porque le provee, en virtud de sus lazos familiares, la herencia de las tres coronas imperiales de la tradición caballeresca castellana, la de Roma, de “La Magna” y de Constantinopla. A la muerte de su mujer Fiordiana, Flortir tendrá además un nuevo amor con la hija del soldán de Persia, Aurora, convertida oportunamente al cristianismo, matrimonio que le permitirá agregar otros territorios orientales. Llegará de esta manera a coronar el sueño de muchos siglos: realizar nada menos que el mito de la reunión del imperio de Occidente y de Oriente en la misma corona y, como si no bastara, la liberación del Santo Sepulcro de Jerusalén.

En este vasto decorado se suceden una profusión de aventuras maravillosas resueltas por el protagonista y por otros compañeros: en la óptica amplificatoria de Roseo cada caballero tiene su aventura. Entre los héroes, Roseo vuelve a utilizar el personaje de Polendos poco desarrollado en el Platir, pues el rey de Tesalia actúa de jefe del ejército cristiano indispensable, mientras Primaleón y Platir son prisioneros de Peliandos. Asistimos a un general relevo generacional: varios personajes de la generación de los padres y de los abuelos mueren (Trineo, Polendo, Vernao, Tarnaes, Primaleón y Gridonia, Duar-

dos y Flérida, el Caballero de la Isla Cerrada) y son sustituidos por personajes de segunda generación (Gravor hijo de Nordán, Ernesto hijo de Arnedos y Policia de Francia, Blandidón, que descubre no ser hijo de don Duardos sino de Belagriz). Esto significa que Platir llega en efecto a ser emperador de Constantinopla como estaba previsto en su libro; aunque más tarde, para que Flortir ascienda al trono, también Platir tiene que desaparecer, muriendo por una venganza durante una caza.

Si seguimos con más detenimiento las aventuras de Flortir, vemos que su destino le ofrece aventuras cada vez más maravillosas: superada la Cueva de Peliandos (liberación-ungüento-espejo), desencanta el templo de Trepatria infestado por los fantasmas de Pulsor y de su diez hijos, y llega por fin al Castello a Mare (o Nave del Castello, cap. 50, anunciada en el *Platir* cap. 61) donde, como había sabido por el Caballero de la Isla Cerrada, la amada se encontraba encantada: combatiendo gigantes y monstruos, entre los cuales sobresale un pez enorme; Flortir rescata a la amada Fiordiana y a su madre Argenta, emperatriz de Roma, que el mago de Bohemia había segregado en defensa de una acusación de adulterio. Las encantadoras abundan: además de Norancia, que consigue congelar el barco del Caballero de la Isla Cerrada, y de la maga de Malporto, calcada sobre la de Malfado del *Palmerín*, que Galarta (hermana de Nordán) y la sabia Norca son herencia del *Platir*. También viene del *Platir* la sabia Flisimea con su libro de profecías, especie de libro de los libros, *summa* o *mise en abisme* de las aventuras, que lleva escritas todas las empresas de familia.

La guerra misma asume matices de magia, con aventuras creadas por magos infieles para arrestar el ímpetu de la conquista cristiana: muchos son los engaños del Soldán de Persia, como la Torre de la Lucerna, donde estaba encantada Fiordiana; otro es la *Città Incantata* de India, creada por el mago Durante para el Caramilán, una especie de Castillo de Atlante que apresa a los mejores caballeros, hasta que serán salvados por Flortir y Duardos; y la aventura del Monte della Fiamma

donde Flortir queda atrapado y al final vence liberando a los prisioneros. El Caballero Moro que lo defendía es en realidad un cristiano nestoriano, hijo del Preste Juan de Indias, que quería ponerse al servicio del emperador de Constantinopla. El Oriente, evocado con el exotismo de los viajes hacia las fuentes del Nilo a través de una ciudad abandonada de Egipto, recuerda el mismo ambiente etiópico del *Orlando Furioso* (canto XXXIII).

Otras aventuras de Flortir tienen impronta palmeriniana: la sangre del drago del Lago Congelado permite sanar la herida de don Duardos. Otras conllevan signos apocalípticos, como la *Pietra d'Oro*, creada por una reina cuyos hijos habían pecado de avaricia, lo cual causará la caída de Constantinopla. Tan magnífico imperio está en efecto amenazado por reiterados signos de decadencia y derrota: ermitaños y encantadores pronuncian infaustas profecías, se encuentran señales en cartas y piedras tumbales, hasta la aparición de la Muerte con la Trista Fortuna en la selva de Negroponte. El mismo libro de la sabia Flismena acaba en funestos presagios, que anuncian que Flortir será el último caballero de la dinastía de Palmerín: ocaso sombrío como un declino artúrico, en que se presiente el fin de todas las aventuras.

La evidencia de que los caballeros ya no son tan fuertes como antes, se manifiesta al momento de la lucha de Flortir con la “Donna Selvatica della caverna di ghiaccio”: debilitado por el combate con la “femina salvatica”, Flortir quedará definitivamente “inetto a combattere” en la cueva de hielo (cap. 126), mientras en su socorro interviene Aurora vestida de hombre que, en una síntesis entre al motivo de Florinda y la historia palmeriniana de Zérfira, irá en busca de la yerba para curar al marido (motivo presente también en el *Esferamundi*). Como si se cerrase un círculo, las últimas aventuras de Flortir evocan las primeras de Palmerín: la lucha contra la Muerte en la Montaña Artifaria y la aventura de la fuente y sepulcro que había sido de Francelina en la Isla de Carderia. Durante el sueño el aspecto de Flortir ha cambiado inexorablemente: ahora ya es un viejo, débil e inútil para el combate.

Vale la pena precisar que en el horizonte de la continua guerra contra los paganos,¹⁹ Roseo insiste en el afán de paz hacia el mundo musulmán qua ya animaba los libros anteriores, desde el *Palmerín* en adelante. Ya en el *Platir* Herinda era amiga de los cristianos: ahora la paz se hace con la entera familia del Caramellano (cap. 83). Roseo da un paso adelante: la morisma amiga se hace cristiana y la amistad culmina en un cruce de nuevos lazos familiares. No solamente la hija del Soldán de Persia, Aurora, se convierte y casa con Flortir, sino Néstor casa con Poliandra, hija de Belagriz, que se bautiza: tenemos así un soldán de Niquea convertido y todo termina en un limbo de concordia entre grandes bautismos y fiestas de bodas, mientras el anunciado final sombrío queda postergado.

Ma perché non si fecero poi altre imprese memorevoli, l'autore, che si aveva tolto a scrivere le valorose imprese della progenie di Palmerino, vedendo che non poteva più durar, si è contentato di lasciar l'imperator Flortir in una tranquilla pace e far fin a questa sua vaga e dilettevole historia, laudando la divina bontà che gli ha dato forza di scriverla fino al fine (c. 462v).

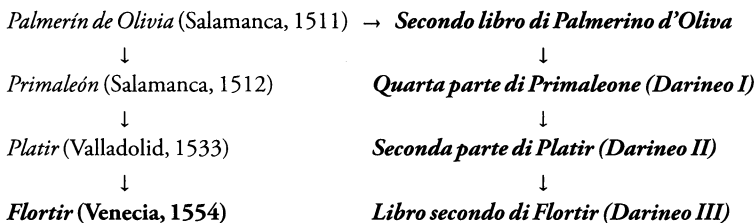
El colofón reza: “Il fine della historia della progenie aventurata di Palmerino”. Claro está que Roseo no quería dejar espacio a continuaciones ajenas. Y siguió escribiendo. Lo que hizo fue escribir entre líneas: el escritor y el editor inventaron los suplementos intercalados.²⁰

¹⁹ Hay al menos tres episodios bélicos con capitanes cristianos diferentes: antes es Polendo en la guerra contra el gran turco, más tarde Primaleone y Duardos en la guerra de Persia; finalmente Platir contra las amenazas del Gran Turco y más tarde Flortir contra el feroz Struzio rey de Tartaria.

²⁰ En estos años Roseo es muy activo. No sólo traduce también el *Palmerín de Inglaterra* I y II (1553-54), sino lo continúa (1559), publica la parte IV y V de la *Selva di varia lezione* (1555-58), la traducción del libro de *Agricoltura* (1557), el suplemento a la *Historia del Regno di Napoli* (1558), las primeras entregas del *Esferamundi* (1558 y 1560) y la traducción del *Florambel de Lucea* (1560). Otro momento clímax serán los años 1563-65, cuando saldrán las continuaciones intercaladas de la serie de *Amadís* y los últimos libros de *Esferamundi*. La idea de interponer un libro nuevo entre dos ya publicados es novedosa, aunque en Italia se habían publicado suplementos a los poemas en verso como los de Boiardo.

Relaciones de dependencia entre los libros italianos (en negrita), donde se distingue un nuevo ciclo, el de *Darineo, Caballero de la Sirena*

(Venecia, 1560)



Las continuaciones de 1560 desarrollan un ramo colateral del *Palmerín*, que se engancha a la serie volviendo atrás a la historia de los abuelos. *Il secondo libro di Palmerino d'Oliva* es en efecto un libro directamente relacionado con el *Palmerín*, del que retoma el argumento, utilizando a los personajes. La articulación principal se funda en tres secuencias, la primera magnífica aventura del Castello Ritrovato y dos conflictos: el primero contra un gigante, episodio que implica el rescate de Olorico y Alchidiana, prisioneros en la Isla Cruel; y el segundo contra Lisaura, una hija vengativa que con la ayuda de una maga rapta a las princesas cristianas.

La Guerra de Babilonia, que brinda el marco a batallas, asedios y desafíos muy realistas, termina en conversiones y bautismos. Se nota cierto sincretismo, con presencia de elementos derivados de otros géneros, como ninfas y centauros; otros motivos en cambio son tradicionales: las apariciones espectaculares del sabio Muza Belín y los viajes con la nave mágica en un mar salpicado de islas.

A los héroes principales del primer libro, Palmerín y Frisol, se atribuyen otras aventuras. Merece destacarse la del Castello Meraviglioso Ritrovato della Maga Iriolda (o Castello delle Memorie Antiche) al estilo de las de Feliciano de Silva: un palacio decorado con una galería de personajes ejemplares, hombres valientes y mujeres virtuosas, donde se desarrolla un recorrido ceremonial semejante al programa icono-

gráfico de un fiesta renacentista, complicado con novedades de moda como la numismática (cap. 11).

Emerge una nueva familia de amazonas, con una historia muy parecida a la amadisiana de Calafia y Esplandián; la reina del Cáucaso Amalantea se convierte y se casa con Giliandro, dando origen a una prometedora progenie: el hijo Ormando será príncipe del Cáucaso y la hija Aliandra será protagonista de los libros siguientes por su amor con el héroe Darineo.

En conclusión, el cuadro de una larga y compleja guerra acoge variaciones de episodios y de ritmo e implica la vuelta del tema de las amazonas que Roseo retoma de la serie de *Amadís*. El ambiente centrado en Constantinopla se abre al mundo asiático, muy presente en la tradición y juntamente muy actual en la vida y en la literatura. En el ambiente oriental es fácil engastar varias ínsulas (la Isla Cruel del gigante Membrone, la Isla del Drago, la Isla Salvaje). Al lado de la historia de amor principal, hilo heredado que no hay que alterar, la narración se amplifica con una nueva trama secundaria (Fileno). El aliento de la Contrarreforma se siente en el rechazo del matrimonio secreto y en la insistencia en la conversión de los musulmanes amigos (Muza Belin e Iriolda), que muestra una esperanza de conciliación.

La *Quarta parte di Primaleone* entronca obviamente con el *Primaleón*, que, a partir de la edición veneciana del 1534, se había dividido en tres partes. Para relacionarse con el libro anterior y con el siguiente, Roseo aduce la excusa habitual: se trata de una historia griega perdida que él ha afortunadamente rescatado del olvido.

Para su nuevo héroe, Darineo, otro hijo de Primaleón y Gridonia, Roseo echa mano al motivo folclórico ya presente en libros anteriores, del niño alejado de sus padres, crecido en una isla por voluntad de dos magos benéficos, el Caballero de la Isla Cerrada y Eurania señora de la Isla de la Sirena, que lo quieren proteger de la persecución de otra encantadora y de un destino infausto que le acecha en patria. El héroe se cría junto con la joven Sirena: el tierno enamoramiento entre dos jóvenes que se creen hermanos replica el motivo muy conocido del cuento de *Florio y Blancaflor*.

El joven Doncel de la Sirena es armado caballero por rey Gilandro del Cáucaso, marido de la amazona Amalantea (Roseo crea con esto el enlace con su *Secondo libro di Palmerino*), con cuya corte la reina Eurania tiene una relación de amistad; el regalo de las armas viene de parte del Caballero de la Isla Cerrada, mientras la prodigiosa adquisición de la espada (parecida a las del ciclo amadisiano) remite a la historia de Ricarda y del duque de Bretaña, uno de los ramos secundarios de los últimos capítulos del *Primaleón*.

La andadura caballeresca de Darineo, Caballero de la Sirena, no está motivada pues por ninguna *quête* o ansia de fama, sino directamente por la voluntad de la maga Eurania que lo quiere mantener alejado de su patria. La primera empresa será al servicio de la corte del Cáucaso; siguen otras aventuras contra gigantes como Porfirione y Taricone de Gallotracia, un brillante torneo en la ciudad de Ormunda y la ayuda prestada a la princesa Polinda de Ircania en la recuperación de su Condado de Arano. Sin embargo, la aventura principal —como se ha dicho— conduce el héroe a Francia, a la corte de sus desconocidos tíos Arnedos y Policia: la espada, adquirida con una prueba llevada a corte por un Caballero Viejo, le había comprometido a combatir con el Duque de Bretaña para solucionar sus amores con la hermosa Ricarda, historia heredada del *Primaleón*, que tendrá larga continuación en esta novela, con la peregrinación de Ricarda y su padre Robino, que salen de París en busca del héroe disfrazados de músicos peregrinos, con arpa y lira, y tocan de corte en corte.²¹

La magia tiene un importante papel relacionado con varios encantadores: la maga enemiga Moranda, el omnipresente Caballero de la Isla Cerrada, la madrina y suegra Eurania, madre de la amada

²¹ Es posible que este decorado parisino haya influido en la decisión de traducirlo al francés, traducción anónima (pero atribuida a Chappuys) publicada en Lyon en 1583: *Le quatriesme livre de Primaleon de Grece, filz de Palmerin d'Olive, empereur de Constantinopol*, Lyon: Benoist Rigaud, 1583, 8°. Fue traducido también al holandés, mientras es dudosa su traducción inglesa; véase el artículo de Stefano Neri en esta misma colección, pp. 285-314.

Sirena, la ayudante maga de Ircania, y el nigromante Ruffo antagonista emergente.

Es interesante la presencia de motivos como el barco encantado con enanos proveídos de poción milagrosa que sana las heridas, uno de los cuales, llamado Belviso, adquiere personalidad propia. Pero sobre todo merece un comentario el episodio de la *Isola Sfortunata* (*Isola delle donne* o *Isola del Dragone*), una floreciente y bien administrada república de amazonas, las cuales seleccionan en batalla a los caballeros destinados a engendrar a sus hijas, arrojando a los vencidos al Dragón de la Montaña Odiosa. El valor, la belleza y cortesía del caballero encantan a las bárbaras mujeres: muerto el Dragón, la fuerza del amor reduce a la civilización a las hermosas amazonas, que otorgan a Darineo el gobierno de la isla, ganada al cristianismo con una inmediata reforma de leyes y costumbres. Entre las amazonas sobresale la joven Aliandra que, enamorada de Darineo, conseguirá el permiso de acompañarlo fielmente, repitiendo la suerte de la doncella Carmela, el del motivo del equívoco amoroso (mujer que se enamora de la doncella guerrera Aliandra).²²

Lo más sobresaliente del libro es el maravilloso Valle delle Fraudì, gran encantamiento del nigromante Ruffo, donde se encuentran edificios habitados por monos y aves nocturnas, y donde desaparecen misteriosamente las doncellas y el enano. Darineo conseguirá deshacer el hechizo siguiendo página por página las instrucciones del libro de la maga de Ircania: el mago Ruffo aceptará moderar su magia y el placentero valle cambiará su nombre por Valle dell'Allegrezza e dell'Amore.

El final queda abierto, mientras los héroes se eclipsan raptados en una nube mágica. El nuevo héroe heredero de la serie ha nacido ya: es Darnandro, hijo de Darineo de Grecia y de la amazona Aliandra, una unión tanto ilícita e imprevista, cuanto propiciamente anunciada por los magos y óptimamente dotada para las armas.

²² Ana Carmen Bueno Serrano, "Carmela, la de las *Sergas*", en José Manuel Lucía Megías, María Carmen Marín Pina y Ana Carmen Bueno (eds.), *Amadís de Gaula: Quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 91-115.

La seconda parte di Platir debería evidentemente seguir al *Platir*, pero en la intención de Roseo corresponde al *Secondo libro di Darineo*. La historia de Darineo transcurría al mismo tiempo que la de Platir, en países mucho más orientales. Entre el libro italiano anterior, *La quarta parte di Primaleone* (primer libro de *Darineo*) y esta continuación (*Secondo libro di Darineo*), Roseo coloca pues un largo paréntesis que congela al protagonista Darineo en estado de encantamiento, para dejar la escena al hijo Darnandro, que más tarde será el liberador de su padre.

Roseo nos cuenta pues que, para evitar que se acercasen a Grecia, el nigromante Ruffo había encantado a Darineo con su mujer en el *Valle dell'Allegrezza*, confiando el gobierno de la Ínsula de la Sirena a Riccarda de Francia y a su marido don Galverio de la India Menor. Mientras tanto, la amazona Aliandra, con la asistencia de dos magas, la Pastora y la Dama de Ircania, había dado a luz a Darnandro. Durante más de diez años, mientras el niño crece en un ambiente pastoril bajo los auspicios de las redivivas hadas de la Montaña Artifaria, Aliandra y Galverio luchan contra los paganos capitaneados por Arispoldo, señor de la *Isola del Fuoco*, aliado con varios gigantes. Cuando tiene ya la edad de tomar las armas, el doncel Darnandro, protegido por la Sabia Dama de Ircania, se dirige al reino de Ircania para la investidura. Sus aventuras empiezan antes de ser caballero: el joven interviene en el Valle Peligroso contra unos ladrones y convence al rebelde bandido Spinardo a renunciar a sus malas costumbres. Recibida la investidura en la corte del Rey de Ircania, va en ayuda de la desdichada duquesa de Sirano, asediada en el castillo de Montespina y, según la profecía de un mago, resulta el predestinado para socorrer a la hermosa princesa Plácida, heredera legítima del Reino de Saba, usurpado por el tirano Ginamo. Dirigiéndose a la *Isola del Sole*, señorío de la princesa Galeria madre de Plácida, triunfa en la justa del rey Sidracco y se defiende victoriosamente de un asalto de gigantes. Pero durante la travesía marítima, la nave encuentra una tempestad y naufraga; los personajes se refugian en un escollo y, salvados por unos fingidos mercaderes, caen en poder

del Gran Corsario. Al cabo de un bravo combate, Darnandro consigue derrotar al malo, que promete llevar mejor vida.

Finalmente en la *Isola del Sole*, se suceden fiestas y torneos que culminan en la aparición de una mensajera del mago Ruffo que, con la debida tramoya de un carro dorado y un dragón alado, anuncia profecías para todos los personajes principales.

La aventura cumbre es la prueba de calificación traída a la corte de la *Isola del Sole* por una misteriosa doncella, para seleccionar al elegido capaz de tocar un Cuerno de Oro para la curación de un maleficio que aflige a la reina Leonia de Montelibeo. Mientras todos fracasan, Darnandro toca el cuerno produciendo una música melodiosa. Como su bisabuelo Palmerín con Zérfira, el héroe cumplirá la empresa de sanar a la reina que, oyendo la gran armonía, se despertará lentamente y empezará a recobrar su belleza. Desde este momento Darnandro se presentará como *Cavaliere del Corno*, por el objeto mágico que lo caracteriza y le servirá de atracción durante las pausas cortesanas.²³ Abundan motivos folclóricos como el de la yerba terapéutica (que crece en la cumbre de una montaña desierta, protegida por un dragón de aliento pestilencial) que permite la curación definitiva de la reina de Montelibeo, clímax en que culmina la misión caballerisca de Darnandro. Muy popular es también el motivo de la Fuente de los Leales Amantes, donde se refleja la imagen de la amada, con la variedad de casos de amor como el caballero que pretende abrazar la imagen y el que se suicida viendo la amada infiel; motivo que recuerda los encantos de la Ínsula de Guindaya de Feliciano de Silva.

Si por un lado hay señales de incipiente ortodoxia contrareformista, por ejemplo en las fáciles conversiones de los antagonistas que se transforman en grandes amigos, o en la inédita acción (más moralizadora que cómplice) de la camarera durante el encuentro amoroso nocturno, por otra parte, la novela pertenece en pleno al paradigma de

²³ El Cuerno de Oro tiene otras propiedades: atrae las bestias fieras y, vuelto al revés, las espanta. Se produce a través del cuerno dorado también la curación de la locura amorosa de un caballero.

entretenimiento por la presencia de motivos bizantinos (naufrago, corsarios, cautiverios y rescates) y pastoriles (el ambiente del nacimiento y crianza del héroe); y por la varia casuística amorosa. Merece destacarse la curiosa teoría política de ladrón Spinardo (cap. 20), que denuncia la rapacidad y las violencias de los poderosos, más robadores y tiranos que él; y resalta la gracia del enano Raganello, que aligera la tensión narrativa con sus sabrosas conversaciones de enamorado impropio cuanto presumido, creado a imitación de los personajes cómicos de Feliciano de Silva.

Según la profecía de la Dama de Ircania, para conocer sus orígenes, Darnandro deberá llegar hasta la India Mayor pasando por la *Selva dei Soavi Odori*. Se ensancha la geografía fantástica oriental, la misma del *Esferamundi* (reino de Saba, reino de Alchimora, reino de Montelibeo), que será desarrollada aún más en el libro siguiente, el último de esta serie. El final abierto en un clímax ascendente, en una geografía cada vez más extraña, confiere al relato cierta unidad, a pesar de la evidente interrupción en la mitad de la acción: al héroe le queda mucho por hacer para descubrir sus orígenes y desencantar a su familia.

Pasamos al último suplemento, *Il secondo libro di Flortir*. Roseo tiene especial cuidado, al comienzo de cada libro, con explicar la cronología de los hechos y la sucesión de las partes: “*per chiarezza dei lettori [declara], la confrontazione dei tempi della progenie di Palmerino*” se ha dividido en dos ramos sincrónicos: uno se desarrolla en Constantinopla y el otro “*nelle parti remote di Oriente*”. Como promete el título, este libro enlaza con el final del *Flortir*, cuando el emperador se encuentra ya viejo y débil; sin embargo, sirve de continuación a *La seconda parte di Platir*, retomando la historia anterior en el momento en que Darnandro, Caballero del Corno, acompañado por una doncella y el mago de Montelibeo, se dirige a la India Mayor, hacia la *Selva dei Soavi Odori* en busca de noticias sobre sus orígenes.

Es un viaje a través de las maravillas de la India, con los legendarios países de los inmortales, el lugar donde las mujeres paren hijos viejos y canosos, las tierras donde viven cinocéfalos y unicornios, hasta el de-

sierto de los Árboles del Sol y de la Luna (cap. 4). Antes de llegar a la paradisíaca *Selva dei Soavi Odori*, el Caballero del Corno toma la defensa de unos amantes en un desafío contra el Caballero Membruto, entreteniéndolo con las virtudes de su Cuerno de Oro. Más tarde, *nell'Isola dei Selvaggi*, el cuerno sirve para salvar a los caballeros de una multitud de caníbales gracias a un encantamiento que los hace invisibles y adormece a los salvajes (situación análoga en el *Lepolemo*).

El viaje prosigue con la compañía del enamorado enano Orsachino (parecido a Raganello), y suscita los amores de la Bella Indiana, reina que como siempre consigue seducir al héroe (fiel a su Plácida) gracias a sus artes mágicas, y obtiene un hijo.

Finalmente, Darnandro llega a la meta de su viaje en la *Selva dei Soavi Odori*: en el claustro de “*le donne sante*” —unas devotas que mezclan caracteres de ninfas, sibilas y monjas— después de largas amonestaciones sobre el buen gobierno y la vida cristiana, recibe la revelación de su origen y destino. Su padre Darineo, hijo de Primaleón, se encuentra encantado en el *Valle dei Piaceri*. Su misión será liberarlo y socorrer al imperio cristiano de su primo Flortir, porque Constantinopla sigue siendo amenazada por Tártaros y paganos.

A este punto del relato Roseo pone providencialmente a disposición de los protagonistas, un medio de locomoción adecuado a las maravillas de la India: en la corte del rey Néstor, aliado cristiano amigo de Platir, aparece por encantamiento un Elefante Volante, versión oriental del ariostesco hipogrifo y antecesor del disneyano Jumbo, que deja salir por un portillo a la doncella Ruffa, sobrina y mensajera del nigromante Ruffo. La misión principal de Darnandro será desencantar a su padre prisionero desde hace veinte años en el Valle de los Placeres. Cumplida la aventura intermedia de la *Isola delle Meraviglie*, con el Elefante encantado, Darnandro vuelve rápidamente a la *Isola del Sole*, donde puede encontrar a la amada Plácida y conseguir el matrimonio secreto con la complicidad de la camarera Lépidia. Se celebran luego las públicas bodas, afligidas solamente por la muerte de amor del desesperado enano Raganello.

El Elefante Volante lleva al Caballero del Corno al *Valle dei Piaceri*: Darnandro desbarata a dos gigantes, una manada de lobos, tres sagitarios, cuatro enormes toros, un serpiente alado, se sume en un pozo, lucha contra una mujer-serpiente, supera una habitación embutida de lanzas, llega finalmente al centro donde están encantados su padre Darineo, su hermano Rosalvo y su madrastra Sirena y libera a cien caballeros. El mago Ruffo aplaude a la aniquilación del encantamiento que ya no sirve para proteger a Darineo, mientras el Corno mágico sirve de maravilloso pasatiempo cortesano a todos los que se dedican a probarlo.

Prosigue la guerra. Los paganos de la India Mayor (los Tártaros, el rey de Rusia, el tirano de Saba) asedian el castillo de Castelvecchio, se enfrentan en batallas y en desafíos, mientras para acompañar a Néstor y a Darineo vuelven triunfalmente las amazonas: Arsinga y Arunta, las dos capitanas del ejército de seis mil amazonas de la *Isola delle Donne*, arriesgan su vida, mientras asistimos al regreso de Aliandra, disfrazada de caballero del rey de Sericana, con otra compañera que vive su historia de amor. Las principales amazonas, Aliandra, Arsinga y Salimunda, son protegidas por el mago Ruffo que les envía unas lujosas armas nuevas. Finalmente, muchos enemigos se convierten al cristianismo, muchas amazonas se casan y varios feroces paganos se transforman, con consiguientes bodas y herencias territoriales.

Los magos de la vieja generación han desaparecido: han cesado los encantos de la Montaña Artifaria, ha muerto el Caballero de la Isla Cerrada y nada se sabe de la Maga de Ircania; quedan activos el nigromante Ruffo y la doncella Ruffa (pareja evidentemente calcada sobre la amadisiana de Alquifo y su hija). Ruffa, sobre el Elefante alado conduce a los varios héroes hacia las empresas que quedan por concluir. El Elefante, que es más un artilugio que un animal, tiene estructura y funciones análogas a la nave mágica de Urganda en la serie amadisiana: sostiene un castillo capaz de alojar a muchas personas y resuelve ágilmente el problema de los desplazamientos terrestres, llevando rápidamente a sus tierras a los varios personajes.

Mientras Darnandro acaba la liberación del reino de Saba que pertenece a su amada Plácida, Darineo va en ayuda al viejo y enfermizo emperador Flortir en Constantinopla. Sola y melancólica en la India queda la Bella Indiana que, sufriendo de celos de Plácida, da a luz y cría al héroe del porvenir, hijo de Darnando; sin embargo, el colofón nos deja abierta una duda: “*Il fine della prima parte del Secondo libro di Flortir, Imperador di Costantinopoli*”. Quizá el ciclo no estaba terminado: Roseo tenía la intención de publicar un libro más, una “segunda parte” que parece prometer.

En estos últimos libros, Roseo explota pues tópicos difundidos, de un imaginario geográfico generalmente oriental (como la leyenda del Preste Juan de Indias, las amazonas de Cáucaso, los monstruos y los preciosos perfumes y especias de la India Mayor), que se remontan al *Milione* de Marco Polo y al *Libro de las Maravillas* de Mandeville y donde confluye la tradición del *Alexandro* (explícita referencia en el cap. 4); tópicos renovados en aquellos años por la erudición divulgativa de las misceláneas como la *Silva de varia lección*, que Roseo tradujo y continuó (la referencia a Solino es sospechosa) y sobre todo por el nuevo estímulo de los descubrimientos geográficos. En Venecia, donde publicaba Tramezzino, las noticias de las exploraciones orientales suscitaban enorme interés y se habían recogido en la vasta antología de Giovan Battista Ramusio. Por otro lado, este ambiente literario pertenecía a la tradición caballeresca desde antiguo, dado que estaba presente ya en la *Chanson de Roland* llegando hasta los poemas de Pulci, Boiardo y Ariosto.²⁴ En aquellos años la curiosidad hacia el extremo

²⁴ Sobre la relación entre tradición caballeresca y maravillas orientales es interesante Ruggero M. Ruggieri, “La rivelazione dell’Oriente asiatico all’Europa dall’epoca greco-romana al tempo di Marco Polo e di Luigi Pulci”, en Marco Polo, *Il Milione*, ed. de Ruggero M. Ruggieri, Firenze: Leo S. Olschki, 1986, pp. 3-55. Véase Leonardo Olschki, *Storia letteraria delle scoperte geografiche: Studi e Ricerche*, Firenze: Olschki, 1937; John Mandeville, *Viaggi, ovvero trattato delle cose più meravigliose e più notabili che si trovano al mondo*, ed. de Ermanno Barisono, Milano: Il Saggiatore, 1982; *Espaces réels et espaces imaginaires dans le Roland Furieux*, Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1991; Tullia Gasparri Leporace, *Mostra: l’Asia nella cartografia degli occidentali. Catalogo*

oriente se había reavivado a causa de los viajes evangelizadores de los jesuitas y al interés contribuyó la visita a Roma del patriarca caldeo Giovanni Sulaqa en 1553, que se presentó ante el papa Giulio III, al cual Roseo estaba vinculado.

La idea de utilizar el tema apasionante de las amazonas viene a Roseo del ciclo amadisiano, de la reina Calafia del *Esplandián*, pero sobretudo de la Pantasilea del *Silves de la Selva*. Quizá fue presente el influjo del reino de Orontea del *Orlando Furioso* (canto XX, 10-64). Montalvo y Pedro de Luján fueron los autores que enriquecieron el ciclo con estas mujeres valientes y anticonformistas que atrajeron fácilmente la atención del público femenino.²⁵ Como se sabe, una mujer

descrittivo, Venezia: Biblioteca Nazionale Marciana, 1954; Arturo Graf, “El mito del Paradiso terrestre”, en *Miti, leggende e superstizioni del medioevo*, Milano: Mondadori, 1984, pp. 37-150; María Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Blecua, *Lo imaginario en la conquista de América*, Zaragoza: Comisión Aragonesa Quinto Centenario, 1990; Jacques Le Goff, “L’Occidente medievale e l’Oceano Indiano: un orizzonte onirico”, en *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino: Einaudi, 1977, pp. 258-277; Giovan Battista Ramusio, *Delle navigationi et viaggi*, Torino: Giulio Einaudi, 1983; Alessandro Scafi, *Il Paradiso in terra: mappe del giardino dell’Eden*, Milano: Bruno Mondadori, 2007; y Simone Pinet, *Archipelagos: Insular Fictions from Chivalric Romance to the Novel*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

²⁵ Véase María Carmen Marín Pina, “La aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón*, 45 (1989), pp.81-94; ahora *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011; María Isabel Romero Tabares, *La mujer casada y la amazona: un modelo femenino renacentista en la obra de Luján*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998; Alison Dale Taufer, *From Amazon Queen to Female Knight: the Development of the Woman Warrior in the “Amadis cycle”*, Minneapolis: University Microfilms International, 1988; Emilio José Sales Dasí, “California, las amazonas y la tradición troyana”, *Revista de Literatura Medieval*, 10 (1998), pp. 147-167; Ana Benito, “El viaje literario de las Amazonas: Desde las *Estorias* de Alfonso X a las crónicas de América”, en Rafael Beltrán (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, València: Universitat de València, 2002, pp. 239-251; Elami Ortiz-Hernán Pupareli, “El tema de la *virgo bellatrix*. La caballería femenina en algunos libros de caballerías”, en Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde (eds.), *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia. Trabajos de las IX Jornadas Medievales*, México: El Colegio de México / Universidad Autónoma Metro-

guerrera estaba ya en el *Platir*; sin embargo, no era una amazona, sino una doncella guerrera, una mujer vestida de hombre (de caballero) que salía a la aventura para recuperar al amado, como varios personajes de la épica italiana y como muchas esforzadas mujeres de la novela y del teatro posterior.²⁶ En el ciclo amadisiano en cambio había amazonas de origen clásico, que formaban parte del contexto maravilloso de los libros de viajes orientales. Esta es pues la primera ocasión para Roseo para inventar personajes con ingredientes amazónicos: aprovechar el tema era perfectamente coherente con el ambiente exótico de la acción. Además Roseo, que aquí desarrolla fundamentalmente el personaje de Aliandra y de sus hijos, explotará más profundamente el tema en las continuaciones del *Amadís*, creando otros caracteres interesantes en los libros que saldrán cuatro o cinco años después.

En conclusión, si intentamos proponer una evaluación general, podemos decir que los palmerines de Roseo son libros repletos de aventuras, fantasías y magias que se colocan en la más madura línea de entretenimiento: aventuras y motivos como el *Castillo Meraviglioso Ritrovato*, el *Valle delle Fraudi*, el Elefante Volante, se quedan en la memoria del lector. Eran libros de mucho éxito, que se amaban y se vendían

politana / Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 91-106; Rafael M. Mérida Jiménez, "Otras amazonas", en *Damas, santas y pecadoras. Hijas medievales de Eva*, Barcelona: Icaria, 2008, pp. 127-139; y Stefano Andres, *Le amazzoni nell'immaginario occidentale. Il mito e la storia attraverso la letteratura*, Pisa: ETS, 2001. Para la formación del imaginario moderno son fundamentales las referencias a las amazonas en la obra de Thomas Hobbes. Véanse S. Landucci, *I filosofi e i selvaggi (1580-1780)*, Bari: Laterza, 1972, p. 33; en general E. Garin, "Alla scoperta del diverso, i selvaggi americani e i saggi cinesi", en *Rinascite e rivoluzioni*, Bari: Laterza, 1975. Para las amazonas y los descubrimientos véanse Irving Leonard *Los libros del conquistador*, Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1953 (ed. orig. ingl. 1949), cap. IV; A. Sanchez, "Los libros de caballerías en la conquista de América", *Anales Cervantinos*, VII (1958), pp. 237-260; y G. Bogliolo Bruna y A. Lehmann, "Amazzoni o cannibali, vergini o madri, sante o prostitute. Donne amerinde e alterità nelle relazioni di alcuni viaggiatori francesi (secoli XVI-XVIII)", *Columbeis*, III (1988), pp. 215-64.

²⁶ Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Revista de Occidente, 1955.

mucho en Italia, aún más de lo que sucedió en España. Los dedicatarios pertenecían a la nobleza y alta burguesía de Ferrara y de Venecia, entre ellos no faltaban nobles y animosas mujeres y sobresalía el conde de Scandiano Giulio Boiardo (Tramezzino le dedica el *Primaleone*), descendiente del autor del *Orlando Innamorato*.

Eran libros de evasión y de pasatiempo, pero de alguna manera implicados con la realidad, que embellecían con gusto cortesano. Entre magas, palacios y jardines, dejaban ver un deseo de justicia y de paz, de resolver luchas entre partidos y conflictos territoriales (guerras, asedios, batallas para heredades contendidas). En la Italia de entonces, el cansancio de la guerra se respiraba por todas partes, en particular en un autor como Roseo, que de la guerra tenía experiencia directa, habiéndola vivido en primera persona cuando había participado con su general Malatesta Baglioni en el asedio de Florencia en 1529.

Estos libros asocian el exotismo de Oriente con el deseo idealizado de comprensión con el mundo musulmán, talante que estaba presente desde el comienzo en el *Palmerín* mucho más que en la serie de *Amadís*. Esta actitud en la Italia de entonces —especialmente para Venecia— era absolutamente actual. Hay que recordar que el hermano de Michele Tramezzino, Giuseppe, era intérprete de lengua turca para la República de Venecia y que ejerció en varias misiones en el contexto de las guerras mediterráneas con la Sublime Porta.²⁷ Otro contexto aún más exótico y atrayente, muy vigente en aquel momento histórico, era el oriente extremo, India y China, que en aquellos años tocaban las misiones de los jesuitas portugueses. Los hermanos Tramezzino y Mambriño Roseo tenían acceso directo a estas noticias y estaban íntimamente relacionados con el movimiento que en aquel entonces capturaba las esperanzas y los entusiasmos de muchos jóvenes.

La India Mayor y el reino de Saba pertenecen pues a la geografía imaginaria de la literatura de evasión, pero esto no quiere decir que en el horizonte de expectativas de los lectores no interviniese, más allá de

²⁷ Alberto Tinto, *Annali tipografici dei Tramezzino*, Firenze: Olschki, 1968.

las formas embellecidas de las cortesías y de las empresas de los caballeros, la apertura a posibilidades reales de exploración, conocimiento y evangelización de mundos y pueblos lejanos, muy semejantes a los que los jesuitas estaban llevando a cabo en Goa, en China y en Japón. En suma, leyendo entre líneas, las exorbitantes empresas de los caballeros hacían viajar a los lectores hacia derroteros no tan alejados de la vida real.

Tramezzino, editor y librero, y Roseo, tenaz escritor, llevaban adelante su hacienda con espíritu emprendedor y comercial, produciendo unos libros para el mercado italiano en los años entre 1540 y 1560, momento floreciente de la tipografía en lenguas vernáculas y momento cumbre del comercio veneciano, que después de los años sesenta deberá cambiar de rumbo.²⁸ En la historia italiana y europea se trata de una edad muy compleja de inquietudes, cambios políticos, difíciles equilibrios entre las potencias: los pontificados de Paolo III Farnesio y Giulio III Dal Monte, las guerras con Francia en Siena y con España en Nápoles, la última fase del imperio de Carlos V con la batalla de Mülberg y la paz de Augusta, las discusiones del Concilio de Trento y la clausura de la Contrarreforma.

Debidamente idealizado, aquí estaba el deseo utópico de tolerancia religiosa y de armonía entre hombres y mujeres cansados de guerras, de luchas, de intrigas. También un ingenuo sueño geopolítico de adhesión a un cristianismo universal capaz de catequizar con la pura evidencia de la cortesía y superioridad moral de los caballeros y por consiguiente de la bondad de su religión, capaz de abatir la soberbia de los gigantes, la violencia de bandidos y corsarios y de atraer a la civilización la alteridad radical de salvajes y Amazonas. En manera ingenua y utó-

²⁸ Véanse Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino: Einaudi, 1967, pp. 227-254; Amedeo Quondam, “*Mercanzia d’onore. Mercanzia d’utile. Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*”, en A. Petrucci (ed.), *Libri, editori e pubblico nell’Europa moderna*, Bari: Laterza, 1977 (trad. esp. 1990); y del mismo autor “La letteratura in tipografia”, en *Letteratura italiana, II. Produzione e consumo*, Torino: Einaudi, 1983, pp. 555-686.

pica, casi quijotesca, se intentaba sanar fracturas que pocos años más tarde aparecerán dramáticamente intratables y necesitarán otros esfuerzos de pensamiento para encontrar soluciones en un mundo conflictivo hecho definitivamente moderno.

El *Flortir* es sin duda obra de Roseo, su primer libro de caballerías. Después, quizá porque los libros caballerescos de matriz española estaban teniendo en Italia un éxito formidable, Tramezzino incitó a Roseo a seguir escribiendo suplementos: pocas ideas bastaban para forjar un libro con la experiencia de traductor y el repertorio de memoria novelesca que ya tenía. Escribir el *Flortir* fue muy fácil, con la mitad del trabajo hecho en el proyecto que ya se diseñaba desde el *Platir*, que desde la historia del padre anunciaba la del hijo, despertando las expectativas de los lectores. De la misma manera fue fácil escribir los primeros libros de *Esferamundi*, ya configurados por las anticipaciones de Feliciano de Silva y de Pedro de Luján. Al comienzo de cada libro, Roseo anteponía sus pretextos: quedaban antiguos anales de Constantinopla y Trapisonda por trasladar, quedaban personajes por desarrollar, historias olvidadas por contar; sin embargo, este procedimiento de la imaginación representa en pleno el trabajo del novelista: los narradores de todas las edades llenan los huecos dejados por la historia de lo que fue, con la invención de lo que pudo ser.

CUADRO DE LA DIFUSIÓN EUROPEA DEL CICLO PALMERINIANO (SIGLOS XVI-XVII)

Stefano Neri

Università degli Studi di Verona

Este trabajo pretende trazar un cuadro bibliográfico de la difusión europea del ciclo palmeriniano en los siglos XVI y XVII. En la definición del corpus textual se incluye también la línea del *Palmerin de Inglaterra*.

Los datos procedentes de las bibliografías y de los estudios actualmente disponibles sobre el tema han sido verificados y actualizados a través de una confrontación sistemática con los catálogos (impresos, en fichas y en línea) del mayor número posible de bibliotecas. Sin embargo, en la perspectiva de un proceso de informatización cada día más extendido, tanto de los catálogos como de las obras, los resultados de esta investigación no pueden ser más que provisionales. Para cada texto fichado se incluyen las referencias a eventuales ediciones o reproducciones digitales disponibles en la red. Como es sabido, la sucesión de las obras que componen el ciclo palmeriniano no es lineal y consecutiva, por lo tanto ningún bibliógrafo propone una numeración, como en el caso del ciclo amadisiano.

El ciclo español de los palmerines cuenta con un total de 27 ediciones (todas del siglo XVI) y está integrado por las siguientes obras (que citaré de forma abreviada):

Palmerin de Olivia, firmado por Francisco Vázquez, Salamanca: [Juan de Porras], 1511.

Primaleón, firmado por Francisco Vázquez, Salamanca: [Juan de Porras], 1512.

Platir, atribuido a Francisco de Enciso Zárate, Valladolid: Nicolás Terri, 1533.

Palmerín de Inglaterra. Libro primero, traducción del original portugués de Francisco de Moraes, Toledo: Herederos de Fernando de Santa Catherina, 1547.

Palmerín de Inglaterra. Libro segundo, traducción del original portugués de Francisco de Moraes, Toledo: Herederos de Fernando de Santa Catherina, 1548.

El ciclo portugués se compone de las siguientes obras (citadas asimismo de forma abreviada):

[*Palmeirim de Olivia*], edición supuesta anterior a 1624.

Palmeirim d'Inglaterra de Francisco de Moraes [*princeps* supuesta entre 1540 y 1544], Évora: André de Burgos, 1564-1567 (*Primeira e Segunda parte*).

Palmeirim de Inglaterra. Terceira parte de Diogo Fernandes, Lisboa: Marcos Borges, 1587.

Palmeirim de Inglaterra. Terceira y Quarta parte de Diogo Fernandes, Lisboa: Jorge Rodrigues, 1604.

Palmeirim de Inglaterra. Quinta e Sexta parte de Baldasar Gonçalves Lobato, Lisboa: Jorge Rodrigues, 1602.

[Ms] *Vida de Primaleão. Primeira parte* (o *Crónica de dom Duardos*) de Gonçalo Coutinho, ms. de principios del s. xvii (continuación del *Palmeirim d'Inglaterra* de Francisco de Moraes, independiente del *Primaleón* castellano).

[Ms] *Segunda parte da Crónica do príncipe dom Duardos* de Gonçalo Coutinho, ms. de principios del s. xvii (continuación del anterior).

[Ms] *Terceira parte da Crónica do príncipe dom Duardos* de Gonçalo Coutinho, ms. de principios del s. xvii (continuación del anterior).

Las ediciones lusitanas (incluyendo las hipotéticas) apenas llegan a la media docena; sin embargo, el ciclo cuenta, como peculiaridad, con tres continuaciones manuscritas transmitidas en diecisiete testimonios de principios del s. xvii. En Portugal, se imprimieron en castellano un *Palmerín de Olivia* (edición incierta: [Évora: Cristóbal de Burgos] 1581) y dos ediciones del *Primaleón* (Lisboa: Manuel Joan, 1566; Lisboa: Simão López, 1598).

1. ITALIA

La difusión italiana del ciclo palmeriniano empieza en 1526 con la impresión de un *Palmerín de Olivia* en castellano, en formato *in folio*, por el impresor veneciano Gregorio de Gregori. La obra fue reimpressa en 1536 en formato *in ottavo* por Giovanni Padovano e Venturino Ruffinelli. El *Primaleón* fue editado en castellano por Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio e Giovanni Battista Pederzano en Venecia en el año 1534. Dicha edición, al cuidado de Francisco Delicado, introduce una partición de la obra en tres libros, de fundamental importancia para la sucesiva difusión europea del texto, puesto que será aceptada por todas las traducciones y aprovechada para editar la obra en diferentes volúmenes. Es de subrayar que las tres ediciones en castellano impresas en Venecia contienen referencias al lector italiano, que las utilizaría como instrumento para el aprendizaje del castellano.

En 1544, la impresión del *Palmerino d'Olivia* da comienzo a la larga oleada de traducciones del ciclo. El *Primaleón* fue traducido en 1548 en volumen único (posteriormente algunos editores optarán por editar el texto en dos volúmenes) y el mismo año apareció también la versión italiana del *Platir*. Las tres traducciones se atribuyen a Mambrino Roseo da Fabriano y fueron impresas en los talleres venecianos de Michele Tramezzino. Merece la pena recordar que en el mismo período la pareja Roseo-Tramezzino emprende también la traducción sistemática del ciclo amadisiano y de otros libros de caballerías. Los dos libros del *Palmerín de Inglaterra* fueron publicados en traducción italiana por Francesco Portonari en 1553 y 1554 respectivamente. Las continuaciones italianas del ciclo superaron en número los originales: la primera fue el *Flortir*, continuación del *Platir*, publicada en 1554. En 1560 aparecen un *Secondo libro del Palmerín de Olivia*, una *Quarta parte del Primaleón*, una *Seconda parte del Platir* y un *Libro secondo del Flortir*. Todos ellos proceden de los talleres de Tramezzino y se atribuyen a Mambrino Roseo quienes, sin embargo, no fueron los únicos en embarcarse en la empresa de continuar el ciclo. En 1566, en efecto, los venecianos Domenico y Alvise Giglio publicaron su propia con-

tinuación del *Palmerín de Olivia*, el *Polendo* de Pietro Lauro (obra que no guarda relación con el *Polindo* castellano), mientras que en 1559 el editor del *Palmerino d'Inghilterra* había publicado un *Terzo libro* como continuación de la obra (sin conexión con la *Terceira parte* portuguesa).

Las cinco traducciones y siete continuaciones italianas del ciclo palmeriniano obtuvieron un éxito editorial extraordinario al alcanzar un centenar de ediciones entre 1544 y 1620. Merece la pena señalar, en fin, que el polígrafo Ludovico Dolce, a la zaga del *Amadigi* de Bernardo Tasso, compuso y publicó una versión en *ottava rima*, tanto del *Palmerín de Olivia* (1561), como del *Primaleón* (1562). Las obras que integran el ciclo palmeriniano italiano son, por tanto, las siguientes:

Palmerino d'Oliva. Historia del valorosissimo caualliere Palmerino d'Oliua, di nuouo tradotto nell'idioma italiano

Venezia: Michele Tramezzino, 1544. 8°; curs. rom.; [8], 352 cc.; [ast]8, a-2x8.

Ejemplares: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Toda 4-II-4; Berkeley, Bancroft Library, t PQ6419.P4 I8 1544; Foggia, Biblioteca Provinciale La Magna Capitana, F.S. C 217 F.A. XVI; London, British Library, C.57. aa.48; Madrid, Real Biblioteca, IX/5887; München, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp. 147;¹ Pistoia, Biblioteca di Pescia, 54 B 23; Wien, Österreichische Nationalbibliothek 40.M.39 Alt Prunk.

Ediciones/emisiones sucesivas: 1547,² 1552, 1558,³ 1559, 1560, 1570, 1573,⁴ 1575, 1581, 1585, 1591, 1597, 1603, [1606], 1611, 1620.⁵

¹ Disponible en el Catálogo en línea de la Biblioteca <<http://www.bsb-muenchen.de/index.php>>.

² Ejemplar de Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/18610, *Gallica. Bibliothèque Numérique* <<http://gallica.bnf.fr/?&lang=ES>>; ejemplar de München, Bayerische Staatsbibliothek P.o.hisp. 148 disponible en el Catálogo en línea de la Biblioteca.

³ Ejemplar de München, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp. 149 disponible en el Catálogo en línea de la Biblioteca.

⁴ Ejemplar de München, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp. 149 c disponible en el Catálogo en línea de la Biblioteca.

⁵ Ejemplar de Cambridge (Ma.), Harvard University Library, Houghton 27274. 49. 525 disponible en el Catálogo en línea de la Biblioteca <<http://discovery.lib.harvard.edu/>>.

Il Secondo libro di Palmerino di Oliua imperadore di Costantinopoli, nuouamente ritrouato nelle historie greche, & tradotto nella lingua italiana, & aggiunto al primo libro

Venezia: Michele Tramezzino, 1560. 8°; curs. rom.; [12], 243, [1] cc.; [ast]8, 2[ast]4, A-2G8, 2H4.

Ejemplares: Augsburg, Universitätsbibliothek, 02/III.12.8.65-2; Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 9.CC. VI. 2; Cambridge (MA), Harvard University Library, Houghton 27274.49.508*; Chicago, Newberry Library, Case Y 1565 P16 v.2; Fermo, Biblioteca Civica "Romolo Spezioli", 1 t 1 – 4639; [Madrid, Biblioteca Nacional de España, R-1/241]; Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III;⁶ Oxford, Oxford University Libraries, Magdalen College Q.2.11; Paris, Bibliothèqne Nationale de France, 8- BL- 29424 (2); San Petersburgo, The National Library of Russia, NLR 6.19.7.8; Wellesley (Ma.), Wellesley College, P792b.

Ediciones/emisiones sucesivas: [1573], [1575], [1581], [1585], 1592,⁷ 1598,⁸ [1603], [1606], 1611, 1620.

Primaleone, nel quale si narra a pieno l'istoria de suoi ualorosi fatti, & di Polendo suo fratello nvouamente tradotto dalla lingua Spagnuola nella nostra buona Italiana.

Venezia: Michele Tramezzino, 1548; 8°, curs. rom.; [16], 572 cc.

Ejemplares: Birmingham, Cadbury Research Library, Selbourne Coll 15.P753; Cambridge (UK), Cambridge University Library, Trinity College Library, Grylls 6.76; London, British Library, 1075. d.11.

⁶ Ejemplar existente en espera de confirmación, de acuerdo con la información proporcionada por *Edit16*. *Censimento Nazionale delle Edizioni Italiane del XVI secolo* <edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imain.htm> [Consulta: 9 de abril, 2012].

⁷ Portada y colofón disponibles en la web *Edit16* <edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm>.

⁸ Portada y colofón disponibles en la web *Edit16*.

Ediciones/emisiones sucesivas: 1555, [1556], 1559, [1560], 1563,⁹ 1573, 1579, 1584, 1596 (Libros I-II),¹⁰ 1597 (Libro III), 1608 (Libros I-II), 1608 (Libro III),¹¹ 16[10], s.n. s.a.

La quarta parte del libro di Primaleone. Novamente ritrovata & aggiunta, tratta da gli antichi Annali di gli Imperadori di Grecia nella lingua Italiana

Venezia: Michele Tramezzino, 1560; 8°; curs. rom.; [12], 274 cc.; a8, b4, A-2L8, 2M2.

Ejemplares: [Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Xr 510]; Cambridge (MA), Harvard University Library, Houghton WKR 18.2.11; Faenza, Biblioteca Manfrediana, R 008 002 014 1; Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/41164; Paris, Bibliothèque Nationale de France, 8- BL-29430 (2); 8- BL-29432 (4); 8- NF-4464 (2); Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Inventario CER 3470; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Alt Prunk 40.M.40.

Ediciones/emisiones sucesivas: 1573, 1584, 1597, 1608.¹²

Historia delle gloriose imprese di Polendo figliuolo di Palmerino d'Oliua, & di Pompide figliuolo di don Duardo re d'Inghilterra. Pur hora tradotta dal spagnuolo in lingua italiana per m. Pietro Lauro

Venezia: Domenico e Alvise Giglio, 1566; 8°; curs. rom.; [8], 252 cc.; πA8, A-2H8, 2I4.

Ejemplares: Fermo, Biblioteca Civica Romolo Spezioli, 2 E 1 – 12730; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 12.13.3.4; Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, RARICAST. 107; Manchester, John Rylands

⁹ Ejemplar de München, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp. 154 disponible en el Catálogo en línea de la Biblioteca.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Portada y colofón disponibles en la web *Internet Culturale. Cataloghi e Collezioni Digitali delle Biblioteche Italiane* <<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it>>.

¹² Portada y colofón disponibles en la web *Internet Culturale*.

University Library, Deansgate SC8335A; Oxford, Oxford University Libraries, Bodleian Library, (OC) 70 c.59; Paris, Bibliothèque Nationale de France Y2-10478; Toronto, University of Toronto Library, Thomas Fisher rare books BUC 817896; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek A: 512.17 Hist..

Ediciones/emisiones sucesivas: 1600, 1609, 1619.

Historia del invito cavalliero Platir, figliuolo de l'Imperatore Primaleone.

Dove si veggono i suoi chiari e generosi gesti, e gli alti suoi amori con la bella Florinda, figliuola del buon Re di Lacedemonia

Venezia: Michele Tramezzino, 1548; 8°; curs. rom.; [12], 310, [2] cc.

Ejemplares: Angers, Bibliothèque Municipale, 2734 Belles Lettres 1; Cambridge, Cambridge University Library, Trinity College Library, Grylls 6.75; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, RARI 22.5.279 00000; London, British Library, C.69.a.11.; Paris, Bibliothèque Nationale de France, 8- BL- 29426 (1-2); Wellesley (MA), Wellesley College Library Spec. Coll. Plimpton P1234.

Ediciones/emisiones sucesivas: 1558,¹³ 1559, 1564,¹⁴ 1573,¹⁵ 1582,¹⁶ 1597, 1598, 1611.¹⁷

La Seconda parte et aggiunta novamente ritrovata al libro di Platir, valoroso Principe, figliuolo del gran Primaleone Imperador di Grecia, tradotta nella lingua Italiana, da gli Annali antichi di Grecia

Venezia: Michele Tramezzino, 1560; 8°; curs. rom.; [12], 328 cc.; a8, b4, A-2S8.

¹³ Ejemplar de München, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp. 103 disponible en el Catálogo en línea de la Biblioteca.

¹⁴ Portada y colofón disponibles en la web *Edit16*.

¹⁵ Ejemplar de München, Bayerische Staatsbibliothek, Ph.pr. 1029 u/t.

¹⁶ Ejemplar de München, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp. 104 disponible en el Catálogo en línea de la Biblioteca.

¹⁷ Portada y colofón disponibles en el Catálogo en línea de la Biblioteca Nazionale Centrale de Firenze (signatura MAGL. 3.6.113 00000) <www.bncf.firenze.sbn.it>.

Ejemplares: [Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, 8" Xr 536]; Fermo, Biblioteca Civica "Romolo Spezioli", 3 D 8/117; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 12.6.1.6 Vol. 2; Krakow, Biblioteka Jagiellońska, BJ Cam. D. III. 38; Lamezia Terme, Biblioteca Comunale, CS '500 2574 A; London, British Library, RB.8.a.174; Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/11522; Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, RARICAST. 105/2; Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III; Oxford, Oxford University Library, Mason FF 92 (pt.2); Paris, Bibliothèque Nationale de France 8- BL- 29427 (2); 8- BL- 29428 (2); Praha, Knihovna kapucínského kláštera v Praze, D 0002120/; 012725; Roma, Biblioteca Magistrale dell'Ordine di Malta, W 853.4 ROS; Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Fr.D.oct.4973-2; Trieste, Biblioteca Civica A. Hortis. Ediciones/emisiones sucesivas: [1564], [1573], [1582], 1598, 1611.¹⁸

Il cavallier Flortir. La historia, dove si ragiona dei ualorosi, et gran gesti, et amori del cauallier Flortir. Con altre varie aventure de molti nobili, et ualorosi cauallieri

Venezia: Michele Tramezzino, 1554; 8°; curs. rom.; [12], 462, [2] cc.; x8-2x4, A-3M8.

Ejemplares: Berkeley, Bancroft Library, τ PQ6390.F72 I8 1554; [Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, 8" Xr 566]; College Station (TX), Texas A&M University Libraries, Cushing Library, PQ6390.F725 1554;¹⁹ London, Senate House Libraries, SHL SPECIAL COLLECTIONS; Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, RARICAST. 061;²⁰ Paris, Bibliothèque Nationale de France, RES-Y2-2234; RES-Y2-2235; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, D 226D 188; Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Gg 2: 120 [a]. Ediciones/emisiones sucesivas: [1560], 1565, 1573, [1573], 1581,²¹ 1608.

¹⁸ Ejemplar de München, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp. 105a disponible en el Catálogo en línea de la Biblioteca.

¹⁹ Portada disponible en la web *Textual Iconography of Don Quixote* <www.csdl.tamu.edu:8080/DQIIMAGES/largeimages/860/1554-Venetia-Tramezzino-01-001-t.jpg>.

²⁰ Portada disponible en la web *Edit 16*.

²¹ Ejemplar de Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2/30116 disponible en la web *Gallica*.

Libro secondo del valoroso cavallier Flortir, imperador di Costantinopoli, di nuovo ritrovato ne gli Annali delle cauallerie di Greci, e tradotto nella lingua Italiana

Venezia: Michele Tramezzino, 1560; 8°; curs., rom.; [16], 446, [2] cc.; a-b8, A-3K8.

Ejemplares: [Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, 8" Xr 566]; Fermo, Biblioteca Civica "Romolo Spezioli", 112 - 2711 (II); London, British Library, G.10119-20.

Ediciones/emisiones sucesivas: [1562], [1565], [1573], 1581,²² 1608.

Il primo libro del famosissimo et molto valoroso cavalliero Palmerino d'Inghilterra, figliuolo del Re Don Duardo, oue si narra di molte sue prodezze, et di Floriano dal Deserto suo fratello, con alcuni gloriosi fatti del Prencipe Florendo figliuolo di Primaleone. Tradotto di Spagnolo in lingua Toscana

Venezia: Francesco Portonaris da Trino, 1553; 8°; curs. rom.; [8], 278, [1] cc.; [ast]8, A-2M8.

Ejemplares: London, British Library, 1075.d.12.; Madrid, Biblioteca Nacional de España, RI-224; Nancy, Bibliothèque Municipale, Fonds ancien, 301509; Oxford, Taylor Institution Main Library VET.ITAL.I.A.132; Paris, Bibliothèque Nationale de France, 8- BL- 29421 (1); Williamstown (MA), Williams College-Sawyer Library, Chapin Library, Spanish.

Ediciones/emisiones sucesivas: 1555, 1558, [1560], 1563, [1567], 1584, [1600], 1609.

Il secondo libro del famosissimo et molto valoroso cavalliero Palmerino d'Inghilterra, figliuolo del Re Don Duardo, oue si narra di molte sue prodezze, et di Floriano dal Deserto suo fratello, con alcuni gloriosi fatti del Prencipe Florendo figliuolo di Primaleone. Tradotto di Spagnolo in lingua Toscana

²² Ejemplar de Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2/30116 disponible en la web *Gallica*.

Venezia: Francesco Portonari, 1554; 8°; curs. rom.; 296 cc.

Ejemplares: Cleveland (OH), Cleveland Public Library, 382.655 P183 V.2; Erlangen, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, H61/RAR-III 133[2; London, British Library, 1075.d. 13; Oxford, Oxford University Libraries, Bodleian Library, Vet. F1 f.179; Paris, Bibliothèque Arsenal 8- BL- 29421 (2).

Ediciones/emisiones sucesivas: 1559, [1560], [1563], [1567], 1584, [1600], 1609.

Il terzo libro de i valorosi cauallieri Palmerino d'Inghilterra, et Floriano suo fratello. Doue si trattano insieme le ualorose imprese di Primaleone secondo, et di molti altri giouani cauallieri, con molte strane auenture, et mirabili successi e strategeme non mai piu intese. Nuouamente tradotto di spagnolo in italiano

Venezia: Francesco Portonari, 1559; 8°; curs. rom.; [8], 299, [1] cc.; ast8, A-2O8, 2P4.

Ejemplares: Asti, Biblioteca del Seminario Vescovile, AN.A.XXX. 9.1; Basel, Universitätsbibliothek, AP III2 90; Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, 8° Xm 9782/10; Cambridge (MA), Harvard University Library, Houghton 27274.54.605*; Paris, Bibliothèque Nationale de France, 8- BL- 29421 (3); Sevilla, Biblioteca General Universitaria, A Res. 70/6/26; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 38.J.33.

Ediciones/emisiones sucesivas: [1560], [1563], [1567], 1584, [1600], 1609.

2. FRANCIA

El inicio de las traducciones palmerinianas al francés está relacionado con el éxito de las primeras versiones del *Amadís*, financiadas e impresas por parte de una *joint venture* editorial compuesta por los libreros parisinos Vincent Sertenas y Jean Longins además con el impresor Denis Janot y su mujer Jeanne de Marnef (quien, después de enviudar, lleva adelante la empresa con su nuevo marido Étienne Grou-

lleau). En 1543 el fino traductor de los primeros amadisises, Nicolas Herberay des Essarts, firma con estos editores un contrato para la preparación del *Palmerín* y del *Primaleón*, muestra patente de un preciso plan editorial. Sin embargo, después de traducir los primeros cuadernos del *Palmerín*, Des Essarts tuvo que dejar la empresa y encomendarla a Jean Maugin, uno de los literatos contratados por Sertenas, Longins y Groulleau, su discípulo, cuyo nombre aparece en la portada de la primera edición (1546). Según las palabras de Maugin, su traducción corrige y moderniza una traducción anterior del texto castellano, de incierta paternidad (se la atribuye a Jean de Voyer de Paulmy) que es descrita como “*lourd et inusité, sans art, ou disposition quelconque*”.

El aspecto tipográfico de las primeras ediciones del ciclo palmeriniano francés es idéntico al de los amadisises: formato *in folio*, tipo romano, muchas xilografías de dimensión mediana y grande que se repiten entre un libro y otro. Así como ocurrió con el ciclo amadisiano, a partir de la década de los setenta, también los palmerines empezaron a aparecer en formato en 4°, 8° y 16°.

Los traductores y editores franceses acogieron la *ordinatio* del *Primaleón* en tres libros inaugurada por Francisco Delicado en la edición veneciana de 1534. Aparecieron, pues, tanto ediciones de libros sueltos, como *suites* de libros diferentes. La traducción del primer libro del *Primaleón* sale de la imprenta en 1550 y se debe a François de Vernassal, quien declara trabajar al mismo tiempo con un original castellano y una traducción italiana. El libro segundo tiene dos versiones diferentes: una versión en 55 capítulos de Guillaume Landré, publicada por primera vez en 1576 y otra de 38 capítulos publicada, al parecer, el año siguiente. Dicha versión abreviada se debe a la pluma de Gabriel Chappuys, quien en 1579 firma asimismo la traducción francesa del libro tercero y, en el mismo período, trabaja en las traducciones de los últimos libros del ciclo amadisiano. El ciclo francés cuenta también con un *Quatrièsmes livre de Primaleón* publicado en Lyon en 1583, traducción anónima (pero atribuida a Chappuys) de la continuación original

italiana de Mambrino Roseo (1560). Los dos libros del *Palmerín de Inglaterra* fueron traducidos del castellano por Jacques Vincent y publicados por primera vez en Lyon entre 1552 y 1553.

El ciclo francés alcanza las 52 ediciones (incluyendo las hipotéticas) a lo largo de los siglos XVI-XVII. Las obras que lo componen son las siguientes:

Le Premier Livre de Palmerin d'Olive, filz du roy Florendos de Macedone et de la belle Griane, fille de Remicius, empereur de Constantinople. Histoire plaisante et de singuliere recreation, traduite jadis par un Auteur incertain, de castillan en françoys lourd et inusité, sans art, ou dispocion quelconque. Maintenant reveuë et mise en son entier selon nostre vulgaire, par Jean Maugin natif d'Angiers
Paris: Jeanne de Marnef-Jean Longins, 1546; fol.; [8], CCLXXV ff.; a-e4, A-2z6.

Ejemplares: Cambridge (MA), Harvard University Library, Houghton f Typ 515.46.671; Draguignan, Médiathèque Communautaire Draguignan et Dracénie, D 0018 A; London, British Library, 12403.i.16; New York, Columbia University Library, B86P183 I; Ottawa, Carleton University Library, PQ6419.P4 F74 1546; Oxford, Oxford University Library, Bodleian Douce P subt. 125; Paris, Bibliothèque Nationale de France, FOL-BL-967.

Ediciones/emisiones sucesivas: 1546, [1546], 1549 (i.e. 1550), 1553, 1553, 1572,²³ 1573, 1576,²⁴ 1592, 1593, 1605, 1609, 1619.

L'histoire de Primaleon de Grece continuant celle de Palmerin d'Olive Empereur de Constantinople son père, n'aguère tirée tant de l'italien comme de l'espagnol & mise en nostre vulgaire par François de Vernassal Quercinois

²³ Ejemplar de München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 P.o.hisp. 56 disponible en el Catálogo en línea de la Biblioteca.

²⁴ Ejemplar de München, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp. 146 n disponible en el Catálogo en línea de la Biblioteca.

Paris: Estienne Groulleau-Vincent Sertenas, 1550; fol.; [10], 173 ff.; a6, b4, A-2F6.

Ejemplares: Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, Centrale Bibliotheek, OTM: OG 66-15; Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, 4» Xx 764; Cambridge, Cambridge University Library, SSS.1.6; Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Closed stack 18, 272 00797; Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 0407 x; Dole, Médiathèque, 16-G-162-R; Le Mans, Médiathèque Aragon, BL F* 2386; London, British Library, G.10559; Madrid, Biblioteca Nacional de España, R-2929; Montpellier, Médiathèque Centrale Emile Zola, C8; Oxford, Oxford University Library, Bodleian Douce P subt. 128; Paris, Bibliothèque Mazarine, 2° 366 B [Res]; Paris, Bibliothèque Nationale de France, RES- Y2- 141; San Marino (CA), Huntington Library, 423976; Versailles, Bibliothèque Municipale, Rés. in-fol E 8 e; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 80.P.13.

Ediciones /emisiones sucesivas: 1550, 1572, 1572, 1572, [1573], 1577, 1577, [1577], 1580,²⁵ [1593], 1600, [1605]; 1612, 1618, 1638.

Second livre:

Versión en 55 capítulos por Guillaume Landré:

Second livre de l'histoire de Primaleon de Grèce, traduit nouvellement d'espagnol en françois par Guillaume Landré, d'Orléans

Paris: Galliot du Pré, 1576.

Ejemplares: Chantilly, Bibliothèque du Chateau de Chantilly, IX-B-019.

Ediciones /emisiones sucesivas: 1577, 1577.²⁶

Versión en 38 capítulos por Gabriel Chappuys:

[*Le second livre de Primaleon de Grece...*, Lyon: Benoist Rigaud, 1577].

²⁵ Ejemplar de Lyon, Bibliothèque Municipale, 800627, disponible en la web *Gallica* y desde el Catálogo en línea de la Bibliothèque Nationale de France <catalogue.bnf.fr/jsp/recherchemots_simple.jsp?nouvelleRecherche=O&nouveaute=O&host=catalogue>.

²⁶ Ejemplar de Madrid, Biblioteca Complutense, BH FLL 28367 disponible en el Catálogo en línea de la Biblioteca.

Edición mencionada por Brunet (IV, col. 875) y otros bibliógrafos.
Ningún ejemplar encontrado.

Le second livre de Primaleon de Grece, fils de Palmerin d'Oliue, Empereur de Constantinople, Auquel les faicts heroïques & merueilleuses amour d'iceluy sont proprement depeines, & naïfvement exprimees par vne histoire autant belle, profitable & agreable. Mis en françois par Gabriel Chappvis Tourangeau

Lyon: Benoist Rigaud, 1588 ; 8°; curs. rom.; 442, [2] pp.; A-2D8, 2E6.
Ejemplares: Amiens, Bibliothèque Louis Aragon, M 2896; Berkeley, Bancroft Library, rPQ6419.P52 F5 1588; München, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp. 153 k;²⁷ London, British Library, C.8.a.10; Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/41309(2); Moscú, Russian State Library, 50-6475334.

Ediciones / emisiones sucesivas: 1612.

Le troiesme livre de Primaleon de Grece, fils de Palmerin d'Olive, Empereur de Constantinople. Auquel les faits heroyques mariages & merueilleuses amours d'iceluy sont tant bien deduites & exprimees que le lecteur, outre le profit, n'en peut recueillir sinon plaisir & contentement. Traduit d'Espagnol en François

Lyon: Jean Berard, 1579; 8°; [16], 348 pp.; à8 a-y8.
Ejemplares: London, British Library, C.65.d.20.; Paris, Bibliothèque Nationale de France, P95/2095; Y2- 60727; RES- Y2- 1439.
Ediciones / emisiones sucesivas: 1587, 1587,²⁸ [1600], 1609.

Le quatriesme livre de Primaleon de Grece, filz de Palmerin d'Olive, empereur de Constantinople. Auquel les faictz heroïques & merueilleuses amours du Prince Darinel, yssu du sang de Primaleon de Grece,

²⁷ Ejemplar disponible en el Catálogo en línea de la Biblioteca <reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10189640.html> [9 abril, 2012].

²⁸ Ejemplar de München, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp. 153 disponible en el Catálogo en línea de la Biblioteca y a través de *Google Books*.

Et celles de la belle Richarde de Paris, sont proprement depaintes Et naïvement exprimées, avec occurrences belles, gentilles Et agreables sur toutes autres de semblable suiect

Lyon: Benoist Rigaud, 1583; 8°, curs. rom.; 219, [5] ff.; A-2E8.

Ejemplares: Dijon, Bibliothèque Municipale, 8273; Lyon, Bibliothèque Municipale, Rés 811383;²⁹ London, British Library, C.65.d.21; Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2/18877, Paris, Bibliothèque Nationale de France, RES-Y2-1440; Troyes, Bibliothèque Municipale, x.12.2045. Ediciones/emisiones sucesivas: 1583, [1587], 1597.

Le Premier livre du preux, vaillant et très victorieux chevalier Palmerin d'Angleterre, filz du roy dom Edoard. Auquel seront recitees ses grandes proësses: Et semblablement la chevaleureuse bonté de Florian du désert, son frere, avec celle du prince Florendos, filz de Primaléon. Traduit de castillan en françois par maistre Iaques Vincent, du Crest Arnauld en Dauphiné. Avec ample Indice des singulières Et principales matières

Lyon: Thibauld Payen, 1552; fol.; curs. rom.; [4] ff., 300 pp.; [ast]4, a-z4, A-O4, P2.

Ejemplares: London, British Library, 86.l.8; Lyon, Bibliothèque Municipale, Rés 167461; München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 P.o.hisp. 23,³⁰ San Marino (CA), Huntington Library, 103591.

Ediciones/emisiones sucesivas: 1553,³¹ 1574, 1574.

Le Second livre du preux, vaillant et très victorieux chevalier Palmerin d'Angleterre, filz du roy dom Edoard. Auquel prendront fin les amitez qu'il eut avec l'infante Polinarde: pour laquelle il fait tant de proësses qu'il s'acquit immortal renom. El le semblante feirent Florian du desert, son frere, Et le Prince Florendos, filz de Primaléon, Traduit de

²⁹ Ejemplar consultable desde la web *Gallica* <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k792782.r=primaleon+de+grece.langFR>.

³⁰ Disponible en el Catálogo en línea de la Biblioteca.

³¹ Ejemplar de Paris, Bibliothèque Nationale de France, RES-Y2-142, disponible en la web *Gallica* <gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600046j/f1.image>.

castillan en françois par maistre Jaques Vincent du crest Arnauld en Dauphiné, Avec ample indice des singulières & principales matières
Lyon: Thibauld Payen, 1553; fol.; curs. rom.; [4] ff., 254 pp.; [ast]4, a-z4, A-14.

Ejemplares: Aix-en-Provence, Bibliothèque Municipale, C. 3256; Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, 2» Xx 756-2; Besançon, Bibliothèque Municipale, 8665; Edimburgh, National Library of Scotland, H.23.a; Göttingen, Niedersächsische Staats-und Universitätsbibliothek 2» Xx 756-2; London, British Library, 86.l.9.; Madrid, Real Biblioteca, I-D-2; Oxford, Oxford University Libraries, Bodleian Vet. E1 c.20; Paris, Bibliothèque Mazarine, 2° 366 A [Res]; Paris, Bibliothèque Nationale de France, RES-Y2-142;³² San Marino (CA), Huntington Library, 103591; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, A: 138.11 Hist. (2).

Ediciones/emisiones sucesivas: 1574, 1574.

3. INGLATERRA

El ciclo inglés de los Palmerines, a pesar de las indicaciones que dan las portadas de las obras, depende casi exclusivamente del ciclo francés. Alrededor de 1588, el más prolífico traductor al inglés de libros de caballerías hispánicos, Anthony Munday, lleva a cabo una versión en dos libros del *Palmerin de Olivia* declarando, desde la portada, traducir a partir de originales “written in the Spanish, Italian and French”. La nueva división de los libros responde a razones puramente comerciales y se repite en las ediciones sucesivas, a menudo encuadernadas juntas en los ejemplares conservados. Siguiendo la misma lógica de fragmentación de los libros como oportunidad comercial, los primeros veinte capítulos del *Primaleon de Grece* francés fueron traducidos al inglés y publicados como obra independiente, el *Palmendos* (1589). Los restantes capítulos originaron el *First book of Primaleon of Greece* (1595). Valién-

³² Disponible en la web *Gallica*.

dose de la colaboración de otros traductores, Anthony Munday siguió vertiendo la serie francesa al inglés con el segundo libro del *Primaleón* (la versión breve de Gabriel Chappuys) y el tercero, publicados respectivamente como *Second book* (1596) y *Third book* (1597) del *Primaleon of Greece*. No se sabe, actualmente, si llegó a imprimirse el *Durine of Greece* (traducción realizada por un anónimo “H.W.” del libro cuarto francés, de origen italiano), cuya licencia de impresión fue solicitada por Thomas Purfoot a finales de 1598. Hay que señalar la existencia de una traducción paralela a la de Munday del primer libro del *Primaleon de Grece* francés, realizada por William Barley y publicada bajo un título engañoso, supuestamente por su ilegalidad y por razones de conveniencia comercial, en el año 1596: *The delightful history of Celestina the faire*.

Antes de publicar su *Palmerín de Olivia* en inglés, entre 1581 y 1587, Anthony Munday había traducido las primeras dos partes del *Palmerín de Inglaterra* a partir de la edición francesa de Vincent Sertenas y Jean Longins (1552-53). La primera edición conservada de ambas partes, sin embargo, está fechada en 1596. En 1602 salió la *Third and Last part of Palmerin of England*, versión inglesa realizada por el mismo Munday de la continuación original italiana, sin que haya actualmente constancia de una traducción francesa intermedia.

El ciclo palmeriniano inglés cuenta con diez obras (incluyendo el dudoso *Durine of Greece*) impresas en unas cuarenta de ediciones aproximadamente:

[*Palmerin*, London: Thomas Creed, 1586].

Edición mencionada por Brunet (IV, 332) y otros bibliógrafos.

Ningún ejemplar encontrado.

Palmerin D'Oliua. The mirroure of nobilitie, mappe of honor, anotamie of rare fortunes, heroycall president of Loue: VVonder for chiuallrie, and most accomplished knight in all perfections. Presenting to noble mindes, theyr courtlie desire, to gentles, theyr choise expectations, and to the inferior sorte, bowe to imitate theyr vertues: handled vvith modestie to shun offense, yet all delightfull, for recreation. Written in the

Spanish, Italian and French; and from them turned into English by A.M., one of the messengers of her Maiesties chamber

London: John Charlewood-William Wright, 1588; 4°; got. rom. curs.; [4], [176] ff.; [ast]4, A-2Y4.

Ejemplares: London, British Library, C.56.d.6; Washington, Folger Shakespeare Library, STC 19157.³³

Ediciones / emisiones sucesivas: [1594], [1596], 1597,³⁴ 1615,³⁵ 1616,³⁶ 1637.³⁷

[Palmerin... (Parte II), London: John Charlewood-William Wright, 1586].

Edición mencionada por Brunet (IV, 332) y otros bibliógrafos.

Ningún ejemplar encontrado.

The Second Part of the honourable Historie, of Palmerin d'Oliua: Continuing his rare fortunes, Knightly deeds of Chiualrie, happie successe in love: and how he was Crowned Emperour of Constantinople. Herein is likewise concluded the variable troubles of the Prince Trinevs, and faire Agriola, the Kings daughter of England: with their fortunate Marriage. Translated by A.M. one of the Messengers of her Maiesties Chamber

London: Thomas Creede, 1597; 4°; got. rom. curs.; A4, A-2B8.

Ejemplares: Liverpool, University of Liverpool Libraries, SPEC K8.93;

London, British Library, C.56.d.7.³⁸

Ediciones / emisiones sucesivas: 1616,³⁹ 1637.⁴⁰

³³ Disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)* <eebo.chadwyck.com/home>.

³⁴ Ejemplar de London, British Library, C.56.d.7 disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

³⁵ Ejemplar de London, Sion College Library disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

³⁶ Ejemplar de London, British Library, C.56.d.8. disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

³⁷ Ejemplar de San Marino (CA), Huntington Library, 62839 disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

³⁸ Disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

³⁹ Ejemplar de London, British Library, C.56.d.8. disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

⁴⁰ Ejemplar de San Marino (CA), Huntington Library, 62839 disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

The honorable, pleasant and rare conceited historie of Palmendos. Sonne to the famous and fortunate Prince Palmerin d'Oliua, Emperour of Constantinople and the queene of Tharsus. Translated out of French by A.M. one of the messengers of her Maiesties Chamber

London: John Charlewood-Simon Watersonne, 1589; 4°; got. rom. curs.; [2], 99 ff.; [2], A-2C4.

Ejemplares: London, British Library, C.56.d.10.; Oxford, Oxford University Libraries, Bodleian Vet. A1 e.110; San Marino (CA), Huntington Library, 62667.⁴¹

Ediciones/emisiones sucesivas: 1653,⁴² 1563.⁴³

[*Primaleon of Greece*, London: John Charlwood, 1589].

Privilegio mencionado en el *Stationer's Register* (1554-1640), II, 513 (véase Crane, p. 42).

The first booke of Primaleon of Greece. Describing the knightly deeds of Armes, as also the memorable aduentures of Prince Edward of England. And continuing the former Historie of Palmendos, brother to the fortunate Prince Primaleon

London: John Danter-Cuthbert Burby, 1595; 4°; got. rom. curs.; [1], 206, [1] ff.; A1, B-2E4.

Ejemplares: Liverpool, University of Liverpool Libraries, SPEC K8.86; London, British Library, C.56.d.11.⁴⁴

Ediciones/emisiones sucesivas: 1596 (*Celestina the Faire*),⁴⁵ [1597], 1619.⁴⁶

⁴¹ Disponible en la web *EEBO* (*Early English Books Online*).

⁴² Ejemplar de San Marino (CA), Huntington Library, 147050 disponible en la web *EEBO* (*Early English Books Online*).

⁴³ Ejemplar de San Marino (CA), Huntington Library, 147051 disponible en la web *EEBO* (*Early English Books Online*).

⁴⁴ Disponible en la web *EEBO* (*Early English Books Online*).

⁴⁵ Ejemplar de San Marino (CA), Huntington Library, 56681 disponible en la web *EEBO* (*Early English Books Online*).

⁴⁶ Ejemplar de San Marino (CA), Huntington Library, 12928 disponible en la web *EEBO* (*Early English Books Online*).

The second Booke of Primaleon of Greece. And Prince Edward of England. Continuing the course of their rare fortunes, Knightly Adventures, successe in Loue, and admirable escape from verie perillous Enchauntments: As the like delightfull Historie hath sildome been heard of. Translated out of French by A.M. one of the Messengers of her Maiesties Chamber

London: John Danter-Cuthbert Burby, 1596. 4°; got. rom. curs.

Ejemplares: London, British Library, 1163.b.17.⁴⁷

Ediciones/emisiones sucesivas: 1619.⁴⁸

[*The third Book of Primaleon of Greece*, London, 1597].

Edición mencionada por Hayes (1925, p. 66).

Ningún ejemplar encontrado.

[*The third Book of Primaleon of Greece*, London, 6 oct, 1607].

Privilegio mencionado en el *Stationer's Register* (1554-1640), III, 360 (véase Crane, p. 45).

Ningún ejemplar encontrado.

The famous and renovned Historie of Primaleon of Greece, Sonne to the great and mighty Prince Palmerin d'Oliva, Emperour of Constantino-ple. VVherein his most heroicall and aduenterous Acts, admirable and strange Loue, and marriage, are so liuely set downe, expressed and declared, that the Reader cannot chuse, besides the delight, but reape great pleasure and contentment thereby. The third Booke. Translated out of French and Italian, into English, by A.M.

London: Thomas Snodham, 1619; 4°; got. rom. curs.; [8], 240 pp.; A4, B-Q8.

Ejemplares: Aberystwyth, National Library of Wales, STC 20367; Birmingham, University of Birmingham Libraries, Shakespeare Inst. Mic.

⁴⁷ Disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

⁴⁸ Ejemplar de San Marino (CA), Huntington Library, 12928 disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

/S 317; Cambridge, Cambridge University Libraries, Syn.7.61.191:1; Chicago, Newberry Library, Case Y 1565 .P93; London, British Library, C.71.b.20.; New Haven, Yale University Library, Ig M922 619; Oxford, Oxford University Libraries, Bodleian J-J Drayton f.99 / Douce PP 242 / Mal. 680; San Marino (CA), Huntington Library, 12928.⁴⁹

[*The first part of the historie of Durine of Grece Translated out of French by H. W., London: Thomas Purfoot, 1598*].

Privilegio mencionado en el *Stationer's Register* (1554-1640), II, 132 (véase Crane, p. 44).

Ningún ejemplar encontrado.

[*Palmerin of England*, London: John Charlwood, 1581].

Privilegio mencionado en el *Stationer's Register* (1554-1640), II, 388 (véase Crane, p. 39).

Ningún ejemplar encontrado.

[*The first part, of the no lesse rare, historie of Palmerin of England...*]

London: Thomas Creede, 1596; 4º; got. rom. curs.; A-2D8.

Ejemplares: London, British Library, C.56.d.12.⁵⁰

Ediciones/emisiones sucesivas: 1602, 1609,⁵¹ 1616,⁵² 1639,⁵³ 1664,⁵⁴ 1685 (Abridgement),⁵⁵ [1691].

⁴⁹ Disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

⁵⁰ Disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

⁵¹ Ejemplar de Washington, Folger Shakespeare Library, HH158/31 disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

⁵² Ejemplar de Oxford, Oxford University Libraries, Bodleian Vet. A2 e.126 (1) disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

⁵³ Ejemplar de San Marino (CA), Huntington Library, 62841 disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

⁵⁴ Ejemplares de Princeton, Princeton University Library, 3158.68.2664 y London, British Library, 12613.b.17. disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

⁵⁵ Ejemplar de Cambridge (MA), Harvard University Library, *EC65 Sh664 685p disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

[*Palmerin of England. Second part*, London, antes de 1585].

Edición mencionada por Crane (p. 39) y otros bibliógrafos.

Ningún ejemplar encontrado.

The second part, of the no lesse rare, then excellent and stately historie, of the famous and fortunate princes Palmerin of England, and Florian du Desart his brother: containing their knightly deedes of chivalrie, successe in their loues pursuite, and other admirable fortunes. Translated out of French. by A. M. one of the messengers of he[r Ma]iesties chamber

London: Thomas Creede, 1596; 4°; got. rom. curs.; A-2E8.

Ejemplares: London, British Library, C.56.d.12.⁵⁶

Ediciones/emisiones sucesivas: 1609,⁵⁷ 1616,⁵⁸ 1639,⁵⁹ 1664,⁶⁰ 1685 (Abridgment),⁶¹ [1691].

The Third and last part of Palmerin of England. Enterlaced with the loues and fortunes of many gallant Knights and Ladies: A historie full of most choise and sweet varietie. VVritten in Spanish, Italian, and French, and translated into English by A.M. one of the Messengers of her Maiesties Chamber

London: James Roberts-William Leake, 1602; 4°; got. rom. curs.; [4], 282, [6] ff.; A-4D4.

Ejemplares: Cleveland (OH), Cleveland Public Library, 382.6525 M79M3; London, British Library, 12403.e.12.; Oxford, Oxford University Libraries, Bodleian Vet. A2 e.126 (3); San Marino (CA), Huntington

⁵⁶ Disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

⁵⁷ Ejemplar de Washington, Folger Shakespeare Library, HH158/31 disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

⁵⁸ Ejemplar de Oxford, Oxford University Libraries, Bodleian Vet. A2 e.126 (2) disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

⁵⁹ Ejemplar de San Marino (CA), Huntington Library, 62841 disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

⁶⁰ Ejemplares de Princeton, Princeton University Library, 3158.68.2664 y London, British Library, 12613.b.17 disponibles en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

⁶¹ Ejemplar de Cambridge (MA), Harvard University Library, *EC65 Sh664 685p disponible en la web *EEBO (Early English Books Online)*.

Library, 62840;⁶² New Haven, Yale University Library, Ig M922 602; Washington, Folger Shakespeare Library, Deck B-STC Vault.
Ediciones/emisiones sucesivas: [1640], 1685 (Abridgment).⁶³

4. PAÍSES BAJOS

La difusión del ciclo palmeriniano en traducción holandesa parece haber sido algo más tardía que en las otras lenguas. Hasta tiempos recientes, los alcances de la bibliografía sobre el tema se han limitado a escuetas menciones relacionadas, sobre todo, con la manifiesta influencia del *Palmerín de Olivia* en tres textos teatrales de Gerbrand Adriaenszoon Bredero, puestos en escena entre 1611 y 1616. La tesis doctoral inédita de Ko Haak⁶⁴ es, al parecer, el único esfuerzo de recensión bibliográfica del ciclo palmeriniano holandés en su conjunto. A partir de los datos recogidos en dicha tesis (que he conseguido consultar sólo en parte), en el *Short Title Catalogue Netherlands* (STCN) y en los catálogos de las bibliotecas, se puede esbozar un cuadro compuesto por cinco traducciones correspondientes respectivamente al *Palmerín de Olivia*, los tres libros del *Primaleón* (según la afortunada tripartición de Delicado) y el cuarto libro del *Primaleón* de origen italiano. Aunque sea probable la existencia de otras ediciones, las que actualmente se conservan son ocho, todas de las dos primeras décadas del siglo XVII:

Een seer schoone en genoechelicke Historie, van den alder-vroomsten ende vermaertsten Ridder, Palmerijn van Olijve. [...] Eerst overghesedt wt het Castiliaens in Fransoys, ende nu getranslateert wt het Fransoys in onse [...] Nederlantsche sprake

⁶² Disponible en la web *EEBO* (*Early English Books Online*).

⁶³ Ejemplar de Cambridge (MA), Harvard University Library, *EC65 Sh664 685p disponible en la web *EEBO* (*Early English Books Online*).

⁶⁴ *Palmerijn van Olijve, "een fabuleus versiert boeck"*, Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 1979. Doctoraalscriptie Inst. voor Neerl. DNL nr. 2416. 0017922.

Arnhem: Jan Janszen, 1602-1603; 4°, 139 ff.

Ejemplares: London, British Library, 12410.bb.3.

Ediciones/emisiones sucesivas: 1613.⁶⁵

Het eerste boec, van Primalion van Grieecken, Sone van Palmerin van Olyven, keyser van Constantinopolen: handelende van syne vrome feyten ende Daden: Ghetrocken zoo wt het Italiaens als wt het Spaens, ende nieuwelijcx wt den Françoische in onse Nederduytsche Tale overghezet
Rotterdam: Felix van Sambix, 1613; 4°; rom. got.; 280 pp.; [ast]4, A4-2M4.

Ejemplares: Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 3116 E 46 [1]; Rotterdam, Gemeentebibliotheek, 20 E 9:1.

Dat tweede Boeck van Primaleon van Grieecken-lant, Sone van Palmerin van Olive keyser van Constantinopolen. In welcken de mannelijcke daden ende wonderlycke liefde desselven eygentlycken afgeschildert syn genoeheliick ende aeghenaem om lesen. In Nederduytsch ghestelt door Samuel Min-el.

Rotterdam: Matthys Bastiaensen: s.f. (s. XVII); 4°; ill.; got. rom.; [198] ff.; A-2B4.

Ejemplares: Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 3116 E 46 [2]; Rotterdam, Gemeentebibliotheek, 20 E 9:2.

Ediciones/emisiones sucesivas: 1621.⁶⁶

T' derde boeck, van Primaleon van Grieeckē, Sone van Palmerijn vander Olijven, keyser van Constantinopolen. Waer in de heerlijcke Daden, houwelijcken, ende wonderbare Vrijagien des zelven, zoo levendigh verhaelt ende nutticheyt niet dan ghenoechte ende vermakinghe daer

⁶⁵ Frontispicio y transcripción de un fragmento disponibles en la web *DBNL (Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren)* <www.dbnl.org/index.php>.

⁶⁶ Imagen del frontispicio del ejemplar de Rotterdam, Gemeentebibliotheek, 21 F 4 disponible en <resources43.kb.nl/stcn/STCN_30422538X_01.jpg>, a través de la web del *Short Title Catalogue Netherlands (STCN)* <www.kb.nl/stcn/index-en.html>.

wt scheppen zal. Van nieuws wt het Fransçoyts in onse Nederduyts overghezet, Trad. A. [braham] M. [igoen]

Rotterdam: Jan van Waesberghe de Jonghe, 1614; 4°; ill.; got. rom.; 208 pp., A-2A4, 3A2, B-N8

Ejemplares: Rotterdam, Gemeentebibliotheek, 20 E 9:3.⁶⁷

Ediciones / emisiones sucesivas: 1614.

Het Vierde Boeck Van Primaleon van Griecken, Sone van Palmerijn van Olyven, Keyser van Constantinopolen: Waer in de heerlicke daden ende wonderlicke liefden van de Prince Darinel, ghesproten wt Primaleon van Griecke, ende liefde van de schoone Richarde van Parijs eyghenlick beschreven ende naetelick voor ooghen ghestelt werden. Nu nieuwvelicx vvt de Fransçoytsche in Nederduytsche tale overghezet door F[elix] V[an] S[ambix] de jonghe

Rotterdam: Jan van Waesberghe de jonghe, 1619; 4°; ill.; got. rom.; 116 ff., π4, A-2E4.

Ejemplares: Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 3116 E 46:4; Rotterdam, Gemeentebibliotheek, 20 E 9:4.

⁶⁷ Imagen del frontispicio disponible en la web del *Short Title Catalogue Netherlands* (STCN) <resources43.kb.nl/stcn/STCN_303626259_01.jpg> [Consulta: 9 de abril, 2012].

Tabla 1. Difusión europea del ciclo palmeriniano, según el año de la *princeps* de cada idioma, con indicación de los títulos abreviados de las obras originales.

<i>Español</i>	<i>Portugués</i>	<i>Italiano</i>	<i>Francés</i>	<i>Inglés</i>	<i>Holandés</i>
Palmerin 1511	(?)	1544	1546	[1586] 1588 [1586] 1597	1602
		Palmerino II 1560			
			1550	1589	1613
Primalción 1512		1548	1576 [1577] 1588	1595 1596	1621
			1579	1597	1614
		Primalcione IV 1560	1583	(?) [1598]	1619
		Polendo 1566			
Platir 1533		1548			
		Platir II 1560			
		Florir I 1554			

Florin II 1560

1547	Palmerin Ing.	1553	1552	[1581] 1596
1548	[1540-1544] 1564-67	1554	1553	[<1585] 1596

Palmerino Ing. III
1559
1602

Palmerin Ing.
III-IV 1587

Palmerin Ing.
V-VI 1602

Dom Duardos I [ms]

Dom Duardos II [ms]

Dom Duardos III [ms]

Tabla 2. Difusión europea del ciclo palmeriniano, según el número de ediciones (entre corchetes las ediciones sin retruimónos), con indicación de los títulos abreviados de las obras originales.

<i>Español</i>	<i>Portugués</i>	<i>Italiano</i>	<i>Francés</i>	<i>Inglés</i>	<i>Holandés</i>	
Palmerín 13	[1]	16 [1]	13 [1]	5 [3] 3 [1]	2 52 [7]	
		Palmerino II 5 [6]			5 [6]	
Primaleón 10 [1]		13 [2]	12 [3] 3	3 2 [2] 2 [1] 2	1 58 [12] 2 2	
		Primaleone IV 5	4 [1] 3 [1]	1 [2] [1]	2 1	9 [2]
		Polendo 4				4
Platir 1		9				10
		Platir II 3 [3]				3 [3]

			Floritur I				5 [2]
			5 [2]				
			Floritur II				3 [3]
			3 [3]				
I	Palmeirim Ing. I-II		6 [3]	4	7 [2]		34 [12]
I	2 [1]		4 [4]	3	6 [2]		
		Palmerino Ing. III	3 [4]		2 [1]		5 [5]
	Palmeirim Ing. III-IV						2
	2						
	Palmeirim Ing. V-VI						1
	1						
26 [1]	5 [2]	76 [28]	44 [7]	32 [14]	8	191 [52]	

DOS ESTUDIOS SOBRE LA SINTAXIS DE LA PROSA DE ARTE DE *AMADÍS DE GAULA*: ENTRELAZAMIENTO SINTÁCTICO Y SINTAXIS DE TEMA Y REMA

Aquilino Suárez Pallasá

Universidad Católica Argentina. Conicet

Sería recomendable por necesario que la investigación lingüística de los libros de caballerías creciese con el mismo compás que la literaria. El conocimiento de la historia de nuestra común lengua castellana —la española como la indiana— progresaría ciertamente con las cosas ricas que la literatura caballeresca tiene para ofrecer a los estudiosos que de tal guisa se aproximasen a ella. Se beneficiaría al cabo el propio estudio literario. En las páginas que siguen propongo a la consideración del lector mi examen de dos aspectos de la sintaxis de *Amadís de Gaula* y las consecuencias que de él se siguen. Sin pretensiones de exhaustividad, estudio uno —el relativo al entrelazamiento sintáctico— en el Libro Primero amadisiano y el otro —el relativo a la sintaxis de tema y rema— en el Libro Segundo.¹ Para la constitución del texto de ambos he adoptado como criterio ecdótico la reconstrucción de la forma sintáctico-tonal de la prosa. He distinguido, pues, la forma segmental de la oración como estructura sintáctica de la forma suprasegmental como arquitectura sintáctica y he concluido que así como en la expresión de esta arquitectura son solidarios la segmentalidad y los signos propios e impropios de puntuación, así deben ser considerados también por el filólogo en la interpretación y en la constitución del texto. Por la interpretación solidaria

¹ Utilizo para el Libro Primero el texto de mi edición crítica ya publicada (García Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. crítica de Aquilino Suárez Pallasá, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2011. Edición digital PDF en CD-Rom; 3850 páginas (Parte I = 1440 páginas; Parte II = 791 páginas; Parte III = 1568 páginas). ISBN 978-950-44-0084-4) y para el Libro Segundo, el de mi edición crítica en preparación.

de ambas partes se constata que el continuo textual lingüístico puede dividirse en una serie de unidades discretas de distinta conformación, a las cuales he dado el nombre convencional de períodos, aunque no los analizo ni clasifico exactamente como la retórica.² Un período, como lo entiendo en estos estudios y como postulo que debe entenderse en la prosa amadisiana, puede estar conformado por uno o más miembros simples o por uno o más miembros complejos, porque a su vez constan, según el análisis sintáctico segmental, de una o más suboraciones. La forma segmental, de tal manera, está subordinada a la suprasegmental tonal, en la cual subsiste según los aspectos de cuatro clases básicas de períodos: unimembre, bimembre, trimembre y cuádrimembre. La última, cuádrimembre, tiene a su vez dos subclases: cuádrimembre no escindido y cuádrimembre escindido. Estas clases y subclases tienen, sin embargo, variantes que se deben sobre todo al énfasis semántico-tonal.

REPRESENTACIONES CONVENCIONALES DE LA FORMA SINTÁCTICO-TONAL

Dos modos de representación adopto, según las conveniencias de la exposición del tema. La primera es la pergeñada por Tomás Navarro Tomás, que empleo en edición provisoria del texto. De acuerdo con ella, los cinco tonemas de la forma tonal o suprasegmental del texto lingüístico enunciativo son: 1) tonema inicial; 2) tonema de cadencia; 3) tonema de anticadencia; 4) tonema de semianticadencia; 5) tonema de semicadencia, y los signos convencionales con que los represento, con o sin superíndices, son: tonema inicial = |^{ti}; tonema de cadencia = |^{tc}; tonema de anticadencia = ||^{ta}; tonema de semianticadencia = |^{t_{sa}}; tonema de semicadencia = |^{t_{sc}}. La segunda, propia del texto crítico e ideada por mí, es del siguiente

² El concepto de período que empleo no se corresponde con el de *oratio periodica* o simplemente *periodus*, como se entiende en la retórica. Véase Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid: Gredos, 1999, t. II, pp. 306 y ss.

modo: con [-] represento anticadencia; con [·] y [,], semianticadencia y semicadencia; con [;] semicadencia; con [.] suspensión sutil; con [.] cadencia. El signo [-] puede superponerse con [,] y con [.]; el signo [·] no se superpone con ninguno. El signo [:] indica final de período si no sigue [-]. Con las letras negritas indico que en el lugar inmediatamente precedente alguno de los testimonios tiene puntuación.³

I. EL ENTRELAZAMIENTO SINTÁCTICO EN EL LIBRO PRIMERO DE *AMADÍS DE GAULA*⁴

Descripción

En la construcción de los períodos cuádrimembres escindidos, muestra la forma sintáctico-tonal de la prosa del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo algunos recursos magníficamente artísticos y

³ Tomás Navarro Tomás, *Manual de entonación española*, New York: Hispanic Institute in the United States, 1948 (Madrid: Guadarrama, 1974). Aquilino Suárez Pallasá, “Sistema de la puntuación en la tradición textual de *Amadís de Gaula*”, en *Letras. Libros de caballerías. El “Quijote”. Investigaciones y relaciones*, 50-51 (2004-2005), pp. 296-348 (Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Libro Primero, ed. de Aquilino Suárez Pallasá, *op. cit.*, t. I, pp. 707-767).

⁴ Hace unos años publicó Sofía Carrizo Rueda un artículo en el que establecía en el texto del *Cantar de mio Cid* el paralelismo entre la técnica narrativa de la yuxtaposición de episodios con la forma paratáctica de la sintaxis del poema. Tiempo después, Juan Manuel Cacho Bleuca publicaba otro en el que describía cuidadosamente la técnica narrativa del entrelazamiento en *Amadís de Gaula* y en las *Sergas de Esplandián*. La lectura de estos estudios indujo en mí el establecimiento de la siguiente relación hipotética de proporcionalidad: en el *Cantar de mio Cid* la yuxtaposición episódica es a la parataxis sintáctica como el entrelazamiento narrativo debería ser a la sintaxis entrelazada en *Amadís de Gaula*. Busqué, pues, ese modo de sintaxis en el texto amadísiano, y el resultado positivo de la investigación está ahora a la vista. Véase Sofía Carrizo Rueda, “Apuntes sobre crítica semiológica y significados en el *Poema del Cid*”, *Letras*, 4 (1982), pp. 3-12. Véase también Juan Manuel Cacho Bleuca, “El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, 1986, t. I, pp. 235-274.

significativos. Dos de ellos considero, brevemente, en este estudio, cuyo propósito es doble: poner de manifiesto un aspecto notable de la prosa de arte amadisiana y contribuir a la fijación de criterios ecdóticos confiables para la edición crítica del texto de la obra. Ambos procedimientos consisten en dos aspectos distintos de entrelazamiento. Denomino entrelazamiento sintáctico —con término que tomo de una forma literaria característica de la literatura artúrica francesa y sus derivadas—,⁵ la alternancia de temas o de focos de interés de los miembros que constituyen la estructura de los períodos cuádrimembres escindidos. En los períodos cuádrimembres no escindidos, en cambio, el entrelazamiento puede ser solamente de las formas gramaticales. Esta alternancia es, como queda dicho, de dos clases, que represento esquemáticamente del siguiente modo: *a*) entrelazamiento alternado: A - B - A' - B'; *b*) entrelazamiento quiásmico: A - B - B' - A'. Explícitas las formas tonales: *a*) A = primera prótasis + B = primera apódosis + A' = segunda prótasis + B' = segunda apódosis; *b*) A = primera prótasis + B = primera apódosis + B' = segunda prótasis + A' = segunda apódosis. Con cierta frecuencia, la distribución de los miembros suele ser realzada por la rima tonemática.

Ejemplos

Presento a continuación un conjunto no exhaustivo de casos del Libro Primero. En el análisis que acompaña cada perícopa amadisiana hago el comentario pertinente.⁶

⁵ En realidad, el entrelazamiento narrativo no es exclusivo de la literatura artúrica ni es procedimiento nuevo. Nació con la poesía europea, puesto que el primer caso está ya en la *Odisea*. Véase Eugène Vinaver, *The Rise of Romance*, Oxford: Clarendon Press, 1971. El autor destaca el entrelazamiento de distintas historias como uno de los sistemas más utilizados para organizar el relato en la novelística medieval.

⁶ La declaración de las siglas de los ejemplares de las ediciones amadisianas empleados en la *collatio* de los testimonios y luego en *el apparatus criticus* es la siguiente: Z₁ Zaragoza 1508, R Roma 1519, Z₂ Zaragoza 1521, S₁ Sevilla 1526, folios manus-

PRÓLOGO, § 6: | **E** yo esto considerando, | **d**esseando que de mí alguna sombra de memoria quedasse, | **n**o me atreuyendo a poner el mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocuparon, || **q**uísele juntar con estos postrimeros que las cosas más liuianas **e** de menor substancia escriuieron | **p**or ser a él según su flaqueza más conformes; | **c**orrigiendo estos tres libros de Amadís, | **q**ue por falta de los malos escriptores **o** componedores **m**uy corruptos e viciosos se leyan, || **e** trasladando y emendando el Libro Quarto con las Sergas de Esplandián su Hijo, | **q**ue hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto. |

Se trata de dos períodos concatenados. El primero, trimembre con prótasis tripartita formada por tres proposiciones subordinadas yuxtapuestas de gerundio,⁷ propia del *modus scribendi* de Montalvo, puesto que aparece en el Prólogo I y éste le pertenece sin ninguna duda. El segundo, en cambio, es ambiguo: cuádrimembre no escindido o cuádrimembre escindido, y tanto la prótasis como la apódosis, si se lo considera no escindido, consisten en oraciones coordinadas copulativas de gerundio, o, si se lo considera escindido, las prótasis de ambos subperíodos bimembres. Este modo de distribución es frecuente en *Amadís*, como el que las oraciones coordinadas copulativas de gerundio formen por sí solas período. De otro lado, hay construcción alterante o entrelazamiento sintáctico, pero sobre todo de la materia gramatical en el segundo período, que edito como cuádrimembre no escindido en virtud de la misma materia. En efecto, la distribución A - B + A' - B' de los miembros consiste en oración de gerundio + proposición de relativo en la apódosis más oración de gerundio + proposición de relativo en la apódosis. Como queda de manifiesto, la forma

critos de **S**₁, **S**₂ Sevilla 1531, **V** Venecia 1533, **S**₃ Sevilla 1535, **S**₄ Sevilla 1539, **M** Medina del Campo 1545, **S**₅ Sevilla 1547, **L** Lovaina 1551, **S**₆ Sevilla 1552, **B** Burgos 1563, **B**_m enmiendas manuscritas de **B**, **Sa** Salamanca 1575, **S**₇ Sevilla 1575, **A** Alcalá de Henares 1580, **S**₈ Sevilla 1586.

⁷ Sobre la prótasis trimembre véase Aquilino Suárez Pallasá (ed.), Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Libro Primero, *op. cit.*, t. 1, pp. 1133-1172.

alternante consiste en el paralelismo exacto de las partes. Con todo, la interpretación y edición como período cuádrimembre escindido, haciendo hincapié más en la substancia semántica que en la forma gramatical, no es descartable, puesto que en el primer miembro el tema es la labor literaria del autor, en el segundo el *textus receptus*, en el tercero de nuevo la labor literaria del autor y en el cuarto, al cabo, el *textus novus* que procede de su operación, es decir, un modo de alternancia temática, además de la gramatical.

INCIPIIT: | Aquí comienza el Primero Libro del Esforçado e Virtuoso Cauallero Amadís, || Fijo del Rey Perión de Gaula e de la Reyna Helisena, | el qual fue corregido y emendado por el honrrado e virtuoso cauallero *Garci Rodríguez de Montaluo*, || regidor de la noble villa de Medina del Campo. |

Es período cuádrimembre que edito como escindido por la distribución alternante de partes temáticas, las cuales son: *Amadís de Gaula* + paréntesis sobre la progenie del personaje, en el primer subperíodo, + corrección y enmienda de *Amadís de Gaula* + paréntesis sobre la condición y estado del corrector y enmendador. El paralelismo de las partes A - A' se hace evidente por el modo de nombrar los personajes: en A, *esforçado e virtuoso cavallero Amadís*, y en A', *honrrado e virtuoso cavallero Garci Rodríguez de Montalvo*.

CAPÍTULO 3, § 4: | Pero quiero que sepáys lo que vna donzella || al tiempo que a esta tierra venistes me dixo, | que me parecía muy sabia, || e no lo puedo entender: | Que de la Pequeña Bretaña saldrían dos dragones || que ternían su señorío en Gaula | e sus coraçones en la Gran Bretaña, || e de allí saldrían a comer las bestias de las otras tierras. |

La perícopa incluye dos períodos cuádrimembres. Ambos son escindidos y ambos tienen entrelazamiento. En el primero el entrelazamiento es alternante, pues los temas que lo constituyen son: donzella + dicho

de la doncella, en el primer subperíodo, + doncella + dicho de la doncella, en el segundo. Es notable, y por cierto plena de intención artística, la dislocación de la oración de relativo *que me parecía muy sabia* para formar segunda prótasis paralela de la primera. En el segundo período, que tiene entrelazamiento quiásmico, la forma esquemática es: salir dragones de Bretaña + tener lugar en Gaula + tener lugar en Gran Bretaña + salir dragones de Bretaña. El juego de los verbos expresos y elíptico es fundamental: *salir + tener + tener* (elíptico) + *salir*.

CAPÍTULO 3, § 5: | **M**as el gigante endereçó contra el niño, || **q**ue desamparado e solo le vido, | **e** allegando a él, || **t**endió el niño los braços riendo. |

Es período cuádrimembre escindido. Los temas que forman el entrelazamiento alternante son: gigante + niño (foco de interés) + gigante + niño. La rima es sólo parcial, de los dos primeros miembros. En Cap. 42, § 16 hay un esquema similar, aunque mucho más elaborado.

CAPÍTULO 4, § 12: | “**A**y, señor cauallero!, acorredme, || **e** no me dexéys assí matar a esta aleuosa.” | El donzel le dixo: || “**T**iraos afuera, dueña, | **q**ue os no conuiene lo que hazéys.” | Ella se apartó, || **y** el cauallero quedó amortecido. | **Y** el Donzel del Mar decendió del cauallo, || **q**ue mucho desseaua saber quién fuesse, | **e** tomó al cauallero en sus braços, || **e** tanto que acordado fue **d**ixo: | “**O**, señor!, muerto soy, || **e** lleuadme donde aya consejo de mi alma.” |

En esta perícopa hay cinco períodos. El cuarto es cuádrimembre escindido. Su sintaxis es entrelazada alternante con rima parcial, pero muy eficaz, de anticadencias: *cauallero - braços*. Los temas alternados de los cuatro miembros son: doncel + caballero + doncel + caballero. El segundo miembro es caballero, porque, en efecto, el caballero es el objeto del interés del doncel. El cuarto miembro puede ser considerado como formado por oración de relativo coloquial con *e* funcionalmente igual a *que*.

CAPÍTULO 5, § 5: | “Señor -**d**ixo ella-, si las armas no tomáys, || no osaría passar más adelante.” | **É**l las tomó || **e** pasó adelante. |

Son en realidad dos períodos bimembres concatenados. Aunque el segmento sintáctico-tonal no es cuádrimembre, se cumple sin embargo en él un entrelazamiento de la clase de los alternantes. Los temas que conforman el esquema paralelístico alternado son: Amadís + doncella + Amadís + doncella. El tema del primer miembro es Amadís porque, aunque habla la doncella, él es quien debe tomar las armas; en el segundo miembro sigue hablando la doncella, pero ya no de Amadís sino de sí misma; en el tercero el tema es evidentemente: Amadís; en el cuarto vuelve a ser la doncella, porque la oración *e pasó adelante* tiene por sujeto a la doncella y no a Amadís. En el segundo período hay relación asindética de causalidad-consecutividad entre prótasis y apódosis, de modo que el sentido es: ‘como él tomó las armas, luego la doncella pasó adelante’. La estructura sintáctico-tonal del entrelazamiento alternante hace manifiesto este sentido, dudoso sin la referencia a ella. La rima de ambos tonemas de cadencia con el mismo vocablo y la posición de variantes del mismo verbo en ambas anticadencias refuerzan la arquitectura del período.

CAPÍTULO 5, § 7: | “Señor -**d**ixo él-, yo bien vos conocí, || **q**ue me distes honrra de cauallería; | **l**o que, si a Dios pluguiere, **v**os seruiré en vuestra guerra de Gaula, || **t**anto que otorgado me fuere.” |

Se trata de período cuádrimembre escindido. La forma temática básica es: yo del doncel + honra de caballería + honra de caballería + yo del doncel. Es, por tanto, quiásmica. El doncel dice haber conocido al rey Perión (primer miembro); que de él recibió la honra de ser caballero (segundo miembro); que le retribuirá (*servir* ‘pagar’ ‘retribuir’) combatiendo el haber recibido la honra de ser caballero (tercer miembro); que espera a ser autorizado para hacerlo de inmediato (cuarto miembro). En este pasaje y en el siguiente el verbo *servir* vale ‘pagar’ ‘retribuir’ ‘recompensar’. En efecto, en “lo que, si a Dios pluguiere, vos

seruiré en vuestra guerra de Gaula” el verbo *servir* significa sin ninguna duda posible ‘pagar’ ‘retribuir’ ‘recompensar’, que es lo que piensa hacer el doncel con el rey Perión por haberle armado caballero, es decir, ‘lo cual, si a Dios pluguiere, vos pagaré...’ ‘lo cual, si a Dios pluguiere, vos retribuiré...’.⁸ Este significado estaba en castellano antiguo —J. Corominas lo documenta en *El conde Lucanor* e incluso, seguramente por arcaísmo, en el *Quijote*—. ⁹ Estando en el Libro Primero de *Amadís*, es muy probable que el verbo *servir* con tal valor haya pertenecido al texto primitivo y que en él haya sido calco francés.

CAPÍTULO 19, § 11: | “Dios gelo agradezca -dixo él-, || e yo lo seruiré en lo que mandare e quisiere, | e a vos, que también lo fezistes, || e ved si soy para más,. menester.” |

En este caso se trata de período cuádrimembre escindido con rima de tonemas de primera anticadencia y de cadencia, es decir $m_1 + m_4$: *él-menester*. Para la cabal comprensión del texto citado conviene saber que habla Amadís con unas doncellas de Urganda y pide que Dios le dé gracias a ella por haberlo librado del mortal encantamiento de Arcaláus. En la apódosis del primer subperíodo la expresión *lo seruiré* tiene pronombre *lo* abstracto que refiere al acto de la liberación mencionado. La expresión fue mal entendida y enmendada por **B_m Sa A** en *la seruire*. Con la enmienda se ha pasado, por trivialización, de la referencia de *lo* al acto de liberación a la de la persona liberadora mediante *la*. La causa de la incomprensión y mala enmienda ha sido el desconocimiento de que este verbo *servir* significa también ‘retribuir’ ‘pagar’. Como en el caso anterior probablemente es calco francés. La prótasis del segundo subperíodo es construcción pospositiva y está en encabalgamiento con la apódosis precedente, por lo cual *a vos* es objeto de *agradezca*, no de *seruiré*. Edito *a vos, que también lo fezistes* de acuerdo

⁸ Joan Corominas y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1991; s. v. ‘siervo’.

⁹ *Ibid.*, s. v. ‘siervo’.

con la gran mayoría de los testimonios —sólo tienen *tan bien* **Z₁ S₆ Sa A** y *tn bien* **R Z₂ B S₇**—, con el valor estemático de los mismos y con el mejor sentido del texto, aunque ya se sabe que la diferencia gráfica *tan bien / tanbien / tambien* no es cabalmente indicativa de la forma y función genuinas en la tradición textual. Todos los editores modernos, incluso P. de Gayangos, prefieren la expresión ponderativa *tan bien*. Pero lo que quiere Amadís no es *servir* ‘retribuir’ ‘pagar’ a las doncellas de Urganda porque hayan cumplido bien su labor de desencantamiento, sino que Dios las *agradezca* ‘dé gracias’ como a Urganda. A Urganda, por ser autora primordial del desencantamiento, y juntamente con ella a las dos doncellas, porque, aunque autoras secundarias, han colaborado empero con la obra de su directora. En la apódosis del segundo subperíodo, *e ved si soy para más, . menester*, se impone la puntuación suspensiva, indicativa de tonema y pausa correspondientes, porque *menester* forma frase con *ser* y hay hipérbaton = *si soy menester para más*, es decir ‘si soy necesario para otra cosa’, de ningún modo ‘si soy para más menester’ = ‘si soy para más servicio’ o ‘si soy para otro servicio.’

Una última observación acerca de este difícil período: la distribución de sus miembros de acuerdo con los referentes mencionados en él, consiste en un entrelazamiento sintáctico, como ocurre en otros lugares del texto amadisiano. Del siguiente modo: 1) gracias de Dios para Urganda; 2) servicio de Amadís a Urganda; 3) gracias de Dios para las doncellas; 4) servicio de Amadís a las doncellas. La arquitectura del período consiste, pues, en la alternancia de las gracias de Dios y el servicio de Amadís distribuidas en dos momentos distintos, el de Urganda y el de las doncellas.

CAPÍTULO 21, § 11: | “E yo vos mando como a mi vassalla que los sol-téys, || **p**ues que otro ninguno, si vós no, lo podría hazer, | **q**ue no han de otro, . conocimiento, || **e** yo vos sacaré de culpa.” |

Es período cuádrimembre escindido con encabalgamiento de la prótasis del segundo subperíodo y sintaxis entrelazada, según el modo del

quiasmo. En el primer subperíodo hay rima $m_1 - m_2$: *soltéys-hazer* de tonemas de anticadencia y semicadencia de juntura. En la primera apódosis *si vós no* es forma adversativa más antigua y menos elíptica que *sino vós*, derivada de ella. En la prótasis del segundo subperíodo hay hipérbaton por transposición del vocablo *conoscimiento* al final de la proposición, y es reconocible porque queda tras pausa virtual que exige puntuación especial, dado que sin ella *otro* = ‘otra persona’. El vocablo *conoscimiento*, que aplicado a seres humanos puede valer como ‘conocimiento’ y ‘gratitud’ o ‘agradecimiento’, aplicado a fieras puede valer como ‘conocimiento’ o como ‘respeto’ u ‘obediencia’. En la apódosis, *sacar de culpa* ‘exculpar’. Los temas que constituyen la forma quiásmica son: autoridad de la señora sobre la doncella + autoridad de la doncella sobre los leones + autoridad de la doncella sobre los leones + autoridad de la señora sobre la doncella.

CAPÍTULO 30, § 3: | Amadís fincó los ynojos ante la reyna, || tomando a Galaor por la mano, | e dixo: || “Señora, vedes aquí | el cauallero que me embiastes buscar.” |

Es éste un período cuádrimembre escindido con sintaxis entrelazada de clase alternante. Los temas que constituyen el entrelazamiento sintáctico son: Amadís + Galaor + Amadís + Galaor. En el tercer miembro el tema Amadís está representado por solo el verbo *dixo*.

CAPÍTULO 33, § 13: | Estonces llamó a la señora del castillo || e a dos caualleros fijos suyos que y eran con ella, | e díxoles: | “Quiero que seáys vosotros || testigos de vn pleyto que con estos caualleros fago.” | E dixo por don Galaor: | “Este cauallero es mi preso, || e quiero fazer dél mi amigo, | e assí lo es el otro su compañero, || e soy conuenida con ellos en esta guisa: |

En esta perícopa hay cuatro períodos. El primero es trimembre; el segundo, bimembre; el tercero, unimembre; y el cuarto, cuádrimembre

escindido. En el período cuádrimembre hay sintaxis entrelazada alternante. Los temas que la constituyen son: primer caballero + dueña + segundo caballero + dueña. Riman entre sí los vocablos de ambas anticadencias: *preso - compañero*.

CAPÍTULO 35, § 9: | **E** descendiendo de su cauallo, | se le fue fincar de noyos delante, || **e** le besó las manos, | **d**iziendo: |

Se trata de período cuádrimembre no escindido, en el cual hay sintaxis entrelazada de naturaleza no temática, sino exclusivamente gramatical. En efecto, sus miembros son: 1) proposición de gerundio + 2) oración principal de verbo finito + 3) oración principal de verbo finito + 4) proposición de gerundio. La distribución de las correspondencias es, como puede verse, quiásmica, y riman la semicadencia con la semianticadencia: *cavallo - manos*.

CAPÍTULO 36, § 11: | **E** allí llegó a ellos el escudero de Galaor, || **e** Ardían el enano de Amadís, | **q**ue cuydaua que su señor yua por aquella vía,. || a le buscar. |

Es período cuádrimembre escindido con sintaxis entrelazada, según el modo del quiasmo. En él los temas que constituyen los cuatro miembros son como sigue: 1) escudero de Galaor + 2) enano de Amadís + 3) enano de Amadís + 4) escudero de Galaor. Es notablemente artificiosa la suspensión de *a le buscar*, complemento del verbo *llegó*, que está en el comienzo de la primera prótasis, interpuestos dos miembros que, como paréntesis con encabalgamiento, se refieren al enano de Amadís. El develamiento de la forma entrelazada quiásmica permite la reconstrucción de la estructura sintáctica verdadera y la comprensión del buen sentido de este bello segmento: “Y allí llegó a ellos el escudero de Galaor a buscarlo, y [llegó] Ardían, el enano de Amadís, que pensaba que su señor iba por aquel camino.”

CAPÍTULO 37, § 2: | **A**rbán se paró a la puerta del palacio de la reyna, || así armado con .cc. caualleros de los suyos, | **y** embió dos dellos que supiesen la buelta cómo era. | **E** llegando al alcázar, || vieron como Barsinán era dentro con toda su compañía. | **E** degollaua e mataua quantos auer podía || **e** otros despeñaua de los muros. | **Q**ue quando oyó la buelta e la prisión del rey **no** paró ojo a otra cosa || -;**e** los del rey no lo sospechando, | **y**uan sin recelo en el socorro!- || **e** tenía consigo seyscientos caualleros **e** siruientes bien armados. |

Perícopa que tiene cuatro períodos diversos. El primero es trimembre; el segundo y el tercero son bimembres (pero podrían formar uno solo cuádrimembre escindido con menos énfasis de las partes que los constituyen); el cuarto, cuádrimembre escindido. En el cuádrimembre escindido, la sintaxis es entrelazada en quiasmo. En efecto, los temas de los mismos son: Barsinán + caballeros del rey Lisuarte + caballeros del rey Lisuarte + Barsinán. Como en el caso precedente la forma quiásmica, por su construcción en espejo, contiene dos miembros parentéticos interiores exclamativos. Hay rima imperfecta entre la semicadencia de juntura y la cadencia: *sospechando - armados*. Arcaísmo y galicismo *sirvientes* ‘peones.’

CAPÍTULO 39, § 3: | **E**stado el rey Lisuarte como oýs, || llegó ay el duque de Bristoya al tiempo que fuera a pedimiento de Oliuas emplazado | **p**or lo que ante el rey dixera, || **e** fue del rey bien rescebido. | **E** dixo: | “**S**eñor, **v**os me mandastes emplazar || **q**ue paresciesse oy ante vos en vuestra corte | **p**or lo que de mí vos dixerón, || **q**ue fue muy gran mentira. |

Cuidada, sutil y bella arquitectura de dos períodos cuádrimembres escindidos. En un primer análisis, de la conformación de ambos períodos puede entenderse que tienen los dos sintaxis entrelazada alternante, si se hace énfasis en la presencia del rey en el tercer miembro del primero y si se admite que en el cuarto miembro la parte del duque se

asume o implica en la autodefensa del personaje. De tal manera, los dos esquemas son paralelos y coincidentes: 1) rey + duque + rey + duque, y 2) rey + duque + rey + duque. En un segundo análisis se comprueba la existencia de otra clase de correspondencias de las partes: “Estando el rey Lisuarte como oýs: **Señor**, vós me mandastes emplazar | Llegó ay el duque de Bristoya al tiempo que fuera a pedimiento de Oliuas emplazado : **que** pareciesse oy ante vos en vuestra corte | **por** lo que ante el rey dixera : **por** lo que de mí vos dixeron | **e** fue del rey bien rescebido : **que** fue muy gran mentira”.

CAPÍTULO 41, § 10: | “Ya veys cómo yo he lo más mejor de la batalla. | **E** si me quisierdes dezir el vuestro nombre, || gran plazer recibiré, | **e** por qué vos encobrides assí, || **tanto** **daruos** he por quito. | **E** sin aquesto no vos dexaré en ninguna manera.” |

Tres períodos: el primero, unimembre; el segundo, cuádrimembre escindido, y el tercero, de nuevo unimembre. Hay entrelazamiento sintáctico alternante en apariencia sencillo porque se descubre con facilidad, pero que entraña un notable artificio de su arquitectura. Veamos lo primero. Los temas que se alternan son vos + yo + vos + yo. En cuanto a lo segundo, la alternancia sintáctica es de tal manera que el orden normal de las partes puede reconstruirse con sólo cambiar la distribución de las mismas. Así, pues, “| **E** si me quisierdes dezir el vuestro nombre, || gran plazer recibiré, | **e** por qué vos encobrides assí, || **tanto** **daruos** he por quito. |” se reordena en “| **E** si me quisierdes dezir el vuestro nombre | **e** por qué vos encobrides assí, || gran plazer recibiré | **tanto** **daruos** he por quito. |” Sólo se echa de menos el nexos *e/y* ante el último miembro; sin embargo, este nexos no es imprescindible, puesto que la yuxtaposición es también aceptable, y todavía más cuando se tiene en cuenta que el valor de *tanto* en este contexto es ‘hasta’. Luego: *gran plazer recibiré, hasta darvos he por quito*.

CAPÍTULO 42, § 16: | Mas Amadís que assí lo vio apressurose quanto pudo, || e, Abiseos que la falda del arnés le alçaua para la espada le meter, | Llegó a él, || e con miedo que ouo dexole e cubriose de su escudo. |¹⁰

Es período cuádrimembre escindido con rima compleja $m_{1a} - m_{2b} + m_{1b} - m_{2a}$: *pudo-meter-él-escudo*. Todos los testimonios puntúan el comienzo del segmento, pero solamente ocho el final en el lugar que entiendo como de cadencia. Interpuntúan todos la primera anticadencia; sólo S_8 la semicadencia de juntura, y todos menos cinco la segunda anticadencia. En la primera prótasis, proposición subordinada temporal más principal. Primera apódosis y segunda prótasis, proposición subordinada temporal más principal. En la segunda apódosis, *con miedo que ouo*, esquema sintáctico muy frecuente, es causal: *con miedo que ouo* = *con que ouo miedo* = *porque ouo miedo*. Con notable distribución en los miembros del período los sujetos y actores se entrelazan en intrincada alternancia para indicar con magnífico arte la revuelta del combate: Amadís – Abiseos – Amadís – Abiseos, y contribuye eficazmente la rima en la configuración de la imagen inextricable del movimiento de los combatientes. Hay que advertir, en fin, cómo a la actuación de Amadís corresponden las dos ramas tensivas del período, mientras que a Abiseos corresponden las dos distensivas. Inusitada manifestación de simbolismo sintáctico-tonal. En resumen: “Mas cuando Amadís así lo vio, apressurose quanto pudo, y cuando Abiseos le (*sc.* a Agrajes) alzaba la falda del arnés para meterle la espada, llegó (Amadís) a él (*sc.* a Abiseos), y con el miedo que tuvo (Abiseos) dejole y cubriose con su escudo.”

¹⁰ Aparato crítico suprasegmental: : matáralo] *b todos* | pudo] *b om. B (b ad. B_m)* | 2: meter] *b S₈* | él] *b om. M S₆ B (b ad. B_m) S₇ S₈* | 14: dexole] *b om. B S₇ S₈* | 3: escudo] *b Z₁ R Z₂ B_m Sa S₇ A S₈* |

II. SINTAXIS DE TEMA Y REMA
 EN EL LIBRO SEGUNDO DE *AMADÍS DE GAULA*¹¹

¿Cómo editar un texto cuya sintaxis no tiene la estructura sintáctica normal de oposición bilateral de sujeto y predicado, propia del castellano (y de las lenguas hispánicas, románicas e indoeuropeas), sino que ha modulado a la de tema y rema, propia del chino? ¿Cómo suplir, en consecuencia, los elementos en apariencia faltantes y cómo representar adecuadamente la forma sintáctico-tonal correspondiente de manera que el sentido sea claro, distinto, perfectamente inteligible? Estos son algunos de los problemas que presenta una interesantísima perícopa del Capítulo 44 del Libro Segundo. Para que el proceso de dilucidación de la forma genuina se despliegue sin ambages ni obscuridades innecesarias ante los ojos del lector atento, he de presentarlo paso a paso desde la edición paleográfica hasta la crítica definitiva.

Edición paleográfica de Amadís II, 44
 (según la edición de Zaragoza de 1521, fol. 82 va,
 con restitución de partes abreviadas)

Pues alli llegados en | trando por la puerta vieron vn gran palacio las |
 puerta^s abuertas [*sic*] : y mucho^s escudos enel pue | ftos en tres mane-
 ras : *que* bien ciento dellos estauan | acostados a vnos poyos : y sobre
 ellos estauan | diez mas altos : y en otro poyo sobre los diez | estauan dos
 : y el vno dellos estaua mas alto *que* | el otro mas dela meytad . Amadi^s
 pregunto que | *porque* los pufieran alli? E dixeronle *que* alli era la |
 bondad de cada vno cuyos los escudos eran *que* | enla camara defendida

¹¹ Entiendo la estructura tema y rema como distinto de tema y foco. Véase María Luisa Zubizarreta, “Las funciones informativas: tema y foco”, en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dirs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid: Espasa-Calpe, 2000, t. III, pp. 4215-4244.

quifieron entrar : y los | *que* no llegaron al padron de cobre estauan lo^s escudo | dos en tierra : τ los diez *que* llegaron al padron | estauan mas altos : τ de aquellos dos el mas ba | xo passó por el padron de cobre : mas no pudo | llegar al otro : y el *que* estaua mas alçado llego | al padron de marmol : y no passó ma^s adelante. | Entonces Amadis se lleo a los escudos | por ver si conosceria alguno dellos : *que* en cada vno | hauia vn rotulo de cuyo fuera : y miro lo^s diez : | y entre ellos estaua vno mas alto buena par- | te : τ tenia el campo negro : y vn leon allí negro | pero hauia las vñas blanca^s : τ los dientes y la | boca bermeja y conosco *que* aquel era de Arca | laus : y miro los dos escudos *que* mas alçados | estauan : y el mas baxo hauia el campo indio : τ | vn gigante en el figurado : τ cabe el vn cauallero | que le cortaua la cabeça τ conosco ser *aquel* del | rey Abies de yrlanda : *que* allí viniera dos años | ante *que* con amadis se combatiera : τ cato el otro | τ tambien hauia el campo indio : τ tres flores de | oro en el : τ *aquel* no lo pudo conocer : mas leo | las letra^s *que* en el hauia : *que* dezian este escudo es | de don Quadragante / hermano del rey abies de | yrlanda : *que* no hauia mas de doze días *que* aque- | lla auentura prouara : τ llegara al padron de | marmol donde ningun cauallero hauia llegado : | τ el era venido de su tierra a la gran Bretaña | por se combatir con Amadis | por *vengar* la muerte del rey Abies su hermano : | desque Amadis vio los escudos mucho dudo | aquella auentura / pues *que* tales caualleros no la acabaron.

El texto aparece en una masa tan intrincada que sólo conociéndolo de antemano y su entonación casi de memoria atinaría el lector —y el oyente— a dar con su verdadera forma sintáctico-tonal y a comprenderlo plenamente. Causa de ello, la deficiente puntuación, presente apenas no más que ante los nexos.¹² Es evidente que para la restitución

¹² En una edición semicrítica segmental (con la puntuación de los restantes testimonios agregada e indicada mediante negrita posterior a ella) las cosas no mejoran notoriamente: “Pues allí llegados, entrando por la puerta vieron vn gran palacio las puertas abiertas : e muchos escudos en él puestos en tres maneras : que bien ciento dellos estauan acostados a vnos poyos : e sobre ellos estauan diez más altos : y en otro

de la forma sintagmático-tonal genuina (momento de la *constitutio textus*) faltan los elementos contextuales que determinan la exacta *conformatio textus*.¹³

poyo sobre los diez estauan dos : **y** el vno dellos estaua más alto que el otro más de la meytad . Amadís preguntó : **que** por qué los pusieran assí . **E** dixéronle, **que** assí era la bondad de cada vno cuyos los escudos eran, **que** en la Cámara Defendida quisieron entrar : **e** los que no llegaron al padrón de cobre estauan los escudos en tierra : **e** los diez que llegaron al padron estauan más altos : **e** de aquellos dos el más baxo passó por el padrón de cobre : **mas** no pudo llegar al otro : **y** el que estaua más alçado llegó al padrón de mármol : **e** no passó más adelante . **Entonces** Amadis se llegó a los escudos / **por** ver si conoscería alguno dellos : **que** en cada vno auía vn rétuco de cuyo fuera : **e** miró los diez : **y** entre ellos estaua vno mas alto buena parte : **e** tenía el campo negro : **e** vn león assí negro : **pero** auía las vñas blancas : **e** los dientes e la boca bermeja : **e** conoció que aquél era de Arcaláus : **e** miró los dos escudos que más alçados estauan : **y** el más baxo auía el campo indio : **e** vn gigante en él figurado : **e** cabe él vn cauallero que le cortaua la cabeça : **e** conoció ser aquél del rey Abiés de Yrlanda : **que** allí viniera dos años ante que con Amadís se combatiera : **e** cató el otro **e** también auía el campo indio : **e** tres flores de oro en él : **e** aquél no lo pudo conoscer : **mas** leyó las letras que en el auía : **que** dezían . Este escudo es de don Quadragante / hermano del rey Abiés de Yrlanda : **que** no auía más de doze días que aquella auentura prouara : **e** llegara al padrón de mármol, **donde** ningún cauallero auía llegado : **y** él era venido de su tierra a la Gran Bretaña : **por** se combatir con Amadís : **por** vengar la muerte del rey Abiés su hermano . **Desde** Amadis vio los escudos mucho dudo aquella auentura / **pues** que tales caualleros no la acabaron.” Aun agregando a la puntuación de **Z**₂ la de los demás testimonios, la lectura adolece de las mismas dificultades del texto puramente paleográfico. El signo [,] + negrita procede de **B**_m y posteriores. Regularizo el uso de las mayúsculas y, sin indicarlo, selecciono y edito con variantes de otros testimonios. Ya es evidente, empero, que las mayores dificultades para la determinación de la forma suprasegmental consisten en este pasaje en la modulación de la estructura sintáctica de sujeto y predicado enfrentados a la de tema y rema, y en la acumulación de construcciones nominales absolutas, de elipsis y de predicativos.

¹³ Véase, si no, el caso siguiente: CAPÍTULO 26, § 5: | “Agora digo que la donzella puede bien dezir || **que** tanto le fize de tuerto como de amparamiento; | **que** si de un forçador la defendí, || **é** dexela en poder de otro.” | En la arquitectura de este período cuadrímembre escindido se advierte muy bien el valor de la interpretación tonal. Mientras dormía entre Amadís y Gandalín una donzella liberada por aquél de un caballero que la maltrataba, otro que llega a caso hasta ellos la toma y la lleva consigo. Despierto por las voces de la donzella, Amadís dice lo que transcribo. Ahora bien, si la expresión se hubiese entendido con un solo foco de atención, esto es, desde el pun-

Elementos contextuales necesarios

Para la mejor edición y comprensión del sentido de esta notable perícopa amadisiana es necesaria la lectura del episodio de la prueba de la Cámara Defendida. La expresión “Cámara Defendida” significa, con sentido castellano medieval vulgar, ‘Cámara Prohibida’, pero con sentido sagrado ‘Cámara Santa’. La *res* condice con el *nomen*. La Cámara Defendida es la cámara nupcial del griego Apolidón y la romana Grimanesa en la Ínsula Firme. Está dentro del fortísimo castillo desde el cual se gobierna toda la isla. Es un recinto cerrado sin ventanas y con sólo una puerta. Cuando Apolidón fue llamado para asumir el trono del Imperio de Constantinopla, lo dejó encantado de tal manera que no podrían entrar en él sino el mejor caballero y la mujer más hermosa del mundo. Para ello puso a cinco pasos de la puerta un

to de vista de la entonación, con anticadencia en *amparamiento*, el sentido de la expresión sería: “Digo que la doncella puede bien decir que tanto le hice de tuerto como de amparamiento, porque si de un forzador la defendí, también la dejé en poder de otro”, es decir, que la causal incide, o puede entenderse como que incide, en el *dezir* de la doncella no en el *digo* de Amadís. A ello nos obligan la entonación y el enfoque único. Es la doncella la que puede afirmar tal cosa argumentando la falla de Amadís. Pero no es esto lo que debe entenderse en la expresión del texto. El discurso es de Amadís, y Amadís no piensa en lo que podría argumentar la doncella sobre su negligencia, sino que es él mismo quien argumenta contra sí mismo. Para interpretar y editar así no vale por sí sola la puntuación. Hay que tener en cuenta el paralelismo que tiene este acontecimiento con lo que ocurre a don Galaor en el complejo entrelazamiento del relato del conjunto de episodios de los cuales forma parte el de Amadís. A don Galaor roban, mientras duerme, el cuerpo de un caballero muerto, y por ello él se acusa a sí mismo de negligente. A tan notable diferencia de interpretación nos conduce el entender con la forma segmental pura de la expresión de los testimonios otra forma, la tonal, que por causa del mencionado paralelismo del entrelazamiento le da sentido verdadero. La operación filológica que determina el sentido y la forma conveniente es la *conformatio textus*. Los testimonios Z_1 y Z_2 adicionan puntuación de semianticadencia en el primer subperíodo para discernir grupos fónicos y enfatizar la comparación. Nótese además el empleo latinizante de *é adv.* ‘también’, según la lectura de Z_2 , como en otros lugares del texto (Raphael Kühner y Carl Stegmann, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, 3 vols., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft-unveränderter Nachdruck, 1992, t. III, pp. 8 y ss.).

pilar de piedra mármol y a otros cinco otro de bronce —en el texto *cobre*—. Determinó de tal modo tres espacios: uno delimitado por el pilar de bronce; uno intermedio, delimitado por el pilar de mármol y la puerta de la cámara; y el tercero, el interior, y central de la propia cámara. Desde fuera de la cámara no puede verse su interior; pero desde dentro de ella puede verse todo lo que hay afuera. El caballero que intentare entrar, armado de todas sus armas, habrá de combatir contra infinitos contendores invisibles que opondrán creciente resistencia en medio de atronadoras voces. Infinitos brazos invisibles impedirán, con fuerza creciente, que la mujer entre. En el comienzo del Libro Segundo se refiere cómo Amadís supera la prueba. Amadís pasa el segundo pilar y llega a la puerta: “Assí llegó a la puerta de la cámara. E vio vna mano que le tomó por la suya e lo metió dentro, e oyó vna boz que dixo: ‘Bien venga el cauallero que, passando de bondad aquel que este encantamento fizo, e que en su tiempo par no touo, será de aquí señor.’ Aquella mano le pareció grande e dura como de hombre viejo, e y en el braço tenía vestida vna manga de xamete verde”. Superada la prueba, Amadís deviene señor del castillo y de toda la isla. Oriana supera a su vez la prueba después de manifestarse su matrimonio secreto con Amadís y de celebrarse las bodas públicas de ambos en la Ínsula Firme, según se cuenta en el lugar del Libro Cuarto que debía de constituir el fin del *Amadís primitivo*. Superada la prueba por Oriana, desaparecen todos los encantamientos de la isla. En la conformación de todo esto el autor del *Amadís primitivo* recurrió a tres fuentes distintas: 1) la descripción de la cámara de Héctor del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure o de la *Historia troyana en prosa y verso*, su traducción y adaptación castellana alfonsí; 2) el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach; y 3) *Acta Pilati y Descensus Christi ad inferos* del apócrifo *Evangelium Nicodemí*. A alguna de las dos primeras obras pertenecientes a la Materia de Troya medieval se debe la idea de la cámara desde cuyo interior puede verse todo lo exterior sin que lo inverso ocurra. Al *Parzival*, la de hacerse visible lo invisible —como el Santo Grial se hace visible al

hermano pagano de Parzival después de recibir el bautismo—, la de devenir señor del castillo y de la isla el caballero que supere la prueba de la cámara, y la de asociar esposo y esposa en ese señorío. A *Acta Pilati* del *Evangelium Nicodemi*, la de la mano poderosa que introduce a Amadís en la cámara y la de la voz que lo proclama señor, y al *Descensus* la de la turba armada invisible que resiste por la fuerza en medio de inmensos alaridos. Ha de notarse que en este último caso —los dos temas procedentes del *Evangelium Nicodemi*— se produce una inversión de los hechos: la mano de Jesús que saca a José de la casa cerrada, aparece como la mano poderosa que introduce a Amadís en la Cámara Defendida y la turba resiste el ingreso desde fuera de ella. Tal inversión, sin embargo, es sólo aparente: el pasar de la periferia al centro y de lo invisible a lo visible no es sino un salir absoluto de la prisión de las cosas y de los sentidos; en este salir —o *ékbasis*— los agentes de la exterioridad oponen resistencia. El autor del *Amadís primitivo*, resemantizándolo, ha dado nuevo sentido al simbolismo de la cámara de Héctor de acuerdo con el *Evangelium Nicodemi* y el *Parzival* de Wolfram.¹⁴ Considerados los elementos contextuales, es posible hacer la siguiente edición teórica por *conformatio textus*.

¹⁴ *Los Evangelios Apócrifos*, versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones de Aurelio de Santos Otero, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956. Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure*, ed. de Léopold Constans, Paris: SATF, 1904-1912. *Historia troyana en prosa y verso*, ed. de Ramón Menéndez Pidal y E. Varón Vallejo, Madrid: Junta para la Ampliación de Estudios, 1934. Aquilino Suárez Pallasá, “El *Evangelio Apócrifo de Nicodemo* y el *Amadís de Gaula* de Garcí Rodríguez de Montalvo”, *Incipit*, 22 (2002), pp. 159-172. Sobre la heráldica y la función identificadora de familias e individuos cumplida por los escudos de armas hay que leer, para dar comienzo al estudio de este tema relevante, el Cap. VII del libro de Maurice Keen, *La caballería*, versión castellana de Elvira e Isabel de Riquer, pról. de Martín de Riquer, Barcelona: Ariel, 1986, pp. 168-191. Sobre la heráldica en el caso concreto de *Amadís de Gaula* hay que leer el célebre artículo de Martín de Riquer, “Las armas en el *Amadís de Gaula*”, *Boletín de la Real Academia Española*, 60 (1980), pp. 331-427.

Edición crítica sintáctico-tonal teórica
(con empleo de los signos convencionales, según T. Navarro Tomás,
enunciados en la introducción general)

1.- |^{ti} **P**ues allí llegados, |^{t_{sa}} **e**ntrando por la puerta ||^{ta} **v**ieron vn gran palacio, |^{t_{sc}} **l**as puertas abiertas ||^{ta} **e** muchos escudos en él |^{t_{sa}} **p**uestos en tres maneras; |^{t_{sc}} 2.- |^{ti} **q**ue bien ciento dellos estauan acostados a vnos poyos ||^{ta} **e** sobre ellos estauan diez más altos, |^{t_{sc}} **y** en otro poyo,. |^{t_{sa}} sobre los diez estauan dos, ||^{ta} **y** el vno dellos estaua más alto que el otro |^{t_{sa}} más de la meytad. |^{tc} 3.- |^{ti} **A**madís preguntó ||^{ta} **q**ue por qué |^{t_{sa}} los pusieran assí. |^{tc} 4.- |^{ti} **E** dixéronle **q**ue assí era la bondad de cada vno,. ||^{ta} **c**uyos los escudos eran,. |^{t_{sa}} **q**ue en la Cámara Defendida quisieron entrar. |^{tc} 5.- |^{ti} **E** los que no llegaron al padrón de cobre, ||^{ta} estavan los escudos en tierra, |^{t_{sc}} **e** los diez que llegaron al padrón, ||^{ta} estauan más altos. |^{tc} 6.- |^{ti} **E** de aquellos dos el más baxo, ||^{ta} **p**assó por el padrón de cobre, |^{t_{sa}} **m**as no pudo llegar al otro; |^{tc} 7.- |^{ti} **y** el que estaua más alçado, ||^{ta} llegó al padrón de mármol |^{t_{sa}} **e** no **p**assó más adelante. |^{tc} 8.- |^{ti} **E**ntonces Amadís se llegó a los escudos |^{t_{sc}} **p**or ver si conoscería alguno dellos, ||^{ta} **q**ue en cada vno auía un rétulo |^{t_{sa}} de **c**úyo fuera. |^{tc} 9.- |^{ti} **E** miró los diez, ||^{ta} **y** entre ellos estaua vno,. |^{t_{sa}} más alto buena parte. |^{tc} 10.- |^{ti} **E** tenía el campo negro |^{t_{sc}} **e** vn león assí negro, ||^{ta} **p**ero auía las vñas blancas |^{t_{sa}} **e** los dientes **e** la boca bermeja. |^{tc} * 11.- |^{ti} **E** conoció que aquél era de Arcaláus. |^{tc} 12.- |^{ti} **E** miró los dos escudos que más alçados estauan, ||^{ta} **y** el más baxo auía el campo indio |^{t_{sc}} **e** vn gigante en él figurado,. ||^{ta} **e** cabe él vn cauallero que le cortaua la cabeça. |^{tc} 13.- |^{ti} **E** conoció ser aquél,. |^{t_{sa}} del rey Abiés de Yrlanda, ||^{ta} **q**ue allí viniera |^{t_{sa}} dos años ante que con Amadís se combatiera. |^{tc} 14.- |^{ti} **E** cató el otro, ||^{ta} **e** también auía el campo indio |^{t_{sa}} **e** tres flores de oro en él. |^{tc} 15.- |^{ti} **E** aquel no lo pudo conoscer. |^{tc} 16.- |^{ti} **M**as leyó las letras que en él auía,. ||^{ta} **q**ue dezían: |^{tc} 17.- |^{ti} **E**STE ESCUDO ES DE DON QUADRAGANTE, ||^{ta} HERMANO DEL REY ABIÉS DE YRLANDA. |^{tc} 18.- |^{ti} **Q**ue no auía más de doze días que aquella aventura prouara, ||^{ta} **e** llegara al padrón de mármol, |^{t_{sa}} **d**onde ningún cauallero auía llegado. |^{tc} 19.- |^{ti}

Y él era venido de su tierra a la Gran Bretaña ||^{ta} **p**or se combatir con Amadís |^{sa} **p**or vengar la muerte del rey Abiés su hermano. |^{tc} 20.- |^{ti} Desde Amadís vio los escudos mucho dudo aquella aventura ||^{ta} **p**ues que tales caualleros no la acabaron. |^{tc}

1. CLASIFICACIÓN DE LOS PERÍODOS: 1) cuádrimembre escindido; 2) cuádrimembre escindido; 3) bimembre; 4) trimembre con paréntesis; 5) cuádrimembre escindido; 6) trimembre; 7) trimembre; 8) cuádrimembre no escindido; 9) trimembre; 10) cuádrimembre no escindido; 11) unimembre; 12) cuádrimembre escindido; 13) cuádrimembre no escindido; 14) trimembre; 15) unimembre; 16) bimembre; 17) bimembre; 18) trimembre; 19) trimembre; 20) bimembre. 2. PARADEMIENTES A LAS SIMILICADENCIAS Y A LAS RIMAS INTERNAS. Otrosí, que los períodos trimembres suelen carecer de puntuación en la anticadencia, porque el tonema de semiantcadencia es más sensible. 3. En “e vn león assí negro” el adverbio *assí* vale ‘también’. En “E conosció ser aquél, | del rey Abiés de Yrlanda” la función del demostrativo *aquel* puede interpretarse, en principio, de dos maneras distintas, es decir, como pronombre, según prefiero editar, y como equivalente a artículo determinado: “E conosció ser aquél del rey Abiés de Yrlanda” = “E conosció ser el del rey Abiés de Yrlanda”. A cada interpretación corresponde, por cierto, una forma tonal distinta. 4. En el período “E tenía el campo negro | e vn león assí negro, || **p**ero auía las vñas blancas | **e** los dientes **e** la boca bermeja*”, en cuyo final pongo siempre asterisco, puede conjeturarse que hay error en la forma del adjetivo *bermeja* y que debería leerse *bermejós*. Por dos causas: a) porque restringir el color bermejo —aquí ‘rojo’— a sólo la boca con exclusión de los dientes no es más que una inoportuna intervención realista o naturalista que ignora el valor simbólico y heráldico del color rojo de dientes y boca. b) Porque la forma rimada conviene mejor con el estilo —*modus scribendi*— originales y la concordancia verifica su aceptabilidad. Editaría, pues, “E tenía el campo negro · e vn león assí negro, ~ **p**ero auía las vñas blancas · **e** los dientes **e** la boca bermejós”. Sin embargo, no puede editarse así

porque se trata de error incierto, ya que esta clase de concordancia con el último término de una serie existe en la lengua castellana y no sabemos, en consecuencia, si no la ha empleado así el autor.

Edición crítica sintáctico-tonal con disposición definitiva del texto

Pves allí llegados, entrando por la puerta ~ vieron vn gran palacio, las puertas abiertas ~ e muchos escudos en él · puestos en tres maneras; **que** bien ciento dellos estauan acostados a vnos poyos ~ e sobre ellos estauan diez más altos, **y** en otro poyo,. sobre los diez estauan dos, ~ **y** el vno dellos estaua más alto que el otro · más de la meytad. **Amadís** preguntó ~ **que** por qué · los pusieran assí. **E** dixéronle **que** assí era la bondad de cada vno,. ~ cuyos los escudos eran,. **que** en la Cámara Defendida quisieron entrar. **E** los que no llegaron al padrón de cobre, ~ estauan los escudos en tierra, e los diez que llegaron al padrón, ~ estauan más altos. **E** de aquellos dos el más baxo, ~ pasó por el padrón de cobre, **mas** no pudo llegar al otro; **y** el que estaua más alçado, ~ llegó al padrón de mármol · e no pasó más adelante. **Entonces** Amadís se llegó a los escudos · **por** ver si conocería alguno dellos, ~ **que** en cada vno auía un ré-tulo · de cuyo fuera. **E** miró los diez, ~ **y** entre ellos estaua vno,. más alto buena parte. **E** tenía el campo negro · e vn león assí negro, ~ **pero** auía las vñas blancas · e los dientes e la boca bermeja*. **E** conoció que aquél era de Arcaláus. **E** miró los dos escudos que más alçados estauan, ~ **y** el más baxo auía el campo indio · e vn gigante en él figurado,. ~ e cabe él vn cauallero que le cortaua la cabeça. **E** conoció ser aquél,. del rey Abiés de Yrlanda, ~ **que** allí viniera · dos años ante que con Amadís se combatiera. **E** cató el otro, ~ e también auía el campo indio · e tres flores de oro en él. **E** aquel no lo pudo conocer. **Mas** leyó las letras que en él auía,. ~ **que** dezían: **ESTE ESCUDO ES DE DON QUADRAGANTE, ~ HERMANO DEL REY ABIÉS DE YRLANDA. Que** no auía más de doze días que aquella auentura prouara, ~ e llegara al padrón de mármol, **donde** ningún cauallero auía llegado. **Y** él era venido de su tierra a la Gran Bretaña

~ **por** se combatir con Amadís · **por** vengar la muerte del rey Abiés su hermano. Desde Amadís vio los escudos mucho dudó aquella aventura, ~ **pues** que tales caualleros no la acabaron.¹⁵

CONSIDERACIONES FINALES

¿Unánimemente los filólogos de la Antigüedad clásica, de la Edad Media y del Humanismo juzgaron que una obra poética tanto debe ser estimada por el *quid dicitur*, cuanto por el *quomodo dicitur* de la mis-

¹⁵ Apéndice: edición crítica teórica con restitución de partes elípticas. “**Pues** allí llegados, entrando por la puerta ~ vieron vn gran palacio, las puertas abiertas ~ **e** muchos escudos en él · puestos en tres maneras; **que** bien ciento dellos estauan acostados a vnos poyos ~ **e** sobre ellos estauan diez más altos, **y** en otro poyo,, sobre los diez estauan dos, ~ **y** el vno dellos estaua más alto que el otro · más de la meytad. Amadís preguntó ~ **que** por qué · los pusieran assí. **E** dixéronle **que** assí era la bondad de cada vno [*de los caballeros*],. ~ cuyos los escudos eran,, **que** en la Cámara Defendida quisieron entrar. **E** los [*caballeros*] que no llegaron al padrón de cobre, ~ estauan los escudos [*de ellos*] en tierra, **e** los diez [*caballeros*] que llegaron al padrón, ~ estauan [*sus escudos*] más altos. **E** de aquellos dos [*escudos*] el más baxo, ~ passó [*el caballero*] por el padrón de cobre, **mas** no pudo llegar al otro; **y** el [*escudo*] que estaua más alçado, ~ llegó [*el caballero*] al padrón de mármol · **e** no pasó más adelante. **Entonces** Amadís se llegó a los escudos · **por** ver si conoscería alguno dellos [*sc. de los caballeros*], ~ **que** en cada vno auía un rétulo · de cuyo fuera. **E** miró los diez [*escudos*], ~ **y** entre ellos estaua vno,, más alto buena parte. **E** tenía el campo negro · **e** vn león assí negro, ~ **pero** auía las vñas blancas · **e** los dientes e la boca bermeja*. **E** conosció que aquél era de Arcaláus. **E** miró los dos escudos que más alçados estauan, ~ **y** el más baxo auía el campo indio · **e** vn gigante en él figurado,, ~ **e** cabe él vn cauallero que le cortaua la cabeça. **E** conosció ser aquél [*escudo*],. del rey Abiés de Yrlanda, ~ **que** allí viniera · dos años ante que con Amadís se combatiera. **E** cató el otro [*escudo*], ~ **e** también auía el campo indio · **e** tres flores de oro en él. **E** aquel [*escudo = caballero*] no lo pudo conoscer. **Mas** leyó las letras que en él auía,, ~ **que** dezían: **ESTE ESCUDO ES DE DON QUADRAGANTE, ~ HERMANO DEL REY ABIÉS DE YRLANDA. Que** no auía más de doze días que aquella aventura prouara, ~ **e** llegara al padrón de mármol, **donde** ningún cauallero auía llegado. **Y** él era venido de su tierra a la Gran Bretaña ~ **por** se combatir con Amadís · **por** vengar la muerte del rey Abiés su hermano. Desde Amadís vio los escudos mucho dudó aquella aventura, ~ **pues** que tales caualleros no la acabaron.” Pero en una edición crítica no pueden ser restituidas las partes elípticas. Sólo la interpunción tiene la facultad de desvelarlas.

ma? Es público y notorio que, mientras nuestros humanistas españoles no se ahorran inectivas contra los libros de caballerías y en especial contra *Amadís*, los italianos, y sus poetas, los tenían en muy alto honor. El gran Pietro Bembo (1470-1547) afirmaba que, aunque no fuese más que por leer nuestro *Amadís*, era necesario aprender la lengua castellana. No lo hacía por la belleza de la historia contada, sino por ella y por el modo con que estaba contada. Acostumbrado a los primores de los clásicos, algo debió de haber hallado en la prosa amadisiana que obró en su espíritu cultivado como un encantamiento. Tenemos que descubrir en el propio texto de *Amadís* la causa de esta admiración y encantamiento. A este mandato responden los dos brevísimos estudios contenidos en el presente artículo. En el correspondiente al entrelazamiento sintáctico, hemos visto que una expresión que podría ser muchas veces más llana se complica en cursos y recursos de los mismos actantes, sin que en apariencia haya motivos suficientes para ello, de modo que el análisis y la intelección del texto suelen quedar gravemente comprometidos. Esta interposición de partes no atañe sólo al plano segmental de la expresión: la forma tonal de la misma —plano supra-segmental— la acompaña con la distribución de sus tonemas, no pocas veces con la rima o similitudencia y otras más con la *repetitio verborum*. ¿Con qué finalidad? No, en verdad, por mero adorno de la prosa, enemigo frecuente de la *perspicuitas*, sino para mostrar al buen entendedor que, más allá de la dualidad aparente de las partes, hay una unidad que la contiene y de la cual depende; que la dualidad no es más que la refracción de esa unidad. Acaso demasiado filosófico, pero no hallo otra manera mejor de explicarlo. En el correspondiente a la sintaxis temático-remática la explicación es semejante a la precedente: el relator presenta la descripción de un hecho con difracción ilusoria de inquiridor en el tema y respondedor en el rema. Acompañan esta peculiar expresión la forma tonal y un cortejo de otros recursos, como la elipsis y la rima. La perícopa adquiere de tal modo un singular ritmo y suspensión poéticos.

“URGANDA, LA OTRORA GRAN SABIDORA”: EVOLUCIÓN Y REFUNCIONALIZACIÓN*

Axayácatl Campos García Rojas
Universidad Nacional Autónoma de México

Desde su primera aparición en el segundo capítulo del *Amadís de Gaula*, el hada Urganda tuvo la fuerza necesaria para erigirse como un personaje definitivamente emblemático de la obra y pervivir, de uno u otro modo, en las continuaciones del ciclo de los amadisés.

Urganda, llamada la Desconocida, está inscrita en el ámbito de las criaturas de naturaleza maravillosa que pueblan la literatura caballeresca hispánica. Los elementos que la caracterizan deben rastrearse en varias tradiciones, pues está emparentada con las magas y hechiceras de la Antigüedad grecolatina, tales como Medea, Circe o Hécate. Asimismo, Urganda recibe una poderosa y definitiva influencia de la tradición artúrica, donde se vincula con el hada Morgana y la Dama del Lago.¹

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación (PAPIIT: IN403411): “Estudios sobre Narrativa Caballeresca: Catálogo descriptivo de textos breves en libros de caballerías hispánicos (siglo XVI): prosa y poesía” (Dirección General de Asuntos del Personal Académico), que se inscribe en el marco del “Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca” (PIFFyL2006-017) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

¹ Para las tradiciones que nutren y conforman el personaje de Urganda, véase Anna Bognolo, *La finzione rinnovata. Maraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa: ETS, 1997; “Gli incanti di Urganda: magia come spettacolo nei Libros de caballerías”, *Studi Ispanici*, 30 (1994-1996), pp. 111-128; Patricia Esteban Erlés, “Aproximación al estudio de la magia en los primeros libros del ciclo amadisiano”, en Juan Manuel Cacho Blecua (coord.), Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés y Karla Xiomara Luna Mariscal (eds.), *De la literatura caballeresca al “Quijote”*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 185-199; Susanna Ja Ok Höning, “Algunas notas sobre las hadas, magas y sabias en las novelas de caballerías”, en Juan Manuel Cacho Blecua (coord.), *op. cit.*,

Estas materias nutrieron y configuraron la imagen de los magos y sabios encantadores —masculinos y femeninos—, que participan en los libros de caballerías hispánicos. En el caso específico de las hadas, el personaje de Urganda sirvió de filtro y modelo para las nuevas sabias encantadoras que los autores inventaban para sus obras en la España de los siglos áureos.

En este trabajo, no me detendré en el estudio pormenorizado de la conformación del personaje de Urganda, pues ha sido ya una importante y bien atendida preocupación de la crítica especializada; sin embargo, sí retomaré la discusión en cuanto al análisis específico de su evolución y refuncionalización en las obras del ciclo amadísiano: *Amadís de Gaula* (1508), *Las sergas de Esplandián* (1510) de Garcí Rodríguez de Montalvo; *Florisando* (1510) de Ruy Páez de Ribera; *Lisuarte de Grecia* (1526) de Juan Díaz; *Lisuarte de Grecia* (1514), *Amadís de Grecia* (1530) y *Florisel de Niquea* (1532, 1532, 1535) de Feliciano de Silva.

I. URGANDA, PRIMERAS OBRAS, PRIMEROS INDICIOS

En una primera lectura del *Amadís de Gaula*, identificamos que Urganda es la figura sobrenatural que apoya al caballero; función que corresponde claramente con el arquetipo heroico donde dioses o criaturas maravillosas interceden positivamente a favor del protagonista. Urganda es poseedora y ejecutora de la magia benéfica; elabora y declara profecías anunciadoras del destino de Amadís y los suyos. Sin

2007, pp. 283-299; Mónica Nasif, “Aproximación al tema de la magia en varios libros de caballerías castellanos, con referencia a posibles antecedentes literarios”, en Lilia E. Ferrario de Orduna (ed.), *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Kassel: Reichenberger, 1992, pp. 137-158; María Rosa Petruccelli, “*Amadís de Gaula*: Un enfoque semiológico de los personajes”, en Rosa E. Penna y María A. Rosarossa (eds.), *Studia Hispanica Medievalia III. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval (agosto 19-20, 1993, Buenos Aires, Argentina)*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1995, pp. 232-236.

lugar a dudas, se trata de un personaje extraordinario que completa y fortalece la imagen ideal del caballero y parece ‘asignada’ a Amadís:

Dígote que aquel que hallaste en la mar que será flor de los cavalleros de su tiempo; éste fará estremecer los fuertes; éste començará todas las cosas y acabará a su honra en que los otros fallecieron; éste fará tales cosas que ninguno cuidará que pudiessen ser començadas ni acabadas por cuerpo de hombre; éste hará los sobervios ser de buen talante; éste avrá crueza de corazón contra aquellos que se lo merecieren, y ahún más te digo, que éste será el cavallero del mundo que más lealmente manterná amor y amaré en tal lugar cual conviene a la su alta proeza; y sabe que viene de reyes de ambas partes.²

Urganda conoce el futuro de los personajes y, durante la obra tendrá no pocas oportunidades para hacer uso y gala de sus poderes. Cabe advertir que ella —y lo hacen todos los sabios encantadores benéficos de la literatura caballeresca áurea— siempre utiliza su magia con la venia de la Providencia. El hada constituye, así, un instrumento de Dios y a través de ella queda materializada la ideología del poder, siempre a favor de la cristiandad y en contra de paganos e infieles.³

No obstante y ya desde la obra fundacional del género, el hada Urganda también muestra un aspecto humanizado que la caracteriza. Mientras ella es un poderoso apoyo para Amadís, también necesita de él y así resulta no tan poderosa. Al menos en cuanto a cuestiones amorosas, pues es incapaz de rescatar ella sola a su enamorado y busca la ayuda del caballero como lo haría cualquier otra doncella menesterosa.⁴ Esta situación pone de manifiesto la vulnerabilidad de Urganda y

² Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid: Cátedra, 1988-1991, pp. 255-256.

³ Esteban Erlés, *op. cit.*, 190-191; y Höning, *op. cit.*, p. 288.

⁴ Rodríguez de Montalvo, *Amadís*, p. 331; José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2008, pp. 205-206.

la humaniza; la acerca a los mismos seres humanos a quienes ella suele brindar su apoyo sobrenatural:

[...] Urganda, su señora, le hizo venir allí que a su amigo de aquel castillo sacasse por fuerça de armas, qu'el su gran saber no le aprovechava para ello porque la señora del castillo, que de aquella arte mucho sabía, lo tenía primero encantado, y no se temiendo del saber de Urganda quisiéronse assegurar de la fuerça de las armas con aquella costumbre que el cavallero (*Amadís*, p. 340).

Aunque en el *Amadís de Gaula* es perceptible cierta vulnerabilidad de Urganda respecto a sus propias circunstancias amorosas, prácticamente sus poderes mágicos y proféticos no sufren alteración. En la primera continuación del ciclo, *Las sergas de Esplandián*, Rodríguez de Montalvo conserva al personaje, cuya participación como sabia encantadora sigue siendo fundamental para Amadís y ahora además para su hijo Esplandián; los héroes de la familia amadisiana parecen 'heredar', así, el madrinazgo de la Desconocida. En las *Sergas*, la función de Urganda como protectora de caballeros cristianos queda acentuada y su poder medra para hacer frente a paganos e infieles; lo que representa una propuesta narrativa absolutamente en correspondencia ideológica con el contexto histórico de la obra. Para Esplandián sigue siendo el hada protectora y colaboradora como instrumento de la divinidad. Con frecuencia ayuda al joven caballero cediéndole la Fusta de la Gran Serpiente, que le envía como transporte mágico.

[...] acaeció que, estando en su cámara [el rey Lisuarte], una ora antes que el alva viniese oyó en la mar debaxo de la siniestra un tan dulce son que era una cosa estraña. [...] Se levantó y abrió las ventanas, y estuvo escuchando qué podría ser aquello. La noche era bien tenebrosa, con tales vientos que algo la mar hazían embravecet, assí que el aire que en las concavidades de las bravas peñas dava y el ruido de las ondas acrecentava la dulçura de aquel son, en tal guisa que por ninguna manera

el rey, que desnudo estava, se podía partir de la siniestra, y no sabía ni pensava qué cosa fuesse, sino creer que alguna serena lo fazía, como algunos que las vieron y ge lo havían dicho.⁵

[...] Assí el rey como ellos [los caballeros noveles que lo acompañan] nunca de la finiestra se quitaron fasta que el día claro sobrevino. El cual les mostró, de yuso donde ellos estavan, en el fondo mar, la fusta de la Gran Serpiente; la vista de la cual gran plazer y alegría les dio, que bien cuidaron ser por bien y descanso venida (*Sergas*, p. 222).

Urganda funge también como la sabia cronista responsable de la publicación de la obra; instruye y da indicaciones al mismo Rodríguez de Montalvo respecto a la redacción de los acontecimientos que se relatan en las *Sergas*.⁶ Por otra parte, Urganda enfrenta a la infanta Melía, verdadera rival y antagonista del hada. Es una doncella-salvaje y encantadora de intenciones nada positivas para los caballeros amadisianos, que pertenece y apoya al paganismo; en ella y en su oposición contrastante con Urganda, se representa el enfrentamiento de la cristiandad con el mundo musulmán, que igualmente refleja el entorno ideológico y de cruzada vigente en tiempos de la publicación de las *Sergas*.⁷

⁵ Garcí Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. de Carlos Sainz de la Maza, Madrid: Castalia, 2003, pp. 221-222.

⁶ Emilio José Sales Dasí, “Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y las ortodoxas (el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*”, *Edad de Oro*, 21 (2002), p. 128.

⁷ Anna Bognolo, al respecto de Melía y Urganda señala: “Si tratta per la prima volta di un’avversaria degna di Urganda. [...] Urganda viene vnta due volte da Melía, quando è aggredita all’entrata della grotta e quando viene fatta prigionera; ma si può dire che resti catturata proprio Della sua curiosità, che la spinge ad avvicinarsi a lei affascinata dal suo prestigio di sapiente, dotata di Maggiore preparazione (la quatità di libri) ed esperienza (gli anni). Urganda, battuta, resta a Lungo incantata Chiesa in sua torre, mentre el suoi poteri cessano durante la sua prigionia”, *op. cit.*, p. 191. Para el tema del contexto histórico de *Las Sergas de Esplandián*, véase María Carmen Marín Pina, “La historia y los primeros libros de caballerías españoles”, en Juan Paredes (ed.),

Es precisamente en el encuentro de Urganda *vs* Melía cuando comienza el declive de la Desconocida y se anuncia, asimismo, su evolución. El contacto con Melía pone de manifiesto el poder de ambas y revela el carácter libresco de sus magias; aspecto que puede considerarse como un indicio que también anuncia la evolución de Urganda, pues no es del todo un hada misteriosa, sino que en contraste con Melía —quien sí se refugia en una vida salvaje— la Desconocida posee elementos que la acercan a la vida social: convive en el mundo de la corte, es racional y un vehículo de la Providencia. Los libros y el estudio definen también su magia como una actividad más cercana a lo humano y con un conocimiento adquirido a través del intelecto: ⁸

Se dall'inizio, quando si presenta ancora come una misteriosa fanciulla nel bosco, Urganda appare infatti ricamente vestita, più tardi il suo arrivo assume l'aspetto del ricevimento di un personaggio d'alto rango.⁹

Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993), 4 vols., Granada: Universidad, 1995, t. III, pp. 183-92; Sales Dasí, “*Las sergas de Esplandián*: ¿una ficción ‘ejemplar’?” en Rafael Beltrán, José Luis Canet y Josep Lluís Sirera (eds.), *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 València (29, 30 y 31 de octubre de 1990)*, València: Universitat de València, 1992, pp. 83-92; y “Visión literaria y sueño nacional en *Las sergas de Esplandián*”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, 4 vols., Granada: Universidad de Granada, 1995, t. IV, pp. 273-288.

⁸ Varios son los episodios amadisianos donde Urganda hace evidente este carácter libresco de su magia. Véanse los siguientes capítulos del *Amadís*: XIX, p. 438; LX, pp. 855-856; LXX, p. 1109; y de las *Sergas*: CXIII-CVI, CLXXXIII, p. 560. “Ma si deve tener conto che i libri non sono solo prodotti di cultura, ma anche oggetti magici in se stessi, e la parola scritta che vi è contenuta può essere utilizzata anche per le sue valenze magiche”, Bognolo, *op. cit.*, p. 186, n. 78. Véase también Axayácatl Campos García Rojas, “La infanta Melía: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las sergas de Esplandián*”, en Andrew M. Beresford y Alan Deyermond (eds.), *Proceedings of the Ninth Colloquium*, London: Queen Mary and Westfield College, 2000, p. 140.

⁹ Bognolo, *op. cit.* p. 187.

Pur essendo, all’inizio, caratterizzata da apparizioni silvestri, il suo supere è certamente libresco: Urganda è quindi anche una maga, cioè, come Morgana e la Dama del Lago, è una figura razionalizzata rispetto alla fata bretone, dipendente anche dalla tradizione Colta, antica e clericale. La sua sapienza però si inquadra completamente all’interno dell’ortodossia cristiana, dato che il dono Della profezia le viene da Dio, e che ella può solo conosceré i disegni divini, non certo mutarli.¹⁰

Aunque Urganda pertenece al mundo feérico, experimenta igualmente pasiones y sentimientos humanos que probablemente detonan su refuncionalización. Frente a Melía, Urganda se muestra curiosa y desea, casi con codicia, poseer o tener acceso al saber de la infanta y a sus libros: “[...] gran tiempo ha que me dixieron d’ esta muger, de quien yo muy gran deseo siempre he tenido de la ver” (*Sergas*, p. 588). Ambas sabias reconocen el poder mágico de su oponente y, por su parte, Melía exclama: “Tú eres [...] la que en gran sabiduría a todos los que en el mundo son precedes y sobras” (*Sergas*, p. 589). Sin embargo, la Desconocida es vencida por el deseo de conocimiento, tanto que, pese a su mucho poder, no mide el peligro que representa Melía y se deja engañar por una ‘falsa colega’:

[...] Si bien lo tuvieses descavalga del palafrén y siéntate aquí conmigo; que comoquiera que tú ayas sido la guiadora de venir esos cavalleros a esta tierra, donde tanto mal cada día fazen. [...]

—Urganda, no querría que por ti algún engaño me viniese, que veo esos cavalleros tan cerca que con poco embarazo que me pusieses me podrían tomar; por ende, si hablarme quieres, llégate a mí” (*Sergas*, pp. 589, 590).

Urganda desestima el poder y la fortaleza física de Melía, a quien juzga vieja y débil; sin embargo, su poder mágico resulta insuficiente

¹⁰ *Ibid.*, p. 186.

ante la debilidad casi humana que la lleva al encuentro con ella. Es, así, víctima del violento y salvaje ataque de la Infanta, lo que la coloca al borde de la muerte y de un poderoso encantamiento:

Urganda, como tan vieja y tan flaca la vido, bien cuidó que a doquiera que le pudiese echar la mano la podría sacar afuera. Pero no se le hizo como pensava, que desde que la vieja la tuvo cerca echó en ella las ñudosas manos, dando grandes carriados (que gritos no podía, porque la su gran edad no le dava), y tiró por ella tan rezio que, mal de su grado de Urganda, la metió en la cueva; y como dentro fue, después de aver demandado ayuda a los cavalleros con grandes bozes fue tan desacor-dada que casi ningún sentido le quedó (*Sergas*, p. 590).

El cuadro resulta degradante y ridículo para la gran sabia amadisi-ana. Aunque es debidamente rescatada por Esplandián, la escena transita entre la ridiculización humorística, la intención de despertar comiseración por la venerable hada e indignación entre los caballeros cristianos de la obra. La rivalidad entre estas magas acentúa, por lo tanto, la oposición ideológica entre protagonistas y antagonistas:

[Esplandián] vio cómo la vieja infanta tenía a Urganda de espaldas en el suelo, y las sus duras manos en la garganta por la ahogar. E Urganda, con la ravia de la muerte, la tenía asida con las suyas de los vellosos braços (*Sergas*, p. 591).

En las *Sergas*, los sucesos donde la protectora de los amadises se muestra vulnerable tienen todavía una clara función narrativa y subrayan precisamente la oposición religiosa en la obra. Melía y Urganda representan simbólicamente ese enfrentamiento y, cuando es necesario que Esplandián combata con toda su fuerza cristiana y caballeresca a los infieles, Urganda es forzada a ceder terreno al protagonista para que, de ese modo, el triunfo sobre los paganos suceda sin intervención de la magia. Para este fin, la infanta Melía logra llevar a cabo el rapto de

Urganda y dejarla encantada en una torre desde donde, sin poderes mágicos ni adivinatorios, es testigo lejano de la guerra;¹¹ queda marginada y no influye en el exitoso y cristiano desempeño de Esplandián:

E la infanta començóle a mostrar [a Urganda] algunas profecías del libro. Más no tardó mucho que vieron venir por el aire una nube redonda muy oscura, que presto los cubrió a todos, que juntos estavan mirando lo que ellas fazían con gran voluntad de ver alguna cosa que maravillosa les pareciesse; y derramando sobre ellos una niebla oscura, pareció en medio de la nube dos dragones muy grandes con sus alas que a un carro unidos venían. Entonces la infanta por una parte, y el rey Armato por la otra, asieron tan fuertemente de Urganda que a mal de su grado la metieron en el carro, y ellos también; e se fueron por el aire con tanta ligereza como dos aves lo pudieran hazer. Urganda daba grandes gritos que la acorriesen, mas la priesa fue tan grande y tan súpita que de ninguno acorrida pudo ser; assi que en poca ora, levando el carro consigo la niebla, a vista de todos fue puesto tan alto que parecía a las nubes tocar, de guisa que la perdieron de vista (*Sergas*, p. 635).

La evolución de Urganda ya es anunciada desde las *Sergas* y sus poderes, normalmente al servicio de la cristiandad, se ven opacados para permitir, así, que brille y destaque el poder de los caballeros. Montalvo supo medir con genial equilibrio narrativo la participación de la Desconocida, conservando la figura mágica y poderosa presente en el *Amadís*, pero cada vez más comprometida con un sentido ideológico de urgencia nacional e incorporando rasgos humanizados a su configuración: “El brillo de Urganda se desvanece, ya no parece ser la gran maga, señora de la Ínsula no Hallada. El colorido de la maga se diluye en esta obra frente a la gran propagación del Cristianismo”.¹² Melía, como su antagonista, constituye un punto de equilibrio para Urganda:

¹¹ Véanse los siguientes capítulos de las *Sergas*: CXX-CXXI, pp. 632-642.

¹² Nasif, *op. cit.*, p. 239.

Cumple [Melía] una importante función narrativa como antagonista directa de Urganda, a quien supera en edad, sabiduría y astucia. La confrontación nada heroica entre ambas, llena de efectos cómicos tanto en su grotesca pelea inicial como en la espectacular escena del rapto de Urganda, supone una nueva lección de humildad para el mundo *bretón*; a la vez, la consiguiente anulación del poder mágico de su madrina permite que Esplandián brille sólo por sus propios méritos en la fase culminante de su carrera heroica.¹³

Sin embargo al terminar las *Sergas*, el protagonismo de Urganda todavía se hace patente y luce a través del espectacular encantamiento final; cuando deja a Amadís, a sus familiares y amigos en un estado de pausa, evitando así que envejezcan. Logra conservarlos mágicamente bellos y saludables para que en el futuro puedan continuar sus grandes hazañas caballerescas.¹⁴ Este encantamiento todavía fortalece la fama de Urganda como un indicio de su poder. La Desconocida no sólo es capaz de preservar a los héroes caballerescos más reconocidos y amados de su tiempo, sino que pretende desafiar a la Naturaleza y los designios divinos al postergar el envejecimiento y la muerte. Por lo tanto, Urganda sigue siendo poseedora del gran poder que la ha definido, pese a los descalabros y enfrentamientos con la pagana Infanta.

2. EVOLUCIÓN Y REFUNCIONALIZACIÓN

Los autores de las llamadas “continuaciones heterodoxas y ortodoxas”¹⁵ del ciclo de *Amadís de Gaula*, no se olvidaron del personaje de Urgan-

¹³ Carlos Sainz de la Maza, “Introducción”, en *Sergas de Esplandián*, ed. de Carlos Sainz de la Maza, Madrid: Castalia, 2003, pp. 75-76.

¹⁴ Véase *Sergas*, pp. 816-821.

¹⁵ Denominadas así por Sales Dasí en “Las continuaciones heterodoxas y ortodoxas del *Amadís*”, art. cit. Utiliza el término de ‘tendencia heterodoxa’ “en tanto que la ficción está al servicio de una ideología concreta que deja poco margen a la imagi-

da; es precisamente en sus obras donde el hada adquiere características novedosas que la definen. Los continuadores del ciclo hicieron de Urganda un vehículo o un ‘blanco’ ideológico que les permitió retomar al personaje para denostar su labor mágica y, a través de una definitiva degradación, ponerlo al servicio narrativo de los valores conservadores de la Monarquía Católica:

El sesgo ideológico que impera en España durante la monarquía católica se manifiesta de forma sintomática en una ficción caballeresca que extiende al universo novelesco el mismo tipo de concepción demonizada de las artes mágicas.¹⁶

Por otra parte, las continuaciones de Feliciano de Silva, más apegadas al paradigma del género instaurado por Montalvo, en cuanto a la conservación de las características del modelo narrativo, y en cuanto a la tolerancia de la magia, lograron adaptar las funciones y características de Urganda a esos valores, pero sin eliminarla de la narración.

Dos autores continuaron las *Sergas* hacia una dirección ideológica que rechazaba la presencia de la magia: Páez de Ribera en el *Florisando* (1510) y Juan Díaz en el *Lisuarte de Grecia* (1526). Muestran a una Urganda desdibujada, debilitada en sus poderes y en franca decadencia. Llega el punto en que los libros de Urganda son quemados bajo la recomendación de erradicar las artes mágicas del corazón y de los reinos de los caballeros. Asimismo, son destruidas las bibliotecas de Melía y Arcaláus.¹⁷

nación” y se aleja así del paradigma amadisiano, *op. cit.* p. 132. “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.”, *ibid.*, p. 141, n. 15.

¹⁶ Esteban Erlés, *op. cit.*, 198.

¹⁷ Ana Cristina Ramos Grados, “*Florisando*” de Ruy Páez de Ribera (*Salamanca, Juan de Porras, 1510*). *Guía de lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, p. 73, y cap. 62, p. 78.

Por su parte, en *Lisuarte de Grecia*, Juan Díaz presenta a Urganda reducida a la ceguera y a un retiro de tono jubilatorio. Se trata nuevamente de un declive en cuanto a su poder mágico y sus capacidades físicas provocado por la avanzada edad. Sucede, incluso, su muerte y desaparición.¹⁸

Una fusta tripulada por doce enanos los transporta [...] a la Isla no Hallada, [...]. Las doncellas guían a los príncipes hasta la fastuosa fortaleza donde reside la maga [Urganda]. Penetrando en una hermosa sala, Urganda acude a recibirlos y manifiesta su contrariedad porque los achaques de la edad no le han permitido visitarlos y prestarles sus servicios. [...] Acto seguido, interrumpe el autor, [...] para explicar los motivos por lo que “ha tantos tiempos que la historia ha fecho mención d’esta sabia Urganda” desde que se retiró a su morada, después de provocar los encantamientos de la Ínsula Firme, [...]. Al quedarse ciega por permisión divina, la maga no puede desplazarse [...].¹⁹

En esta degradación de Urganda hay una fuerte carga ideológica que define y “castiga” al personaje. Sales Dasí señala al respecto:

En principio la causa de su enfermedad cabría atribuirle a su avanzada edad. Sin embargo, el narrador deja 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 [...]. La ceguera de la

¹⁸ Juan Díaz, *Lisuarte de Grecia*, cap. 155 *apud* Sales Dasí, en Emilio Sales Dasí, “*Lisuarte de Grecia*” de Juan Díaz (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526). *Guía de lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, p. 45. “Curiosamente, cuando muere la Desconocida el narrador no se detiene a detallar este acontecimiento, sino que lo convierte en uno de los dolorosos golpes de la fortuna que acosan al rey Amadís”, Sales Dasí, “Las continuaciones heterodoxas”, art. cit., p. 130.

¹⁹ Díaz, *Lisuarte de Grecia*, cap. 7 *apud* Sales Dasí, *Lisuarte de Grecia de Juan Díaz*, op. cit., p. 13.

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.²⁰

Mientras que en las primeras obras amadisianas la edad de Urganda constituía un elemento de respeto y venerable misterio, incluso asociado a su saber y poderes, en las continuaciones de Páez de Ribera y Díaz es una característica que se suma a las causas de su decadencia. Lo que en las *Sergas* ella misma evade y posterga para sus protegidos, en el *Florisando* y el *Lisuarte*, que representan un desvío del paradigma genérico, constituye un recurso para mostrarla disminuida y acabada. Aquí Urganda es utilizada para demostrar lo perjudicial y negativo de la magia.

Por su parte, Feliciano de Silva hace evolucionar a Urganda y logra adaptarla a la nueva ideología, sin sacrificar su función mágica, maravillosa y de entretenimiento. Silva propone una solución aceptable y digamos digna para el hada protectora de los amadises. Urganda, de ese modo, pervive en su *Lisuarte de Grecia* y en su *Amadís de Grecia* y se proyecta igualmente a las partes del *Florisel de Niquea*. Silva la rescata y la conserva apegándose al gusto de su público, atendiendo al paradigma del género, pero también a los intereses ideológicos de su tiempo; siempre en aras de un paradigma de entretenimiento. Silva ofrece soluciones narrativas inteligentes para la presencia y conservación del personaje de Urganda; que no son extremas como las de sus contemporáneos opositores.

La evolución de Urganda y su refuncionalización transitan por un proceso de conveniente humanización, lo que la acerca al público y a las necesidades del género. Su magia es cada vez menos poderosa y se va constituyendo, más y más, como un mero espectáculo de entretenimiento cortesano.²¹ Los personajes de la corte y el mismo Amadís de

²⁰ Sales Dasí, “Las continuaciones heterodoxas”, art. cit., p. 128.

²¹ “La transformación paulatina de las representaciones de Urganda en espectáculo teatral supone también un cambio gradual de sus funciones”, Höning, *op. cit.*, p. 291. Véase para esta materia Bognolo, *op. cit.*

Gaula piden directamente a la Desconocida que ejecute algún acto de magia únicamente para entretenerlos. Alberto del Río señala al respecto que “los magos emplean ahora sus conocimientos en animar las reuniones palaciegas y en sorprender con técnica espectacular a los congregados”:²²

El rey Amadís en medio de sus hermanos fizo sentar a Urganda [...]. Ya que acabavan de cenar, el rey Amadís dixo a Urganda: [...] —Lo que yo quiero que vos por mí hagáis es que mostréis aquí alguna cosa de vuestro saber con que nos deis a todos plazer e autorizéis nuestra fiesta.²³

En otros episodios, cuando su quehacer mágico no es mero espectáculo y sí tiene alguna función para el desarrollo de las acciones, no deja de provocar risa y divertimento en los presentes: Urganda quiere descubrir a Lisuarte y Perión de Gaula, que se habían presentado encubiertos a la corte amadisiana, y lo hace a través de unas manos flotantes que los golpean con porras de fierro y de modo ridículo. Para divertir a unos caballeros, avergüenza a otros:

Como los cavalleros estraños llegaron al medio de la sala, vieron venir por el aire dos manos, sin parecer otra cosa, con dos porras de hierro en las manos. Viniéronse derechas a los dos cavalleros. Ellos no se caxando d'ellas, las manos a la par les dieron en los yelmos con las porras a cada uno un golpe (Silva, *Lisuarte*, pp. 179-180).

Por otra parte, el matrimonio de Urganda con el sabio Alquife constituye su definitiva inserción en un esquema deseable y correcto para las mujeres de los siglos áureos. Urganda ya no es la gran sabidora y, ante

²² Alberto del Río Nogueras, “Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías”, en Juan Paredes Núñez (ed.), *op. cit.*, pp. 142-146.

²³ Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, ed. de Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002, p. 179.

Alquife, se reconoce definitivamente inferior. Declara haber acudido a conocer al sabio para aprender de él una nueva y más poderosa magia:

Como yo estuviese en la mi ínsula, como tengo dicho, la fortuna que para esto me estava aparejada me puso pensamiento que fuesse a ver aquel gran sabio e maestro Alquife, que ninguno puede pensar cuánto es el su saber. E como lo pensé, lo puse por obra, que luego me partí para la su Ínsula de la Ximia, do lo hallé, que no menos plazer con mi venida mostró que yo por hallarle a él. Allí estuve dos meses hablando con él muchas cosas, faziendo muchas experiencias muy agradables de ver e no menos espantables, donde yo que tenía pensado que no podía aver más saber de lo que yo tenía, aprendí tanto que me parece que nada no sabía. En fin, d’este tiempo que con él estuve, él me rogó que os viniessse, señor a ver e a besaros las manos por él; e me dio aquella barca en que viniessse con aquello ximios que vistes con aquellas antorchas en las manos que muertas traían, diziendo que la barca me pondría acá (Silva, *Lisuarte*, p. 168).

No es infrecuente en la literatura caballeresca que jóvenes sabias, hechiceras o magas, aprendan la nigromancia de magos que son reconocidos como autoridad y por su gran experiencia. Recordemos que Melía poseía en su biblioteca ciertos libros que habían pertenecido a la misma Medea; Viviana, de la tradición artúrica, fue discípula de Merlín...²⁴ Resulta, sin embargo, novedoso y casi absurdo que Urganda, a

²⁴ En la literatura artúrica, la joven doncella Viviana aprendió del sabio Merlín las artes mágicas. Véase para esta materia *Baladro del sabio Merlín*, en *Libros de caballerías (Primera parte): Ciclo artúrico y ciclo carolingio*, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid: Bailly-Bailliere, 1907-1908, pp. 3-162 y 324-333; Carlos Alvar, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid: Alianza, 1991, pp. 114-115. En otras obras caballerescas hispánicas el motivo de origen artúrico se repite con variantes, por ejemplo el caso de la doncella Florisdelfa en el *Tristán de Leonís* (1534), quien igualmente aprende Nigromacia del mismo mago, sin perpetrar el final desastrado del mismo. Véase *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, ed. de María Luzdivina Cuesta Torre, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 250-251.

su venerable edad y con la experiencia que ya ha demostrado en el *Amadís de Gaula* y en las *Las sergas de Esplandián*, se dedique a mejorar su propia magia, a aprender de otro sabio, cuya presencia en las historias amadisianas es prácticamente reciente. La magia de Urganda, en las obras de Silva, queda completamente subordinada al poder de Alquife: ella lo ha reconocido como superior, juntos hacen magia y ahora es él quien se encarga de transportarla mágicamente.

[...] Vine por la mar trayéndome la barca sin que nadie la rigiesse, que aurá xv días que d'él [de Alquife] me partí que por la mar vengo, sin saber a qué parte más de cuanto él me dixo que acá sería mi venida.

[...] Solamente mi venida [...] fue por mandado de aquel gran sabio [Alquife] para que de su parte os viesse e os besasse las manos, e assí mesmo me dixo que mi venida cumplía a mí e a él. Esto no sé por qué causa, pero aunque no sea otra cosa sino veros, mis buenos señores e señoras, es harta según el amor que yo vos tengo e desseo de serviros en todo lo que mi poder e saber bastare, que Dios sabe cuánto gozo a mi corazón á llegado con vuestra vista.

E calló, que no dixo más. Todos quedaron espantados de lo que oyeran dezir a Urganda, porque todos pensavan que por nascer estava quien pudiesse igualar al su saber (Silva, *Lisuarte*, pp. 168-169).

Justamente lo que Urganda antes realizaba de modo asombroso y digno de su gran poder, ahora es algo en lo que depende de otro mago; mientras ella tuvo su emblemática Fusta de la Gran Serpiente, fue Urganda, la Desconocida y poderosa; hoy está disminuida. Urganda se ha enamorado y se une en matrimonio con su propio maestro Alquife: “Ella e Alquife con mucha alegría se abraçaron, e subiendo donde las reinas estavan, con mucha honra e gozo recibieron al honrado sabio” (Silva, *Lisuarte*, p. 178). Él es ahora más reconocido que ella y comparten, incluso, el apoyo a la familia de Amadís. Alquife gana prestigio para ser el futuro marido del hada:

—Por cierto, buena señora, vuestra discreción e saber es tanto que cuanto gozo vuestra vista da, tanto consejo y ejemplo sale de vuestras palabras. Yo estoy muy espantado de lo que os he oído, pero, después que fuimos desencantados como vós nos teníades, en mucho tengo el saber d’esse gran sabio que nos dezís. Agora le soy en más cargo que nunca, no me pudiera fazer mayor servicio que envaros a mi corte (Silva, *Lisuarte*, pp. 168-169).

En los libros de caballerías áureos, los autores otorgaron un lugar relevante y trascendental a la institución del matrimonio; interés que obedece a la preocupación medieval y renacentista de ubicar a las mujeres de la corte y conseguir algún conveniente matrimonio para ellas:

Para la mujer no había más que dos destinos honorables: el de casada, o bien el de aquel otro matrimonio, el amor a lo divino, la monja. Fuera de eso, no quedaban más que migajas, miradas con desprecio: las solteras se convertían en solteronas, si no es que perdían su virginidad y paraban en unas perdidas: eran las madres solteras que, ya infamadas, frecuentemente acababan de rameras.²⁵

[La soltera] mirada con recelo, tratada con fastidio, viendo en ella una carga para la familia y una alarma constante mientras se mantuviera joven y atractiva; hasta que pasase, en fin, de soltera a solterona, término despectivo que ha llegado hasta nuestros días.²⁶

En este mismo marco ideológico, no pocas doncellas de los libros de caballerías consiguen significativos matrimonios con caballeros, duques o condes; princesas con reyes o emperadores... El matrimonio es uno de los valores y estados sociales y familiares al que se aspira casi ansiosamente en la narrativa caballeresca áurea. Así, contamos incluso

²⁵ Manuel Fernández Álvarez, *Casadas, monjas, rameras y brujas: la olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid: Espasa-Calpe, 2002, p. 109.

²⁶ *Ibid.*, p. 135.

con ejemplos ridículos como el de Miliana en *Tristán el Joven* (1534), que es una vieja doncella solterona que no pierde la esperanza de casarse con algún joven y hermoso caballero.²⁷

Sería extenso mencionar aquí las muchas mujeres jóvenes que son casadas correctamente en la literatura caballeresca, pero sí cabe señalar que justamente esta ola de ideología matrimonial también golpea a Urganda y la fuerza a evolucionar para adaptarse a un interés moral. Para las mentes más ortodoxas, probablemente resultaba incómodo e incorrecto que incluso el hada no se casara. Feliciano de Silva decide unirla convenientemente al sabio Alquife, a quien ella admira por su poder mágico superior, de quien aprende y se actualiza. Literariamente Urganda se ajusta a un interés narrativo, pero no rivaliza con su mentor, como harían otras doncellas de tradición artúrica, sino que ella es virtuosa y sigue admirándolo, sigue reconociendo su superioridad. Es entonces, cuando Amadís y su hermano Galaor deciden otorgarle un conveniente esposo:

—Pues tan buen casamentero, señor hermano, sois, vós y yo quiero que hagamos un casamiento muy conveniente. Por ende, tomad vós por la mano a vuestra amiga Urganda e yo a este honrado sabio Alquife.

²⁷ Véase *Tristán de Leonís*, cap. CLVI, pp. 640-650. A propósito del tema y de esta vieja doncella, Cristina Gil de Gates señaló: “Miliana parece ser el resultado de la confluencia de dos cadenas ideológicas. Una se refiere a la noción del matrimonio como medio de perpetuación del linaje, matrimonio que es casi una aberración en Miliana, que por ser vieja no puede concebir.

La segunda línea ideológica se vincula con el lugar de la mujer en la sociedad. En la nobleza al menos, parece haber habido dos alternativas: el matrimonio o la vida religiosa. Una mujer se casaba si contaba con una dote o si aportaba al hombre una alianza provechosa, y en ambos casos la presunción de fertilidad era indiscutible [...] El autor [de *Tristán el Joven*] castiga la anomalía representada por Miliana con la comicidad, y la coloca en el seno de una corte que la admite pero no la integra como oposición irónica de los valores que considera básicos en su discurso en torno de la conyugalidad”, “El humor como marca de lo diferente: a propósito de Miliana en *Tristán el Joven*”, en Rosa E. Penna y María A. Rosarossa (eds.), *Studia Hispanica Medievalia III. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval (agosto 19-20, 1993, Buenos Aires, Argentina)*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1995, pp. 245-246.

fe e, porque me parece que son para en uno, aquí en nuestra presencia sean desposados; e a mí quede el cargo, pues esto hago fazer, de darles señorío con que sean honrados.

El rey Galaor tomando por la mano a Urganda e Amadís al sabio Alquife que mucho tiempo antes sabía él aquello, con mucha voluntad de ambos, el rey Amadís dixo:

—Pues por honrar mi corte, buen amigo Alquife, tomastes lo que no era de vuestro ábito, que fue venir hecho cavallero, yo, por honrar vuestras bodas, quiero mudar el mío y ser arzobispo para desposaros.

Todos rieron mucho de lo qu’ el rey Amadís dixera. Luego él mismo los desposó. Alquifa vino a besar las manos a su madrastra Urganda. [...] E otro día de mañana, en la capilla de la reina, con gran solemnidad fueron velados por un arzobispo que dixo la missa (Silva, *Lisuarte*, pp. 179-180).

Assí fueron casados [...] aquellos dos grandes sabios. [...] Cinco días duraron las alegrías. En fin d’ellos el sabio Alquife e Urganda pidieron licencia para se ir al rey. [...] el rey gela dio, haziéndoles merced de dos villas muy buenas. Dándoles una buena nao, entrando los sabios en ella, despidiéndose de todos los de la corte, dexando Alquifa con los cavalleros, se partieron alçando velas por la mar adelante. Todos quedaron muy solos sin ellos (Silva, *Lisuarte*, p. 182).

Alquife gana, con Urganda, la entrada al mundo amadisiano que lo reconoce absolutamente como superior²⁸ y ella gana, con ese matrimonio, el aval y la autoridad de un nuevo sabio, también al servicio de la cristiandad, pero que le ofrece los beneficios ideológicos de una mujer casada:

[Alquife] siempre incansable ayudante de la familia amadisiana, este mago va acaparando poco a poco el protagonismo del que Urganda

²⁸ Sales Dasí, “Introducción”, en Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, ed. de Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002, p. xxvi.

disfrutaba en libros anteriores. A pesar de ello, Silva no está dispuesto a renunciar a la figura de la Desconocida y por ello imagina una curiosa solución narrativa que situará a los dos sabios a un mismo nivel. En agradecimiento a los servicios que ellos le han prestado, Amadís decide casar a Alquife y a Urganda. Aquí no importa tanto el sentimiento amoroso entre la vieja pareja de encantadores, sino la recompensa que ambos obtienen y que les convierte al mismo tiempo en eternos aliados de la caballería.²⁹

Ya Urganda depende de él y hace magia con él.³⁰ Él la transporta y él le da indicaciones, él es su marido. Urganda, la otrora Gran Sabidora, la otrora Desconocida, ahora en el *Lisuarte* y el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva es Urganda la Conocida, la casada, la mujer del sabio Alquife.

Incluso su rival, la infanta Melía, ha desaparecido, la infanta enemiga de Urganda, desfuncionalizada también, no está presente en todas las continuaciones amadisianas; ya no es del todo necesario hacer evidente la lucha religiosa que, en las *Sergas*, las convertía en opositoras. Melía no sobrevive, no evoluciona, ni se adapta a los nuevos intereses ideológicos y narrativos de Silva, ni de otros continuadores. Muere y sólo perdura su mal recuerdo.³¹

Urganda y Alquife, en el *Amadís de Grecia*, siguen siendo los magos protectores de la familia amadisiana, pero ahora su vejez es evidente y no se trata de una transformación de las que Urganda solía emplear para no ser reconocida; es una vejez verídica y demoledora:

²⁹ *Ibid.*, p. xxvi.

³⁰ Véase Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 36.

³¹ “Si allí [en las *Sergas*] la oposición entre cristianos y paganos se veía complementada con la dualidad Urganda *vs.* Melía, en este relato la oposición religiosa deja de ser operativa desde la perspectiva temática y argumental, de modo que Melía muere porque carece de una funcionalidad definida. En su lugar cobra protagonismo un nuevo sabio: Alquife.”, Sales Dasí, “Introducción” a Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, ed. de Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, p. xxv.

Él maravillado no sabiendo qué cosa era, si lo soñava o si estava despierto, no viendo al viejo que lo avía curado, vio venir por el camino una dueña encima de un palafren y un escudero con ella en un caballo, que, llegando cerca, conoció que su escudero Ineril era; fue muy maravillado. La dueña, que apenas parecía poderse tener en el palafren según su vejez, a él llegados ella dixo: [...] (*Amadís de Grecia*, p. 36).

Asimismo, Silva hace encantar nuevamente a Urganda, pero ahora en un estado más triste y más doloroso. Sentada en un trono rodeado de flamante fuego, una espada le atraviesa el pecho y ella, en estado casi inconsciente, emite gemidos de dolor:

[...] los cavalleros desnudando las espadas se fueron donde Urganda estava que con la Emperatriz hablava, y, quitándole los tocados descubijando sus blancos cabellos, asiéndola por ellos, la llevaron arrastrando dando muy dolorosos gritos pidiendo socorro; mas tanto sabed que ninguno de cuantos en la sala estavan se pudieron mudar del lugar donde estavan, aunque lo provaron (*Amadís de Grecia*, p. 268).

El Emperador y todos los que con él estavan quedaron muy tristes por aver así perdido a Urganda sin la poder valer, especial Lisuarte y Perión que se querían dexar morir de enojo (*Amadís de Grecia*, p. 268).

Ya que de día fue, vieron el humo del todo ser deshecho y quedar en su lugar una gran llama de fuego muy clara que grandes días duró, y en el medio d'ella cuatro pilares de mármol, entre los cuales estava una silla que toda parecía de brasa; en ella estava assentada aquella gran sabidora Urganda, la cual para en aquello su saber no le valió. Parecía tener por los pechos metida la espada que Lisuarte a la reina diera, pareciéndose d'ella sólo el puño, y todo lo demás parecía salir a las espaldas; la triste Urganda se quexava con un contino gemir y tenía los ojos cerrados como que estuviesse muerta. Mas ninguno era tan poderoso que al fuego con seis passos pudiesse llegar.

Todos estaban muy tristes viéndola tan maltratada sin la poder valer, especialmente Lisuarte por la burla que le avían hecho junto con aver perdido su espada (*Amadís de Grecia*, p. 268).

El correspondiente desencantamiento de Urganda ocurre más adelante y de modo glorioso, pero no deja de ser evidente el declive de la Desconocida. Ya no brilla como lo hiciera en el *Amadís* de Rodríguez de Montalvo, ni es el consuelo y verdadero apoyo que fuera en las *Sergas*, ahora más parece una abuela anciana y venerable que necesita de los caballeros.

En conclusión, podemos señalar que Urganda es un personaje vivo en cuanto a la evolución y adaptación que fue sufriendo en las diversas continuaciones del *Amadís de Gaula*. Adaptada por los nuevos autores, pero especialmente por Feliciano de Silva, a las nuevas necesidades del género caballeresco y a los valores de la sociedad áurea española. Ruy Páez de Ribera y Juan Díaz prefieren ensañarse con ella, usarla para desacreditar el mismo género y darle un servicio que poco éxito debe haber tenido en el público lector. Sin embargo, Feliciano de Silva logra, quizá con mejor habilidad y oficio literarios, recrear a Urganda, emplearla, rescatarla y conservarla; hacer de ella verdaderamente un personaje adaptado a las necesidades de su narración y todavía sugerente; con una nueva y diferente función.

Recordemos, en este mismo sentido, que Feliciano de Silva, en su *Cuarta parte del Florisel de Niquea*, también nos presenta a Amadís y su amada Oriana envejecidos y otoñales, con toda la carga moral que eso implica. José Julio Martín Romero analiza estos asuntos e indica que:

Silva, tan favorable a su querido Amadís de Gaula, no volvió a situarlo en la cúspide de la caballería andante, sino en el plano, más humano, del anciano que es consciente de las limitaciones de su edad; con todo ello, Silva logró humanizar a su héroe más admirado.³²

³² José Julio Martín Romero, "Amadís de Gaula humanizado: vejez y melancolía en la obra de Feliciano de Silva", *Letras*, 5-60 (2009), p. 260.

Lo mismo sucedió con el personaje de Urganda y Silva supo conducirla magistralmente a ese estado. Los papeles y las funciones se han invertido, han evolucionado: Urganda, casada, vieja y disminuida, es ahora ejemplo para las mujeres del público que, como ella, quizá también habían ya envejecido; desde los jóvenes años en que leyeron las primeras hazañas del Doncel del Mar, los primeros amores de Amadís y Oriana en el Castillo de Miraflores y que, incluso, todavía recordaban, con ansiosa turbación, el momento mismo en que la bella Leonorina descubría de la camisa el pecho de Esplandián para revelar las letras que ahí estaban inscritas. Mujeres lectoras que como Urganda también se habían casado y que hoy eran tan venerables como ella.

RASGOS NARRATIVOS DE BUCOLISMO EN EL EPISODIO FINAL DEL *AMADÍS DE GRECIA**

Paola Encarnación Sandoval

El Colegio de México

Por mucho tiempo, el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva cargó con el estigma con que Cervantes lo marcó cuando el cura decidió enviarlo al fuego en el célebre escrutinio de la biblioteca en el *Quijote*, a causa de las “endiabladas y revueltas razones de su autor” (I, VI). Es cierto que, por momentos, el estilo narrativo de Silva desconcierta y sitúa al lector en no pocos vericuetos en cuanto a su peculiar estilo para resolver las aventuras y desencuentros que ocurren en su universo caballeresco, pero la obra encierra mucho más que otra continuación del ciclo amadisiano, y es que justamente, es en esas “endiabladas y revueltas razones”, que el cura cervantino considera suficientes para condenar la obra, en donde Feliciano de Silva ha cifrado la voluntad renovadora de su obra frente al esquema tradicional de la narrativa caballeresca. A todas luces, el *Amadís de Grecia* desafía en varios sentidos los presupuestos del lector, a partir de elementos que apuntan hacia la variedad e innovación del género canónico de la prosa de ficción de la época, revirtiendo la configuración tradicional de los héroes caballerescos (pensemos en el envejecido Amadís de Gaula o en la desenvuelta naturalidad con que el Caballero de la Ardiente Espada asume el disfraz femenino), o bien, en la elaborada espectacularidad de numerosos epi-

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación (PAPIIT: IN403411): “Estudios sobre Narrativa Caballeresca: Catálogo descriptivo de textos breves en libros de caballerías hispánicos (siglo XVI): prosa y poesía” (Dirección General de Asuntos del Personal Académico), que se inscribe en el marco del “Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca” (PIFFyL2006-017) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

sodios que representan ya el artificio de las fiestas cortesanas, por mencionar algunas de las cuestiones más notables.

Dentro del espectro de innovaciones formales que conforman su proyecto literario, la incorporación de elementos de origen bucólico en del entramado narrativo de la obra representa una de sus más propuestas más trascendentes. Feliciano de Silva apuesta acertadamente por la creación de una atmósfera narrativa distinta de la caballeresca, construida a partir de ciertos tópicos propios de la tradición bucólica, como la preminencia del *locus amoenus*, un ambiente sentimental propicio para la exacerbación de la melancolía amorosa, y la presencia de personajes que, lejos del tráfigo cortesano, se ocupan de cuidar ganados y de ejercitarse en la música y en la poesía. Este episodio pastoril ocupa los cinco últimos capítulos del libro (CXXX-CXXX) que, lejos de dar un cierre contundente a la obra —pues el autor ha suspendido la historia al dejar a los protagonistas encantados en la Torre del Universo— le anticipa al lector la tónica que dominará el libro que continúa estas aventuras, el *Florisel de Niquea*.¹

El epílogo bucólico del *Amadís de Grecia* representa el punto de convergencia entre el mundo caballeresco y el pastoril, pues si bien el episodio está configurado por rasgos característicos de la arcadia utópica, dos de los personajes que en él se desenvuelven pertenecen, por ser del linaje de Gaula, al ámbito más elevado de la caballería: el joven Florisel es hijo de Amadís de Grecia y Niquea; mientras que Silvia es la hija perdida de Lisuarte y Onoloria, que ha crecido en Alejandría creyendo que su condición es la de una humilde pastora. El narrador suspende súbitamente su historia mediante el encantamiento de sus protagonistas y se dispone a iniciar este episodio pastoril sin mayores preámbulos que

¹ Respecto al episodio como punto de engarce entre dos textos de un mismo ciclo Ana Carmen Bueno Serrano ha afirmado que “pese a que en este momento es un episodio marginal, protagonizado por personajes ajenos al entramado narrativo básico, no debe ser interpretado como un episodio intercalado, sino como un nexo de unión entre *Amadís de Grecia* y su continuación” en “Feliciano de Silva, discípulo aventajado de Jorge de Montemayor”, *Destiempos*, 23 (2010), p. 170.

las siguientes razones: “Solo después d’este encantamiento quedó en poder de Alquifa un memorial de su padre que no pareció de aí a muy grandes días en que habla de la suerte que quedó aquella hermosa infanta que la princesa Onoloria dexó, el cual sacado con muy grande autoridad de la verdad es este que se sigue” (CXXIX, p. 566).

No se trata pues, de un ámbito de ficción cabalmente pastoril a la manera en que se conocerá algunos años más tarde con las *Dianas* y otros célebres títulos de libros de pastores, sino de la confluencia equilibrada y novedosa de los “dos espacios imaginarios más recurrentes en el siglo XVI”.² Al elegir para su obra este particular final, que no se engarza directamente con la aventura caballeresca que le precede de manera inmediata —tanto por la presencia de nuevos personajes, como por la creación del ambiente bucólico— Feliciano de Silva varía el esquema caballeresco al plantear desde ese momento la posibilidad de llevar la narrativa de ficción por otras vertientes. No es arbitrario, en este sentido, que el recurso del ambiente pastoril sea uno de los principales argumentos del cura cervantino para lanzar el *Amadís de Grecia* al corral “a trueco de quemar a la reina Pintiquinestra, y al pastor Darinel, y a sus églogas...” (I, IV).

Herencia de la prestigiosa tradición clásica, el bucolismo había tenido desde tiempo atrás un fuerte influjo en la literatura española, que se refleja, por ejemplo en la traducción de las *Bucólicas* virgilianas de Juan del Encina, así como en las diversas reformulaciones medievales del tema en las serranillas, en las Coplas de Mingo Revulgo o en representaciones dramáticas, en donde la concepción del pastor está ligada, por un lado, a la esfera religiosa, pero también, a la figura del rústico asociada con la comicidad.³ En el Renacimiento, la literatura

² José Julio Marín Romero, “La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57 (2009), p. 566.

³ Para profundizar en la tradición pastoril en España valdría consultar el libro de M.J. Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid: Gredos, 1970. Francisco López Estrada ofrece un panorama muy amplio de la presencia de lo pastoril desde la Antigüedad hasta los precedentes más cercanos a la *Diana* en *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid: Gredos, 1974.

volvió los ojos a la esencia utópica del mito pastoril en su versión lírica pero, también, en algunas de las primeras manifestaciones de bucolismo narrativo, como la *Arcadia* (1504) de Sannazzaro. La importancia de la pastoril en el contexto cultural no era menor; sin embargo, antes del *Amadís de Grecia* su presencia en la prosa de ficción era todavía un terreno poco explorado, aunque en algunos libros de caballerías se sugerían algunos aspectos con ciertas connotaciones bucólicas.⁴ De esta manera, aunque la atmósfera pastoril permeaba en varios espacios de la literatura española del xvi, el epílogo de la obra representa un punto de referencia cardinal tanto para los posteriores libros de caballerías, como para el surgimiento de la narrativa pastoril.⁵

Como ha señalado Sidney P. Cravens en su estudio canónico sobre Feliciano de Silva como precursor de la novela pastoril,⁶ el rasgo más sobresaliente de bucolismo en este episodio del *Amadís de Grecia* se encuentra en la configuración espacial tan opuesta a los castillos, caminos y peligrosas florestas en que suelen desarrollarse las aventuras de los caballeros.⁷ El autor traslada la acción a las riberas y apacibles campos

⁴ E.C. Riley ha estudiado ya el episodio de la Peña Pobre del *Amadís* como un anticipo de lo pastoril en la narrativa de ficción en su artículo "A premonition of pastoral in *Amadís de Gaula*", *BHS*, LIX (1982), pp. 266-269. Algunos estudiosos, como Francisco Moral Cañete, han visto también en el *Primaleón* algún eco lejamente asociado con lo pastoril en el episodio en que don Duardos se hace pasar por hortelano para acercarse a la princesa Flérida. Véase "El *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva en la producción caballeresca hispana" en *Analecta Malacitana*, XXXII (2009), p. 445.

⁵ A propósito de las influencias que pudieron determinar la construcción de este episodio, Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé señalan que "lo cierto es que pocos fueron los modelos contemporáneos con los que Silva contó en el tratamiento literario del pastor. Quizá la fuente más fidedigna fuera Encina" ("Introducción" en Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. xxiii.)

⁶ *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Madrid: Castalia, 1976.

⁷ Para Cravens, "el mundo natural en que actúan estos dos tipos de personajes es tan diferente como sus actividades. Los prados idílicos y las novelas frescas y floreadas de las novelas pastoriles no pertenecen a la misma clase de idealismo o fantasía de las

de Tirel, en donde el espacio bucólico es a la vez contexto y correlato del estado anímico de los personajes.

Este lugar de reminiscencias arcádicas enmarca los encuentros entre Florisel y Silvia, quienes llevan en el propio nombre una considerable carga de identificación con la naturaleza, a pesar de su pertenencia al mundo caballeresco. El súbito amor de Florisel por Silvia, que le hace “trocar la caballería de que andava acompañado por andar acompañar a las pobres ovejas de ningún valor” (CXXXII, p. 574),⁸ se problematiza con la presencia de Darinel, personaje que pertenece cabalmente al rústico mundo de la aldea y quien también profesa un amor incondicional a la pastora Silvia. Estos tres personajes se entregan a cuidar despreocupadamente de sus ganados y a deleitarse en la conversación y la expresión de requiebros amorosos, en un estilo bastante cercano al que algunos años más tarde formará parte de las convenciones de la narrativa pastoril. Las acciones que ocurren en estos capítulos tienen relativa autonomía respecto del argumento precedente, y aunque el personaje con más conciencia de su origen caballeresco, Florisel, abandone los “paños de la sucesión imperial por los de los tributarios y captivos pastores” (CXXXII, p. 574), está latente en todo momento la vuelta inminente de estos personajes a su mundo caballeresco.

Aún con el escueto aviso en el que el narrador comunica que la historia ha dado un giro significativo y que ahora el relato versará sobre la infanta Silvia, no deja de resultar abrupta la transición a la esfera pastoril. Evidentemente, lo primero que se revela es la transformación del espacio que se manifiesta en el protagonismo de la naturaleza. A la par de este elemento, es sobresaliente la caracterización de los persona-

florestas peligrosas y los castillos encantados que visitan los caballeros andantes. Análogamente, los trabajos sanos y recreos pacíficos de los pastores y los actos belicosos y las aventuras de los caballeros están en completo contraste. Son mundos distintos, pero no incapaces de mezclarse [...]” (Feliciano de Silva, *op. cit.*, p. 40).

⁸ En adelante cito el texto a partir de la siguiente edición: Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, pp. 581. (*Los libros de rocinante*, 19).

jes que pertenecen cabalmente a ese mundo, como Silvia, “quien en àbito de pastorcica que con las ovejas de sus padres andava”, y Darinel, “villano rico [...] mancebo y muy gran luchador” (CXXX, p. 567). Por lo demás, en estos últimos capítulos, la actividad caballerescas se reduce considerablemente en aras de privilegiar una atmósfera dominada por el amor, la naturaleza y la conversación. Si el ambiente bucólico y la presencia de personajes de estilo humilde—en el sentido clásico—son cruciales para construir este episodio, considero que esto se logra también por otros rasgos, menos evidentes si se quiere, como el tópico de la falsa soledad, los soliloquios y lamentos de los personajes, y el persistente afán de los personajes por contar sus desventuras y recibir de ello algún consuelo. Parece haber consenso entre los estudiosos de libros de caballerías y de pastores, respecto al papel precursor de este episodio en el desarrollo del género pastoril,⁹ y por ello propongo en las siguientes líneas una reflexión en torno al tratamiento de los tres aspectos mencionados, considerando que su incipiente presencia en un libro de caballerías apunta claramente hacia la conformación de algunas de las convenciones más notables de los libros de pastores.

1. EL TÓPICO DE LA FALSA SOLEDAD

Dentro de la atmósfera sentimental que domina en la narrativa pastoril es habitual que los personajes busquen un lugar apartado para dar rienda suelta a sus infinitos suspiros y lágrimas. No obstante, en no pocos casos, esta situación se torna engañosa en tanto que el *locus amoenus* como espacio de la intimidad se rompe continuamente por la intervención de personajes que, desde un escondite, miran y escuchan a quienes creen estar a solas. Con su característica curiosidad, a los pastores les basta con escuchar algún lejano lamento o acordadas

⁹ Véase F. López Estrada, “Los inmediatos precedentes en el relato de ficción” en *op. cit.*, pp. 323-399; J.B. Avallé-Arce, “Los precursores”, en *La novela pastoril*, Madrid: Istmo, 1974, pp. 35-67.

notas musicales, para aproximarse, sin justificación aparente, al sitio de donde provienen estos sonidos y enterarse por extenso de historias de amor y desventura, información que, en todo caso, dinamiza encuentros y reconocimientos. En el episodio pastoril del *Amadís de Grecia* esta circunstancia, denominada también tópico de la falsa soledad, es uno de los elementos que propician el contacto entre el mundo caballeresco y el pastoril cuando Florisel y su primo Garínter se enteran, paseando por las riberas del Nilo, de la existencia de la belleza inaudita de Silvia al escuchar casualmente la doliente voz de Darinel:

de aí a una pieça oyeron cantar una boz de hombre a manera de versos. Ellos, para saber lo que fuesse, subieron tanto por el caño arriba, que llegaron cerca de una hermosa fuente de donde venía, que debaxo de muchos árboles estava, donde vieron echado cabo ella en la verde yerba a Darinel que cantava y tañía muy suavemente, los cuales una pieça lo estuvieron mirando sin que los sintiesse, diziendo cantares en quejas de Silvia y loores de su hermosura. Los donzeles, como una pieça lo ovieron oído, muy desseosos de saber el fin de aquella aventura, se llegaron a él muy espatandos de ver hombre tan dessfigurado como Darinel (CXXXI, p. 569).

Como bien ha señalado José Julio Martín Romero, el procedimiento de la falsa soledad no es exclusivo de la narrativa pastoril,¹⁰ de ahí que en otros pasajes del *Amadís de Grecia* haya también personajes que espíen la pretendida intimidad de alguien; sin embargo, en el fragmento que nos ocupa, el recurso se intensifica a partir de todas las referencias al ámbito bucólico, como la fuerte impronta de la naturaleza idílica y la sensibilidad artística inherente a los personajes pastoriles, especialmente para la música, pues según apunta López Estrada, “los pastores fueron criaturas musicales por esencia”,¹¹ como se ad-

¹⁰ “La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57-2 (2009), p. 570.

¹¹ *Op. cit.*, p. 518.

vierte en la destreza de Darinel al cantar y tañer para expresar su estado anímico.

El tópico de la falsa soledad implica que la perspectiva de los personajes está determinada por la agudeza de sus sentidos, especialmente la vista y el oído. Si en un primer momento Florisel y Garínter tuvieron noticia de la belleza de Silvia “de oídas”, una vez que emprenden el viaje hacia Tirel para conocerla, el sentido de la vista y, sobre todo, el difundido concepto de ver sin ser visto, es lo que les confirma lo que sólo sabían por voz de Darinel.

Ellos se metieron entre unas espesas matas para verla a su placer pensando que allí acudiría a la fuente. Y así fue, que, como una pieza pasó, ella vino a la fuente, y, quitando un paño con que los cabellos tenía cogidos, los esparció, que no parecían sino madexas de fino oro, y con un peine, después de los peinar, los puso detrás de las orejas y comenzó a lavar las sus manos y resplandeciente rostro en la fuente (CXXXI, p. 571).

La belleza de Silvia descrita en este pasaje responde a los cánones de innumerables personajes literarios femeninos,¹² pero aquí, el acento está puesto también en los elementos del paisaje natural que permiten el ocultamiento, las “espesas matas”, que enmarcan la sublime imagen de la pastora lavándose el rostro y las manos en la fuente.

El escondite acerca al lector a la voz más genuina de personajes que, al creerse en soledad, confiesan por extenso sus sentimientos. Esta circunstancia ocurre, como he mencionado, por la curiosidad, pero

¹² Basta pensar, por referir uno de tantos ejemplos que abundan en la literatura pastoril, en Belisa de *La Diana*: “Tenía los cabellos, que más rubios que el sol parecía, sueltos y sin orden alguna; mas nunca orden tanto adornó hermosura como la desorden que ellos tenían y con el descuido del sueño el blanco pie descalzo; fuera de la saya se le parecía, mas no tanto que a los ojos de los que la miraban pareciese deshonesto”. (Jorge de Montemayor, *La Diana*, ed. de Juan Montero, Barcelona: Crítica, 1996, p. 136) En adelante, todas las citas de la obra corresponden a esta edición.

también se suscita casualmente, como cuando Silvia escucha sin querer las quejas de Florisel: “Y diziendo esto y otras cosas se fue a la fuente con sus ovejas, y dexándolas vio cabo la fuente estar a don Florisel consigo hablando, que toda la noche no avía hecho otra cosa. Ella se llegó passo por lo oír, al cual oyó dezir” (CXXXII, p. 574). Sin ser vista ni oída, la pastora —y con ella el lector— es testigo oculto de la reflexión de Florisel respecto a la desventura de su disfraz pastoril que, por un lado, denota la profunda conciencia del doncel sobre la existencia de dos esferas vitales completamente distintas y hasta opuestas, y por otro, es la más fuerte manifestación de la confluencia genérica en este episodio.

2. SOLILOQUIOS Y LAMENTOS

Lágrimas, suspiros, melancólicos cantos y dolientes quejas conforman una de las constantes de la estética pastoril: el gusto por recrearse en las manifestaciones de la tristeza.¹³ En el epílogo pastoril del *Amadís de Grecia* hay ya indicios de esta convención del bucolismo renacentista, aunque, hay que decirlo, de forma mucho menos exacerbada que en los libros de pastores.¹⁴ En primer lugar, es evidente que, como se ha dicho, el estado de ánimo de los personajes está estrechamente relacionado con el paisaje natural en el que se encuentran, amplificando el efecto hiperbólico de la tristeza, como se advierte en el sufrimiento de Darinel, quien se lamenta:

¹³ No en vano Enrique Moreno Báez afirma que “el llanto es una actividad tan propia de pastores como la música o la poesía”. (“Introducción”, en Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Madrid: Editora Nacional, 1976, p. xlv).

¹⁴ El inicio de *La Diana* es muy claro en este sentido: “Venía, pues, el triste Sireno, los ojos hechos fuentes, el rostro mudado y el corazón tan hecho a sufrir desventuras que si la fortuna le quisiera dar algún contento, fuera menester buscar otro corazón nuevo para recebille”, ed. cit., p. 12.

—¡Ay, cantilenas de las mañanas del fresco mayo! ¿Qué se ha hecho la dulçura con que me sosteníades del trabajo de las muchas del apacentar mi ganado? Que ya [...] me tienen ocupado los suaves cantares de la mi Silvia, que así contino resuenan en mis oídos como si presentes los viesse retumbar salidos de su hermosa boca por las verdes riberas y frescos y altos bosques del río [...] ¡O, flores, que la vista me traía desocupada todo el día tendiendo los ojos por los matizes de vuestras pinturas en los verdes prados adornando vuestros olores con mi churumbela! (CXXX, p. 568).

Con razón podría decirse que la naturaleza armónica no es un elemento ausente de algunos pasajes de literatura caballeresca; no obstante, la diferencia entre el tratamiento del espacio natural como mero paisaje y contexto de las acciones y esta particular subjetivación del ambiente —determinada sea por la alegría del amor, o con mayor frecuencia, por las tristezas—, es muy propio del mundo pastoril, como subraya David H. Darst: “Man and nature are represented as taking part in one harmonious movement, acting and reacting with and against each other; for it is not only the novelistic characters who take part in the execution of events, but nature as well.”¹⁵

La estrecha conexión que los personajes establecen con la naturaleza no se centra tan sólo en Darinel, que ha nacido y crecido en la sencilla vida de la aldea, pues el mismo Florisel es capaz de encontrar en los elementos del paisaje el eco de su frustración amorosa: “Ay, captivo doncel, cómo te conviene morir donde no hay otros testigos de la crueldad que contigo se haze, sino solos los árboles y campos de Tirel! ¡Ay, continuo movimiento de las aguas d’estas riberas y fuentes! ¡Cómo acrecentáis mi soledad con vuestro sordo ruido de las movidas hojas por los vientos y espaciosos aires...!” (CXXXII, p. 574).

¹⁵ David H. Darst, “Renaissance platonism and the Spanish Pastoral Novel”, *Hispania*, 52 (1969), p. 386.

Los requiebros se prolongan, con sugerentes tintes líricos poco usuales (por el extenso desarrollo y el estilo) en los libros de caballerías, hasta que el particular ingenio de Feliciano de Silva los detiene, valiéndose de expresiones que se vuelven casi una fórmula con la que los narradores de libros de pastores finalizan el lamento y retoman las riendas del relato, después de haber cedido momentáneamente su autoridad narrativa para la expresión subjetiva de las infinitas cuitas causadas por el amor. Así, cuando Darinel anuncia a Silvia su partida, el narrador dice: “Y como esto dixo, começó a llorar gravemente” (CXXX, p. 569). En términos casi idénticos se refiere a las tristezas del doncel de Niquea: “Y, acabando de dezir esto, començó muy fuertemente a llorar dando muchos sospiros y solloços” (CXXXII, p. 575). Es necesario reparar en estas menciones aparentemente intrascendentes sobre la forma en que los personajes dan rienda suelta al efluvio de sus emociones, aún en este momento incipiente, ya que serán una de las constantes estilísticas de la prosa pastoril, que recorrerá los textos canónicos del género llevado al más alto grado de la hipérbole; como ejemplo baste remitirnos a Selvagia en *La Diana*: “Acabando de decir esto la hermosa Selvagia comenzó a derramar muchas lágrimas y los pastores le ayudaron a ello, por ser un oficio de que tenían gran experiencia” (p. 65).

3. EL RELATO Y LA CONVERSACIÓN

El tercer aspecto que Feliciano de Silva incluye dentro de su epílogo pastoril es la voluntad de los personajes por narrar sus casos de amor y el placer que reciben tanto en comunicar, como en escuchar los relatos. En este punto, es necesario tener muy presente que, a diferencia del amor cortés que domina en el ámbito caballeresco, el mundo pastoril propone en cambio un sentimiento en el que los amantes parecen recrearse en el sufrimiento; los pastores, como ha señalado Asun-

ción Rallo, practican la fidelidad al amor imposible y desgraciado,¹⁶ que si por un lado está interiorizado al extremo, por el otro busca incessantemente una salida verbal por vía de las confidencias sentimentales. Para los amantes de la ficción pastoril, el consuelo radica en contar, pero también —y tal vez aún más— en escuchar la desventura ajena.

El tratamiento que Silva da a este procedimiento se encuentra, al igual que los otros dos elementos que hemos comentado en un estado de gestación que, no obstante, es significativo para rastrear la trayectoria de este tipo de convenciones en la narrativa pastoril. El narrador utiliza esta estrategia cuando Garínter y Florisel espían a Darinel llevados por la curiosidad; salen de su escondite y le piden que les cuente la razón de sus cuitas; el pastor, consciente de la diferencia de condiciones entre él y los jóvenes nobles, se humilla ante ellos y sin mucha reticencia relata su caso: “a petición de los donzeles les dixo toda su hazienda, diciéndole tanto de la hermosura de Silvia, que la terneza de su edad de aquellos estremados donzeles no pudo vedar aquel cruel que de su mortal herida no los llagasse tanto” (CXXXI, p. 570).

Independientemente de su naturaleza caballeresca o pastoril, los tres personajes participan en esta estructura comunicativa de demandar y conceder el recuento del caso;¹⁷ aunque en este sentido, cabría hacer algunas precisiones. Si bien Darinel se muestra dispuesto a contar, el narrador no le da ni la voz ni el espacio para que relate sus penas, como sí ocurre en los libros de pastores, cuyo andamiaje narrativo depende justamente de que los personajes cuenten sus historias, y se nos refiere únicamente que “les dixo toda su hazienda”. Así como sabemos que el pastor relató su caso, sin precisiones sobre cómo lo hizo y con qué artificios aderezó su discurso, tampoco sabemos mucho más de los

¹⁶ Asunción Rallo, “Introducción”, en *La Diana*, Madrid: Cátedra, 1992, p. 53.

¹⁷ Para un extenso análisis de este tipo de estrategias discursivas remito al artículo “Poética y retórica del relato interpolado” de Javier González Rovira, en María Cruz García de Enterría (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional AISO*, Alcalá: Universidad de Alcalá de Henares, 1998, t. 1, pp. 741-750.

versos que compone y canta que “allí andava comiendo las yerbas, contino tañendo y cantando cantares en queexas de Silvia. Y dióse tanto a aquello, que lo hazía tan bien que nadie lo pudiera hazer mejor” (CXXX, p. 569).

De esta manera, aunque los personajes de este episodio no reflejen su elocuencia en la elaboración de sus relatos, sí manifiestan una innegable inclinación a la comunicación oral, sea en soliloquios o sea en la conversación. En este punto resulta muy interesante cómo Feliciano de Silva plantea una incipiente reflexión en torno a la relación de la palabra con el consuelo: “Mas el día vino; ella fingió venir del lugar desseando la conversación de don Florisel, no por su compañía, mas por la tener aquel que a tan verdadera la tenía con él como aquella que descansava en velle dezir su pena como de los que aman acostumar suele” (CXXXII, p. 575). El placer que se suscita por la conversación, y específicamente al contar las penas, se concibe en el texto como una condición inherente del enamorado. En este sentido, el fingimiento de Silvia al mostrarse deseosa de la compañía del caballero, ofrece una lectura interesante que concibe a la conversación como un remedio para sus males. Esta noción, brillantemente anticipada en el *Amadís de Grecia* será un elemento dominante en los libros de pastores, a tal grado que en términos no tan alejados de estos plasmados por Feliciano, el propio Lope de Vega sentencie en su *Arcadia* (1598) que “los desdichados [...] en comenzándose a quejar es imposible que sean breves porque con el gusto de contar sus males, hasta con sus enemigos descubren sus secretos”.¹⁸

* * *

Dentro de las variaciones a la convención caballeresca que Feliciano de Silva postula en el *Amadís de Grecia*, la introducción de materia pasto-

¹⁸ Félix Lope de Vega, *Arcadia*, ed. de Edwin S. Morby, Madrid: Castalia, 2001, p. 223.

ril en los capítulos finales es una señal contundente de que la prosa de ficción áurea se diversificaría con personajes, espacios y estrategias narrativas distintos del código caballeresco, y que en su origen, y para aprender a andar su propio camino, se insertan en géneros que ya tenían un lugar consolidado dentro de los gustos de los lectores. En este sentido, hay que notar que la creación del episodio pastoril en este texto se logra a partir de tópicos tradicionales del bucolismo, pero también —y quizá sea esto lo que tenga más repercusión para el surgimiento de los libros de pastores— de procedimientos narrativos específicos que si bien aquí se presentan en estado germinal, en el género pastoril van a desarrollarse tan extensa y variadamente hasta convertirse en convenciones del género. Avalor-Arce señaló en su momento que no era ninguna casualidad que las primeras huellas narrativas de la pastoril aparecieran en un libro de caballerías,¹⁹ y es que con la experimentación literaria que encierran estos capítulos, Feliciano de Silva sienta el precedente indispensable para que a partir de 1559, decenas de pastores llenen de lágrimas, suspiros y relatos de amor la imaginación de lectores y lectoras de los Siglos de Oro.

¹⁹ *La novela pastoril*, Madrid: Istmo, 1974, p. 37.

MADRES E HIJAS EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

María Carmen Marín Pina
Universidad de Zaragoza

Se viene repitiendo que la relación entre madres e hijas, pese a ser una realidad universal, es un tema llamativamente ausente en la historia de la literatura española. Es en el siglo xx, y especialmente cuando las mujeres escritoras se adentran en el análisis de los sentimientos, cuando la pareja madre-hija comienza a tener una presencia literaria más relevante y se presta a visiones tan dispares como las ofrecidas en la colección de cuentos *Madres e hijas* (1996), escritos por autoras contemporáneas y reunida por Laura Freixas.¹ Lejos de ser gratuita, la ausencia de esta relación en la historia de la literatura responde a un deseo de supresión de lo femenino, empezando por la figura materna. La eliminación de la madre se interpreta como una estrategia para enfatizar la supremacía masculina aminorando lo femenino y, en palabras de Anne Cruz, “no corresponde a una realidad social, sino que funciona a manera de una convención literaria, por medio de la cual el autor expresa o enfoca una relación conflictiva con la otredad”.² Para reforzar la hegemonía patriarcal se tiende al desplazamiento o eliminación de la madre que si otrora había tenido una

¹ *Madres e hijas*, ed. de Laura Freixas, Madrid: Anagrama, 1996, con cuentos, entre otras escritoras, de Rosa Chacel, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Ana María Moix y Paloma Díaz-Mas.

² Anne Cruz, “La búsqueda de la madre: psicoanálisis y feminismo en la literatura del Siglo de Oro”, en Alain Saint-Saëns (ed.), *Historia silenciada de la mujer: la mujer española desde la época medieval hasta la contemporánea*, Madrid: Editorial Complutense, 1996, p. 41. Véase también Ruth El Saffar, *Rapture Encaged: The Suppression of the Feminine in Western Culture*, London / New York: Routledge, 1994, pp. 73-79.

misión capital en la educación de los hijos, en la iniciación de los niños en la cultura y en la lengua, la prosa didáctica de la segunda mitad del siglo XVI le niega este papel y con ello su figura se diluye o desaparece casi totalmente de la representación literaria de la familia.³ Excluidas las madres, las hijas quedan aisladas y bajo poder exclusivamente masculino. La relación entre madres e hijas resulta, por tanto, difícil, por no decir que en muchos casos imposible, y así se evidencia en el sugerente repaso realizado por Ruth El Saffar, Irma Iris Sprangle, Anne Cruz y Patricia Grive por diferentes textos de la literatura medieval y áurea, especialmente por la ficción sentimental, la picaresca y el teatro.⁴ A los géneros ya revisados ha de sumarse el caballeresco, un género maldito para los moralistas y tradicionalmente olvidado por la crítica, pero muy leído y demandado en su momento. En estas extensas narraciones, donde la genealogía ordena complejos y enrevesados argumentos protagonizados por personajes pertenecientes a la realeza o a las clases más altas de la sociedad, la figura materna es indispensable pero, aunque es un eslabón clave en la

³ Emilie L. Bergmann, "La exclusión de lo femenino en el discurso cultural del humanismo", en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona: PPU, 1992, pp. 365-371. Lo ejemplifica con el comentario de la obra de Vives, *Institutio Faeminae Christianae (Formación de la mujer cristiana, 1523)*, cuyo discurso sobre la mujer se funda en el silencio y en la ausencia de las propias mujeres.

⁴ Ruth El Saffar, *op. cit.*, así como su libro *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley, CA: University of California Press, 1984, p. 14; Irma Iris Sprangle, *The Figure of the Mother in Selected Works of Spanish Literature from Medieval Period to the Seventeenth Century*, Ph. D., Washington: The Catholic University of America, 1984; Patricia E. Grieve, "Mothers and Daughters in Fifteenth-century Spanish Sentimental Romances: Implications for *Celestina*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 67 (1990), pp. 345-355. En la ficción sentimental, la relación entre madres e hijas no está en principio ausente, pero sí tiende a eliminarse o a difuminarse, como en el caso de *La Celestina*. Sobre la figura de Alisa, véase María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de la Celestina*, Buenos Aires: Eudeba, 1962, para quien "la figura de la madre, conmovedora en su confianza, orgullo y amor, debe muy poco a la tradición literaria, y no ejerció influjo en la literatura ulterior" (p. 494).

cadena genealógica del linaje, pronto queda relegada a un segundo plano. Se impone una ascendencia claramente masculina por la cual los descendientes se identifican casi siempre como hijos e hijas del padre, mencionándose en pocas ocasiones a la madre. Las mujeres no hacen linaje, pero engendran hijos para el linaje de otros, perdiéndose prácticamente todo rastro de la genealogía femenina.⁵ Como en los *romans* corteses,⁶ en la penumbra se atisba, sin embargo, su figura y de ella quiero ocuparme en las páginas siguientes para reflexionar sobre el “orden simbólico de la madre” al que se refiere Luisa Muraro,⁷ para visibilizar las relaciones entre madres e hijas en estos libros y para comprobar si su representación es pareja a la mostrada por los géneros literarios antes citados.

⁵ Como explica Victoria Sau, el hecho de no poder dar nombre a la descendencia pone de manifiesto el vacío de la madre en la cultura (*Ser mujer: el fin de una imagen tradicional*, Barcelona: Icaria, 1986). Repásense títulos como *Segundo libro del muy valiente y esforzado caballero don Clarián de Landanis, hijo del rey Lantedón de Suecia; Corónica de los famosos caballeros Lisuarte de Grecia y Perión de Gaula, hijos de los valientes y esforzados caballeros Amadís de Gaula, rey de la Gran Bretaña, y de Esplandián, emperador de Constantinopla*. Aunque puntualmente hallamos *Los cuatro libros del muy noble y valeroso caballero Felix Magno, hijo del rey Falangris de la Gran Bretaña y de la reina Clarinea*.

⁶ En la cultura cortés, a diferencia de los escritos oficiales, los relatos genealógicos y los cantares de gesta, se advierte un afán por sustituir los principios de valoración de las madres propios del sistema feudal, empezando por el rechazo del concepto de madre “útil” para el linaje, como comenta José Enrique Ruiz Doménech, *La mujer que mira (Crónicas de la cultura cortés)*, Barcelona: Quaderns Crema, 1986, p. 193. Estudiar también su aparición en los *romans* medievales Danièle James-Raoul, “Les discours des mères. Aperçus dans les romans et lais des XI^e et XIII^e siècles”, en *Bien Dire et Bien Aprandre. La mère au Moyen Âge. Actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille III*, 16 (1998) pp. 145-157, textos con los que los libros de caballerías contraen estrechas deudas.

⁷ Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre*, Madrid: Horas y Horas, 1994. María Luzdivina Cuesta se ha ocupado de la relación entre padres e hijas en diferentes textos medievales, incluido el *Amadís de Gaula*, en “Notas sobre las relaciones paternofiliales en la narrativa castellana medieval”, *Scriptura*, 13 (1997), pp. 193-206.

1. DE DOS EN DOS:
MADRES E HIJAS EDUCADAS PARA LA EXCELENCIA

En los libros de caballerías la madre también es un personaje relativo y tridimensional, como diría la filósofa Elisabeth Badinter;⁸ relativo porque se concibe en relación al padre y al hijo/hija y tridimensional porque, además de esa doble relación, es una mujer que tiene personalidad propia, aspiraciones, deseos y sentimientos que tímidamente afloran en los relatos. La mujer ha sido y es educada para ser madre. La teoría feminista ha demostrado cómo el concepto de maternidad es una construcción histórica y cultural configurada por diversas representaciones que la identifican con la feminidad, proporcionando de este modo un ideal común para todas las mujeres.⁹ La ficción también contribuye a dicha construcción y adoctrina desde el entretenimiento. El *Florisel de Niquea IV* (Parte segunda, Salamanca, 1551), la última continuación amadisiana de Feliciano de Silva, encierra un pasaje que nos sirve de pórtico teórico para acercarnos al tema, pues el autor de Ciudad Rodrigo, como muchos humanistas y moralistas de la época, quiere también contribuir a crear mujeres admirables en su doble papel de doncella (hija) y casada (esposa y madre). Un grupo de princesas encantadas en un espacio conocido como los “cerrados de Sinestasia”, dialogan sobre el sexo femenino para amenizar sus veladas nocturnas y, a propuesta de la reina Sidonia, deciden escribir un tratado:

⁸ Elisabeth Badinter, *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal siglos XVII al XX*, Barcelona: Paidós, 1991. Para el epígrafe de esta parte de mi trabajo tomo prestado el título de la obra colectiva *De dos en dos: las prácticas de creación y recreación de la vida y la convivencia humana*, Madrid: Horas y Horas, 2000, con aportaciones de María Milagros Rivera Garretas y Monserrat Cabré i Pairet, entre otras autoras, que abordan desde diferentes enfoques esta relación dual.

⁹ Para el tema, véase el colectivo editado por Silvia Tubert, *Figuras de la madre*, Madrid: Cátedra, 1996. Un completo repaso por las diferentes posturas teóricas feministas en relación con la maternidad la brinda Lorena Saletti Cuesta, “Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad”, *Clepsydra*, 7 (2008), pp. 169-183. Una parte de la crítica feminista se ha ocupado de desarticular el modelo de la “buena madre”.

Paréceme, dixo la Reina, que pues todas las que aquí estáis o las más avéis de ser casadas y tener hijas y el mayor estado que les podéis dar es de verdaderas mugeres, que debemos de tractar de cómo se an de criar las tales donzellas. Y la reina Lardenia tome papel y tinta y sea nuestro secretario en el tratado de lo que platicaremos y llamarse á *Ornamento de princesas*. Y para esto una de nos comience y cada una diga su parecer hasta tanto que brevemente lo concluyamos y la Reina lo disponga por el mejor estilo que supiere.¹⁰

Desde su supuesta experiencia como hijas y como madres, la reina Sidonia y la princesa Lucela van a componer un memorial de instrucción femenina para educar a sus hijas y futuras madres, y en general a las hijas de reyes y de personas ilustres, para formarlas en su condición de mujer. Partimos, por tanto, de la imagen típica de la madre educadora, una imagen que desde el siglo xiv la Iglesia difundió a través del culto y de la iconografía de Santa Ana y la Virgen,¹¹ y que los moralistas y

¹⁰ Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea IV*. Parte Segunda, cap. xliii, fol. 90 v. Cito el texto de Silva por la primera edición, consultable en la “Biblioteca digital hispánica”, de la Biblioteca Nacional de España <bdh.bne.es> [consulta: 25 de marzo, 2012]. Estudia el pasaje José Julio Martín Romero, “El *Ornamento de princesas*: un diálogo sobre educación femenina de Feliciano de Silva”, *Tirant: Butlletí Informatiu i Bibliogràfic*, 10 (2007), <http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlletí.10/Art.Romero_Feliciano.htm> [consulta: 25 de marzo, 2012]. Para los tratados de educación femenina de la época, véase Marie-Catherine Barbazza, “L’éducation féminine en Espagne au xvième siècle: une analyse de quelques traités moraux”, en *École et église en Espagne et en Amérique latine. Aspects idéologiques et institutionnels. Actes du colloque de Tours (4-6 décembre 1987)*, Tours: Publications de l’Université de Tours, 1988, pp. 327-348, que estudia los de Vives, Gaspar Astete y Juan de la Cerda. Los comenta en relación con la figura de la mujer en los textos caballerescos Isabel Romero Tabares, “Modelos de mujeres en los libros de caballerías hispánicos. El *Rosión de Castilla*”, en Julián Acebrón Ruiz (ed.), *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 191-215.

¹¹ La iconografía de los siglos xv y xvi presenta a Santa Ana como educadora de su familia, en su doble modalidad de madre y abuela. Sobre el tema, véanse Estrella Ruiz-Galvez, “Religion de la Mère, religion des mères. Sainte Anne éducatrice: les images de la mère selon l’iconographie de sainte Anne. xve-xviiie siècle”, en Jean

humanistas aceptaron y potenciaron fervientemente hasta mediados del XVI. Las receptoras de este discurso doctrinal son, en última instancia, las lectoras renacentistas, a las que se quería educar en la cultura patriarcal dominante a través de la ficción, aunque ésta les brindara discursos ambiguos. Frente a los textos doctrinales de la época, el de Silva está supuestamente escrito por mujeres, si bien sus propuestas son similares a las de los manuales de Luis Vives o Antonio de Guevara, en los que se les enseña a ser mujeres admirables atendiendo más a su estatuto familiar y social (hija, esposa, madre) antes que al personal. Siguiendo la cronología vital, el memorial amadisiano se centra en el estado de la doncella y en el de la casada. Se aborda el tema de la crianza biológica de las hijas, la importancia de la elección del ama que ha de amamantar y criar a las niñas, su educación hasta los seis años, su formación entre los seis y los doce, tiempo en el que las muchachas han de aprender a leer, escribir, rezar y labrar: “porque tan bien parece a las tales donzellas hazer cosas señaladas con el aguja y sedas de hermosas colores en los campos de las delgadas olandas y cambrayes” (fol. 93 v), danzar, tañer y cantar. Para ello se requieren maestras y ayas competentes, pues ellas también han de adoctrinarlas en la virtud y en la discreción, evitando mensajes, tercerías y cartas y procurando su contención (fol. 94 v).

Sidonia trata luego el estado de la casada y repasa las ideas ya conocidas, empezando por la exaltación del matrimonio y la sujeción de la esposa al marido. Aconseja, en este sentido, que la mujer no haga concesiones ni favores “hasta que la virtud del sacramento haga virtuosos los deleites y favores” (fol. 85 r), olvidando por completo su ajetreada trayectoria vital. Si la reina Sidonia, a la que me referiré más adelante, hubiera seguido todas estas máximas, su historia personal y su relación con su hija Diana sin duda habría sido otra. Como en tantas ocasiones,

Delumeau (dir.), *La religion de ma mère. Le rôle des femmes dans la transmission de la foi*, Paris: Éditions du Cerf, 1992, pp. 123-155; e Isabel Beceiro Pita, “Modelos de conducta y programas educativos para la aristocracia femenina (siglos XII-XV), en María Teresa López Beltrán (coord.), *De la Edad Media a la Moderna: mujeres, educación y familia en el ámbito rural y urbano*, Málaga: Universidad de Málaga, 1999, p. 60.

la teoría y la práctica siguen caminos divergentes, y la realidad y el deseo, el deseo de los moralistas y de la Iglesia, no siempre concuerdan, afortunadamente. Teniendo en cuenta los presupuestos teóricos de la época, veamos cómo se establecen las relaciones entre ambas.

2. INFANCIA Y CRIANZA, JUNTAS PERO NO REVUELTAS

Como se aprecia en el memorial, las relaciones entre madres e hijas se inician en el momento del nacimiento, pero apenas se hacen visibles hasta el concierto matrimonial de la hija. La recién nacida se entrega a un mundo exclusivamente femenino, un verdadero gineceo en el que la niña queda recluida y, por tanto, aislada del mundo exterior. En el manuscrito y anónimo *Adramón*, después de seis horas de parto, la Reina da a luz a una niña a la que bautizan primero en palacio con el nombre de Tudorina y a los treinta días siguientes en la iglesia mayor. Seguidamente, “fue proveyda de ama, y una gran señora por aya, y otras muchas dueñas y damas, donzellas y mugeres, como a hija de tan altos señores convenya”.¹² Los moralistas abogan por esta reclusión aislada del mundo exterior para preservarla e iniciarla en la serie de valores que se han de exigir a la mujer ideal. Durante su infancia, las relaciones rara vez se mencionan, pues reinas, duquesas y demás madres nobles delegan y supervisan la crianza de sus hijas, pero no se ocupan directamente de ella. En circunstancias normales y de acuerdo con su estatus, las madres “hacen criar” a sus hijas en palacio,¹³ y encomiendan el amamantamiento a

¹² *La Corónica de Adramón*, ed. de Gunnar Andersen, Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1992, p. 222.

¹³ Es el caso de la emperatriz de Constantinopla con Griana (*Palmerín de Olivia*, ed. y apéndices de Giuseppe di Stefano, introd. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 7) o el de Sidonia con Diana [*Florisel de Niquea (Tercera Parte)*, ed. de Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999, p. 10]. En el *Primaleón* (ed. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. 134) es la abuela la que, con mayor entereza que la madre viuda, manda criar a la niña Gridonia.

las amas, como hiciera también Isabel de Portugal con su hija Isabel de Castilla, amamantada por María Lopes, mujer de Juan de Molina.¹⁴ La práctica seguida en torno a la crianza en la ficción es la propia de las mujeres de la realeza y de la nobleza y, frente a los tratados de los humanistas y de los moralistas que quieren reforzar el ‘instinto’ maternal a través de la lactancia;¹⁵ en estos libros en ningún momento se cuestiona su oportunidad. La educación posterior se confía a las maestras o ayas, mujeres de confianza que pasan de algún modo a ocupar el papel de madre, como reconoce Fulgencia, el aya de Dorendaina, en el *Claribalte* (1519):

Yo me crié desde niña con la reina mi señora y después que la princesa nació, su alteza me mandó que estoviesse con su hija y en su cámara y toviesse cargo de su persona e servicio. Sírvola de camarera y no creo que en su voluntad y amor estoy sino como si yo la pariera. Porque nunca tuvo persona más querida ni que más la quisiesse. Ningún paso va sin mí, en su cámara persona ninguna duerme sino yo, ni en su secreto otra comunicación ay sino la mía.¹⁶

¹⁴ Véase Nicasio Salvador Miguel, *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 24. Se especifica más, sin embargo, en el caso de los varones. Sobre el motivo de la lactancia en diferentes obras medievales, remito a Juan Manuel Cacho Bleuca, “‘Nunca quiso mamar lech de mugier rafez’ (Notas sobre la lactancia. Del *Libro de Alexandre* a don Juan Manuel)”, en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela (2 al 6 de diciembre de 1985)*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp. 209-224. Véanse al respecto, las notas de Emilio Blanco a su edición de Francisco Antonio de Guevara, *Relox de príncipes*, Madrid: ABL, 1994, pp. 506-507.

¹⁵ Vives propone de forma entusiasta que las madres han de amamantar y cuidar a sus propios hijos y muestra después su oposición a las nodrizas. Comenta el pasaje correspondiente de la *Institutio Faeminae Christianae*, Emilie L. Bergmann, *art. cit.*, p. 370. Uno de los argumentos desarrollados desde la lógica del sistema patriarcal para crear en las madres la actitud ‘instintiva’ fue el de la lactancia materna, proclamada como el componente básico de la correcta nutrición del niño y responsable del vínculo indisoluble entre él y su madre. Sobre el tema, véase Lorena Saletti Cuesta, *art. cit.*, p. 171.

¹⁶ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Claribalte*, ed. de Alberto del Río Noguera, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, p. 29. La madre biológica

La camarera se convierte en su guarda y en su confidente de amores, un papel que nunca desempeñará la madre. La figura materna queda así en principio silenciada, aunque no del todo ausente, porque de hecho comparten el mismo espacio y conviven en palacio, aunque en dependencias separadas. Madres e hijas cuentan con habitaciones propias, con cámaras, aposentos, huertas, que configuran a su vez espacios femeninos vedados en principio a los hombres, aunque ocasionalmente puedan acceder a ellos con tretas, como la seguida por don Duardos en el *Primaleón* (1512) para introducirse en la huerta de Flérída.

Juntas, madres e hijas comen, van a misa, presencian torneos, visitan a caballeros enfermos e incluso viajan, como en el caso de la joven amazona Pantasilea que, dada su corta edad (doce años), viaja en compañía de su madre la amazona Calpendra (*Silves de la Selva*, 1546, fol. xlj r), aunque apenas se explicita su relación. La separación entre ellas puede producirse antes del matrimonio, como sucede con Oriana en el *Amadís de Gaula* (1508), que se desvincula de su madre Brisena en el curso de un viaje familiar cuando la niña tiene diez años y prosigue su educación en la corte de la Reina de Escocia, donde ésta promete guardarla como lo haría su madre.¹⁷

En el *Lisuarte de Grecia* (1514) de Feliciano de Silva, el distanciamiento entre la Emperatriz y sus hijas Onoloria y Gricileria tiene lugar un poco más tarde, cuando la madre, preocupada por la tristeza de sus hijas tras la pérdida del marido, al verlas flacas y amarillas, las envía a un monasterio de monjas para recuperarse,¹⁸ reclusión que agradecen pues les servirá para ocultar su embarazo y allí dar a luz en secreto.¹⁹ La decisión

es sustituida por otras figuras sin que la relación con su criatura pierda sus características fundamentales pues, como explica Luisa Muraro, una mujer se convierte en madre pudiendo no llegar a serlo (*op. cit.*, p. 54).

¹⁷ *Amadís de Gaula*, 2 vols., ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1987-1988, t. I, p. 268.

¹⁸ Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, ed. de Emilio J. Sales Dasí, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002, p. 223.

¹⁹ Cristóbal de Castillejo, en su *Diálogo de mujeres* (Venecia, 1544), cuenta por boca de Alethio un donoso chascarrillo acaecido en este caso a “una dama de un convento /

de la Emperatriz no es de extrañar, ya que los monasterios eran instituciones plurales capaces de sostenerse como lugar de relaciones, experiencias, saberes, memorias y cultura femenina, retiro propio para religiosas pero también para seglares (viudas y, en general, la nobleza titulada femenina) con ocupación de aposentos.²⁰ No hay que olvidar que muchos de los conventos femeninos españoles eran un instrumento para resguardar los intereses de la familia y el linaje, primando no sólo los aspectos religiosos. Al cabo de un año, la Emperatriz se reencontrará con sus hijas Onoloria y Gricileria en dicho monasterio y convivirá con ellas hasta saber nuevas del Emperador, como se cuenta en el *Amadís de Grecia* (1530).²¹

Si bien la figura de la madre queda relegada y en la sombra, a las madres se les responsabiliza de la educación de sus hijas, y cualquier comportamiento ‘anómalo’ de la hija, por ejemplo la partida o huida de casa sin permiso paterno, se le reprocha a la madre por no haberla educado correctamente y por haberla guardado mal. Así sucede en el misógino *Florindo* (1530), donde Clarinda es raptada con su consentimiento y su padre el conde Piramón, por amor filial pero también por indicación de su esposa, anda en su búsqueda. El criado Ascanio critica

de harto mereçimiento” que, con la ayuda de una amiga, dio a luz secretamente en el claustro, abandonó al hijo en una arquita y con engaños lo entregó a un caballero. Escuchado el relato, Fileno parece no dar crédito a estas historias que, dice, “son cuentos fabulosos / como aquéllos de Amadís” (*Diálogo de mujeres*, ed. de Rogelio Reyes Cano, Madrid: Castalia, 1986, p. 129). Castillejo, natural de Ciudad Rodrigo, bien pudo inspirarse en pasajes como el citado de su paisano Feliciano de Silva y no sólo en relatos de tradición oral como sugiere Reyes Cano. Recuérdese que Oriana también funda un monasterio de monjas en el castillo de Miraflores y pide permiso a su padre y a su madre para retirarse allí unos días al conocer su embarazo (*Amadís de Gaula*, ed. cit., t. 1, p. 753).

²⁰ Ángela Muñoz Fernández, “El monacato como espacio de cultura femenina. A propósito de la Inmaculada Concepción de María, representación de la sexuación femenina”, en Mary Nash, María José de la Pascua y Gloria Espigardo (eds.), *Pautas históricas de sociabilidad femenina. Rituales y modelos de representación*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999, pp. 71-89.

²¹ Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 50.

tal actitud y aborda el tema de la responsabilidad de las madres en la educación de sus hijas:

¡O cuánto estudio deven de tener las madres de sus hijas en su regimiento por no se ver lastimadas por ellas! ¿Cuál es la madre que a su hija no le va a la mano? ¿No es mejor reprehendella que lloralla y no es mejor verla muerta que deseirla viva? Cierta cosa es que la madre que quiere lo que quiere su hija, que la hija no ha de querer lo que quiere su madre, porque la madre quiere el bien de la hija y la hija no el de la madre. Ay algunas que ponen en vista a sus hijas porque se las pidan por mugeres por razón de su hermosura, como lo vi hazer algunas vezes a la condesa mi señora. Y están engañadas las que lo hazen, porque si uno la mira para tomarla por muger, otros por averla por amiga. Si mi señora no tuviera ventanas, no le faltara su hija. ¿No sabe Vuestra Señoría que las ventanas abren la puerta aunque esté muy cerrada, las cuales son destierro de las donzellas? ¡O buen Fulgencio Filippo, cavallero en Asia que salvó de mala fama veinte y dos hijas donzellas en extremo hermosas, porque demás de la reprehensión y guarda jamás tuvo ventanas! Regla fue común y general que las monjas no las tuviessen porque no viessen con los ojos lo que muchas vezes engaña el corazón.²²

A juzgar por el texto, el comportamiento de la hija redundaba negativamente en la reputación de la madre, siendo ésta, además, la causante de su desvarío. Para evitar estos desmanes Ascanio, como luego los religiosos Astete y de la Cerda, aconsejan mano dura, pues “mejor es reprehendella que lloralla” y enclaustrarla en casa, aislarla en un espacio desprovisto, si puede ser, de ventanas, símbolo de libertad.²³ El texto

²² Fernando Basurto, *Florindo*, ed. de Alberto del Río Noguerras, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 264.

²³ Se rechaza, por tanto, la imagen de la mujer que mira, típica de la cultura cortés. Como señala José Enrique Ruiz Doménech, la mujer necesita “ventanearse” para representar su papel y con ello llegar “a la desocultación de lo prohibido mediante su representación distante” (*op. cit.*, p. 27).

se presenta como una admonición a las madres, y a las lectoras en general, para que estrechen la vigilancia de sus hijas, un discurso teórico parejo al de los manuales de educación femenina.

No todas las madres son, sin embargo, como querría Ascanio y algunas muestran su cariño hacia sus hijas. Esporádicamente nos encontramos con escenas excepcionales en las que se plasma una intensa afectividad entre madres e hijas pequeñas, pocas veces representadas en los textos literarios. Es el caso de la ya citada reina Sidonia (*Florisel de Niquea II y III*, 1532), una madre soltera que al nacer su hija Diana la aísla del mundo y la educa hasta los seis años entre las doncellas de su servidumbre. A los ocho, para protegerla, la encierra en una torre encantada, donde la visita, la toma en sus brazos, la besa y llora su fortuna, pues, cual nueva Heroida ovidiana, Sidonia ha sido abandonada por Moraizel (nombre fingido de Florisel de Niquea) y en la niña, la madre recuerda al padre. La infanta se condeue de los llantos de su madre y, tras un emotivo diálogo, canta y baila con otras niñas para consolarla:

La niña que así vía llorar a la madre, tomándola con sus hermosas manos por sus maxillas, juntando su boca con la suya le dize:

—Mi señora, ¿queréis vós que cante yo para que vós os holguéis con mis cantares?

—¡Ay, mi hija! —dixo la reina, no pudiendo dexar de sonreírse con lo que la niña dixo—. ¡Cómo creo que tus cantares serán conmigo como los del cisne, que con cantares soleniza el gozo que con acabar la vida rescibe!

—No lloreis vós, mi señora —dixo la niña—, si no queréis que llore yo. Yo llamaré mis hermanas e cantaremos e bailaremos (*Florisel de Niquea III*, p. 37).

La madre llora por su sino y por ver encarnada en la hija la figura del padre por el que siente a la vez amor y odio. En el mismo libro una escena similar, henchida de afectividad, tiene lugar entre Niquea y su hija Fortuna, una niña de ocho años que, por un encantamiento, se ha criado junto a su madre en cautiverio desde su nacimiento. Como en el caso

anterior, la hija representa al padre y así lo reconoce la misma Urganda al ver a Niquea junto a su pequeña Fortuna: “Mi señora, bien parece que en lugar del cuerpo que no podéis traer del señor emperador trae la vuestra merced consigo al alma” (p. 233). Niquea y Fortuna también mantienen una afectuosa relación manifiesta en emotivos gestos. La niña se abalanza sobre su madre con los brazos abiertos, se abraza a su cuello, la besa y esconde sus ojos en su pecho (p. 232). Sidonia y Niquea se alejan del modelo de madre ideal propuesto por Vives, quien aboga por una madre desprovista de vínculos emocionales con sus hijos. A juicio del humanista valenciano, las madres deben suprimir sus sentimientos tiernos y enfriar el corazón como hacían las madres espartanas o su propia madre, anécdota personal que, según Bergmann,²⁴ sostiene el discurso institucional que separa a las madres de sus hijos. Pese a juicios tan severos como los de Vives, los hombres y mujeres de finales del xv y del xvi no eran, sin embargo, insensibles a los encantos de la infancia, al candor y a la inocencia de esta etapa inicial de la vida,²⁵ y parece ser que ésta era la actitud de Feliciano de Silva hacia sus hijos y especialmente hacia sus hijas, según se desprende del retrato de padre afectuoso y dedicado a su familia pergeñado por su amigo Núñez de Reinoso.²⁶

²⁴ Emilie L. Bergmann, art. cit., p. 369. La idea la repite años después Luisa de Padilla, la Condesa de Aranda, en la *Nobleza virtuosa* (Zaragoza, 1637): “Consejo es del *Eclesiástico* que no muestren las madres mucho amor a las hijas, con que dize se conservan mejor en virtud, y San Gerónimo, que desde la niñez han de ser criadas con rigor. Así lo haréis vos, que este será para ellas el regalo más importante y con que mostraréis mejor amarlas como verdadera madre” (p. 326). Agradezco la cita a Nieves Baranda. Como explica Aurora Egido, la autora sigue, entre otros, a Guevara, Mexía y Luján [“La *Nobleza virtuosa* de la Condesa de Aranda, doña Luisa de Padilla, amiga de Gracián”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 54-55 (1998), pp. 9-41].

²⁵ María del Carmen García Herrero, “Porque no hay ninguno que más quiera al fijo que el padre y la madre”, en *Del nacer y el vivir. Fragmentos para un historia de la vida en la baja Edad Media*, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2005, pp. 47-60.

²⁶ Comenta esta faceta familiar Sydney P. Cravens, pues Silva mostró especial ternura hacia sus hijas pobres según se desprende de su testamento (*Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill: Estudios de Hispánofila, 1976 p. 26).

3. VOLUNTAD, OBEDIENCIA Y MATRIMONIO

Madre e hija entran en relación más estrecha al hilo del matrimonio y es entonces cuando hablan y, a través de su discurso, de sus gestos y acciones, ellas mismas se retratan; sin embargo, esta relación no es bilateral y está totalmente determinada por la presencia masculina (marido/padre). Antes de llegar a este momento, las madres han sido ajenas, por lo general, a toda la historia amorosa de sus hijas, porque el papel de madre se ha impuesto sobre el de mujer y ha impedido que tengan una relación de igual a igual. La concepción de la maternidad como una relación básica entre todas las mujeres, no porque todas las mujeres sean madres sino porque todas han sido hijas, propuesta por Luisa Muraro, no se concibe fácilmente en una sociedad tan patriarcal como la ofrecida por estas historias; ficciones en las que se impone el decoro y la jerarquía de funciones. Como ya advirtió Lida de Malkiel,²⁷ en estos libros las madres se muestran distantes y no son confidentes de sus hijas; éstas desvelan sus cuitas y pasiones a sus doncellas y, como hemos visto, en ellas confían cuando han de dar a luz secretamente y han de deshacerse del hijo engendrado para salvaguardar su honor. Es el caso de Leonor que, en el *Arderique* (1517), toma a su camarera Gostança como confidente y “secretaria” de su corazón, temerosa de su honra y de la de sus padres, o el de la princesa Belisia con Filestra, doncella “de sus secretos tesorera”, en el *Polindo* (1526).²⁸ La falta de confianza es cuestión de honestidad, como explica Belianisa en el *Félix Magno* (1549) cuando, excepcionalmente, decide confesar a su madre sus amores:

Señora, aunque para mí no sea honesto descubrir a la Vuestra Merced una cosa que yo mucho deseo, he pensado que más vale descubrir mi pensamiento a vós, que sois mi madre y ser reta por vós, que no descu-

²⁷ *La originalidad artística de la Celestina*, op. cit., p. 493.

²⁸ *Arderique*, ed. de Dorothy Molloy Carpenter, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000, p. 16; *Polindo*, ed. de Manuel Calderón Calderón, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003, p. 47.

brirme a otra persona, aunque de cierto supiese que por aquello avía de alcançar todo aquello que deseava.²⁹

No parece decente ni decoroso, pues, que las hijas revelen a sus madres sus sentimientos: el pudor y el recato las refrena. Realmente es una consecuencia de su educación, pues ante todo se les educa para ser honestas y el amor puede poner en peligro dicha honestidad. Aunque no participan de sus amores, las madres se muestran, no obstante, preocupadas por el matrimonio de sus hijas e intervienen en su concierto. Está claro, sin embargo, que amor y matrimonio parecen ser todavía mundos distintos, pues en el matrimonio el amor se concibe como “simpatía espiritual” de voluntades y no como emotividad pasional.³⁰

En la ficción, como en la realidad, los matrimonios son contratos, conciertos pactados por los padres que los hijos, en este caso las hijas, han de aceptar, pues se espera que las pautas sociales y morales transmitidas en su educación den sus frutos y que sus deberes de obediencia, de honra y de respeto les lleven a actuar conforme a los intereses del grupo familiar. Llegado este momento decisivo en sus vidas, la postura de las madres es tan diversa como la reacción de las hijas, unas, dechados de obediencia, y otras, de rebeldía.

Dos obras fundacionales del género, el *Amadís de Gaula* (1508) y el *Palmerín de Olivia* (1511) presentan elaboradas y dilatadas historias en las que la relación que nos ocupa cobra especial relevancia. En el *Amadís de Gaula*, el rey Lisuarte ha concertado el matrimonio de su hija con el Emperador de Roma sin contar con su opinión (caps. lxxvi, lxxx, lxxx). Aunque presente en el acuerdo, su madre Brisena, al estar subor-

²⁹ *Félix Magno I-II*, ed. de Claudia Dematté, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, p. 25.

³⁰ Asunción Rallo Gruss, “Los *Coloquios matrimoniales* de Pedro Luján (Mujer y espacio privado en el siglo xvi)”, en *Realidad histórica e invención literaria en torno a la mujer*, Málaga: Servicio de Publicaciones, 1987, p. 54. Sobre éste y otros textos de la época, véanse los acertados comentarios de Tobias Brandenberger, *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, s. XIV-XVI)*, Zaragoza: Pórtico, 1997.

dinada a la autoridad real, no puede mudar el pacto y tan sólo le pregunta al marido si conoce cuál es la voluntad de Oriana (*Amadís de Gaula*, t. II, p. 1267), ya que, admitido el matrimonio como sacramento, se exigía un acuerdo de voluntades. Acceder “al estado matrimonial libre y voluntariamente era la piedra angular del Derecho Canónico en este tema, pues realizar el matrimonio contra deseo y voluntad corrompía el fundamento del mismo”, como recuerda García Herrero.³¹ Aunque en la teoría así se reconoce y de ello se hacen eco el dominico Antonio de Espinosa en las *Reglas de buen vivir* (1552) o Pedro Luján en sus *Coloquios matrimoniales* (1550),³² en la práctica y en la ficción, sin embargo, no siempre era así y la autoridad paterna pesaba sobremanera. Al rebelarse y oponerse Oriana a tal casamiento, la conciencia de su madre Brisena, que actúa de intermediaria entre ambos, se debate entre el amor marital y el amor filial, pues como madre se apiada de Oriana por su rechazo y como esposa fiel se ve forzada a asumir la decisión de su marido. Oriana acude a ella en busca de socorro, reconociendo su capacidad “para consejera de mujeres tristes, para buscar remedio a las atribuladas”; una faceta hasta entonces desconocida de la Reina y a la que Oriana apela no ya como madre sino como mujer. En su labor intercesora, madre e hija tienen diversos encuentros y diálogos (*Amadís de Gaula*, t. II, pp. 1267, 1286, 1358), si bien en ningún momento la hija le desvela sus amores con Amadís. Lejos de preguntarle por sus sentimientos, la madre reconduce la situación por el tema de la obe-

³¹ María del Carmen García Herrero, “Matrimonio y libertad”, en *Del nacer y el vivir*, ed. cit., p. 111.

³² Dice Espinosa en las *Reglas de bien vivir* “Que los casamientos requieren suma libertad y voluntad no forzada ni engañada, pues han de durar hasta la muerte”, texto recogido por María Cecilia Trujillo Maza en su tesis doctoral *La representación de la lectura femenina en el siglo XVI*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, t. II, p. 96, <www.tesisenred.net/handle/10803/4907> [consulta: 25 de marzo, 2012]. En los *Coloquios matrimoniales*, Luján exige también conocer la opinión de los futuros contrayentes: “Bien es que el padre aconseje a su hijo que se case con quien él quiere, mas guárdese no le haga fuerza si él no quiere, porque todo casamiento forzoso engendra desamor entre los mozos”, apud Asunción Rallo Gruss, *art. cit.*, p. 56.

diencia y lo que le pide a su hija es docilidad y sumisión: “Buena fija, ruégovos agora que seáis alegre en esto que vos el Rey manda, que fío en la merced de Dios que será por vuestro bien y no querrá desamparar a vos y a mí” (t. II, p. 1287), las cuales está demostrando ella a su marido en otro nivel. Lo mismo le reclama la reina de Hungría a su desobediente hija Griana en el *Palmerín de Olivia* (p. 9), si bien ahora es ella, la madre y no el padre, la instigadora de este matrimonio no deseado. En ambos casos, no obstante, las madres no les están demandando realmente a sus hijas su parecer, sino su consentimiento.

En el *Claribalte* (1519) y en *Valerián de Hungría* (1540), los padres también se interesan por saber cuál es la voluntad de las hijas en los matrimonios concertados, aunque en estas historias el deseo de las doncellas concuerda con el de sus progenitores. Dorendaina responde sumisa a la propuesta de sus padres con el discurso, bien aprendido, de la obediencia (*Claribalte*, p. 21), lo mismo que la princesa Albericia.³³ En este caso, el emperador encarga a la emperatriz que hable con ella para saber su opinión, y lo que da pie a un interesante diálogo entre ambas en el que la madre, de nuevo educadora, brinda a Albericia un pequeño discurso adoctrinador sobre la obediencia:

Plega a Dios, mi hija, que lo que yo agora siento puedas tú en los venideros días sentir de los fijos que a él plazerá darte, porque sientas e conozcas que ninguna alegría puede ser a esta semejante, pues sola la obediencia y voluntad que muestras de seguir la de tu padre y mía es aquella moneda con que puedes pagarnos, assí la criança que en ti hezimos como todos los otros beneficios que antes dixiste y aún te quedaríamos deudores, lo que con otra ninguna (moneda) podrías compensar ni satisfacer sola una hora de pesar que en tu niñez o por tus dolencias havemos pasado. Porque has de saber que ningún padre ternía aquel ferviente cuidado que de criar sus hijos

³³ Dionís Clemente, *Valerián de Hungría*, ed. de Jesús Duce García, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2010, p. 107.

tiene, por más que la naturaleza a ello lo obligue, si no tuviese esperanza que cuando serán grandes, se lo han de agradecer siguiendo en todo su voluntad de grado. Assí como siendo niños con amenazas o açotes y con aquella esperanza que digo, pueden çufrir todas las pasiones y penas que por ellos pasan, pero cuando la pierde ningún padre ay que no folgasse, y si es permitido dezir, dessease una de dos cosas: o que tales hijos nunca le nacieran, o que assí inobedientes se le muriesen.³⁴

La madre elogia a su hija su sumisión y le hace ver que es la moneda con la que los hijos han de pagar a los padres junto con el cuidado en la vejez, como también reconoce Antonio de Guevara en el *Relox de príncipes*: “No es otro el fin en los padres a criar sus fijos sino para que sirvan a sus padres quando fueren viejos” (t. II, cap. xviii, p. 510).

Las hijas desobedientes y rebeldes sufren, en cambio, la ira de sus padres, una saña traducida en agresiones físicas y prisiones. La relación entre madres e hijas difiere en tales circunstancias, en función de la actitud adoptada por la madre en el curso de los acontecimientos. Aunque Brisena, como esposa modélica, se alinea del lado del marido, madre e hija nunca rompen sus lazos afectivos y ello se aprecia en unas tensas e intensas escenas repletas de emotividad, en las que las palabras y los gestos (arrodillarse, abrazarse, llorar, desmayarse) revelan respeto, honra y afectos, y descubren sus más íntimos sentimientos. La relación acaba con una desgarradora escena de despedida, en la que ambas se desmayan abrazadas y la hija inconsciente es separada de la madre. Este episodio pertenece al *Amadís de Gaula* primitivo y pudo haber influido en la ficción sentimental de finales del xv, género en el que Rodríguez de Montalvo a su vez se inspiró para actualizar “el universo afectivo y cortesano de la obra” y en concreto toda esta escena, escena acorde con un cambio de sensibilidad que valoraba más las relaciones maternas.

³⁴ *Ibid.*, p. 107.

les.³⁵ En los libros siguientes, la relación entre ambas se mantiene viva a través de una sentida carta remitida por Oriana a su madre desde la Ínsola Firme, pidiéndole, una vez más, la intercesión ante su padre (cap. xcv). La historia concluye felizmente con el reencuentro físico de ambas, repleto de abrazos y llantos de alegría, gestos todos ellos que salen del ámbito privado y se vuelven públicos.

Muy diferente es, en cambio, el comportamiento de la reina de Hungría con su hija Griana, a la que ha dispuesto casar sin su consentimiento con su sobrino Tarisio, en el *Palmerín de Olivia* (1511). La desobediencia de la muchacha al rechazar el acuerdo matrimonial trae consigo la deshonor de la familia y la ira regia se traduce en su encarcelamiento. En la torre, Griana recibe la visita de su madre, una madre hostil y obsesionada porque se cumpla el matrimonio propuesto, de ahí que le reclame insistentemente su obediencia y le afee su comportamiento. Frente a Oriana, Griana no muestra ningún afecto por su madre y expresamente rompe el vínculo al rogarle que la llore por muerta: “Vos, señora, dexadme e no me habléis en estos fechos, que fazed cuenta que vuestra fija Griana es muerta e por tal me llorad. E de aquí adelante no tengáis piedad comigo, mas dexad fazer al Emperador e darme la pena que él quisiere, que yo soy contenta de recibirla, aunque culpa no tengo” (p. 22).

Después de dar a luz en secreto en la torre, Griana acepta cumplir el mandato de sus padres por obediencia, pero no por voluntad y por ello no redime a su progenitora; de ahí que tras la boda, pida a su marido viajar a Hungría para alejarse de su madre, “por no estar con la Emperatriz” (p. 28). En su despedida final, las lágrimas de la Reina carecen de sentido para una hija que le reprocha la falta de piedad y el destierro.

En todos estos ejemplos, los diálogos son intensos y la gestualidad nos acerca al mundo afectivo de los personajes, en este caso, a un mundo de emociones y de complejas y delicadas relaciones femeninas.

³⁵ Juan Manuel Cacho Blecua, “Introducción a los gestos afectivos y cortesés en el *Amadís de Gaula*”, en Aurelio González y Axayácatl Campos García-Rojas (eds.), *Amadís y sus libros: 500 años*, México: El Colegio de México, 2009, p. 56.

4. HIJAS COMO MONEDA DE CAMBIO

Otra realidad muy distinta presentan las madres viudas y las madres solteras, pues solas han de criar a sus hijas y ello no es tarea fácil, porque sin maridos que las defiendan están expuestas a vejaciones y ultrajes, a veces por parte de caballeros de las distintas ramas del linaje paterno. Las viudas encuentran en sus hijas un medio para preservar sus heredas o para vengar la muerte del marido. Con lamentos y llantos intentan despertar piedad en los caballeros para que sus herederas no pierdan sus posesiones, pasen a ser siervas y la pobreza les obligue a vivir del trabajo de sus manos, como teme la Duquesa del *Clarián de Landanís* (1518).³⁶ Fruto quizá de una educación más permisiva, las hijas suelen tomar en este caso la iniciativa y son ellas muchas veces las que salen en busca de socorro cuando se ven amenazadas, como sucede en el *Tristán de Leonís* (1501), en el *Félix Magno* (1549) o en el *Olivante de Laura* (1564).³⁷ La disparidad de opiniones conduce en otras ocasiones a duelos o a enfrentamientos entre ambas, como el acaecido entre Luceña y su madre Darsisa en la Ínsula Dardania, donde se “guardan las leyes que Licurgo dexó en Grecia, e principalmente que las mugeres no se dotassen sino de virtud y los maridos las dotassen de dotes de lo necesario que ellas no tienen” (*Florisel de Niquea III*, p. 29), ley de la que también se hace eco Luján en sus *Coloquios matrimoniales*. Eliminada la dote material, el matrimonio ha de basarse en la honestidad y en la virtud femenina, por lo que para cumplir estas leyes las doncellas de la ínsula de Dardania, hasta la edad casadera, viven aisladas de los hombres, sin poder hablar con ellos, en compañía de matronas ancianas y

³⁶ Gabriel Velázquez de Castillo, *Clarián de Landanís (Libro primero)*, ed. de Antonio Joaquín González Gonzalo, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005, p. 208.

³⁷ *Tristán de Leonís*, ed. de María Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999, p. 155; *Félix Magno III-IV*, ed. de Claudia Dematté, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, p. 2; Antonio de Torquemada, *Obras completas, II. Olivante de Laura*, ed. de Isabel Muguza, Madrid: Biblioteca Castro 1997, pp. 503 y 693.

en castillos con acceso vedado a los varones. Lucenia ha incumplido la norma y ello le lleva a enfrentarse a su madre la reina de Dardania.

Especialmente importante para el desarrollo de la trama del *Primaleón* (1512) es la historia de la Duquesa de Ormedes y su hija Gridonia, una relación materno-filial sostenida a lo largo de todo el libro y cerrada en su continuación, el *Platir* (1533). La Duquesa de Ormedes da a luz a Gridonia al poco tiempo de quedarse viuda y promete entregar la mano de su hija al caballero que vengue la muerte de su esposo. La hija no discute nunca la decisión de la madre y, en el curso de los acontecimientos, ella misma modifica las condiciones del pacto prometido por su madre y jura casarse con quien le entregue en arras la cabeza de Primaleón. La hija repite los esquemas de la madre y recurre al matrimonio compensatorio como estrategia de venganza. Antes de ser asediada con amenazas e intimidaciones sexuales, la mujer viuda y/o abandonada, la mujer sola, se adelanta y fija las leyes del juego utilizando a su hija como moneda de cambio, como objeto de tentación, sin que la muchacha cuestione en ningún momento su decisión. La relación entre madre e hija es en este caso estrecha y dilatada. Si la madre expresa que “nunca Dios quisiese qu’ella le disesse marido contra su voluntad” (*Primaleón*, p. 274), la hija tampoco quiere desobedecerla y por ello, aunque por amor le gustaría que Perequín dejara la venganza de su padre y se casara con ella, “no avía de salir de mandado a su avuela y madre” (p. 134). De la misma manera, cuando el Caballero de la Roca Partida le propone huir de Apolonia para cumplir la venganza de Primaleón, Gridonia se niega para no deshonorar a su madre: “¿y cómo podría yo ir con vos, que no me dexará la Reina, mi madre, por ninguna manera ir allá? Y pues ir sin que ella lo supiesse seríame grande desonra” (p. 280). El destino de la hija está dirigido por la venganza de la madre.

La relación entre la Duquesa de Ormedes y su hija Gridonia se traduce físicamente en una gestualidad simbólica y afectiva, en especial cuando Gridonia se desmaya en el regazo de su madre al conocer las falsas noticias de la muerte del Caballero de la Roca Partida y la Duquesa descubre entonces sus encubiertos amores. La madre, llorosa, la

abraza y se lamenta: “Y si yo, malaventurada de mí, supiera el grande amor que vós teníades al Cavallero de la Roca Partida, yo fiziera estos fechos de otra manera” (p. 328). Para consolarla, se acuesta con ella: “Y todo aquel día estovo Gridonia ansí como muerta, que nunca quiso comer. Y después que fue noche, echáronla en su lecho y su madre se echó con ella por la conortar” (p. 328). La relación se prolonga a lo largo del libro y, separadas, Gridonia en repetidas ocasiones dice no sentir otra pena que la que su madre tendría por ella. Cuando llega el esperado momento del reencuentro, el diálogo y la gestualidad (abrazadas y llorando), como en el caso amadisiano, son de una gran intensidad emotiva. La madre le reprocha su desobediencia retomando el argumento de la venganza paterna, pero el discurso de la hija y sus piadosas lágrimas amansan su ira y logran su perdón (cap. cciv). La misma táctica sigue en el *Florisel de Niquea III* la mencionada reina Sidonia, quien abandonada por Florisel, promete vengarse de él ofreciendo la mano de su hija Diana a quien le entregue en arras su cabeza.

Las hijas son también moneda de cambio para aquellas madres cuyos maridos están en prisión. Al verse solas ofrecen a su hija en casamiento a aquel caballero que logre la liberación del esposo, sin contar para nada con la opinión de la muchacha. Así alcanza Polendos la mano de Francelina en el *Primaleón* y el rey de la Pequeña India la de Florvereda en el *Cristalián de España* (1545), de Beatriz Bernal: “la Reina su muger madre de esta hermosa infanta prometió con juramento de no dar a su hija por muger a otro cavallero sino al que librase al rey su marido de la prisión en que estava” (fol. xj r). En este libro de autoría femenina, tan rico en personajes femeninos, curiosamente la pareja que estamos comentando apenas cobra relevancia; la escritora vallisoletana no muestra interés alguno por abordar el tema y, como hará años después María de Zayas, parece borrar premeditadamente las huellas maternas.³⁸ Cuando escribió la obra (antes de 1537), Beatriz Bernal no

³⁸ La importancia y el número de los personajes femeninos en este libro ha sido señalada por Judith Whitenack, “Emphasis Added: An Introduction to Beatriz Bernal’s *Don Cristalián de España*”, *Monographic Review*, 12 (1997), pp. 24-38. Para la biblio-

imaginaba, sin embargo, que el destino la ligaría durante toda su vida a su hija Juana de Gatos, que viuda y sola tendría que ocuparse de su educación, concertar su matrimonio con el licenciado Alonso Torres (sin duda alguna por conveniencia) y sobrellevar con ella los malos tratos y el abandono de su mujeriego marido.³⁹ En la realidad, la escritora vivió lo que omitió en su temprana ficción, una estrecha relación con su hija conocida por diferentes pleitos y documentos que hoy nos devuelven sus voces y sus sentimientos. A su hija Juana de Gatos debemos el reconocimiento público de su madre Beatriz Bernal como autora del *Cristalián de España*, un libro de caballerías firmado en su primera edición (1545) por una desconocida “señora natural” de Valladolid y que ella, en 1587, reeditó desvelando su verdadera identidad.

5. AMOR MATERNAL Y AMOR FILIAL HASTA LA MUERTE

En este recorrido por el nacer y el vivir de las mujeres como madres e hijas llegamos al final. Los vínculos afectivos entre ambas se manifiestan también en el momento de la muerte. Hay hijas que mueren, se

grafía sobre la misma, véanse los estudios de Donatella Gagliardi, Elami Ortiz-Hernán Pupareli y Monserrat Piera reseñados en las bases de datos *Clarisel* <www.clarisel.es> y en *BIESES*. Bibliografía de Escritoras Españolas <<http://www.uned.es/bieses>>. Para la relación entre madres e hijas en María de Zayas y en otras autoras áureas, véase Anne Cruz, *art. cit.*, p. 62.

³⁹ En 1536, Beatriz Bernal enviuda de su segundo marido, el bachiller Torres Gatos, con el que estuvo casada tres años, y solicita licencia de impresión para el *Cristalián* en 1537, pero el libro no se publica hasta 1545. Cuando se queda viuda, Juana de Gatos apenas tenía dos años. La rica documentación sobre su vida ha sido descubierta y comentada por Donatella Gagliardi, “*Quid puellae cum armis*”. *Una aproximación a doña Beatriz Bernal y su “Cristalián de España”*, tesis doctoral, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2003, <www.tesisenred.net/handle/10803/4868> [consulta: 25 de marzo, 2012]. En el pleito de 1549 entre Juana de Gatos (por entonces de 16 o 17 años) y Alonso Gómez se habla de “malísimos tratamientos” sufridos por Juana de Gatos por parte de su marido, sucesos de los que Beatriz Bernal estaba al tanto, porque todos convivían en la misma casa y dice “sentirlo mucho” (*ibid.*, p. 44). Juana de Gatos falleció en 1588 y quiso ser enterrada con su madre en la iglesia del monasterio de San Pablo.

suicidan por amor a sus madres, como es el caso de la hija de la sabia Norcas en el *Platir* (p. 210), y otras que sienten y lloran con sumo dolor la pérdida de la madre, como sucede con Gridonia (p. 123) y con Florinda (p. 247) en el mismo libro. Florinda se retira temporalmente del mundo para rezar y llorar por ella, y en su particular duelo rememora su relación vital, una relación personal e íntima que le lleva a anteponer el amor filial al apasionado, abandonando temporalmente a su enamorado Platir. Florinda reconoce el amor maternal como un amor supremo y pide disculpas a Platir por el olvido: “aunque avía seído la principal causa la gran pena que la obsequias de la Reina le davan en traerle a la memoria la vida de la Reina su madre, y cuán querida y amada avía seído d’ella más que de persona del mundo, que vos digo que en tiempo de tanta tristeza no quería ella dar parte de sí al infante Platir, que toda la pena quería la infanta sufrir sin dar d’ella parte a Platir” (p. 248).

El amor maternal se entiende como un instinto femenino, no como un sentimiento, por ello cuando dicho instinto desaparece, como sucede con la amadisiana gigante Gromadaça, que prefiere ver muerta a su hija Madasima antes que perder sus posesiones, tal comportamiento se explica por la incapacidad intelectual de la mujer para asumir los papeles para los que fue engendrada:

Que de su hija Madasima e de sus donzellas, que haga lo que por bien tuviere, que ella muy poco daría por ellas ni por su vida, solamente que algún pesar le puede hazer. Por donde digo que assí se puede tomar por enxemplo cuán rigoroso y cuán fuerte es el coraçón airado de la muger, queriendo salir de aquellas cosas convinientes para que engendada fue, que como su natural no lo alcança, forçado es que el poco conocimiento poco en lo que cumple pueda proveer; y si alguna al contrario desto se falla, es por gran gracia del muy alto Señor en quien todo el poder es, que sin ningún entrevalllo las cosas puede guiar donde más le plugiere, forçando y contrariando todas las cosas de natura (*Amadis de Gaula*, t. II, pp. 916-917).

La mengua de entendimiento en las mujeres explica, por tanto, la falta de amor materno, un amor que se juzga consustancial a toda mujer, pues se considera un instinto y no un sentimiento humano que como tal es incierto, frágil, imperfecto y de intensidad variable.

El amor filial tampoco guarda siempre las formas y el incesto con el padre conduce excepcionalmente a actuaciones aberrantes, como la de la hija del gigante Bandaguido, que mata a su madre para poder mantener relaciones con su progenitor, aunque su pecado se pague luego con el engendro del monstruoso Endriago: “Aquella malaventurada fija que su madre más que a sí mesma amava, andando por una huerta con ella hablando, fingiendo la fija ver en un pozo una cosa estraña y llamando a la madre que lo viesse, dióle de las manos, y echándola a lo hondo, en poco espacio ahogada fue. Ella dio bozes diciendo que su madre cayera en el pozo” (*ibid.*, t. II, p. 1132). En *Clarisel de las Flores*, la casi jayana Filotea “por vivir libre y a su plazer mató a su madre, que la tenía recogida” (cap. XXI). Advuértase, sin embargo, cómo estos comportamientos anómalos entre madres e hijas están protagonizados por gigantas, es decir, por infieles, siempre encarnación del mal.

En conclusión, aun siendo siempre un personaje secundario, la madre no está del todo ausente en los libros de caballerías y, como en los *romans* artúricos, entra en relación con la hija, escapando una y otra a cualquier intento de tipificación, pues son personajes variables no confinados a un único registro. En ambos casos, los autores juegan tímidamente con el triple estatuto personal, familiar y social de la mujer como madre y como hija, y su representación literaria necesariamente ha de explicarse en el contexto ideológico y cultural de la época. Aunque las relaciones entre ambas parecen existir a lo largo de la infancia y la adolescencia, apenas se hacen visibles antes del matrimonio y es en este momento cuando se produce un mayor acercamiento entre ambas figuras.

Su relación se traduce entonces en escenas ricas en diálogos cargados de gran tensión dramática, diálogos en los que los gestos hablan

tanto como las palabras y nos introducen en el mundo privado de las emociones y de los sentimientos femeninos. Pese a que los tratados de educación renacentistas persiguen crear mujeres ilustres y ejemplares, tarea en la que también se implican estos libros, la realidad no siempre comulga con el deseo y en la práctica y en la ficción no todas son madres e hijas ejemplares. Madres educadoras, madres amantísimas y crueles, intercesoras o mediadoras, madres viudas y solteras que emplean a sus hijas como instrumento de venganza, hijas obedientes y desobedientes, sumisas y complacientes, hijas asesinas, por no hablar de aquellas que renuncian a ser madres para dedicarse a ser sabias, conforman un repertorio de mujeres en conexión mucho más rico que el ofrecido por otros géneros de la época. Por ello, a la hora de trazar la historia literaria de la compleja e indefinible relación entre madres e hijas habrá que tener también en cuenta a los olvidados libros de caballerías.

“NO DEJARÁS CON VIDA A LA HECHICERA”:
LA IMAGEN DE LA BRUJA Y SU INFLUENCIA
EN ALGUNOS PERSONAJES FEMENINOS
DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS HISPÁNICOS*

Paola Zamudio Topete

Universidad Nacional Autónoma de México

¿Dónde están mis laureles? ¡Tráelos, Testilis! ¿Dónde, mis filtros? Con la más fina lana roja de oveja ciñe el caldero, porque pienso embrujar al hombre amado que es mi tormento...

TEÓCRITO, *La hechicera*

Pocos son los temas que a lo largo de la historia han despertado tanto interés como el de las brujas y su mundo: conjuros, pócimas secretas, reuniones o vuelos mágicos. Numerosos fueron los escritores que las utilizaron como personajes y jugaron con sus artes para hacer de ellas más que “mujeres mágicas”, pues no sólo llevaban a cabo su oficio de manera magistral, sino que se enamoraban, reían, engañaban o entristecían y conservaban atributos extraordinarios que causaban miedo y espanto. ¿Quién no recuerda a las brujas de *Macbeth* con arrugas y barbas o a la vieja Celestina de la obra de Rojas llena de ungüentos y brebajes?

Las referencias no son sólo literarias, incluso el cine, tan propio del siglo xx, retomó a estas mujeres con múltiples formas y figuras y les dio nueva vida; sin embargo, el camino de esta figura arquetípica inicia mucho antes, con una fusión de elementos que pertenecen al imagina-

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación (PAPIIT: IN403411): “Estudios sobre Narrativa Caballeresca: Catálogo descriptivo de textos breves en libros de caballerías hispánicas (siglo xvi): prosa y poesía” (Dirección General de Asuntos del Personal Académico), que se inscribe en el marco del “Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca” (PIFFyL2006-017) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

rio de numerosas culturas. Como explica Burton Russell: “el antiguo Oriente Próximo, Grecia y Roma compartieron creencias semejantes [...] y de sus civilizaciones provienen muchas de las ideas en las que se basa la brujería europea”.¹

El pensamiento grecorromano, por ejemplo, inició la estrecha relación entre hechicería y demonología, característica esencial de la brujería europea, pues todos los griegos creían que los hechiceros practicaban su oficio consultando a los *daimones*. Aunque en un principio la palabra *daimon* aparece como sinónimo de *theos* (dios), paulatinamente se transforma y adquiere un cariz negativo, de tal manera que en tiempos de Jenócrates, discípulo de Platón, se establece una división del mundo espiritual entre dioses y demonios; estos últimos son considerados como espíritus malos porque poseen todos los defectos que los dioses no tienen y “las consultas de los hechiceros a los demonios hicieron el resto para que se les vinculara definitivamente con los poderes de las tinieblas”.²

Un elemento aún más importante para la posterior imagen cristiana de la bruja es la figura de la hechicera en la literatura clásica, pues ésta posee elementos siniestros que la asocian con la oscuridad, la región de los muertos, lo venenoso e incluso con las metamorfosis animales. Hécate, coronada de serpientes, cuidaba las encrucijadas de los caminos y esperaba a los muertos que no descansaban en paz; Circe utilizaba pócimas venenosas y poseía sabiduría necromántica; Medea era de “naturaleza hábil y experta en muchas artes maléficas”; y Acán-tide tenía terribles características físicas: cuello arrugado, dientes mellados, esputos sanguinolentos y escasos cabellos.

Imágenes tan poderosas se utilizarán no sólo en el arquetipo físico de la bruja europea, sino en numerosas obras literarias posteriores, en las que se sella de manera definitiva el destino aciago de la mujer diestra en las artes mágicas. Como explica Esther Cohen, “la maga de las fábulas, curandera y proveedora de filtros de amor, se convertirá [...] en la

¹ Jeffrey Burton Russell, *Historia de la brujería. Hechiceros, herejes y paganos*, Barcelona: Paidós, 1998, p. 39.

² *Ibid.*, p. 42.

bruja deforme y macilenta, aliada inconfundible del diablo”.³ Los libros de caballerías castellanos, herederos de esta tradición, retomaron algunas características importantes del arquetipo de las brujas clásicas;⁴ sin embargo, les dieron múltiples formas y quehaceres nuevos —ya viejos—, renovando así una imagen conocida. Pero ¿con qué elementos se construye la imagen brujeil en estas obras? ¿Cuáles son las coincidencias con la tradición clásica? ¿Cuáles las innovaciones? No son preguntas fáciles de responder, pero con las que intentaré trazar un esbozo de un tema ampliamente estudiado en otros ámbitos, pero no en un género tan popular del siglo XVI como los libros de caballerías hispánicos; aunque hay trabajos como los de María Carmen Marín Pina o Axayácatl Campos García Rojas que abren caminos en este sentido.⁵

1. ESPACIO Y ARTES MÁGICAS

Un elemento importante en la configuración de las “brujas”⁶ de los libros de caballerías hispánicos es el espacio en el que se desenvuelven,

³ Esther Cohen, *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, México: Taurus / Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 46.

⁴ Aunque parece anacrónico utilizar el término “bruja” para referirse a las hechiceras de la tradición clásica, las nombro de este modo porque retomo el estudio de Rafael Mérida, en el que menciona que la imagen de estas mujeres encaja con los saberes de las brujas medievales: “sobre todo en la magia, la demonología, la adivinación y, en menor medida, el milagro” (*El gran libro de las brujas*, Barcelona: RBA, 2004, p. 17).

⁵ Véase María Carmen Marín Pina, “La maga enamorada: tras las huellas de Circe en la narrativa caballerescas española”, en L. Pomer, J. Redondo, J. Sanchis y J. Teodoro (eds.), *Les literatures antiques a les literatures medievals*, Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 2009, pp. 67-94; y Axayácatl Campos García Rojas, “‘Nunca le plugo ni consigo pudo de averse de casar’: Mujeres solteras, intelectuales y brujas en los libros de caballerías hispánicos”, en Marina Fe (coord.), *Mujeres en la hoguera. Representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 95-107.

⁶ Aunque en los libros de caballerías castellanos a las mujeres que tienen saberes mágicos se les da el nombre de “doncellas encantadoras”, “magas”, “sabias” o “hechiceras”, nunca el de “brujas”, puede decirse que muchas de ellas poseen características

pues éste les da plena libertad para poner en práctica sus conocimientos mágicos y rebelarse ante el poder patriarcal. Su sexo no les impide gobernar y poseer lugares marginales, como las cuevas o las islas en los que la exclusión social no existe porque es un mundo creado por ellas y para ellas. La toponimia dada a estos lugares, por ejemplo, se deriva de sus propios nombres, rasgo que les concede un protagonismo que va más allá de su relación con el héroe, pues hay una necesidad de explicar su biografía y, específicamente, el porqué de su transgresión al orden establecido.

Tanto en el *Tristán de Leonís* de 1534, como en *El espejo de príncipes y caballeros* se encuentran ejemplos claros de la unión indisoluble entre estos personajes femeninos y el lugar en el que viven. La isla de Florisdelfa debe su nombre a la doncella homónima, “señora de aquella tierra [...] y muy gran sabidora en las artes mágicas”,⁷ y la Ínsula Solitaria del *Espejo* “fue llamada en otro tiempo de Artimaga, porque fue señora della una muger llamada Artimaga, la qual fue la más mala y abominable que jamás se vio entre las mujeres”.⁸ La isla de Malfado del *Palmerín de Olivia* (1511) también tiene esta característica, pero adquiere mayor

esenciales más propias del arquetipo brujeril creado en el Medievo y el Renacimiento, por ejemplo: 1) Todas son mujeres, que, como explica Sebastián de Covarrubias, era más propio de las brujas porque los hechiceros podían ser tanto hombres como mujeres; 2) se caracterizan por practicar los maleficios, esto es, causar daño a las personas tanto en su cuerpo como en sus bienes; 3) pacto satánico que, aunque no explícito en la mayoría de los textos aquí trabajados, se vislumbra con las descripciones de ellas en las que se remarca su maldad, sus prácticas e incluso su propia muerte, a la que llegan diablos o demonios. Finalmente, otro elemento importante es el que menciona Antonio de Torquemada en su *Jardín de flores curiosas* que aunque distingue entre encantadores, hechiceros y brujas, deja claro que en los tres parece haber pacto con el demonio, expreso o no, y una relación de inclusión que se resume en que todas las brujas son hechiceras, aunque éstas ocupan el peldaño más bajo y son ignorantes, característica que, por supuesto, no concuerda con ninguna de nuestras mujeres, cuyo saber y estamento está muy lejos del pueblo llano.

⁷ *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el joven, su hijo*, ed. de María Luzdivina Cuesta Torre, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 250-251.

⁸ Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros (El caballero del Febo)*, ed. de Daniel Eisenberg, 6 vols., Madrid: Clásicos Castellanos, 1975, t. v, p. 149.

relevancia dentro de la obra porque en ella se quedarán encantados varios personajes importantes de la historia:

E como ellos andavan malparados de la mar, llegóronse a la orilla por salir en tierra por refrescar, como vieron la tierra tan viciosa. E no fueron tan ayña entrados en el puerto como luego fueron encantados todos de tal manera que no sabían de sí parte. E sabed que aquella ysla avía nombre Malfado por una dueña que d'el[la] era señora, la qual se llamava Malfada. Y ésta era la más sabia para fazer mal que avía en el mundo; aunque venía de linaje de christianos no guardava su ley mas todas las sus obras eran malas.⁹

Además de la coincidencia entre los nombres de los lugares y sus dueñas, es también significativo el hecho de que todas estas islas cambian de nombre una vez que estas mujeres han expirado. Malfado se convierte en la Ysla de los dos amantes y la de Artimaga en la Ínsula Solitaria. Así, la isla no sólo es un elemento geográfico sino una extensión de estos personajes femeninos, cuya muerte es doble: física y simbólica, pues al cambiar el nombre del lugar se crea uno nuevo que no guarda relación alguna con el anterior. Si como dice Borges, “en el nombre de la rosa está la rosa”, entonces tiene sentido que a estos lugares se les den nuevas designaciones, acordes con las hazañas de los héroes protagonistas de la historia. El caos generado por estas mujeres y su rebeldía se ordena tras su muerte y, sobre todo, con el olvido de sus nombres. El espacio ahora le pertenece al caballero que lo conquista y lo transforma.

El episodio de la isla de Malfado del *Palmerín de Olivia* también es significativo porque guarda estrecha relación con el pasaje de la *Odisea*, en el que se narra la historia de Circe, enmarcado entre los cantos X y XII. En ellos, esta maga es descrita como “la de hermosos cabellos” y

⁹ *Palmerín de Olivia*, ed. y apéndices de Giuseppe di Stefano, intr. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, pp. 159-160.

“potente deidad de habla humana”, que posee la facultad a través de sus encantamientos de convertir a los hombres en animales:¹⁰

Ofreciéndoles queso y harina y miel verde y un vino generoso de Pramno, les dio con aquellos manjares un perverso licor que olvidar les hiciera la patria. Una vez se lo dio, lo bebieron de un sorbo y, al punto, les pegó con su vara y llevólos allá a las zahúrdas: ya tenían la cabeza y la voz y los pelos de cerdos y aun la entera figura guardando su mente de hombres. Al mirarse en su encierro lloraban y dábales Circe de alimento bellotas y hayucos y bayas de corno, cuales comen los cerdos que tienen por lecho la tierra (canto X, vv. 234-243).¹¹

Malfada, al igual que Circe, convierte a todos aquellos que pisan su isla en animales: “e como fueron en la isla tornáronse todos canes e otros ciervos y otros de otras maneras” (*Palmerín*, p. 160); sin embargo, a diferencia de la maga de la *Odisea*, ésta es aún más poderosa porque su encantamiento no proviene del conocimiento de hierbas venenosas o comida, sino de un origen totalmente mágico que desaparece con un remedio igual de sobrenatural, el Castillo de los Diez Padrones. Otro elemento característico de los dos episodios es la conciencia que guardan los metamorfoseados de su condición animal; en la *Odisea*, los hombres lloran mientras que en el *Palmerín* conocen y entienden todo

¹⁰ Axayacátl Campos menciona que “Desde la Edad Media y a lo largo del Renacimiento, las transformaciones en animales están fuertemente asociadas a la hechicería y a la magia negra. En el mismo texto se manifiesta esta relación y la condena que de ello se hace [...]: ‘Palmerín se començó de santiguar muchas vezes [...]—Malditas sean vuestras obras— dixo Palmerín [a la Ynfanta de Malfado] e vuestro saber que tanto mal faze que a las criaturas que Dios fizo tornáys vos en bestias. Ruégovos señora, que ayáys piedad de mí e d’ellos e los tornéys como estaban antes porque gran daño sería si tales personas se perdiessen’ (p. 269)” (“Domesticación y mascotas en los libros de caballerías hispánicas: *Palmerín de Olivia*”, *eHumanista*, 16 (2010), p. 282, <www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_16/post/2%20articles/14%20humanista%202016.campos_garcia_rojas.pdf> [consulta: 15 de abril, 2012]).

¹¹ Homero, *Odisea*, trad. de José Manuel Pabón, introd. de Manuel Fernández-Galiano, Madrid: Gredos, 2008, p. 252.

pero no pueden hablar; en ambos casos su condición los humilla y los atormenta. Sobre este aspecto, María Carmen Marín Pina explica que las metamorfosis animales “son tanto más vejatorias cuanto que los hombres animalizados son conscientes de ellas”,¹² más adelante, subraya que “las metamorfosis animales simbolizan la pérdida de la razón y el triunfo de la lujuria, representando así el componente animal que todo hombre lleva dentro”.¹³

Cabe señalar que en el episodio de la isla del *Palmerín*, las metamorfosis no sólo contienen el elemento simbólico que señala Marín Pina, sino un propósito más claro: el control de la mujer malvada sobre el hombre virtuoso. Malfada utiliza a los hombres metamorfoseados como amantes y los desecha cuando se aburre o se enoja con ellos. Éste es su poder y su gobierno: la carne. No cabe duda entonces de que este personaje puede asociarse con la imagen arquetípica de la bruja, cuya sexualidad está cargada de un simbolismo destructor. Como explica el *Malleus Maleficarum*:

¿Qué otra cosa es la mujer sino una enemiga de la amistad, una carga ineludible, un mal necesario, una tentación natural, una calamidad deseable, un peligro doméstico, un prejuicio placentero y una criatura mala por naturaleza pintada con bonitos colores? [...] La palabra mujer se emplea para significar la lujuria de la carne, según se ha dicho: he encontrado a una mujer más amarga que la muerte, y a una mujer buena más sometida al apetito carnal [...] Así pues, una mujer mala es por naturaleza más propensa a flaquear en su fe [...] y si consideramos su porte, modales y vestimenta, es la vanidad de las vanidades.¹⁴

Artimaga también tiene este carácter lujurioso porque “nunca quiso ser casada, por no se someter a la obediencia del marido. Más tenía

¹² Art. cit., p. 70.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Heinrich Kramer y Jakob Spenger, *Malleus Maleficarum. El martillo de los brujos*, Barcelona: Círculo Latino, 2005, pp. 36-43.

más de veinte o treinta amigos, y muchas veces se le antojaba mudar cada año otros tantos”.¹⁵ Entonces, la soltería es otro elemento que configura la imagen negativa de la mujer en los libros de caballerías y que la vincula tanto con las brujas de la literatura clásica como con las medievales y renacentistas.

2. MUJERES BRUJAS, SOLEDAD Y APRENDIZAJE

Las “brujas” en los libros de caballerías castellanos deben cumplir con un requisito indispensable: la soltería. Ésta les otorga libertad tanto sexual como intelectual y funciona como motor narrativo que desencadena diferentes episodios en los que el héroe tendrá que demostrar sus virtudes caballerescas. En el *Tristán*, la soltería de Florisdelfa traerá como consecuencia su arrebato amoroso y posterior muerte; en el *Palmerín*, el encantamiento de la isla de Malfado, y en el *Espejo*, la cópula con el demonio y concepción de un monstruo terrible: el Endemoniado Fauno.

Aunado a esto, la soltería también es un pretexto para que las artes mágicas de estas mujeres se manifiesten de manera poderosa, pues la mayoría de ellas, aunque solteras por elección, también desean a los personajes masculinos de estas obras, ya sea como consecuencia del rechazo o cumplimiento de sus deseos; los brebajes, encantamientos u objetos mágicos serán importantes para mostrar su carácter negativo.

La reina de Tarsis del *Palmerín*, por ejemplo, se enamora de Manarix y, al verlo, sin importarle ninguna convención social, “fizo toda su voluntad sin casarse con él, pensando qu’él no la dexara, según era rica e fermosa, por otra nenguna”.¹⁶ Los pensamientos de la reina están muy lejos de la realidad porque el infante Manarix sólo espera ocho días y la abandona, pretextando asuntos de gobierno y embajadas para organizar su boda. Al final, el caballero se casará con otra mujer; la reina

¹⁵ Diego Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, t. v, p. 149.

¹⁶ *Palmerín de Olivia*, *ed. cit.*, p. 169.

de Tarsis, al enterarse, llorará y no deseará más que la muerte. El sufrimiento, sin embargo, no le impide a esta mujer castigar de manera ejemplar al infante, y su respuesta no puede ser más elocuente, pues le dará a éste el mismo castigo que ella sufrió simbólicamente al estar abrasada por las llamas del amor: una corona de fuego que lo enciende tanto “que parecía que todo su cuerpo ardía en bivas llamas”.¹⁷

Aunque el móvil de la reina es la venganza, elemento que realza su carácter mudable y maligno, su crueldad se justifica porque como mujer, huérfana y soltera debe actuar y superar sus propias limitaciones. Así, el conocimiento mágico se transforma en el arma que la libra de la deshonra, el escarnio y es su única defensa frente al mundo masculino.

Más allá de las consecuencias que tiene esta venganza en la vida de los caballeros y en el desarrollo de la historia, también es significativa la forma en la que se aborda este episodio porque tiene numerosas similitudes con la historia de Medea y Glauce de la tragedia de Eurípides, *Medea*, que, como señala Rafael Mérida, “profundiza en la psicología de una mujer enfrentada a sí misma y a su esposo”.¹⁸

Jasón y Medea, tras la muerte de Pelias, se refugian en Corinto durante diez años en una completa felicidad que se interrumpe como consecuencia del decreto del rey Creonte, quien desea desterrar a la mujer de Jasón para favorecer el matrimonio de éste con su hija Glauce. Medea, después de enterarse de que Jasón se ha casado con la hija del rey, planea y culmina su venganza utilizando las artes mágicas para hechizar un vestido y una corona, que le provocarán la muerte a su joven contrincante cuando ésta se los pruebe. Así, en la obra se oye el relato del crimen, puesto en boca de un mensajero:

Quando ella [Glauce] se recobró de su estado de mudez y volvió a abrir sus ojos cerrados, después de lanzar un grito terrible. Una doble plaga se había lanzado contra ella: la corona de oro que rodeaba su cabeza

¹⁷ *Ibid.*, p. 170.

¹⁸ Rafael Mérida, *op. cit.*, p. 36.

lanzaba un prodigioso torrente de fuego devastador, y los sutiles pe-plos [...] devoraban la blanca carne de la desdichada. Intentó huir, levantándose del trono abrasada, sacudiendo su cabello y su cabeza a un lado y a otro, queriendo arrojar la corona, pero las uniones del oro estaban firmemente engarzadas y el fuego, cuanto más sacudía sus cabellos, en lugar de extinguirse redobla su fulgor.¹⁹

El objeto que cumple la venganza en ambas historias es la corona de fuego; sin embargo, la reina de Tarsis no busca la muerte de Manarix, sino el resarcimiento del daño por medio del sufrimiento. La imagen es más aleccionadora, pues el infante tiene que pagar el daño que ha provocado y deberá ser salvado por el “más leal amador”; su curación se encuentra en todo lo que él no pudo ser; de esta manera, comprenderá que como caballero no debe mentir y, sobre todo, que las promesas a una mujer deben cumplirse siempre. El propósito de esta escena va más allá del castigo a Manarix porque su principal objetivo es crear una prueba heroica que reafirmará la vida virtuosa de Palmerín y su derecho al trono de Constantinopla.

La soltería de estas mujeres no tiene solamente una función intradie-gética, sino también social. El desaire del protagonista hacia estos personajes femeninos es un elemento didáctico que indica al lector la conducta apropiada frente a los embates de la naturaleza femenina. Como explica Axayácatl Campos, el impacto de la ruptura social de estas mujeres “es fuerte, peligroso y debe evitarse. He ahí el poder didáctico que significa presentar a estas mujeres [...] al público lector de libros de caballerías y de subrayar cómo su vida era errónea”.²⁰

Además de la soltería, otra característica indispensable de la “bruja” en los libros de caballerías, es la forma en la que adquieren su saber mágico, porque resalta al personaje que les otorga el conocimiento y que está asociado con el mundo de las tinieblas y lo demoníaco. Así

¹⁹ Eurípides, *Tragedias*, introd., trad. y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López-Férez, Madrid: Gredos, 1977, t. 1, p. 255.

²⁰ Campos García Rojas, “Nunca le plugo”, *op. cit.*, p. 98.

sucede con Artimaga que “de la mucha familiaridad y conversación que tenía con el demonio, vino a ser tan sabia en la arte mágica que no hubo sabio en aquel tiempo que se le igualasse, y hacía muchos encantamientos, por donde todos los de la ínsula le tenían grandísimo temor”²¹ o con Florisdelfa que aprende sus artes mágicas de Merlín que, aunque generalmente se utiliza más como un personaje positivo que negativo, posee una naturaleza dual plasmada desde su concepción, porque es hijo del diablo y de una mujer.²² Florisdelfa, al igual que su maestro,

²¹ Ortuñez de Calahorra, *op. cit.*, t. v, p. 149.

²² En la *Historia de los reyes de Britania* la madre de Merlín relata el modo en el que ocurrieron los encuentros que llevaron a la concepción del mago de esta forma: “Sólo sé una cosa, y es que, mientras me hallaba en mis habitaciones con mis doncellas solía visitarme alguien bajo la apariencia de un joven muy gentil. A menudo, estrechándome entre sus brazos, me besaba. Tras haber estado conmigo un breve espacio de tiempo, desaparecía súbitamente, de manera que no podía verlo más. Muchas veces también cuando yo estaba sentada sola, hablaba conmigo pero sin hacerse visible. Después de haberme frecuentado de ese modo bastante tiempo, se unió a mí muchas veces, como un hombre lo hace y me dejó embarazada. Que tu inteligencia decida, mi señor. Quién engendró en mí a este muchacho, pues no he conocido ningún otro varón” (Geoffrey de Monmouth, *Historia de los reyes de Britania*, ed. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid: Siruela, 1987, p. 107). En *El baladro*, la concepción no depende de un espíritu, sino explícitamente del demonio y se da gracias a la falta de precaución que tuvo la madre de Merlín antes de acostarse: “Cata que te guardes de caer en pecado ni hierro contra Dios, e cada vez que te hallares en alguna cuita, ven a mí y díme-lo. E quando de noche en tu cama te acostares, di el credo porque en el se encierran los artículos de la sancta fee católica e sínate e santíguate [...] E ten toda la noche una candela encendida, que no ay cosa de que el diablo más huya que de la lumbre, do quier que sea [...] E así triste [la madre de Merlín], el diablo tríxole a la memoria la muerte de su padre e madre e todas las desventuras que le habían venido. E, estando así, con aquel tan crescido dolor e pesar que en su coraçon tenía de las cosas que pasado había, adormescióse, e sin candela y sin hacer ninguna diligencia de las que el hermitaño le había mostrado. E el diablo, quando la vio ansí dormir e que se le había olvidado todo aquello que el sancto hombre bueno le había mostrado e amonestado que fiziese, plúgole mucho [...] E yogó con ella e engendró un hijo, así dormiendo” (*El baladro del sabio Merlín con sus profecías [1498]*, ed. facsimilar, transcripción e índice de María Isabel Hernández, estudios preliminares de Ramón Rodríguez Álvarez, Pedro M. Cátedra y Jesús D. Rodríguez Velasco, Oviedo: Trema-Hermandad de Empleados de Cajastur / Universidad de Oviedo, 1999, t. II, p. 11).

también posee esta doble naturaleza que se hace patente en sus afectos. Como menciona Leandro: “mucho más vos conviene tenerla como amiga que no por enemiga” (*Tristán de Leonís*, p. 251).

El uso dual de la magia no es exclusivo de Florisdelfa, la reina de Tarsis también participa de esta ambigüedad, porque utiliza su conocimiento mágico para engañar a Palmerín; sin embargo, el objetivo que persigue es mucho más grande que la simple satisfacción de sus apetitos carnales, lo que realmente desea es concebir un hijo que tenga las cualidades necesarias para ser un buen gobernante. El objeto del engaño es un vino “confacionado con muchas cosas” que ha preparado previamente y que le parece al caballero el mejor que ha probado hasta ese momento, aunque el brebaje tiene una particularidad escondida, turba el sentido, causa un sueño extremo e impide al hombre actuar de manera acertada: “E Palmerín estava fuera de todo su sentido e como sentió los abraçados de la Reyna no los desechó mas antes dormió con ella, no sabiendo lo que fazia. E así estuvo fasta la media noche la Reyna a su sabor, folgando con Palmerín a su voluntad” (*Palmerín de Olivia*, pp. 194-195). Así, el héroe dormido y sin saber lo que hace engendrará un hijo que le dará felicidad en el futuro.

Aunque el punto central de este pasaje es la concepción de un hijo de Palmerín, el autor también lo utiliza como una herramienta que contrapone la imagen de la dama lasciva con las virtudes de la amada del caballero y que enseña que estas mujeres engañosas, al olvidar cualquier obstáculo moral para conseguir sus objetivos, son las adversarias perfectas del héroe “en la medida en que obstaculizan su quehacer caballeresco o propician nuevas aventuras para que este demuestre su singular perfección”.²³

Sobre este punto es importante señalar que, aunque Palmerín cede a los requerimientos de la reina, no lo hace conscientemente; por tanto, conserva intactas sus virtudes morales. Como indica Andrés el Cape-

²³ José Manuel Lucía Megías y Emilio Sales Dasí, “La otra realidad en los libros de caballerías (II): damas y doncellas lascivas”, en Rafael Alemany, Joseph Lluís Martos y Joseph Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alicante: Symposia Philologica, 2005, p. 1010.

llán: “no hay una razón válida para reprochar a nadie lo que ha hecho obligado por la fuerza, a menos que luego consienta repitiéndolo”.²⁴

La asociación de estas mujeres con los poderes demoníacos y lo oscuro justificará la violencia de su muerte, cuyo sentido subyace en el retorno de lo positivo y divino como única aspiración del mundo del héroe caballeresco.

3. LOS DEMONIOS Y EL ABISMO DE LA MUERTE

Una de las prácticas mágicas más asociadas con lo demoníaco y la brujería es la adivinación que conjura el espíritu de los muertos o nigromancia.²⁵ Ya desde las *Partidas*, Alfonso X distingue entre las prácticas adivinatorias apreciadas y las de “los agoreros et de los sorteros et de los fechiceros que catan en agüeros de aves [...] o faziendo fechuras de metal o de otra cosa qualquier, o adevinança en cabeza de ombre muerto, o de bestia, o en palma de niño o de muger virgen” (Partida VII, tít. XXIII, ley 1);²⁶ pero es Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* quien rela-

²⁴ Andrés el Capellán, *Tratado sobre el amor*, trad. de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona: El Festín de Esopo, 1985, p. 317.

²⁵ Rafael Mérida menciona que aunque no sea del todo correcto, las palabras necromancia y nigromancia suelen utilizarse indistintamente; sin embargo, la diferencia de los orígenes de ambos términos resulta muy interesante porque revela la evolución que sufrió este término: “*Nekrós* significa ‘muerto’ [...] mientras que *niger* es ‘negro’. Nos enfrentamos, por tanto, a una alteración causada por el sonido parecido de las dos palabras que se produce de manera paralela a la transformación de su significación: la adivinación a través de la invocación a los espíritus fallecidos se irá tiñendo de un color que se asocia en Occidente a la esfera de los infiernos y del Mal. El negro es símbolo del luto, de la muerte y del dolor. La nigromancia sería, así, la ‘magia negra’ por definición” (*op. cit.*, pp. 289-290). De aquí que esta práctica aparezca frecuentemente asociada a las artes secretas de las brujas. Por tanto, en este trabajo utilizaré la palabra nigromancia para referirme a la práctica adivinatoria que conjura a los muertos, pues es la que posee una connotación totalmente negativa.

²⁶ Alfonso X, *Siete Partidas*, Sevilla: Meynardo Ungut Alemanno y Lançalao Polono, 1491 <132.248.9.32:8080/fondoantiguo4/1206482-653022/JPEG/Index.html> [consulta: 26 de marzo, 2012].

ciona esta práctica con los demonios y le otorga un carácter negativo que retomarían los moralistas medievales:

Los *nigromantes* son aquellos con cuyos hechizos se aparecen los muertos resucitados y adivinan y responden a las preguntas que se les formulan. En griego, *nekrós* significa “muerto”, y *manteía*, “adivinación”. Para evocarlos se emplea la sangre de un cadáver, pues se dice que a los demonios les gusta la sangre. Por eso, cada vez que se practica la nigromancia, se mezcla sangre con agua, para hacerlos aparecer más fácilmente mediante la roja sangre.²⁷

Pedro Ciruelo va más allá y relaciona la nigromancia con las brujas e incluso expresa que “Qualquier christiano que exercita la nigromancia [...] tiene pacto claro y manifiesto concierto de amistad con el diablo [...] es apóstata, y traydor contra Dios y contra la Iglesia Católica”.²⁸ Entonces, no parece raro que siguiendo estas creencias, en los libros de caballerías también se encuentre la nigromancia como un elemento más de la construcción de la figura de la “bruja”.

En el *Tristán de Leonís* de 1534, Florisdelfa conoce perfectamente esta práctica adivinatoria y la utiliza para obtener información acerca de Tristán; de hecho, a lo largo del texto se mencionará continuamente la forma en la que esta mujer obtiene sus respuestas con las palabras: “preguntó a un espíritu mucho su familiar” o “preguntava al espíritu mucho su familiar si era verdad”. Aunque los conjuros o herramientas con los que Florisdelfa invoca a este ser no están descritos dentro del texto, es significativo que sea por él que esta mujer enamorada pierda la vida. Axayácatl Campos menciona que “los errores que comete Florisdelfa están más relacionados con su mal gobierno y con haberse enamorado equivocadamente de Tristán, que precisamente con la ma-

²⁷ Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed., trad. y notas de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquedo, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, t. I, p. 715.

²⁸ Pedro Ciruelo, *Tratado en el qual se repruevan todas las supersticiones*, ed. facsimilar, Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1986, p. 38.

gia” (*Tristán de Leonís*, p. 105); sin embargo, considero que si bien la doncella comete un error al enamorarse del hombre incorrecto, esta equivocación proviene en gran medida de su conocimiento mágico. No parece baladí la frase que pronuncia esta doncella justo antes de suicidarse: “¡O, espíritu enemigo mío, cómo me has burlado!” (*Tristán de Leonís*, p. 252) o la reiteración sobre el engaño que comete este ser cuando le oculta flagrantemente a la joven que Tristán le pertenece a otra mujer: “Y dezía verdad, pero de cómo tenía tan gentil amiga, este secreto encubriósele el espír[i]tu”.²⁹

Además, el engaño del ser invocado por Florisdelfa coincide perfectamente con una de las características principales de los entes demoníacos, que describe Enrique de Villena, y cuya única función es engañar al ser humano malvado:

Si por ventura algunas veces [los espíritus] vienen a los llamamientos de los tales nigromantes, esto no es porque sean forzados, sino por nuestras grandes maldades y pecados. Nuestro Señor permite que se muestren obligados y vengan para engañarnos, aunque esto no sea excusa del gran pecado de idolatría que los grandes nigromantes cometen con sahumeros e invocaciones.³⁰

Parece interesante que Villena establezca una relación tan estrecha entre la nigromancia y la maldad, porque en todos los textos trabajados hasta aquí hay una necesidad constante de aclarar que estas mujeres no sólo son malas, sino que su ‘arte’ es dañino. En el episodio del *Palmerín* en el que el héroe se encuentra con Malfada hay una aclaración explícita del narrador sobre este punto: “La dueña, como era mala” y, más adelante, el caballero también hace hincapié en las mismas palabras: “Malditas sean vuestras obras [...] e vuestro saber que tanto mal faze a las criaturas que Dios fizo”. Idénticos comentarios van

²⁹ *Ibid.*, p. 252.

³⁰ Enrique de Villena *apud* Rafael Mérida, *op. cit.*, p. 293.

dirigidos hacia Florisdelfa, la doncella encantadora o Artimaga, aunque en el caso de esta última son más lapidarios porque se menciona no sólo su maldad sino su edad, sexualidad bestial y trato explícito con el demonio.

Las prácticas contrarias a la fe cristiana cometidas por estas mujeres están justificadas, porque desde el nacimiento su naturaleza es malvada; sin embargo, conductas tan inapropiadas o pactos con el demonio no deben quedar sin castigo y por ello la mayoría de los escritores opta por darle a estos personajes una muerte ejemplar que limpiará las faltas cometidas en contra del orden divino y reafirmará la postura didáctica que todos ellos adoptan.

Sobre el tipo de muerte que cada mujer tiene es significativa la relación que se establece entre el grado de maldad y su muerte más o menos violenta, pues si bien todas son perversas, sólo en algunas se manifiesta este rasgo con la intención explícita de dañar a otros. El pecado de Florisdelfa, por ejemplo, es haber utilizado la nigromancia y enamorarse perdidamente de un hombre que nunca le pertenecería, su castigo es el suicidio y el despedazamiento de su cuerpo al caer de unas peñas. Al matarse esta doncella pierde cualquier posibilidad en el plano espiritual porque, como menciona Campos García Rojas: “La mayoría de los personajes que cometen suicidio sufren sin lograr encontrar la esperanza de salvación que ofrece la religión cristiana”.³¹ A pesar de lo cruel que es la visión del cuerpo despedazado de este personaje, en el texto no hay un énfasis en la desaparición total de su nombre o persona y, como una excepción a la toponimia transformada de los lugares, vista en apartados anteriores, su isla conserva el apelativo de Florisdelfa.³² Probablemente, la ambigüedad entre el bien y

³¹ Axayácatl Campos García Rojas, “El suicidio en los libros de caballerías castellanos”, en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 402.

³² Es importante señalar que aunque efectivamente la isla no cambia de nombre, se destruye completamente al morir Florisdelfa: “En este punto viérades salir de la torre

el mal que posee esta mujer, rasgo determinante de su personaje, podría haber contribuido con el tipo de muerte que se le da en la obra. El caso de Malfada y la Doncella Encantadora, en cambio, es distinto porque su maldad desde el principio está dirigida hacia el daño provocado a otros. La primera convierte en bestias a los hombres, los mantiene en cautiverio y los utiliza para satisfacer sus apetitos carnales; la segunda atrapa al rey Arturo y lo encierra durante mucho tiempo. Para ambas, el castigo es quedarse sin cabeza, pues tanto Tristán como Palmerín se las cortarán como respuesta a los crímenes que han cometido: “Lo que yo nunca pensé de fazer faré agora por tal de aquí adelante esta mala dueña no faga más mal de lo fecho. E como esto diole tal golpe en la cabeça que gela fendió e luego cayó muerta” (*Palmerín de Olivia*, p. 270). Por último, en el caso del personaje más diabólico de todos: Artimaga, la muerte es violenta y provocada por el hijo que lleva en sus entrañas, pues morirá despedazada dando a luz. Acontecimiento aleccionador, porque ésta es una de las características inherentes del demonio que, al alejar al cristiano de Dios, le quita la posibilidad de la vida eterna.

Pero no sólo la muerte es significativa, también lo es la narración de lo que les sucede a estas mujeres una vez que han muerto, pues en la mayoría de los casos, los diablos aparecen para llevarse su alma, con lo que se clausura cualquier posibilidad de salvación espiritual. La doncella encantadora, por ejemplo, después de quedarse sin cabeza se ve aprisionada por una legión de diablos.

Aunque la imagen de la bruja en los libros de caballerías castellanos coincide en varios puntos con la de la Antigüedad clásica, se construye de forma didáctica; la intención es mostrar los vicios y los males que acompañan a las mujeres, su trasgresión social y, sobre todo, que el caos

que sobre la mar estava en muy grande escuridad y muchos truenos y relámpagos, y con un espantable sonido fue todo desfecho, que otra cosa no quedó más que la barca en que estava Armenia, camarera de Florisdelfa” (*Tristán de Leonís*, ed. cit., p. 256). Con lo cual se cumple el objetivo de desaparecer cualquier relación de las islas con sus anteriores dueñas.

generado por estas doncellas dura hasta que el orden divino, representado por la figura del caballero, se restablece. Todas estas brujas encarnan simbólicamente los vicios que el buen cristiano debe vencer en su camino hacia la salvación: lujuria, soberbia, envidia o ira y su muerte reafirmará el contenido cristiano de estos libros que, escondido en la diversión, se muestra con “razones encubiertas”, como dijera el Arcipreste de Hita. El contorno de la bruja se dibuja con el vacío de la soledad, la condena y su naturaleza desde siempre lúbrica e inclinada al costado sombrío del creador. La mujer es y siempre será en estas obras una calamidad deseable.

EL ENGAÑO DEL CABALLERO Y LA CONCEPCIÓN
FORZADA E INCONSCIENTE: EL CASO DE LANZAROTE
DEL LAGO Y PALMERÍN DE OLIVIA*

Daniel Gutiérrez Trápaga
University of Cambridge

Con el *Chevalier de la Charrette* (s. XII) de Chrétien de Troyes, Lanzarote se convirtió en el paradigma del caballero amante en la literatura artúrica. Así, “Lanzarote representa el *fin amant* por excelencia [...] Es este sentimiento [el amor] lo que engrandece y da sentido a la existencia del caballero. Para Lanzarote, como para muchos otros personajes, la proeza no tiene otra fuente de inspiración ni otra razón de ser que el amor”.¹

Tras la obra de Chrétien, el caballero del Lago también es el protagonista del ciclo en prosa conocido como el *Lancelot-Graal* o *Vulgate* (h. 1215-1230). Cinco novelas anónimas conforman el ciclo: la *Estoire del Saint Graal*, el *Merlin*, el *Lancelot propre*, la *Queste del Saint Graal* y la *Mort le Roi Artu*. Las últimas tres novelas en conjunto, conocidas como el *Lancelot* en prosa, son el núcleo del ciclo; aunque sólo el *Lancelot propre* es tres veces más largo que la *Queste* y la *Mort*, en su conjunto.²

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación (PAPIIT: IN403411): “Estudios sobre Narrativa Caballeresca: Catálogo descriptivo de textos breves en libros de caballerías hispánicos (siglo XVI): prosa y poesía” (Dirección General de Asuntos del Personal Académico), que se inscribe en el marco del “Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca” (PIFFyL2006-017) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

¹ Rosalba Lendo, “La evolución de la figura del caballero en la novela artúrica francesa”, en Aurelio González y María Teresa Miaja (eds.), *Caballeros y libros de caballerías*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 90.

² Véase Jean Frappier, “The *Vulgate* Cycle”, en Roger Sherman Loomis (ed.), *Arthurian Literature in Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 295-297.

Ferdinand Lot considera que la obra es el punto de partida de uno de los géneros más importantes de la Baja Edad Media y el Renacimiento: “le *Lancelot* est l’ancêtre de tous les romans de chevalerie”.³ Tal observación es congruente con la extensa circulación del *Lancelot* en prosa durante la Edad Media y el Renacimiento. Hoy en día se conservan, completos o en fragmentos, más de noventa manuscritos de la obra.⁴

En el siglo xv el *Lancelot* también gozó de una importante difusión. Así lo atestiguan las copias manuscritas ricamente iluminadas que han sobrevivido de este período o de las que se tiene noticias a través de los catálogos de las bibliotecas nobiliarias y reales.⁵ Al respecto, señala Frappier que: “Those [surviving manuscripts] of the fifteenth century [...] bare witness by their superb calligraphy and decoration that they were destined for princely libraries”.⁶ En el siglo xv, el gusto e interés por la obra no se limitó a Francia. Prueba de ello es que la mayor cantidad de referencias al *Lancelot* fuera de dicha región son de aquella época.⁷ Su éxito e importancia también se observa en las múltiples traducciones medievales a las principales lenguas europeas.⁸ En el caso de Castilla únicamente se conserva la traducción que aquí nos ocupa, el *Lanza-*

³ *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris: Honoré Champion, 1984, p. 6.

⁴ Véase Alexandre Micha, “Les Manuscrits du *Lancelot* en prose”, *Romania*, LXXXI (1960), pp. 145-187; y LXXXIV (1963), pp. 28-60 y 478-499; así como “La Tradition manuscrite du *Lancelot* en prose”, *Romania*, LXXXV (1964), pp. 293-318 y 478-517. También véase <<http://www.lancelot-project.pitt.edu/LG-web/Arthur-LG-ChronGeog.html>>.

⁵ Marie-Pierre Laffitte, “Les romans de la Table ronde dans les bibliothèques médiévales et leur sort jusqu’au XVIII^e siècle”, en Thierry Delcourt (dir.), *La légende du Roi Arthur*, Paris: Bibliothèque Nationale de France y Seuil, 2009, pp. 45-46.

⁶ Jean Frappier, art. cit., p. 317.

⁷ La invención de la imprenta de tipos móviles y el final de la Edad Media tampoco significó el fin de su circulación, pues, entre 1488 y 1533, se publicaron siete ediciones en París y una, abreviada, en Lyon en 1591. Véase Jean Frappier, art. cit., p. 317.

⁸ Para la difusión del ciclo y sus traducciones en Inglaterra, Italia, Alemania y Portugal véanse, respectivamente, los artículos de Cooper, Hoffman, Steinhoff, Osakabe y Brandsman, publicados en Carol Dover (ed.), *A Companion to the “Lancelot-Grail Cycle”*, Cambridge: D. S. Brewer, 2003, pp. 147-184 y 195-218.

rote del Lago, aunque sin duda la obra francesa tuvo mayor difusión.⁹ El texto castellano fue terminado en 1414 y se conserva en una copia manuscrita incompleta de trescientos cincuenta y dos folios de papel, del siglo xvi.¹⁰ El *Lanzarote del Lago* está dividido en tres libros, aunque únicamente se conservan los últimos dos. Por ello, faltan las extensas secciones correspondientes a la infancia del héroe y su llegada a la corte artúrica. El relato conservado comienza cuando el protagonista reconcilia a su mejor amigo, Galeote, con Arturo. Luego, el *Lanzarote del Lago* contiene las principales aventuras del *Lancelot propre*, incluyendo las que preparan una *Queste*, que tampoco se conserva traducida.

A pesar de que sólo ha sobrevivido una traducción castellana del *Lancelot propre*, la influencia de esta obra en la narrativa caballeresca es innegable. El ejemplo más claro es que la obra paradigmática de la literatura de caballerías castellana, el *Amadís de Gaula* (h. 1496) de Garci Rodríguez de Montalvo, sigue estrechamente la estructura de la trama de la obra francesa. También la caracterización de los personaje protagonistas, Lanzarote y Amadís, es similar. Al respecto, Edwin Williamson, retomando las observaciones de Bohigas Balaguer, señaló algunas de las principales similitudes entre ambas obras:

The core of the plot of *Amadis* can be traced back to that of the Vulgate *Lancelot*: an unknown youth is accepted at the court of a king whom he serves loyally, but falls in love with his daughter or wife; there are two main vicissitudes in the course of the love affair: the knight rescues his lady from an abduction by an evil opponent, and the lady becomes

⁹ Para las otras traducciones medievales de la *Vulgate* conservadas en la península Ibérica, véase Harvey L. Sharrer, *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material*, London: Grant & Cutler, 1977, t. 1, pp. 17-19; y, para la difusión del mismo ciclo en dicha región, del mismo autor, véase "The Acclimatization of the *Lancelot-Grail Cycle* in Spain and Portugal", en William W. Kibler (ed.), *The "Lancelot-Grail Cycle". Text and Transformations*, Austin: University of Texas Press, 1994, pp. 175-190.

¹⁰ Véase Antonio Contreras Martín y Harvey L. Sharrer, "Introducción", en *Lanzarote del Lago*, Antonio Contreras Martín y Harvey Sharrer (eds.), Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006, pp. xii-xiv.

jealous after a false report and rejects the knight who loses or comes close to losing his senses and lives in solitude. The knight, moreover, conquers a marvelous abode—the Joyeuse Garde or Firm Island—to which he takes his lady in time of peril.¹¹

Algunos de los elementos comunes a la trama del *Lancelot propre* y del *Amadís* también aparecen en el *Palmerín de Olivia*, publicado en Salamanca por Juan de Porras en 1511. Esto sucede principalmente en la primera sección del texto,¹² en los episodios de tema amoroso. Así, Palmerín, joven caballero recién adobado, llega a la corte de Alemania. Allí, el héroe conoce a Polinarda, hija del emperador, de quien se había enamorado en sueños. La primera de sus hazañas en dicho lugar consiste en derrotar al caballero encantado, quien amenazaba con matar a todos los habitantes de Gante con sus ataques, que no cesarían hasta que le entregaran “a Trineo, fijo mayor del Emperador, e a Polinarda, su hermana, para que él faga d’ellos a su voluntad”.¹³ Entonces, Palmerín, como Lanzarote y Amadís, también salva a su amada de ser capturada por un temible adversario, cuando nadie más es capaz de hacerlo. Desde entonces, las hazañas del héroe de Olivia tienen como motivación su amor por la alemana.

¹¹ Edwin Williamson, *The Half-way House of Fiction. Don Quixote and Arthurian Romance*, Oxford: Clarendon Press, 1984, p. 38.

¹² La división no está enunciada explícitamente. Luego, sigo la propuesta que distingue dos secciones de Guido Mancini, “Introduzione al ‘Palmerín de Olivia’”, *Studi sul ‘Palmerín de Olivia’*, Pisa: Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana, Università degli Studi di Pisa, 1966, t. II, p. 16: “che l’opera potrebbe dividersi in due parti, nella prima delle quali Palmerín, spinto dal desiderio di un’affermazione personale e da motivi squisitamente sentimentali, ottiene, quasi involontariamente, un impero insieme al riconoscimento della sua ascendenza, per il congiungersi —legittimamente e senza contestazioni— di varie eredità; nella seconda, che si svolge esclusivamente in terra di turchi, si assiste ad una fantasiosa crociata contro l’infidele a cui, peraltro, non si disconoscono doti di lealtà e di valore”.

¹³ *Palmerín de Olivia*, intr. de María Carmen Marín Pina, ed. y apéndice de Giuseppe Di Stefano, con la colaboración de Daniela Pierucci, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 68.

Existe en el *Palmerín* otro episodio que guarda amplia semejanza con uno del *Lanzarote*, pero que no tiene paralelo en el *Amadís*: el de la concepción de Polendus, en el caso del primero; con el de la concepción de Galás,¹⁴ en el caso de la traducción artúrica. Polendus es el hijo primogénito de Palmerín, mientras que Galás es el único de Lanzarote. Ambos personajes cobran un papel central en las continuaciones de las obras aquí estudiadas, Polendus, en el *Primaleón* y Galás, en una posible *Queste del Saint Graal* castellana.

Tomando en cuenta la absoluta fidelidad de Lanzarote a la reina Ginebra y de Palmerín a Polinarda, en ambas obras destaca que las madres de los mencionados vástagos sean la hija del rey Pelés y la Reina de Tarsis, quienes además de no gozar del amor de Lanzarote o Palmerín, tampoco tienen un vínculo social-legal, como el matrimonio, con dichos caballeros. Luego, ambas mujeres tienen que engañar y forzar a través de brebajes a dichos caballeros para poder yacer con ellos. Más allá de otras semejanzas y paralelismos entre el *Lanzarote* y el *Palmerín*, el presente estudio se centra en este episodio común que recurre al motivo de la concepción forzada,¹⁵ donde el caballero es víctima de una bebida sobrenatural. En este caso, resulta de particular interés el vínculo que establece el *Palmerín*, una de las primeras obras del género castellano, con la tradición artúrica, al conservar grandes similitudes con el episodio del *Lanzarote*, pero introduciendo innovaciones que cambian el sentido de la aventura.

¹⁴ Para referirme al hijo de Lanzarote, conservo la ortografía de la edición citada; sin embargo, en otros textos artúricos es más común la forma 'Galaz', como lo muestra el *Tristán de Leonis*, ed. de María Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999, p. 11: "[...] tres caballeros avían de ser los mejores del mundo: —E será el uno Tristán, e el otro Lançarote, e el otro Galaz", (el énfasis es mío).

¹⁵ Elizabeth Frenzel es quien define este motivo cuando, hablando de la violación, aclara: "No toda concepción no deseada puede considerarse forzada, aunque sí inconsciente", *Diccionario de motivos de la literatura universal*, versión española de Manuel Albella Martín, Madrid: Gredos, 1980, s.v. 'Rapto, violación', p. 283. La autora sólo considera ejemplos donde los personajes femeninos son forzados. Como se ejemplificará adelante, la bebida que ingieren los caballeros hace que la concepción de Galás y Polendus sea tanto forzada, como inconsciente.

En obras posteriores al *Palmerín*, como atestiguan los estudios de Aguilar Perdomo y Lucía Mejías con Sales Dasí,¹⁶ existen ejemplos de episodios que contienen motivos semejantes al de la concepción o amor forzado por medio de la magia o, bien, presentan aventuras donde una mujer requiere activamente de amores a un caballero.¹⁷ Aguilar Perdomo analizó una serie de obras posteriores a 1521, con excepción del *Amadís*,¹⁸ que muestran la variedad de medios usados por los personajes femeninos en tales textos: la palabra, la música, la acción o, como en las obras aquí analizadas, la magia.¹⁹

¹⁶ Véase María del Rosario Aguilar Perdomo, “Las doncellas seductoras y requeridoras de amor en los libros de caballerías españoles”, *Voz y Letra*, 15 (1-2), 2004, pp. 3-24; y José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, “La otra realidad en los libros de caballerías (III): damas y doncellas lascivas”, en Rafael Alemany, Joseph Lluís Martos y Joseph Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alicante: Symposia philologica, 2005, pp. 1007-1022. Estos estudios se centran en los personajes femeninos. El presente texto se centra en los protagonistas masculinos.

¹⁷ En el *Lanzarote del Lago*, antes de la concepción de Galás, aparece un episodio con la misma estructura y con motivos semejantes; en él, Boores, primo de Lanzarote, caballero casto y uno de los tres personajes que concluyen la aventura del Grial en la *Queste*, es engañado con un anillo mágico para yacer con la hija del rey Bangorres. De dicha unión nace Elaín el Blanco, futuro Emperador de Constantinopla. Las principales diferencias con las aventuras de Lanzarote y Palmerín son que la caracterización de Boores no es la de un caballero amante y que no se utiliza una bebida para lograr la concepción forzada. Por razones de espacio y por no incluir al personaje principal, no trataré este episodio. Véase *Lanzarote del Lago*, pp. 207-213.

¹⁸ La concepción de Amadís no ocurre ni de manera forzada ni inconsciente. En cambio, su medio hermano Florestán es concebido cuando la hija del duque de Selandia amenaza al rey Perión con quitarse la vida si este no accede a sus peticiones amorosas. Este episodio es un contraejemplo de lo señalado por Frenzel, pues Perión es obligado a través del chañtaje, pero ocurre con ambos personajes conscientes. Véase Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1987, t. I, caps. I y XLII. Sobre este episodio Cacho Blecua señala: “En la procreación del Doncel del Mar [*i.e.* Amadís] había un acuerdo mutuo entre los protagonistas sin que mediara ninguna amenaza. En este segundo caso [la concepción de Florestán] la coacción de uno de ellos altera todo el código cortés”, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid: Cupsa / Universidad de Zaragoza, 1979, p. 26.

¹⁹ Véase Aguilar Perdomo, art. cit., p. 6.

LOS ANTECEDENTES DE FIDELIDAD AMOROSA

Para la comprensión del episodio de la concepción de los futuros caballeros, es fundamental el atributo de fidelidad que la caracterización de Lanzarote y Palmerín reitera constantemente. Por ello ambas obras contienen una serie de aventuras donde la lealtad de los caballeros a sus damas es probada constantemente en distintas circunstancias. En este tipo de aventuras: “La figura femenina [...] corresponde a un tipo que en el entramado narrativo va a contribuir a exaltar al caballero como amante. En muchas oportunidades, la presencia de la doncella requeridora de amor, seductora en su esencia, posibilita que el héroe despliegue sus cualidades de leal amador”.²⁰

Con una salvedad, el comportamiento de ambos caballeros sigue los preceptos del *fin’ amor* o amor cortés, cuyas características exigen al caballero ser humilde, cortés, tener una relación adúltera y seguir la religión de amor.²¹ La principal diferencia entre la caracterización amorosa de Lanzarote y Palmerín es que su relación con Polinarda no es adúltera.²² Gran parte de la literatura cortés medieval refleja el hecho de que en la sociedad feudal: “Marriages had nothing to do with love, and no ‘nonsense’ about marriage was tolerated. All matches were matches of interest [...] marriage was rather the drab background against which that love stood out in al the contrast of its new tenderness and delicacy”.²³ En gran parte de la narrativa caballeresca castellana del siglo XVI, una de las grandes diferencias con la tradición artúrica medieval es que la relación amorosa de la pareja protagonista lleva al matrimonio, como ocurre con Amadís y Oriana.²⁴ El resto de las características

²⁰ *Ibid.*, p. 6, n. 9.

²¹ Véase Clive Staples Lewis, *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, London: Oxford University Press, 1948, p. 2.

²² Palmerín y Polinarda se desposan en secreto en el capítulo XLVII.

²³ Clive Staples Lewis, *op. cit.*, p. 13.

²⁴ Sobre este tema, Williamson señala: “The *Amadis* thus represents the ultimate bowdlerization of the Lancelot story. Now happily rid of the offending adultery, its plot can re-formulated and its themes revived so that a new public may savour once

del caballero cortés están presentes claramente tanto en Palmerín como en Lanzarote; por ello, varias pruebas amorosas preceden directamente al episodio de la concepción de Galás y Polendus, donde se reiteran dichos rasgos en la caracterización de ambos caballeros.

Lanzarote prueba su lealtad amorosa a la reina desde temprano en el relato; sin embargo, al estar incompleto el *Lanzarote* no contamos con una versión castellana de dichos episodios. Una de las grandes aventuras sí conservadas, donde el caballero del Lago demuestra ser el amante más fiel, es la del Valle de sin Torna o de los Falsos Amadores. De dicho lugar ningún caballero desleal podía salir, por causa de un hechizo de Morgana: “De tal guisa hera el valle treinta años, mas la ora que aí cavallero entrase que nunca fablase en amor sería el encantamento deshecho e sacaría cuantos allá esto viesen, pero antes nunca cavallero ninguno pudo salir” (*Lanzarote del Lago*, p. 93). Lanzarote triunfa en la aventura, terminando con ello los hechizos del lugar; por lo que el amante de la hermana de Arturo caracteriza así al caballero: “él sea bienvenido, ansí como la flor de los cavalleros del mundo”, mientras que Morgana recibe de la siguiente manera al héroe: “E vien puede vuestra amiga loar de tanto que ella es la mejor amada que todas las otras, e ésta es muy gran dueña” (*Lanzarote del Lago*, p. 98).

Más adelante aparece en el *Lanzarote* la versión del ya referido *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes, paradigma de las pruebas que un caballero pasa por su dama.²⁵ Luego, destacan dos aventuras que suceden justo antes del episodio de la concepción de Galás, donde, una vez más, se pone a prueba la fidelidad del caballero bajo circunstancias extremas. En la primera, Lanzarote bebe de una fuente

again the stirring adventures of knights errant and the captivating manners of courtly love”, *op. cit.*, p. 38.

²⁵ Véase Antonio Contreras Martín, “El episodio de la carreta en el *Lanzarote del Lago* castellano (Ms. 9611 BN Madrid)”, en Juan Paredes Nuñez (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre-1 de octubre 1993)*, Granada: Universidad de Granada, 1995, t. II, pp. 61-74.

ponzoñosa (*Lanzarote del Lago*, pp. 301-302).²⁶ La única doncella capaz de curarlo se enamora de él. Al no ser correspondida amorosamente por el caballero, ella enferma y casi muere. Lanzarote se enfrenta al dilema de que en caso de morir la doncella él también moriría, por no acceder a sus peticiones amorosas, pues nadie podrá curarlo. Lionel, su primo, le aconseja que acceda a la petición de la doncella. Tras hablar con Lionel, ella cree que el caballero del Lago ha accedido a amarla y lo cura. Finalmente, al descubrir el engaño de Lionel y la lealtad de Lanzarote a Ginebra, ella decide dejar al caballero, pero conservarse doncella por él: “más me preciaré de ser doncella por vuestro amor que ser señora de la más rica tierra que en el mundo ay, que tal promesa no le podría yo fazer por ome mejor en el mundo que vós sodes” (*Lanzarote del Lago*, p. 310).

La segunda aventura ocurre mientras Lanzarote duerme bajo un manzano y es capturado por tres damas que se disputan su amor: la Reina de Floresta, Morgana y Sevilla. El caballero logra escapar sin conceder su amor a ninguna de ellas, gracias a la ayuda de la hija de un duque, adversaria de la Reina de Floresta (*Lanzarote del Lago*, pp. 317-319).²⁷

Temprano en su biografía caballeresca, Palmerín decide escapar de un posible encuentro amoroso con Laurena, hija del duque de Duraço. Esto ocurre aún antes de que el héroe conozca físicamente a Polinarda, pero de quien ya se encontraba enamorado desde que la princesa ale-

²⁶ Siguiendo la clasificación de los personajes femeninos en el *Amadís* propuesta por Marta Haro “La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*”, en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Universitat de València: Valencia, 1998, pp. 181-217. Así, esta doncella del *Lanzarote* se convierte al final del episodio en una “doncella o dueña conformada en amores, es decir, la que no es correspondida y lo acepta. Responden a este modelo Briolanja (IV, 97) y Grasinda (III, 72)”, Marta Haro, art. cit., p. 201. Gran parte de los personajes femeninos que son tratados en el presente texto, tanto del *Lanzarote* o del *Palmerín*, pueden ser clasificados según las categorías propuestas en el estudio citado en la presente nota.

²⁷ El manuscrito no conserva el momento en que los tres personajes femeninos ofrecen al caballero su amor y éste rechaza la oferta. De cualquier manera, Lanzarote se mantiene fiel a Ginebra en esta aventura.

mana se le apareció en sus sueños en el capítulo XII. El caballero huye de Laurena porque Urbanil, su enano, tiene un sueño donde Polinarda reclama y amenaza al enano por promover el amor entre la hija del duque y Palmerín (cap. XXII).

Más adelante, la caracterización del caballero como el más leal de los amantes se refuerza cuando llega el infante Manarix a la corte del Soldán de Babilonia con una corona con fuego que lo atormentaba. Dicha corona había sido encantada por la Reina de Tarsis para vengarse de Manarix, quien la había amado y luego había olvidado su promesa de matrimonio, al desposarse con la hija del rey de Olicomed. La única esperanza de Manarix era encontrar al: “[...] más leal amador que hay en el mundo para que le quite aquella corona, que así como él fue desleal e por su deslealtad le fue dado aquel tormento, así la virtud de aquel que más leal en dicho y en fecho avrá en el mundo lo librare d’este tormento” (*Palmerín de Olivia*, p. 170). Una vez que todos los caballeros de la corte fracasan, Palmerín logra retirar la corona al desdichado infante, no sin antes encomendarse a su dama: “Ay mi señora Polinarda, aunque yo esté tan lejos de vos el mi coraçón, que vuestro es, con vos está e si vos no me avéys olvidado no me faltará vuestra ayuda, que yo creo que amor tan verdadero no lo hay en el mundo como el mío o el vuestro” (*Palmerín de Olivia*, p. 172). Al igual que ocurre con Lanzarote en el episodio del Valle sin Torna, la magia vinculada a una mujer decepcionada en el plano amoroso, muestra a Palmerín como el caballero más fiel.

Al ver esto, Alchidiana, la hija del Soldán, y su prima, Ardemia, se enamoran del caballero cristiano. Ardemia es rechazada por Palmerín y muere de un malestar en el corazón esa misma noche (cap. LXXXII). Luego, Alchidina confiesa su amor al caballero. Aprovechando que ha simulado ser mudo durante su estancia entre los moros, Palmerín se mantiene impávido como si no hubiera entendido las palabras de la doncella (cap. LXXXIII). Más adelante, tras salvar la vida de Alchidina en un combate judicial, ella le propone matrimonio al héroe, quien acepta sabiendo que pronto escapará y que encontrará un marido para ella.

Así, prueba tras prueba, Lanzarote y Palmerín logran que su fidelidad triunfe sobre cualquier adversidad, hasta que llegan al castillo de Corveric y a la villa de Alí Farán. En dichos lugares, la hija del rey Pelés y la Reina de Tarsis engañan a Lanzarote y a Palmerín para conseguir, en contra de la voluntad de los héroes, su amor por una noche.

LA ELECCIÓN Y EL ENGAÑO DEL CABALLERO

A partir de obras tardías como el *Florisel de Niquea (Parte tercera)* de Feliciano de Silva, existen varios personajes femeninos que: “sólo necesitan contemplar su perfección física [del caballero] para declararles al instante sus intenciones, y siempre de modo explícito”.²⁸ En cambio, Lanzarote y Palmerín son seleccionados cuidadosamente, en el primer caso, por el rey Pelés para su hija, y, en el segundo, por la Reina de Tarsis, sin que los caballeros lo sepan.

En el castillo de Corverit, el caballero del Lago libera a la hija del rey Pelés de una tina de agua hirviendo donde se encontraba encantada. Al ver esto, los castellanos llevan a Lanzarote a un cementerio, donde: “mostráronle un munumento muy fermoso e muy rico en que había letras que dezían: ‘De aquí ya esta tumba no será alçada sinon por el león pardo de quien á de salir el gran león, mas éste la alzará muy ligeramente, ca entonces se engrandezerá el gran león en la fija del rey de la Tierra Forana’” (*Lanzarote del Lago*, p. 328). El caballero, a pesar de no entender la profecía,²⁹ demuestra ser el elegido por voluntad divina, pues levanta fácilmente la lápida y vence a la sierpe que sale de la tumba. Luego, el caballero da a conocer su nombre y linaje, para beneplácito de Pelés: “[...] yo he nombre don Lançarote del Lago. E dixo el rey: —¿El rey Ban que murió con pesar fue vuestro padre? —Sí, señor

²⁸ José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, art. cit., p. 1011.

²⁹ Las profecías sobre Lanzarote como padre de Galás, identificados con el leopardo y el león, ya habían aparecido cuando un grupo de clérigos interpretan a Galeote sus sueños (*Lanzarote del Lago*, pp. 23-24).

—dixo él. —Por Dios —dixo el rey— agora só yo muy contento, ca yo sé que por él y por vós saldrá a desora esta tierra libre de las estrañas abenturas que aí vienen noche y día” (*Lanzarote del Lago*, p. 329). Al conocer la identidad del héroe, Pelés dice a una vieja dueña: “No sé que podamos aí fazer, salvo tanto que le daré mi fija que faga della su voluntad” (*Lanzarote del Lago*, p. 329).

Después, aparece el cortejo del Grial, con la hija del rey llevado el vaso sagrado. Pelés, que no revela la identidad de su hija, pregunta al del Lago: “Amigo, ¿qué vos semeja de la donzella que el vaso traía? Y dixo don Lançarote: —‘Señor, seméjame que de cuantas doncellas yo vi, que ésta es la más fermosa, mas de las dueñas non vos fablo tanto’” (*Lanzarote del Lago*, p. 330). Así, el monarca se asegura de que su hija le parece bella al caballero y, gracias a la velada referencia a Ginebra (“dueña”), confirma lo que la vieja le había advertido sobre la lealtad de Lanzarote a la reina.

En *Palmerín*, el caballero de Olivia se consolida como el mejor entre los paganos, en una lucha contra los hermanos de Amarán y luego contra los de Gravuel. A estos últimos da alcance gracias a la ayuda de Alí Farán, primo hermano de la Reina de Tarsis. Finalmente, los hermanos se rinden ante Palmerín. Por ello, la Reina de Tarsis, quien está al tanto de todas sus proezas, decide ir a conocer al caballero: “Sabed que la Reina de Tarsis como oyó dezir de la gran fermosura de Palmerín, deseávalo mucho ver. E como supo por aquel gran sabio todas las cosas que passavan, aparejóse lo mejor qu’ella pudo para yr a vello” (*Palmerín de Olivia*, p. 193). La reina prueba al caballero, cuando en presencia de Olorique, hijo del Rey de Arabia, pregunta a ambos: “Amigos, ruégovos que me digáis cuál de vosotros ama más afincadamente, aunque yo sé la verdad, quiero que vos me la digáis” (*Palmerín de Olivia*, p. 194). El caballero contesta con humildad y cortesía: “Señora, cada uno de nosotros piensa que ama mucho; pues que vos sabéis la verdad, escusado es de pescudárnoslo” (p. 194). Por supuesto, la Reina sabe que el caballero de Olivia es el amante más fiel, tras haber vencido en la prueba de la corona de Manarix. Luego, hablando a solas con Palmerín,

la reina demuestra que conoce, gracias a un caballero “gran sabidor”, más cosas sobre el linaje del héroe de Olivia, que él mismo: “érades fijo del máspreciado e leal príncipe del mundo e que primero lo aviades de librar de muerte que lo conoscísedes por padre, e que no tardaría mucho tiempo qu’esto no fuesse, e que amávades una doncella de la más alta guisa que avía en el mundo” (*Palmerín de Olivia*, p. 194).

A pesar de que en el *Lanzarote* la hija del rey Pelés no interviene en la elección del caballero, mientras que la Reina de Tarsis selecciona personalmente a Palmerín, en ambas obras los héroes enfrentan distintas pruebas donde demuestran ser los mejores guerreros y los amantes más fieles. Además de conocer las acciones caballerescas de los protagonistas, los otros personajes averiguan activamente el linaje de éstos. Tras lo anterior, y no por un arrebato pasional femenino, se decide engañarlos para que amen a la hija de Pelés y a la Reina de Tarsis. Lo anterior no excluye que ambas mujeres sientan atracción por la belleza de los caballeros.

EL DESENLACE AMOROSO

En los dos textos, tanto Pelés como la Reina de Tarsis están conscientes de que Lanzarote y Palmerín son devotos amantes de Ginebra y Polinarda, por ello tienen que engañarlos con un brebaje sobrenatural para lograr la *philocaptio* y forzar las voluntades de los caballeros. Para ello, el rey Pelés habla con la doncella Brisaina, quien propone lo siguiente:

Señor, mandad aína a vuestra hija que se aguise muy bien y cavalgue y váyase al Castillo de la Casa, que es el que más cerca tenedes, y faga el más rico lecho que ella pudiere y échese en él, y yo e don Lançarote iremos, y yo le faré entender, cuando allá fuéremos, que es la reina Ginebra. Y yo le faré con tal beber, que desde que la fuerça de las yerbas le suba a la cabeza, le fará cuánto yo quisiere y ansí será fecho todo cuánto deseamos (*Lanzarote del Lago*, p. 330).

Lanzarote, ante la mención del nombre de la reina, confía ciegamente en Brisaina e ingiere el vino, que inmediatamente surte efecto: “Y ella lo cató violo fuera de su juicio, que él no savía dó hera, pero bien cuidava que hera en Camalot” (*Lanzarote del Lago*, p. 331). Esto confirma la naturaleza mágica del vino. Al respecto, Gingras señala que, en las obras artúricas francesas, “la *connaissance qu’avaient les femmes des propriétés médicinales de certaines herbes tend encore à rapprocher les gestes féminins du quotidien de l’univers fantasmique de la sorcellerie*”.³⁰ Con ello, un embrujado Lanzarote sucumbe a la ilusión de Ginebra: “Y él se levantó luego y fuese a la cama a do estava la donzella y échose en el lecho con ella, que bien cuidava que se echava con la reina [...] Y así fueron ayuntados el mejor caballero y el más fermoso del mundo con la más hermosa donzella y de mayor guisa que en el mundo avía” (*Lanzarote del Lago*, p. 331).

Por su parte, la Reina de Tarsis, con ayuda de una anónima doncella, también sirve un misterioso vino a Palmerín y Olorique, con el que logra someter al primero a su voluntad amorosa:

E como fue tiempo, las mesas fueron puestas para cenar, e las doncellas de la Reyna servían delante de Palmerín e de Olorique, e la una d’ellas tenía cargo de les dar de beber de un vino a ambos a dos, confacionado con muchas cosas, y a ellos le parecía el mejor del mundo e bevían a su sabor. E no fue acabada la cena quando ambos a dos los tomó muy gran sueño tanto que no se podían valer; e la Reyna les fizo echar en un muy rico lecho qu’estava en una cámara [...] E la Reyna se desnudó e fuese a echar con Palmerín e tomólo en sus braços e començóle de abraçar a su voluntad. E Palmerín estava fuera de todo su sentido e como sentió los abraçados de la Reyna no los desechó mas antes dormió con ella no sabiendo lo que fazía. E así estuvo fasta la media noche la Reyna a su sabor, folgando con Palmerín a su voluntad; e desque

³⁰ Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XIIIe et XIIIe siècles*, Paris: Honoré Champion, 2002, p. 124.

vido que era ora, levántose e fizo tornar allí a Olorique e fuese a su cámara muy leda (*Palmerín de Olivia*, pp. 194-195).

Ambos textos recurren al motivo de la ingesta de una bebida con poderes mágicos, como única manera de hacer que Lanzarote y Palmerín amen a alguien distinto a Ginebra y Polinarda.³¹ De cualquier manera, existen diferencias en los relatos. Por ejemplo, en el *Palmerín* dicho brebaje no produce alucinaciones en el caballero de Olivia, sino que hace que éste pierda la conciencia sobre sus acciones, sin impedirle el desempeño sexual en el lecho de la Reina de Tarsis. Tampoco es claro el origen y la preparación del vino. En episodios anteriores, como el de la corona de Manarix y cuando demuestra conocer parte del futuro de Palmerín, la Reina de Tarsis tiene contacto con personajes masculinos con poderes mágicos; sin embargo, ella nunca es caracterizada como poseedora de tales artes. Así, la responsable de la bebida parece ser la misma doncella que la sirve, la cual, como en el *Lanzarote*, actúa al servicio de su señora.

En el transcurso del episodio, en el *Palmerín* no se aclara más sobre el origen o el funcionamiento del brebaje. La confección específica de este vino permanece oculta, dentro de los secretos del ámbito femenino y pagano que encarnan la Reina y sus doncellas. Más adelante, el caballero de Olivia es quien explica a Polinarda lo sucedido y afirma el poder mágico del misterioso del vino: “[...] yo no vos fize jamás trayción ni la pensé de fazer acá ni allá, salvo si una Reyna mora, —aquella que vos conté—, no me engañó con sus encantamientos: que una noche estuve fuera de mi seso con el vino que me dio a beber” (*Palmerín de Olivia*, p. 204). Esto concuerda con lo que sucede en el *Lanzarote* y la tendencia

³¹ Una serie de motivos recogidos por Stith Thompson aparece en ambos episodios, como el D1425. *Magic object draws lover to woman*, ligados con la categoría general T. *Sex*. También son muy similares el D1355.3. *Love charm*, D1355. *Love producing magic object*, D1355.2. *Magic love-philtre* y K1395. *Seduction by giving aphrodisiac*; sin embargo, las bebidas ingeridas por los caballeros no suscitan el amor directamente. *Motif-index of Folk-literature: a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*, Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1955-1958, t. II.

a explicar las pócimas femeninas como embrujadas. Luego, el consumo del vino de ambos caballeros, siguiendo las variantes descritas por Aguilar Perdomo en aventuras con *philocaptio*, corresponden a los episodios donde: “[...] la doncella seductora recurre a un personaje cercano a ella que posee conocimientos mágicos”.³²

En el *Palmerín* la presencia del vino encantado conlleva una posible contradicción en la obra, pues una de las hadas de la Montaña Artifaria había encantando al caballero para que: “ningún encantamiento le pueda nuzir ni comprender” (*Palmerín de Olivia*, p. 42).³³ La contradicción permanece y está justificada no sólo porque lo que se encanta directamente es la bebida y no al caballero, sino porque prevalece el sentido general de la obra y la caracterización constante del héroe como amante fiel, sobre una descuido en la trama. Como el mismo *Palmerín* afirma al explicar el brebaje, y como ha demostrado en diversas aventuras, la única manera de lograr que sea desleal a Polinarda es por medio de fuerzas mágicas que dominen su voluntad, tal y como le ocurre a Lanzarote.

EL FUTURO HÉROE

La función central del engaño a los héroes es que éstos conciban un hijo. En el caso del *Lanzarote*, el relato afirma que la hija de Pelés sacri-

³² Aguilar Perdomo, art. cit., p. 20. Sin embargo, la estructura del episodio en *Lanzarote* y el *Palmerín* no corresponde totalmente con la de los ejemplos analizados por la autora que responden a la misma tipología: “1) la doncella solicita de amores al héroe, pero éste la rechaza porque está previamente enamorado; 2) por ello, se ve obligada a solicitar la ayuda a un auxiliar con poderes mágicos. 3) La ‘sabidora’ en arte de encantamientos utiliza por lo general un brebaje para que a los ojos del paciente la requeridora adquiera la figura de la amada”, art. cit., p. 23. La principal diferencia es que la fama de Lanzarote y *Palmerín* como amantes fieles es tal que estos caballeros ni siquiera son solicitados de amores y los personajes femeninos recurren directamente a los poderes mágicos. Además, en el caso de *Palmerín*, la Reina de Tarsis no adquiere ante sus ojos la figura de Polinarda.

³³ Más adelante, en la isla de Malfado, el caballero demuestra su inmunidad al ser el único personaje que no es transformado por los encantamientos de la isla, (*Lanzarote del Lago*, pp. 272-275).

fica su virginidad para procrear un hijo del caballero: “amaba a él non tanto por la codicia de la carne, aunque él hera el más fermoso ome del mundo, como por haver fruto d’él” (*Lanzarote del Lago*, p. 331). Esto sucede en concordancia con la voluntad divina, pues era necesario para concebir al mejor caballero: “ansí fue cobrada flor por flor, ca en su concibimiento fue la flor de la donzella perdida, mas por ella fue cobrada otra flor que fue flor de la cavallería; e si allí fue flor perdida mucho bien fue cobrado” (*Lanzarote del Lago*, p. 332). Milland-Bove ha señalado la complejidad del sacrificio de la hija de Pelés en el episodio: “Sa nuit d’amour avec Lancelot (où, on l’a vu, les réminiscences bibliques la situent de manière indécidable entre Ève et Marie) lui vaut de perdre, avec sa virginité, le droit de participer au cortège [du Graal]”.³⁴

El narrador introduce también un importante pasaje sobre el héroe recién engendrado: “Y por este don Galás hubieron cima todas las haventuras del Sancto Greal e ansí como el nombre de Galás fue perdido en don Lanzarote por el pecado de su padre, así fue cobrado en éste por la muy sancta vida de su madre” (*Lanzarote del Lago*, p. 332). Este pasaje caracteriza prolepticamente a Galás como el mejor caballero, al afirmar que él será quien concluya la aventura del Grial. Además, la explicación de su nombre establece claramente la importancia de la ascendencia del caballero vinculada al linaje del Grial.

El engaño a Lanzarote es una *felix culpa* caballeresca, pues es necesario para el advenimiento de la caballería celestial previsto por la voluntad divina: “el mismo autor no pudo concebir el nacimiento de la nueva caballería más que en el seno de la caballería profana, que dominada por el espíritu cortés, alcanza la excelencia en Lanzarote, padre de Galaad”.³⁵ Después de todo, Lanzarote, quien llevaba originalmente el nombre de Galás, era quien debía concluir las aventuras del Grial; sin embargo, su pecado con la Reina lo llevó a perder dicho privilegio. La voz de ultratumba de Simeón, sobrino de José de Arimatía así se lo in-

³⁴ Bénédicte Milland-Bove, *La demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIIIe siècle*, Paris: Honoré Champion, 2006, p. 340.

³⁵ Rosalba Lendo, art. cit., p. 91.

forma durante el episodio del cementerio de la sección correspondiente a la *Charrette*: “[...] más tú lo has perdido por el gran amor de luxuria que es cerca y porque cuerpo no es digno de acavar las aventuras del Santo Greal por los viles pecados e sucios de que tú heres enponçoñado [...] ca tú no has nombre de bautismo Lançarote, más antes as nombre Galaz”.³⁶ Entonces, el amante de Ginebra perdió su nombre baptismal al no alcanzar las virtudes destinadas para la suprema aventura artúrica. Respecto al vínculo entre los nombres del padre y del hijo, Walter apunta: “[...] le fils est comme la réincarnation du père ou, tou au moins, son parachèvement [...] Le noms identique conféré au père et au fils ne peut être somme toute qu’une manière de les opposer”.³⁷

La aventura de *Palmerín* comparte una serie de elementos vinculados a la procreación del héroe, pero que es interpretada en un contexto diferente y usada con otras intenciones. Así, el deseo materno también es una motivación central para la Reina de Tarsis, que será su mayor consuelo a la partida del caballero: “Andad Palmerín, con buenaventura —dixo la Reyna—, que vos me dexáys tal galardón que yo seré alegre para quanto biva, e quanto fuere tiempo vos lo faré saber” (*Palmerín de Olivia*, p. 195). Sin embargo, a diferencia de la hija de Pelés, la de Tarsis no era virgen y no realiza ningún sacrificio al amar a Palmerín. Al contrario, ella desea y busca activamente el amor del héroe. Luego, la obra nunca justifica la acción de la Reina como un sacrificio, como en el caso de la hija de Pelés.

Dado que el tema central del episodio es la concepción de Polendus, el *Palmerín* también introduce el nombre del futuro caballero y lo vincula con el linaje del héroe y el nombre de su padre: “E la Reyna le puso nombre Polendus porque tomasse los nombres de Palmerín e de su abuelo Florendos, porque eran la flor de la cavalería del mundo e también porque en aquella tierra quería decir ‘hurtado’” (*Palmerín de Olivia*, p. 195). Entonces, el nombre, como en el caso de Galás, es un

³⁶ *Lanzarote del Lago*, p. 145.

³⁷ Philippe Walter, *Galaad: le pommier et le Graal*, Paris: Imago, 2004, pp. 83-83.

recordatorio de su ilustre ascendencia caballeresca, aunque también del engaño de su madre, que remite al hecho de que el caballero tiene también origen pagano.

Como ocurre con Galás, el *Palmerín* también ofrece una caracterización proléptica del personaje: “E después qu’este Polendus fue caballero pareció bien a su padre en ardimento e bondad e en franqueza e hermosura, y en todas buenas maneras que cavallero podía tener las tovo él muy complidamente” (*Palmerín de Olivia*, p. 195). Nuevamente, las virtudes del futuro caballero provienen de su linaje. A diferencia de Galás, la ascendencia pagana de Polendus y el hecho de ser bastardo en el contexto del *Palmerín*, impiden que supere a su padre. En los primeros 52 capítulos del *Primaleón* la ascendencia paterna le permite a Polendus demostrar su valía caballeresca y convertirse a la fe de Palmerín. Luego, Primaleón, hijo legítimo de Palmerín y Polinarda, asume el protagonismo de la obra y hereda el trono de Constantinopla, como le corresponde, al ser el hijo legítimo, aunque no primogénito, en el último capítulo del *Primaleón*.³⁸ Al no existir un plan divino para la creación de una caballería santa, ajena al amor, en el *Palmerín*, Polendus no representa la redención de los pecados del padre.

A la mañana siguiente del engaño, Lanzarote y Palmerín descubren que han sido ultrajados.³⁹ A pesar de que el narrador del *Lanzarote* resalta la necesidad de concebir a Galás y las consecuencias positivas que esto traerá a la caballería, la perspectiva del caballero de Ginebra no se centra en la procreación. El *Lanzarote* presenta las emociones del héroe artúrico que van de la tristeza a la ira en el momento en que cobra consciencia de que su fidelidad a la reina ha sido quebrantada: “[...] luego entendió que hera engañado y encantado y salió luego de la cama

³⁸ Véase *Primaleón*, ed. de María Carmen Marín Pina: Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

³⁹ Aunque sólo tratando el caso de personajes femeninos, Frenzel considera importante en el desarrollo y la función del motivo de la concepción forzada e inconsciente el momento en que la víctima cobra consciencia de la violación y la manera en que ésta reacciona, como ocurre en las aventuras aquí analizadas. Véase *op. cit.*, p. 283.

muy triste [...] Y cuando vio a aquella por quien fue engañado, fue tan sañudo que fue maravilla cómo no ensandeció y dixo: —Por buena fee de tan gran mal como éste luego me quiero vengar” (*Lanzarote del Lago*, p. 332). A pesar de desenvainar la espada y amenazar a la hija de Pelés, Lanzarote se logra contener y termina por disculparse e irse derrotado, por los ardidés femeninos y sus propios defectos.

Por su parte, la crisis del caballero de Olivia se refleja en la pesadilla que tiene tras el engaño, donde Polinarda le reclama su acción desleal y se niega a perdonarlo. Como en el caso del caballero de Lago, la posibilidad de la locura asecha y, aún al despertar, se mantiene el desasosiego del personaje: “Él tomava tanto pesar que salía de su seso, e comenzó de dar muy grandes bozes diciendo—: ‘¡Ay cabtivo!, ¿qué faré, que he perdido la gracia de mi señora?’. E estas bozes no fueron en sueños más verdaderamente. Despertó llorando muy fieramente e deziendo muy dolorosas cosas” (*Palmerín de Olivia*, p. 195).⁴⁰ Entonces, la preocupación central de Lanzarote y Palmerín sigue siendo Polinarda y Ginebra, respectivamente. Tras esto, ambos caballeros salen nuevamente a la aventura.

Luego de haber comparado el episodio de la procreación de Galás en el *Lanzarote del Lago* con el de la concepción de Polendus en el *Palmerín* es claro que comparten una serie de elementos y motivos comunes. Uno de ellos es que antes de dichos episodios los protagonistas, Lanzarote y Palmerín, triunfan en varias aventuras que ponen a prueba su fidelidad amorosa y su capacidad caballeresca. Inclusive, los dos caballeros superan aventuras directamente vinculadas con las futuras madres. Luego de que ambos protagonistas han mostrado su lealtad inquebrantable y su ilustre linaje, sus respectivos huéspedes deciden forzarlos a amar por medio de un vino encantado preparado por una doncella. Gracias a dicha bebida Lanzarote, pensando que está con

⁴⁰ Cuando se produce el reencuentro de Palmerín con Polinarda en Alemania, la princesa cuenta al caballero sus pesadillas sobre una mujer (la Reina de Tarsis) que se quedara con una parte del corazón de Palmerín. El caballero le cuenta lo ocurrido a la princesa, quien inmediatamente lo perdona (*Palmerín de Olivia*, pp. 204-205).

Ginebra, yace con la hija del rey Pelés y Palmerín, completamente inconsciente, hace lo propio con la Reina de Tarsis. Producto de esa única noche de amor, las damas quedan embarazadas. Al despertar, los caballeros se saben engañados y continúan con sus andanzas caballerescas, luego de expresar su ira y su tristeza por haber faltado a la lealtad de sus damas.

A pesar de que ambos episodios tienen la misma estructura y recurren a motivos similares, la diferencia entre los contextos narrativos y los valores de cada obra producen importantes divergencias. Así, aunque Galás y Polendus nacen de una unión extramatrimonial, el primero está respaldado por un plan divino y destinado a convertirse en el mejor caballero artúrico para redimir los pecados de su padre y concluir la aventura del Grial. En cambio, Polendus, a pesar de que prueba su gran valía como caballero, debe ceder el protagonismo a Primaleón, hijo y heredero legítimo de Palmerín. La unión del amor al ámbito matrimonial presente en el *Palmerín*, junto con la introducción de un linaje pagano que conlleva el tema de la conversión, explican la transformación en el uso y significado de los motivos señalados. Así, en el *Lanzarote*, debido a la lujuria del protagonista, el engaño del héroe está plenamente justificado para concebir al perfecto caballero cristiano. En cambio, en el *Palmerín*, el uso de la bebida encantada es un medio utilizado por una reina pagana que busca el amor de un caballero leal a su dama y tener un hijo de él.

Con la comparación de ambos episodios se puede percibir la presencia de una serie de estructuras, motivos y mecanismos de caracterización en el *Palmerín de Olivia* que ya existían en la tradición artúrica, ejemplificada por el *Lanzarote del Lago*, y que trascendieron en la literatura castellana más allá del *Amadís*. Entonces, en el *Palmerín* se puede apreciar la reelaboración original de elementos narrativos preexistentes en la literatura de caballerías medieval, que fueron adaptados a los nuevos contextos ideológicos y prosísticos, cuyo uso siguió transformándose en distintos textos para propósitos variados a lo largo del siglo XVI.

EL REY ARTURO
EN *EL BALADRO DEL SABIO MERLÍN*

Rosalba Lendo Fuentes

Universidad Nacional Autónoma de México

La crónica de Geoffrey de Monmouth, la *Historia Regum Britanniae*, y luego la adaptación francesa de Robert Wace, el *Roman de Brut*, presentan a Arturo como un gran jefe de guerra, decidido a vencer a los sajones y a liberar a su reino de éstos y de cualquier otro invasor. En la obra de Wace, Arturo no sólo es un gran conquistador, sino también un rey, modelo de generosidad, honor y cortesía. La imagen guerrera, dominante en las crónicas, tiende a borrarse en las obras de ficción. Así, en las primeras novelas francesas, las de Chrétien de Troyes, ya no queda nada de este heroísmo del rey. Arturo sigue siendo ejemplo de valor y cortesía, pero el interés se fija, más que en el rey, en la sociedad caballeresca a la que representa. Su función es menos activa, más simbólica; es el encargado de dirigir esta sociedad ideal, de velar por el respeto de sus usos y costumbres, mientras que sus caballeros se encargan de mantener la justicia y la paz en el reino.

En los ciclos artúricos en prosa, encontramos la figura de un soberano más activo, en algunos episodios del *Lancelot en prose* y la *Mort Artu*; pero en las novelas que presentan a un rey de edad madura, aparece generalmente como una figura estática, en su corte. Ya ha pasado la época de grandes batallas y conquistas. Sólo las novelas cíclicas que relatan los primeros años de su reinado recuperan la antigua tradición heroica de Arturo: la *Suite-Vulgate* del ciclo de la *Vulgate*, *Le Livre d'Artus*, continuación de la *Suite-Vulgate*, y la *Suite du Merlin*, del ciclo *Post-Vulgate*; mientras que en la *Suite-Vulgate* destacan las campañas militares del joven rey, la *Suite du Merlin* se interesa en aventuras de carácter más novelesco y maravilloso. En este sentido, el papel del per-

sonaje es muy original si lo comparamos con las crónicas y las novelas que hemos mencionado.

En la *Suite du Merlin* la imagen de Arturo se renueva y el rey tiene un papel destacado, distinto al de jefe guerreero y conquistador, un papel novelesco como el de otras figuras caballerescas; sin embargo, conserva todos los rasgos de su imagen monárquica tradicional. Soberano respetado, Arturo es rey por elección divina y herencia, tal como lo confirma Merlín cuando habla con los barones, que dudaban de su origen noble.¹ Aquí se retoma lo establecido en el *Merlin* de Robert de Boron, en el episodio de la coronación de Arturo, puesto que el rey tiene únicamente su poder de Dios, no es la proeza o el valor, ni siquiera el reconocimiento y lealtad de sus caballeros, lo que le garantizará este poder, sino su lealtad e inquebrantable fe en Dios, quien lo ha elegido; sin embargo, Arturo faltará a este deber supremo, al cometer, involuntariamente, incesto con su hermana, episodio relatado al principio de la novela, es decir, al inicio del reinado de Arturo.

La *Suite du Merlin*, que fue redactada con el fin de preparar los principales acontecimientos de la historia artúrica, centrándose fundamentalmente en la doble conclusión de ésta, la conquista del Santo Grial y el fin del rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda, sitúa en la época de los primeros años de su reinado los orígenes de dichos acontecimientos, como el incesto de Arturo. Durante su primera asamblea en Carduel, tras haber sido coronado rey, Arturo conoce a la reina de Orcania, con quien engendra a Mordred, ignorando que se trata de su propia hermana. Luego tiene un terrible sueño en el que un dragón termina con él y con su reino. El dragón representa al futuro caballero que lo matará, castigo divino por el pecado cometido. Así, desde el inicio de su reinado, Arturo conoce ya el trágico fin al que ha sido con-

¹ “Sachiés que vous devés amer et prisier vostre signour pour chou premierement que vous l’eustes par la grasc Nostre Signour, ne mie par autre; apriés pour chou qu’il est de son aage li plus sages princes qui soit ou roiaime de Logres; après pour chou qu’il est si gentiex hom comme cil qui est engenrés dou roi Uterpandragon” *La Suite du Roman de Merlin*, 2 vols., ed. de G. Roussineau, Ginebra: Droz, 1996, § 34, t. II, pp. 23-28.

denado por una falta grave, pues, como rey elegido por Dios, tenía que haber sido modelo de perfección; lleva, desde el principio, la pesada carga de un pecado, cuyas funestas consecuencias golpearán irremediablemente al reino de Logres.

El episodio traduce claramente no sólo la concepción sombría y pesimista del autor de la *Suite du Merlin* sobre el destino del universo artúrico, sino también el sentido y función que le dio a la novela, cuya estructura y organización de episodios fueron concebidos con el fin de explicar los acontecimientos más importantes de la historia artúrica. Con esta intención redactó el episodio del incesto del rey, así como otros más que están ligados al fin del reino, como el combate entre Pellinor y Arturo, que culmina con la escena en la que el rey recibe su espada, Excalibur, que surge de las profundidades de un lago, antecedente de la última escena de la *Mort Artu*, o el relato de la traición de Morgana, donde Arturo pierde definitivamente la vaina mágica de Excalibur, que lo protegía de toda herida, volviéndolo vulnerable al ataque de Mordred en la *Mort Artu*.

El presente estudio tiene como propósito señalar algunas de las características distintivas del personaje de Arturo, así como del relato del incesto en las versiones castellanas de la *Suite du Merlin: El Baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498) y *El Baladro del sabio Merlín. Primera parte de la Demanda del Sancto Grial* (Sevilla, 1535). Al revisar estas adaptaciones, lo primero que podemos observar es que no conservaron la estructura y organización de episodios de la novela original, concebida con una función explicativa predominante no sólo dentro del ciclo artúrico al que pertenecía, sino de los ciclos del Grial en general. Reelaboradas ya en otra época y en otro ámbito, esta función cambió, porque ya no se ajustaba a las nuevas necesidades, que no eran forzosamente cíclicas.

De los relatos de la *Suite du Merlin* arriba mencionados, relacionados con la muerte del rey, los dos *Baladros* narran el combate entre Pellinor y Arturo. Los episodios referentes a la traición de Morgana, quien en dos ocasiones intenta apoderarse de la espada y la vaina má-

gica del rey para matarlo, fueron conservados de manera fragmentaria en las adaptaciones castellanas: el *Baladro* de 1535 relata la primera tentativa de Morgana de robar la espada, mientras que el de 1498 incluye las dos, pero suprime el final de la última, a pesar de que anuncia el episodio, siguiendo el modelo francés, final en el que el rey pierde definitivamente la vaina maravillosa que le garantizaba la vida. Ninguno de los dos *Baladros* da cuenta pues de esta importante pérdida del rey, que prepara el final del ciclo artúrico, relatado en la *Mort le roi Artu*.

Otro cambio importante que podemos sumar a los mencionados, es que la *Suite du Merlin* inicia, tras la coronación de Arturo, fin del *Merlin* de Robert de Boron, con el episodio del incesto del rey, episodio clave que define el sentido de la novela, mientras que los *Baladros* presentan, después de la coronación y antes del episodio del incesto, un pasaje exclusivo: un sueño de Merlín que anuncia, no la muerte de Arturo, sino la del profeta. Esto, así como los episodios ausentes, arriba mencionados, parece revelador del nuevo sentido que cobra la novela y que se deja ver ya desde el título que adopta en estas ediciones, *El Baladro del sabio Merlín*, que marca la voluntad de centrarse más en el personaje de Merlín y, esencialmente, en su muerte, pues el título hace alusión al último grito del profeta agonizante, episodio con el que de hecho concluyen las dos ediciones castellanas, que suprimen la última parte de la *Suite du Merlin*, la triple aventura de Yván, Galván y el Morhlolt.

En su primer encuentro con Merlín, tras haber cometido el incesto, Arturo se entera, a través de las revelaciones del profeta, del pecado que ha cometido y de sus terribles consecuencias. En términos feudales, Merlín condena esta falta como una traición del rey a su señor, de quien tiene el poder y el reino, traición que ha resquebrajado su relación con Dios, mucho más fuerte que la de un hombre común, pues el rey es el representante de Dios en la tierra: “vos sois diablo e grant enemigo Jhesucristo e el más desleal cavallero del reino: ca vos sois sagrado e ungido e en aquel señorío que Jesucristo por la su gracia os puso; e vos fezistes tan grand traición, que dormistes con vuestra her-

mana, muger de vuestro vasallo, e ella es preñada de un tal fijo que aína fará mucho mal a esta tierra.”²

Atormentado, a partir de este momento, por el terrible destino al que ha condenado a su reino por su pecado, Arturo percibe en cada desgracia el castigo divino. Así, cuando se entera del ataque de Lot, a quien debe enfrentar con un ejército cansado tras haber combatido a Nero, exclama desolado que esta desgracia es consecuencia de su pecado; sin embargo, Merlín le asegura que Dios no le retirará su apoyo, por el momento, siempre y cuando no vuelva a pecar: “No te desconfortes, ca nuestro Señor te acorrerá, que cierto crei que te no puso Él en tan grand señorío para te lo tirar tan aína si le tú además no errares. E agora cavalga seguramente e faz tus hazes lo mejor que supieres; e yo te digo que nuestro Señor te fará mayor onra que Dios ha que fizo a emperador” (*Baladro* 1498, p. 103).³

Y en efecto, en sus grandes victorias, el rey reconoce siempre el apoyo de Dios y nunca olvida manifestarle su agradecimiento,⁴ pero el terrible peso de una justicia divina implacable se percibe a lo largo del relato a través de las profecías de Merlín, que no dejan de recordar a Arturo su triste destino y de advertirle también que tiene que ser cuidadoso y no cometer más faltas: “por que en todas vuestras grandes

² *El baladro del sabio Merlín* [1498], ed. de María Isabel Hernández, Oviedo: Trea / Hermandad de Empleados de Cajastur / Universidad de Oviedo, 1999, p. 71. *La Demanda del Sancto Grial. Primera parte, El Baladro del sabio Merlín* [1535], ed. de Adolfo Bonilla y San Martín, en *Libros de Caballerías. Primera parte, Ciclo artúrico*, Madrid: Bailly-Bailliére, 1907, p. 55. En adelante solamente indico entre paréntesis el nombre de la obra y la página referida.

³ *Baladro* 1535, p. 84.

⁴ Tras haber derrotado a cinco reyes invasores, Arturo “tendió sus manos contra el cielo e dixo: ¡Padre de los cielos, bendito seas Tú que así me ensalças sobre mis enemigos e no por mi bondad ni por mi cavallería, mas por la tu ayuda e por el tu acorro!” (*Baladro* 1498, p. 160. El episodio del combate de Arturo contra los cinco reyes invasores fue suprimido en la versión del *Baladro* de 1535). De la misma manera, cuando se entera de que su enemigo Rion ha sido capturado “fue maravillado e dixo: ¡Ay, Dios, bendito seáis vos que me tan gran honra fezistes sin merescimiento!” (*Baladro* 1498, p. 102; *Baladro* 1535, p. 82).

alegrías vos mienbre aquella dolorosa jornada, e sereys por ende a mas tenido al vuestro salvador, que os puso en esta alteza en que agora soys. E mas lo duraredes e menos pecareis” (*Baladro* 1535, 123).⁵ Así, el constante temor a la justicia divina es lo que obliga al rey a no alejarse del buen camino.

Arturo no sólo tiene su poder y su reino de Dios, es también, como lo señalamos, el representante y servidor divino; actúa en nombre de Dios, sirviendo al reino que le fue encomendado; es el encargado de velar por la justicia y la paz de esta comunidad. Debe aconsejar a sus súbditos, socorrerlos y reparar cualquier tipo de agravio, tal como se lo recuerda un escudero que llega a la corte con su señor muerto y pide justicia:

Rey Artur, a ti vengo con grand cuita; e dezirte he, como notorio es, que tu eres rey desta tierra por la gracia de Dios e, quando te fue entregado el reino, prometiste a tus pueblos que enmendarías todas las injurias e los tuertos que fiziesen en tu tierra. E agora avino que un cavallero [...] mató a mi señor en aquella montaña cerca de aquí; e agora parecerá cómo administras justicia e vengarás la muerte de mi señor (*Baladro* 1498, p. 79).⁶

El rey tiene también el deber de velar por la soberanía de su reino. Así, ante las amenazas de los mensajeros de Roma, que le exigen someterse al emperador, Arturo declara que él no es vasallo del emperador, sino de Dios, quien le confió el reino que debe proteger siempre: “Amigos, yo no tengo cosa de Roma [...] esto que yo he téngolo de Dios solamente, que Él me dio esta tierra e me dio este poder a destruimento de mi alma, si no fiziere lo que debo fazer, e la salvación mía es si toviere el pueblo en justicia” (*Baladro* 1498, p. 81).⁷

⁵ Este pasaje no figura en el *Baladro* de 1498, pues corresponde a la primera parte del episodio de la boda de Ginebra y Arturo, suprimida en esta versión.

⁶ *Baladro* 1535, p. 61.

⁷ *Ibid.*, p. 63.

Siendo su deber primordial cuidar al pueblo que se le ha confiado, el rey será severamente condenado y amenazado por Dios, a través de una visión, cuando planea matar a todos los recién nacidos del reino, temiendo que uno de ellos sea, según la profecía de Merlín, el futuro caballero que lo destruirá: “E más valiera que el Señor del cielo e de la tierra que te no diera esta tierra que te dio. E él te puso por pastor destas sus ovejas e tú eres tornado lobo. ¿E qué tuerto te fizieron estas criaturas que quieres matar? Cierito, si lo fazes, Dios tomará de ti vengança tal, que para siempre hablarán” (*Baladro* 1498, p. 90).⁸

El rey Arturo es modelo de largueza y cortesía, gran promotor de la proeza y el honor de sus caballeros, que son la fuente del prestigio de su corte. Mantener y, más aún, aumentar este prestigio, es su gran tarea. Y este renombre no es más que la consecuencia de un rey dedicado a servir y honrar a sus caballeros y, gracias a esto, atraer a su corte a los mejores, como Pellinor, quien llega a rendir homenaje a Arturo, deseoso de ser parte de la caballería del más prestigiado de los reyes:

yo te precio sobre todos los reyes christianos que agora se en el mundo; e, cierto, si tu no hiziesses por que fuesses loado y preciado, Nuestro Señor no te pusiera en tan grande honra como te puso; mas el sabe bien que tu passaras a todos los reyes de valor y de cortesía. Y porque yo conozco verdaderamente que tu eres el mejor y el más preciado rey de todos los christianos que en tu tiempo fueron, vine a tu corte por te fazer honra (*Baladro* 1535, p. 125).⁹

El poder y gran renombre de la corte artúrica terminan por despertar la envidia y el enojo de otros príncipes, que no pueden vencer a Arturo. Así, en un pasaje del relato de la triple aventura de Galván, Tor y Pellinor, este último descubre que un caballero se dirige a la corte, enviado por su señor y con la intención de matar a Arturo, pues “es

⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁹ *Baladro* 1498, p. 126.

poderoso de amigos y de cavalleros, e assi ha consigo los coraçones de los hombres; e es tan amado y de tan buena parte, e tan despendedor y de tan buen donayre, assi que todos los reyes de las insolas viviessen sobre el, con esto no los preciaría en dos havas” (*Baladro* 1535, p. 139).¹⁰ Pellinor sabe, sin embargo, que el rey no corre ningún peligro teniendo a Merlín a su lado.¹¹

Velar por el destino y la gloria de los caballeros de la Mesa Redonda es la gran misión del rey. Para ello tiene que aceptar, permanentemente, y hasta buscar, el desafío de la aventura, que es lo que permitirá probar el valor de sus caballeros. En un pasaje de *Erec et Enide*, de Chrétien de Troyes, Arturo declara que, como rey, debe vigilar que se respeten las costumbres establecidas por sus ancestros. En este universo, una de las costumbres más importantes es dejar que la aventura penetre en la corte, perturbando el orden, y permitir que el caballero elegido parta en su búsqueda, la lleve a buen fin y adquiera así reconocimiento y gran renombre, renombre que repercute en la colectividad a la que pertenece. Siendo el rey el responsable de sus caballeros, en ocasiones es él quien debe dar el ejemplo y lanzar el proceso que permitirá el cumplimiento de la aventura. Esto es lo que sucede cuando llega a la corte la doncella que lleva ceñida la espada del extraño tahalí, que sólo el mejor caballero podrá desenvainar. El rey es el primero en intentar la prueba, no por considerarse el mejor, sino para dar el ejemplo: “e porque yo so señor de la tierra e dellos, quiero provar primero, no poque soy mejor cavallero, mas porque lo prueven ellos mas de grado” (*Baladro* 1535, p. 73).¹²

Mantener el orden en la corte, enfrentar, con la ayuda de Merlín, las fuerzas sobrenaturales que tratan de destruir este orden, es pues uno de los deberes primordiales del rey aventurado, como lo llama Merlín en un solemne discurso en el que declara abierta la época de aventuras

¹⁰ *Ibid.*, p. 144.

¹¹ “Merlin el sesudo profeta es en la corte, e no sofrira en ninguna guisa que el rey fuesse assi traydo, ca lo ama de coraçon” (*Baladro* 1535, p. 140; *Baladro* 1498, p. 144).

¹² Pasaje ausente en la versión del *Baladro* de 1498.

y señala al rey: “Y debes muy bien saber una cosa, que debes parar mientes en estas maravillas e aventuras que quiso Dios que viniessen en tu tiempo por muy gran demostraça [...] no ha en el mundo hombre que tanto sepa como yo desto, y de las aventuras que bien se que en esta tierra han de venir” (*Baladro* 1535, p. 132).¹³

Siguiendo el consejo de Merlín, Arturo establece la costumbre de que todo caballero, de regreso a la corte, tras haber realizado una aventura, la relatará, jurando decir la verdad, y será puesta por escrito para formar parte de un gran libro. Así, el rey es también el encargado de conservar la memoria de la historia artúrica y de garantizar su veracidad.

Merlín no es únicamente el apoyo indispensable del rey para enfrentar las aventuras maravillosas que se desatan en el reino, o cualquier otro tipo de aventura, podríamos decir que comparte el poder y dirige el reino junto con Arturo. Desde su primer encuentro, el profeta se vuelve el consejero indispensable del rey, quien deposita en él toda su confianza. Arturo no hace nada sin el consejo de Merlín, quien se encargará de dirigir y organizar el curso de los acontecimientos según el plan divino, que sólo él conoce.

El autor de la *Suite du Merlin* dio a la imagen noble del rey un toque de juventud y vitalidad, que lo distingue de la figura estereotipada que observamos a partir de Chrétien de Troyes y que parece, en muchas ocasiones, más bien como un objeto de decoración. Aquí el joven Arturo está dedicado, como lo hemos visto, a su función de monarca, pero también participa, como los demás caballeros, en las aventuras. Si el autor dio un lugar importante a este personaje que había sido relegado a un segundo plano en muchas de las novelas cíclicas anteriores, es porque el relato presentado en esta novela es precisamente el de la ascensión de Arturo. Fue quizá esta la razón que lo llevó a resaltar los méritos y cualidades que permitieron al rey conquistar, a costa de luchas difíciles y grandes hazañas, la gloria y supremacía de su reino,

¹³ Este discurso en el que Merlín anuncia el inicio de las aventuras maravillosas fue suprimido en la versión que presenta el *Baladro* de 1498.

consolidadas definitivamente en el *Lancelot en prose*. Esta imagen del rey también se conserva en las versiones españolas.

Arturo se distingue por sus proezas en las diversas batallas que tiene que librar, pero el joven rey, que sólo tiene diecisiete años, muestra también un gran gusto por la aventura, como todos sus caballeros. De hecho, Arturo es el héroe de la primera aventura relatada en la novela. Estando de cacería en el bosque, el joven rey encuentra a Pellinor y trata en vano de sustituirlo en su búsqueda de la bestia ladadora. Tras la humillación, decide salir secretamente de su castillo una mañana para desafiar nuevamente al caballero. A pesar de su gran valor en el enfrentamiento, es vencido por Pellinor y salvado de la muerte gracias a la intervención de Merlín, quien ya le había advertido, antes del enfrentamiento, que no lograría vencer a Pellinor, por ser más joven que él y no tener su experiencia, ni tampoco una buena espada: “Sabed [...] que no lo podés durar, que él es cavallero rezio, usado de las armas, e vos sois mancebo e tierno e no havéis aún la meitad de la fuerça que avés de aver de aquí a cinco años; ca no sois usado a las arma ni avéis espada buena” (*Baladro* 1498, p. 83).¹⁴ Su derrota se justifica fundamentalmente por el hecho de que tenía una espada de mala calidad que se rompió durante el combate; el texto precisa que Arturo, quien era más ágil y rápido que el otro caballero, habría podido ganar la batalla “si tovierá tan buena espada como el otro” (*Baladro* 1498, p. 85).¹⁵ Este episodio, que retoman los *Baladros*, fue concebido, en la *Suite du Merlin*, con el fin de relatar los orígenes de la espada del rey, Excalibur, pues después del enfrentamiento con Pellinor, Merlín lo ayuda a conseguir una buena espada, que está en las profundidades de un lago; el episodio explica la última parte de la *Mort Artu*, donde, tras la muerte del rey, su espada regresa a las profundidades del lago.

Arturo es también uno de los héroes de la aventura de la nave encantada, que culmina con su combate contra Acalón, pero no corre aquí con mejor suerte: en esta ocasión, Morgana le ha robado su espa-

¹⁴ *Baladro* 1535, p. 65.

¹⁵ *Ibid.*, p. 67.

da Excalibur y la vaina mágica que protege de las heridas, para dárselas a su amante Acalón. Una vez más, el rey se encuentra a punto de perder el combate, pues su espada se rompe y es salvado gracias a Viviana, quien le ayuda a recuperar Excalibur y vencer así a Acalón. Si bien no se pone en duda ni la fuerza ni el valor del rey, se sugiere que es incapaz de ganar un combate sin su espada y su vaina mágica. El episodio no aparece en el *Baladro* de 1535 y está truncado en la versión de 1498, donde falta precisamente el pasaje del combate de Accalón y Arturo.

De una gran nobleza, Arturo sabe reconocer sus errores. Así, cuando Balaain demuestra ser el mejor caballero de todos los que se encuentran en la corte, pues es el único que puede retirar la espada del extraño tahalí, el rey, con gran humildad, le pide perdón por el desprecio del que fue víctima debido a su pobreza. Arturo aprenderá la lección, tal como lo atestigua su actitud hacia Tor, cuando éste llega a la corte para pedirle que lo arme caballero. A diferencia de los barones, que se burlan de las aspiraciones de un hijo de campesino, “el Rey, como era cuerdo, no tomó esta demanda por cosa de escarnio”, y trata al joven con todos los honores que merece quien aspira a “tan alta cosa como cavallería” (*Baladro* 1498, p. 124),¹⁶ prometiendo armarlo caballero, antes que a ningún otro, el día de su boda con Ginebra. A diferencia de sus barones, el rey es mucho más reflexivo y capaz de reconocer el origen noble de Tor, que todos ignoran y que será revelado después por Merlín: el joven es en realidad hijo de Pellinor.

Arturo se caracteriza por su generosidad y cortesía, pero también es implacable cuando recibe alguna ofensa. Así, cuando Balaain mata a una doncella en su presencia no duda en correrlo de la corte, pues, ciertamente, dice el rey al caballero, “ningún cavallero estraño ni conocido me tan grand desonra fiziera, ca mayor desonra no me podía ombre fazer que matar donzella después que ante mí estoviese o en mi corte” (*Baladro* 1498, p. 93).¹⁷ Como rey, está encargado de la integridad

¹⁶ *Baladro* 1535, p. 124.

¹⁷ *Ibid.*, p. 75.

de toda persona que esté en su corte, como la doncella. Al cometer el crimen, Balaain ofendió la autoridad y reputación del rey. El castigo de esta afrenta es inmediato: después de haber sido corrido de la corte, Balaain enfrenta a Giflete, quien tiene la intención de vengar al rey.

Rey admirado, ejemplo de valor y virtud, Arturo también tiene debilidades y comete errores. Así, olvidando su condición de servidor y representante de Dios, de modelo ante la colectividad de la que es responsable, el rey se deja dominar por sus pasiones y se conduce como cualquier otro caballero al cometer adulterio con la esposa de uno de sus vasallos, adulterio que la fatalidad convertirá en una falta mucho más grave, incesto.

En el episodio del incesto, los *Baladros* presentan algunas modificaciones en relación con el original francés. El de 1498 describe un sueño que la reina de Orcania tuvo, paralelo al del rey, tras haber cometido el incesto, pasaje que Pedro Bohigas atribuye al editor Juan de Burgos.¹⁸ Como el de Arturo, el sueño de la reina de Orcania condena su pecado. Los dos *Baladros* presentan un pasaje ausente en la *Suite du Merlin*, el relato de la bestia ladradora. Después de su encuentro, en el bosque, con la extraña bestia, cargada de cachorros que se escuchan ladrar en su vientre, Arturo se topa con Merlín, quien le explica que se trata de una aventura del Grial.

La *Suite du Merlin* no establece, o al menos no de manera abierta, ninguna relación entre la bestia ladradora y el pecado de Arturo; sin embargo, podríamos pensar que lo sugiere al poner el pasaje en este preciso lugar, justo después de que Arturo tiene el sueño del dragón; la bestia parece entonces evocar también al fruto del incesto cometido por el rey. La versión de los *Baladros* es más explícita en este episodio y ofrece, en un pasaje exclusivo, el relato del nacimiento de la bestia ladradora, semejante al que figura en la última parte del ciclo al que pertenece la *Suite du Merlin*, la *Queste Post-Vulgate*, así como en su

¹⁸ Pedro Bohigas, "Introducción", en *El Baladro del sabio Merlín, según el texto de la edición de Burgos de 1498*, 3 vols., Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1957-1962, t. III, p. 185.

versión castellana, la *Demanda del Sancto Grial*. En los *Baladros*, justo después de haber explicado el significado del sueño del dragón a Arturo, Merlín le cuenta también el nacimiento de la bestia, encarnación de un doble pecado sexual tan abominable como el mismo animal, concebido por el diablo en una joven que se entregó a él voluntariamente y estaba ya marcada por el pecado del deseo incestuoso hacia su hermano. La bestia no podía más que estar destinada al mal, como Mordred, el futuro hijo concebido por Arturo en su hermana.

Como Mordred, Arturo es también fruto de una falta, el adulterio de su padre, Uterpendragón, que lo condenó a ignorar su origen, a ignorar que tenía una hermana. El rey no es entonces plenamente responsable de la falta de la que Merlín lo acusa desde el inicio de la novela, el incesto, pero sí del adulterio con la reina de Orcania. La falta parece transmitirse aquí de padre a hijo y marcar el destino de este último. La que cometió Uterpendragón, con la ayuda de Merlín, era necesaria para el cumplimiento de los planes divinos, el nacimiento de Arturo y la creación del reino elegido para la aventura del Grial. La falta de Arturo, en cambio, lo destruirá; lo que también es una necesidad en el plano estructural, como conclusión de los ciclos del Grial, pero que se explota sobre todo a nivel ideológico, moral, y de manera más marcada en la *Suite du Merlin* y sus versiones castellanas, donde es el pecado del rey, más que cualquier otra falta, como el adulterio de Lanzarote y Ginebra en el ciclo de la *Vulgate*, lo que condena al reino, lo que da a la tragedia final su verdadera dimensión y sentido, su valor simbólico.

A lo largo del relato, las profecías no hacen más que recordar que el trágico destino del reino está ya decidido por el pecado del rey, y que se avanza inexorablemente hacia este destino, pues nadie puede cambiar los designios de Dios. De hecho, Merlín sólo hace revelaciones parciales, lo que impide al rey tener la información necesaria, la identidad del futuro responsable de la destrucción del reino, para cambiar este destino. El plan divino permanece así inaccesible, no sólo al rey, sino a todos los héroes artúricos, que sólo logran juntar algunas piezas

de este gran rompecabezas. Como los demás caballeros, el rey intenta encontrar su camino, señala Dominique Boutet, “dans le même brouillard et la même angoisse”,¹⁹ con la única certeza de un trágico destino, pues sólo esto se afirma constantemente y con toda claridad a través de las profecías. La figura del rey, señala el crítico, “est celle d’un être égaré, qui cherche son chemin au hasard, et qui ne veut pas croire que la liberté de l’homme est impuissante en face des décrets divins”.²⁰

A medida que se humaniza más la figura ideal del rey a lo largo de la novela artúrica, y que ésta se acerca a la del caballero, hasta llegar a ser uno de ellos y participar en las aventuras del reino, que es lo que sucede en la *Suite du Merlin* y sus versiones castellanas, Arturo también comparte más con los caballeros las debilidades. Pero no por ello deja de ser el responsable de esta colectividad ante Dios y esto es lo que hace que su pecado comprometa a todo el reino. El adulterio, al convertirse en incesto y al ser este pecado encarnado en la emblemática figura del rey, responsable material y moral de la sociedad a su cargo, deja de ser una falta individual y se presenta como la amplificación de las deficiencias que llevarán a esta sociedad a la ruina.

Al término de este breve análisis, podemos decir que los *Baladros* —a pesar de haber modificado la estructura cíclica predominante en la *Suite du Merlin*, al suprimir partes fundamentales de episodios que preparan el fin de la historia artúrica, supresiones que, por otra parte, afectan la línea argumental, así como el sentido que los episodios tenían originalmente— conservan la interpretación y el sentido trágico que el autor de la *Suite du Merlin* dio al tema del incesto del rey, y conservan también las características del personaje. Dividido entre el caballero y el rey, Arturo no encarna de manera absoluta ninguna de estas dos figuras. Como hombre y caballero, comete faltas graves que, como rey, dejan de ser individuales pues repercuten en la colectividad

¹⁹ Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris: Champion, 1992, p. 595.

²⁰ *Ibid.*, p. 601.

de la que es responsable ante Dios y, por otra parte, hacen que sea cada vez más difícil ver en el rey únicamente al representante de Dios.

El texto subraya con insistencia esta alta misión del rey, pero también hace que en él cristalicen, específicamente a través del incesto, el desequilibrio, la dislocación moral y todas las deficiencias de la caballería artúrica, que la llevarán a la ruina. Si se subraya con tanta insistencia la misión divina de Arturo es probablemente para condenar con más rigor su falta. El rey encarna, como señala Dominique Boutet, el orden de este universo, pero también todo el desorden.²¹ Esta ambivalencia parece pues un elemento dominante no sólo en la concepción de la figura del rey, sino de todo el universo artúrico, en el que los caballeros, temerosos, van forjando un camino de gloria con la única certeza del peso de una justicia divina implacable que castigará hasta la última falta, empezando por la del rey, especie de pecado original y reflejo de la concepción pesimista de una sociedad que, a imagen de la humanidad, será enteramente afectada por esta irremediable falta.

²¹ *Ibid.*, p. 594.

JOFRÉ, EL CABALLERO QUE NO CONOCE EL MIEDO*

Paola Garcés

Universidad Nacional Autónoma de México

La unión amorosa entre un mortal y un ser sobrenatural ha nutrido el imaginario del hombre en tantas culturas como el mundo ha visto y verá resplandecer; este tema se ha conservado de manera oral a través de leyendas que pasan de generación en generación, de pueblo en pueblo. Éstas a su vez, fueron escritas, formando un variado e importante corpus literario. Así, lo encontramos, por mencionar sólo algunos textos, en la India, en el *Ramayana*, en las literaturas clásicas, como en las *Metamorfosis* de Ovidio o más tarde en *El asno de oro* de Apuleyo, y en las novelas que hoy nos ocupan *Melusina o la Noble Historia de Lusignan* y *La novela de Melusina o Historia de Lusignan*.

En las dos versiones medievales escritas en francés, una en prosa por Jean d'Arras, hacia 1392 y la otra versificada por Coudrette, entre 1401 y 1405, se narra la historia amorosa entre el noble caballero Remondín y el hada Melusina, condenada a convertirse, los sábados, de la cintura hacia abajo, en serpiente. De esta unión, nacieron diez hijos, de los cuales ocho portan una marca que advierte su origen feérico, como veremos en las citas siguientes: Urién “físicamente bien proporcionado, a excepción de la cara que era pequeña y ancha, y tenía un ojo rojo y el otro azul pálido”;¹

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación (PAPIIT: IN403411): “Estudios sobre Narrativa Caballeresca: Catálogo descriptivo de textos breves en libros de caballerías hispánicos (siglo XVI): prosa y poesía” (Dirección General de Asuntos del Personal Académico), que se inscribe en el marco del “Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca” (PIFFyL2006-017) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

¹ Jean d'Arras, *Melusina o La Noble Historia de Lusignan*, trad. y pról. de Carlos Alvar, Madrid: Siruela, 1982, p. 60.

Eudes “tenía una oreja incomparablemente más grande que la otra, pero en todos sus miembros era bello, proporcionado y bien formado” (p. 89); Guyón “era un niño bellísimo, pero tenía un ojo más alto que otro” (p. 89); Antonio “fue grande y bien formado en todos sus miembros, pero en la mejilla izquierda tenía una pata de león, y antes de que el niño tuviera ocho años, la pata ya era velluda y de cortantes uñas” (p. 90); en cuanto a Reinaldo “no se podía ver niño más bello, pero vino al mundo con un solo ojo, aunque veía con tanta claridad que divisaba las naves del mar, y otras cosas en la tierra a una distancia de unas veinte leguas” (p. 90); Jofré “Vino a este mundo con un diente que le salía de la boca más de una pulgada, por lo que fue conocido como Jofré el del Gran Diente; era alto y fornido, fuerte, valiente y cruel” (p. 90); Fromonte “era bastante hermoso, pero tenía sobre la nariz una mancha velluda, como la piel de un topo o de una comadreja” (p. 91); y Horrible “extraordinariamente grande. Vino al mundo con tres ojos, uno de los cuales estaba en la frente; fue tan cruel y tan malvado que antes de llegar a los cuatro años mató a dos de sus nodrizas” (p. 91). Los dos menores, Ramón y Thierry son física y moralmente normales.

Las descripciones de los hijos de Melusina parecen obedecer a un esquema que opone, deliberadamente, las cualidades de los personajes a sus defectos. En general, se enuncia lo positivo y se contrasta con lo negativo. Esta particular fórmula descriptiva se explica porque estos seres monstruosos logran integrarse moralmente a la sociedad con gran éxito.

En *Melusina* reconocemos la herencia literaria de Chrétien de Troyes, pues la materia artúrica se hace presente a través de los personajes y la geografía, como en el caso de Presina, la madre de Melusina, quien, se dice, es hermana de Morgana y vive el destierro junto con sus hijas en Ávalon. Ya avanzada la novela, rumbo al desenlace, se narra el episodio de un caballero inglés que intentó llegar al monte Canigou donde se encuentra el tesoro de Elinás, el padre de Melusina. Esta hazaña, cuenta la novela, fue escrita, conservada y transmitida por un aprendiz de Merlín, pero no sólo hay referencias directas al mundo artúrico,

también la construcción de los personajes responde al modelo establecido por Chrétien de Troyes. Cabría recordar, como bien señala Rosalba Lendo, que en un primer momento, las novelas artúricas muestran un héroe solitario, ‘enamorado’, en busca de aventuras; en un segundo tiempo, cuando se introduce el tema del Grial, aparecen caballeros valientes, corteses, castos y puros. Y “junto a la idea de una misión divina, surgió un aire aristocrático, una conciencia del linaje, un sentido del honor y de la fidelidad”.²

Así, Raymondin y los hijos del hada, con las excepciones de Fromont, quien toma los hábitos y de Horrible quien, por su carácter amenazante tuvo que ser asesinado, encarnan nobles caballeros leales, valerosos, corteses y fieles cristianos, dialogando con el ideal caballeresco que permea todavía la sociedad medieval de los siglos xiv y xv y erigiéndose como ancestros dignos de las familias de Lusignan y de Parthenay.

Mientras que Urién, Eudes, Guyón y Antonio viajan a tierras lejanas y sostienen arduas batallas contra los infieles sarracenos, ganando en nombre de la fe cristiana territorios como Chipre, Armenia, Luxemburgo y Bohemia, Jofré se enfrenta a gigantes, aparecidos y monstruos. Y aunque sus hazañas se entrelazan con la historia amorosa de Mélusine y de Raymondin, podemos distinguir con facilidad su fascinante evolución: nacimiento, prestigio, ira desmesurada, arrepentimiento y gloria. Quizá estas particularidades contribuyeron a que durante el siglo xv, como bien señala Hélène Bouquin,³ el interés por este personaje haya sido creciente, en tanto que sus hazañas se separaron de la novela de *Melusina* para convertirse en un volumen independiente.

Entremos pues al análisis detallado de Jofré, el del Gran Diente, el caballero que no conoce el miedo.

² Rosalba Lendo Fuentes. “La imagen del caballero en la novela artúrica” en *Anuario de Letras Modernas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

³ Hélène Bouquin, *Éditions et adaptations de l’Histoire de Mélusine de Jean d’Arras (XVe.-XIXe. siècle)*, tesis de l’École de Chartes, <<http://www.these.enc.sorbonne.fr/document76.html>> [consulta: 17 de noviembre, 2011].

El tema de la apariencia del caballero es de suma importancia, porque su rostro extraño anuncia, además de su la naturaleza feérica y ambivalente, su imperfección moral.

En los textos, la descripción inicial, refiere un diente de gran tamaño que sale de su boca. Mientras que en los textos se trata de un diente cualquiera, la iconografía representa un colmillo, que se presume podría acercarse al de un jabalí. De ser así, este diente, cumpliría una triple función simbólica: en primer lugar, recordar que su padre mata, por accidente, a su protector, el conde Aimeric, durante la caza de un jabalí de extraordinario tamaño y bravura que ronda el bosque de Colombières; en segundo lugar, que él y sus hermanos son frutos de la unión entre un mortal y un hada, y finalmente, como veremos en la cita siguiente, podría referirse a su falta de templanza: “De cólera, se pone rojo como la sangre, suda y espuma como un jabalí”.⁴

Y aunque su fisonomía evoca el defecto, la mayor parte del tiempo es percibido por sus virtudes caballerescas; es intrépido, audaz y valiente, como lo demuestra cuando va a Guerrandia a combatir al gigante Gardón, que controla las tierras de su padre hasta la Rochelle: “El gigante era grande y robusto: cuando se erguía, con toda su altura, medía quince pies. Jofré, aproximándose, se maravilla de su tamaño. Pero no tiene miedo, no se espanta. Al contrario, lanza dignamente su desafío y viene hacia él con viveza.”⁵

Su aspecto tiene una relación estrecha con la agresividad desmesurada que caracteriza sus hazañas. Este rasgo, idóneo en los combates, se convierte más tarde, en un gran defecto de carácter. Así cuando Fromonte, su hermano, decide hacerse “monje negro” en la abadía de Maillezaiz,

⁴ “*De colère, il devient rouge comme le sang, sue et écume comme un sanglier*”, Coudrette, *Le roman de Mélusine*, trad. y notas de Laurence Harf-Lancner, Paris: GF-Flammarion, 1993, p. 96. La traducción de todas las citas de este texto es mía porque no hay hasta ahora una edición publicada en español del *Roman de Mélusine* de Coudrette.

⁵ “*Le géant était grand et robuste: quand il se dressait de toute sa hauteur, il mesurait quinze pieds. Geoffroy, s’approchant de lui, s’émerveille de sa taille. Mais il n’a pas peur pour autant, il ne ressent pas la moindre frayeur. Au contraire, il lance fièrement son défi et vient vers lui vivement*”, Coudrette, *op. cit.*, p. 92.

Jofré “se deja llevar por la rabia, perdiendo la razón: [...] lleno de dolor y de rabia por esta noticia, vino de inmediato a Maillezais y, en su locura, quema monjes, abad y abadía [...]”.⁶

Los monjes negros de la abadía de Maillezais son ordinarios, le dice Remondín a Fromonte y le sugiere adherirse a otras órdenes, al monasterio de Marmoutier o Bourg-Dieu o volverse canónigo en Poitiers, en Tours, en Chartres o en París.

Tal vez, como señala Jacques Le Goff,⁷ los monjes negros, habiendo teñido sus hábitos, rechazaban la sencillez de la tela en crudo y eran conocidos por su concupiscencia, su interés por los bienes materiales y por el placer hacía dudar de su verdadera devoción a Dios.

Este dato historiográfico probablemente inspiró el rechazo que expresan Remondín y Jofré frente a la decisión de Fromonte. El del Gran Diente, en particular, piensa que los monjes “hechizaron” a su hermano y que la única manera de asegurar la gloria personal y de reafirmar el honor de la familia, es a través de la proeza caballeresca; por eso no entiende ni perdona el hecho de tener un hermano monje y no un valiente caballero.

En este episodio, el fuego tiene un valor simbólico importante pues, en el imaginario cristiano, simboliza la destrucción y al mismo tiempo la renovación. Por eso no es extraño que este pasaje emblemático desencadene la desaparición de Melusina, siendo el punto de partida para la evolución de nuestro caballero. Cuando Jofré incendia la abadía, daña profundamente su reputación; sin embargo, su arrepentimiento es el comienzo del ascenso espiritual que se abre delante de él. De esta manera, el personaje escribe, como lo dice Miriam White-Le Goff,⁸ el devenir de su familia.

Después del incendio cumple su palabra y se dirige a Northumberlandia para combatir al gigante Grimalte. A mitad del enfrentamiento,

⁶ “[Geoffroy] rempli de douleur et de rage à cette nouvelle, vint sans répit à Maillezais et, dans sa folie, fit brûler moines, abbé et abbaye”, Coudrette, *op. cit.*, p. 86.

⁷ *La civilización del occidente medieval*, trad. de Godofredo González, Barcelona: Paidós, 1999, p.161.

⁸ *Envoûtante Mélusine*, Paris: Klincksieck, 2008.

Jofré lo sigue a través de una gruta de la montaña de Brumbloremlión y allí dentro, el caballero, pasa por una grieta que lo conduce al otro mundo donde descubre la historia de sus ancestros y, particularmente, la de su madre. La entrada a las entrañas de la tierra representa, como señala Geoges Dumézil, el regreso al origen materno que enfrenta todo héroe para alcanzar “la gloria”.

En ese momento, opera la anagnórisis. Jofré consciente de su identidad, clama el perdón a su padre y busca expiar sus culpas, confesándose ante el Papa, quien le impone como penitencia reconstruir la abadía, instalar cien monjes y fijarles una buena renta.

Es interesante resaltar la percepción que tiene el pueblo ante este hecho. La gente duda de la conversión repentina de un ser tan cruel, que actuó en contra de su iglesia, de la sociedad, en fin, de su propio linaje: “—¿De dónde viene, pues este santo hombre? ¡Renart se hizo monje! Nunca habría creído ver al lobo transformado en pastor”.⁹

La comparación con Renart es muy significativa, pues él es un personaje popular percibido por su encantadora manera de engañar. Así que, como “la zorra”, para ellos, Geoffroy no puede repentinamente volverse ni honesto ni bondadoso. Y puede que tengan razón, pues siempre habrá una marca en su rostro que señale su naturaleza feérica.

Por todo esto es importante el camino espiritual que Jofré decide seguir, porque este acto establece el equilibrio entre su mitad humana y su mitad maravillosa. Al descubrir la nobleza de su alma, logra ser un justo gobernante, buen cristiano e hijo ejemplar.

Este noble caballero se vuelve devoto, opta por el celibato, para no depositar su fe en una mujer; conserva su valentía en el combate, es un buen gobernante y, se mantiene así, hasta el último de sus días, como se puede constatar en la siguiente cita donde el narrador ruega a Dios por el perdón de su alma, al mismo tiempo que lo elogia:

⁹ “—*D'où vient donc ce saint homme? Renart s'est fait moine! Je n'aurais jamais cru voir le loup transformé en berger*”, White-Le Goff, *op. cit.*, p. 127.

[...] se enfermó, pues ya era viejo, bastante más viejo que todos [...] no podía ni beber ni comer y llamó con presteza al sacerdote [...] entregó su alma a Dios. ¡Qué Dios le guarde misericordia, por su gracia, y le perdone sus pecados, pues hizo mucho bien desde que se dejó guiar por la razón, y, seguramente, habría continuado, si hubiera vivido más tiempo! Está muerto, ¿qué más decir? ¡Qué Dios lo perdone!¹⁰

Como hemos sugerido, el gran diente, tara que refiere su origen feérico, explica su carácter irascible. Por eso, resulta muy interesante la sutileza con la que el narrador aborda el tema, pues pareciera que las características que hacen de él un ser monstruoso, se diluyen dando lugar a una imagen que proyecta, más bien, la ambivalencia de su lado humano, otorgándole la posibilidad de humanizarse por completo para morir.

¿Por qué Geoffroy es el único que pelea contra seres sobrenaturales? ¿Por qué es él el depositario del secreto de su noble familia? ¿Por qué es la figura emblemática de su linaje?

Seguramente, lo que lo erige como héroe y le permite conseguir la purificación y la restauración de su linaje, es el hecho de que haya sabido encontrar la templanza de su carácter feérico, logrando un equilibrio en su naturaleza ambivalente.

También podríamos considerar la hipótesis que plantea White-Le Goff;¹¹ ella ve en él un avatar de Melusina, lo que explicaría, que sea él, el que tiene el carácter maravilloso, quien se enfrente a seres ultramundanos y que, a su vez, herede la nobleza del padre y las tierras del Poitou.

Así pues, Jofré, Señor de Lusignan y ancestro feérico de Partenay, caracteriza el ideal caballeresco, bien conocido, de las novelas medievales que tienen como finalidad la glorificación de un linaje.

¹⁰ “[...] *il tomba malade, car il était déjà vieux, bien plus vieux que tous [...] il ne pouvait boire ni manger et appela vite le prêtre [...] il rendit son âme à Dieu. Que Dieu lui fasse miséricorde, par sa grâce, et lui pardonne ses fautes, car il fit beaucoup de bien dès qu’il se laissa guider par la raison, et il aurait continué, assurément, s’il avait vécu plus longtemps! Il est mort, qu’en dire de plus? Que Dieu lui pardonne!*”, White-Le Goff, *op. cit.*, p. 146.

¹¹ *Ibid.*, p. 141.

LA FUNCIÓN DE LA AVENTURA NOVELESCA EN LA ARTICULACIÓN DEL GÉNERO CABALLERESCO BREVE*

Lucila Lobato Osorio

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Las obras que conforman el género caballeresco breve del siglo xvi tienen antecedentes distintos en su origen y temática, pero pasaron por un proceso de adaptación a un nuevo público, un nuevo contexto social, cultural y literario al que iban dirigidas a partir del nuevo medio: la imprenta. Lo cual implicó su reconstrucción con una estructura argumental muy parecida que pudo haberse conseguido, principalmente, mediante dos mecanismos: el primero es la presencia del caballero, personaje que sigue un modelo literario ya conocido y aceptado, que brinda a los argumentos una mayor homogeneidad, y cuya configuración específica ofrece una serie de características que ya no requieren ser explicadas al público.¹ El segundo es la distribución y presentación de las acciones de éste a través del recurso narrativo de la aventura, que hace que el argumento se adapte a cualquier historia. De este últi-

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación (PAPIIT: IN403411): “Estudios sobre Narrativa Caballerisca: Catálogo descriptivo de textos breves en libros de caballerías hispánicas (siglo xvi): prosa y poesía” (Dirección General de Asuntos del Personal Académico), que se inscribe en el marco del “Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballerisca” (PIFFyL2006-017) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

¹ Según Víctor Infantes: “La mayoría presentan un *héroe* como elemento central del relato, héroe que suele ser un *caballero* codificado según los modelos literarios y conceptuales existentes con anterioridad. Esta codificación remite a pautas de comportamiento y de actuación tomadas de esos modelos (libros de caballerías, *romances*, etc.) que marcan la caracterización básica del personaje central como identificación tópica”, “La narrativa caballerisca breve”, en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerisca*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, p. 176.

mo tratará la presente comunicación que, en el marco del cumpleaños del *Palmerín de Olivia*, podría ayudarnos a dilucidar también algo del género caballeresco propiamente castellano del siglo XVI, que tanto parece deberle al libro que nos reúne.

La aventura es el recurso literario que consiste en presentar un determinado tipo de acciones que ponen en riesgo a los protagonistas y que ayudan a la progresión del argumento. Para poder hablar de la aventura y sus características en el género breve es necesario abordar, primero, las diferencias entre la aventura caballeresca y la aventura literaria heredada de la novela helenística, a fin de explicarlas en las obras que nos ocupan.

La aventura caballeresca es la acción narrativa que propicia otras acciones, las cuales, unidas en una cadena de causa y efecto, desarrollan el argumento de cada historia de la novela de caballerías medieval. Otra de sus funciones es construir al personaje, pues cada aventura contribuye al perfeccionamiento del protagonista para convertirlo en el mejor caballero del mundo, en el amante más leal y apasionado o en el guerrero más devoto y digno de la relación directa con la divinidad.²

Se configuró como tal a partir de las obras de Chrétien de Troyes,³ cuyos personajes y acciones están ubicados en un espacio ideal,

² Las características del caballero literario medieval están concebidas a partir del diseño de tres ejes de comportamiento: el guerrero o aventurero, en el que muestra su capacidad para el uso de las armas y su eficacia bélica; el cortés o amoroso, que sirve para mostrarlo digno de pertenecer a un linaje noble y capaz de convivir en la corte, al lado de su señor y las doncellas, dispuesto para el amor; y, finalmente, el religioso, que lo incluye en la ideología de su concepción cultural y lo declara como buen cristiano. Estos tres ejes de comportamiento siempre están presentes en toda realización textual del caballero. Según cada argumento, cada autor y cada época, las características particulares que lo conforman tendrán diferentes proporciones pero, para que un caballero sea reconocido como tal por el público contará con ellos irremediablemente. Véase Lucila Lobato, “Los tres ejes de comportamiento del caballero literario medieval: hacia un modelo genérico”, *Tirant*, 11 (2008), pp. 67-88.

³ Chrétien de Troyes estableció un modelo de novela medieval donde la ficción ya era independiente de la historia. Victoria Cirlot explica que en la época en que compuso sus obras, ocurrió un sensible cambio en la percepción del suceso narrado: “Mientras en

en la corte ejemplar del rey Arturo. En este mundo, que es propiamente novelesco y que está consolidado como modelo de cortesía y formador de caballeros perfectos, la aventura y el amor son los principales motores narrativos en los que el autor hará accionar al caballero. Aunque sea sólo en apariencia, los conflictos que desatan la acción están al margen de la realidad extraliteraria por lo que desaparece la guerra —por tierras, poder, religión, dinero o por honra, presente en la épica o la historiografía— como detonador para demostrar el valor y la eficacia guerrera. Esto provoca que el interés de la trama y del propio caballero protagonista se diversifiquen: la aventura se convierte en el medio ideal para determinar sus merecimientos.

La estructura de cada novela caballeresca se compone de diversas aventuras consecutivas que el caballero protagonista debe resolver. La aventura es un suceso que implica peligro y, en la mayoría de las ocasiones, su desenlace se lleva a cabo mediante las armas, en concreto, con un combate singular a modo de ordalía. Sin embargo, la aventura es mucho más que un enfrentamiento bélico para probar la valentía del caballero. El término deriva del latín *adventura* y significa “las cosas que

el terreno de la especulación filosófica los intelectuales parisinos se interesaban por la noción de re-presentación, [...] en el ámbito de la literatura se penetraba en las posibilidades de la experiencia lúdica en el suceso narrado. Como ha sostenido J. E. Ruiz Domènec, la idea de juego invade toda la obra de Chrétien de Troyes y ahí reside justamente su modernidad: en la advertencia de un ‘como si’, la ficción se instaló de modo ya irremediable en el relato. Ello supuso un gran cambio en la conciencia de los planos de construcción de la realidad, creándose un profundo abismo entre estas obras y aquellas en las que no se advertían signos de diferenciación entre la ficción y la realidad”, *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la literatura europea*, Barcelona: Montesinos, 1987, p. 51. Además, utilizó el ambiente artúrico ya conocido por el público (mediante las crónicas de Monmouth y de Wace pero también a través de la tradición oral) para desarrollar a sus personajes de ficción por medio de una nueva “conjointure” que le da más libertad de creación. Estos *romans* son composiciones nuevas y únicas, ya no son meras traducciones de materiales antiguos. Por otra parte, en la producción de Chrétien de Troyes se encuentran dos elementos básicos de la literatura de caballerías posterior: uno es el tratamiento especial del amor derivado de los códigos cortesés; el otro es el espíritu de la caballería repleto de aventuras que impulsan al caballero a buscar la fama y la honra.

están por venir”. En la novela caballerescas medieval implica la exposición al riesgo al que se enfrenta el caballero en cuanto sale de la corte de Arturo para resolver una situación que ha roto la estabilidad en el ámbito del monarca. Está articulada a partir de un viaje que “se caracteriza por una sucesión de aventuras preparando cada una la siguiente y superando la última en dificultad a la anterior. El relato culmina en una aventura extraordinaria que consagra definitivamente a nuestro héroe”.⁴ El pasar de una aventura a otra, de un peligro a otro, otorga a la narración movimiento y vitalidad pues crea la tensión necesaria para que el público se mantenga atento al desenvolvimiento de la historia.

Por otra parte, la aventura es la razón de existir del caballero, por todas sus implicaciones, pues según Rosalba Lendo “el éxito en todas las pruebas que va enfrentando es lo que le dará un lugar en la sociedad caballerescas”.⁵ La aventura nunca es gratuita o casual y no se le presenta indiscriminadamente a cualquier caballero, sino a aquel para quien está hecha, es decir, para el protagonista de cada relato. En este sentido, está creada por el autor para ser personal e intransferible. Alberto Várvaro explica una de las muchas aristas de la aventura:

El carácter doblemente personal de la aventura resulta evidente precisamente en la decisión del caballero que deja la corte y se encamina solo hacia el bosque, sin ninguna seguridad de que hallará pruebas que midan su valor pero confiando en que un destino inconcreto pero personalísimo se las tiene preparadas. Encontrar una aventura es ya una señal, incluso antes de que ésta llegue a una conclusión feliz, aunque la verdadera aventura termina cuando la prueba ha confirmado la calidad del caballero, su adecuación al destino.⁶

⁴ Fernando Carmona Fernández, “La aventura caballerescas medieval y los relatos de viaje africanos del siglo xx”, *Estudios Románicos*, 16-17 (2007-2008), p. 287.

⁵ “La imagen del caballero en la novela artúrica”, *Anuario de Letras Modernas*, 12 (2004), p. 18.

⁶ Alberto Várvaro, *Literatura románica de la Edad Media. Estructuras y formas*, Barcelona: Ariel, 1983, p. 285.

A partir de las obras de Chrétien de Troyes, la aventura está diseñada para servir como prueba de aprendizaje y superación a lo largo del proceso de perfeccionamiento del caballero. Por lo que su relación causal en el argumento tiene mucha importancia, a decir de Susana G. Artal:

La sucesión de aventuras, lejos de constituir una simple acumulación de hazañas guerreras, trazan un camino: el del perfeccionamiento moral del caballero, que deberá superar pruebas que le están destinadas. La conclusión de ese proceso individual modifica también el plano social, al permitir el establecimiento de un orden alterado.⁷

Cada suceso peligroso que enfrenta: sea un combate, un engaño, la prisión, un encuentro con otros personajes, un torneo, un desafío, un favor solicitado, un don en blanco, un auxilio, un conflicto de terceros, un rescate, un atajo y demás, está relacionado siempre con algún eje de comportamiento que desee resaltar cada autor. En algunos casos, se pondrá a prueba su cortesía; en otros, su capacidad bélica y en algunos más sus creencias religiosas. Cada aventura moldea los rasgos que el autor desea otorgar al caballero protagonista y propicia las acciones narrativas que planteen para el personaje nuevos retos, que completen esa caracterización.

Desde luego, no todas las aventuras tienen un propósito meramente individual, al resolver algunas de ellas, el caballero ayuda a equilibrar el mundo de la ficción. A este respecto, dice Alberto Várvaro:

Es algo absolutamente personal, irrenunciable y sin posibilidad de ser compartido por otros, pero su resultado no es gratuito, no tiende sólo a acrecentar de forma egoísta la gloria personal; además de esto adquiere una dimensión significativa más profunda en cuanto contribuye a establecer una situación de armonía.⁸

⁷ Susana G. Artal, "Yvain ou le Chavalier au lion: Aventura y aprendizaje", *Medievalia*, 29-30 (1999), p. 82.

⁸ Várvaro, *op. cit.*, p. 315.

Este carácter personal de la aventura, que a su vez determina la hazaña guerrera, cambia el tono bélico de las narraciones y matiza algunos de sus valores, por ejemplo, se enfatiza la necesidad de conseguir, incrementar o recuperar la honra del caballero. Estos relatos narran las aventuras que requirieron para resolver los conflictos específicos que ponen en riesgo la armonía de la corte artúrica y para recuperar su honra a través de un proceso de perfeccionamiento. En este sentido, Begoña Aguiriano, sostiene que los caballeros se mantienen incansables en el esfuerzo de superación: “[el caballero] tiene que ser el más valiente, el más generoso, el más fiel, el mejor, en definitiva, pero sobre todo quiere ser mejor que él mismo”.⁹

La aventura caballerisca es, en resumen, una acción narrativa con doble función: el desarrollo del argumento y la configuración del personaje y por ello es imprescindible en este género medieval. Además, existe otro tipo de aventura, mucho más antigua y con características diferentes a la propiamente caballerisca.

La aventura literaria se presenta desde *La Odisea*, y constituye cada uno de los sucesos peligrosos a los que se enfrenta Odiseo al regresar a Ítaca, luego del fin de la Guerra de Troya. En su viaje, narrado en los cantos del V al XII, el héroe griego debe resistir y resolver conflictos que le impiden llegar a su destino. A decir de Lázaro Carreter, Baltasar Gracián vio en esta obra un objeto de imitación para su *Criticón* debido a la aventura:

Este sí que era un relato apto como modelo para su proyecto, que, poco a poco, se iba concretando como un viaje —estructura de relato ineludible entonces— del hombre por la Tierra hacia un destino superior. La *Odisea* era, para él, “una pintura al vivo” de “la peregrinación de nuestra vida por entre Cilas y Caribdis, Circes, cíclopes y sirenas de los vicios” (II, 199). Frente a la *Iliada*, que cuenta con múltiples

⁹ “La iniciación del caballero en Chrétien: *Erec et Enide*”, en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerisca*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, p. 57.

héroes, ejecutor cada uno de su propia *aristía* o hazaña, la *Odisea*, ofrecía un marco aventurero en que un sólo protagonista (o un protagonista bicéfalo como será Critilo-Andrenio) podía vivir variadas y múltiples peripecias, en el seno de una única *aristía*.¹⁰

Sin embargo, este recurso narrativo fue aprovechado estructuralmente en un género tardío, ya en la época helenística: la novela griega.¹¹ Y a partir de allí se mantuvo en varios géneros o ciclos temáticos, tanto populares como cultos hasta desembocar en la novela caballeresca medieval, que la absorbió y la modificó a los parámetros que ya observamos.

La novela helenística, en términos generales,¹² consiste argumentalmente en que una pareja de hermosos jóvenes se conocen, se enamoran, se casan, se ven separados por países extraños en un viaje que los distancia y envueltos en una serie de peripecias melodramáticas. Gracias a su mutua fidelidad resisten estos embates del azar y se reencuentran final y felizmente.¹³ “En este esquema, la parte fundamental es la separación, con una serie de peripecias que afectan por separado a cada

¹⁰ “El género literario de *El Criticón*”, en Aurora Egido (ed.), *Gracián y su época. Actas. Ponencias y comunicaciones*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986, p. 72.

¹¹ Isabel Lozano-Renieblas, *Las novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel: Reichenberger, 2003. Las novelas griegas conservadas íntegras son *Quéreas y Callíroo* de Caritón de Afrodísias, *Las Efestiacas* de Jenofonte de Efeso; *Las Babilónicas* de Jámblico; *Las metamorfosis* de Lucio de Patras; *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio; *Dafnis y Cloe* de Longo; *Las etiópicas o Teágenes* y *Clariclea* de Heliodoro y la *Historia de Apolonio, rey de Tiro*. Hay algunas corrientes de estudiosos que también incluyen *El Asno de Oro* de Apuleyo, así como la sólo referida en un resumen de Focio, *Maravillas de más allá del Tule*, de Antonio Diógenes. También hay fragmentos de papiros de otras obras: *Nino y Semíramis*, *Megamedes y Quione*, *Herpilis*, *Metioco y Parténope*, *Calígone*, *Antia*, *Las Feniciacas* y *Sesoncosis*.

¹² En la novela *Dafnis y Cloe*, por ejemplo, no existe tal esquema ni separación ni viaje.

¹³ Véase María Cruz Herrero Ingelmo, “Introducción”, *La novela griega antigua. Caritón de Afrodísias/Jerofonte de Éfeso. Quéreas y Callíroo/Habrócomes y Antia*, Madrid: Akal Clásica, 1987.

uno de los protagonistas. El ingenio del novelista se va a probar en la extensión y exageración de las aventuras que despliegue entre los dos encuentros con arte de prestidigitador.”¹⁴

La aventura es cada uno de los sucesos, de los conflictos sorprendentes, casuales y peligrosos que le ocurren a los dos protagonistas a lo largo de su viaje y son “situaciones imprevisibles que constituyen la vida de los protagonistas y la sal de la novela”.¹⁵ Al ser producto del azar o de la mala fortuna y al poner en peligro la vida de los personajes, no es un hecho buscado o anhelado; al contrario, es una situación que los agobia y pone en riesgo su libertad y sus deseos más íntimos, es decir, los amorosos. Como consecuencia de este amor y de unas circunstancias que impiden su realización, surge la aventura, la peripecia de la novela, y el imprescindible ‘viaje’ en el que la pareja se embarcará. Según explica Anna Baquero, el viaje funciona para estructurar el relato:

No sólo como uno de los temas más frecuentes en la tradición narrativa, sino también, como veremos, como una importante estructura novelesca, tal como estudiara Baquero Goyanes. Éste, tan unido a dicha tradición especialmente antigua, ha sido contrastado por autores como Bourneuff y Ouellet como forma configuradora de una novela de aventuras que se opone por su carácter evasivo, a la literatura contemporánea con sus usuales espacios opresores. El viaje en la novela griega suele abarcar un amplio recorrido geográfico, y se constituye en uno de los rasgos básicos, imprescindibles en tal género.¹⁶

Podemos decir que este tipo de aventura tiene dos rasgos fundamentales: ser fortuita y ser inocua. Es una aventura fortuita porque forma parte del argumento pero ocurre sin una causa aparente y sin un efecto distinto sobre la historia. Por lo general, los conflictos a los que

¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶ Ana L. Baquero Escudero, “La novela griega: proyección de un género en la narrativa española”, *Rilce*, 6-1 (1990), pp. 22-23.

se enfrentan los protagonistas, y que constituyen propiamente las aventuras, son de carácter privado y afectan a los enamorados porque los separan: raptos, casamiento no deseado, enfermedad, prisión, tortura, sacrificio, muerte supuesta. Todas estas aventuras tienen lugar entre dos puntos contiguos del relato: el enamoramiento inicial y la reunión última.

Más allá de las acciones que propician el primer encuentro y de aquellas que marcan el desenlace de la historia, los episodios que amplifican narrativamente la separación como son las tormentas, los naufragios, los secuestros, los casamientos con otros, las prisiones, los malos entendidos, las peregrinaciones, pueden ocurrir en cualquier punto del argumento sin cambiar significativamente la historia.¹⁷ La presencia del azar o de la fortuna se convierte en una fuerza que elimina toda relación causal entre las aventuras subsecuentes y tampoco hay una progresión en el peligro de éstas según el desarrollo argumental; sin embargo, cada nuevo riesgo impregna de dramatismo el periplo de los enamorados y hace más intensa la emoción del reencuentro.

Por otro lado, al concluir la novela los dos jóvenes no han cambiado en absoluto, lo que la hace inocua para ellos. Ambos personajes son protagonistas y a cada uno le ocurren aventuras con la misma intensidad y peligro: en ocasiones las mismas, como un naufragio, por ejemplo; en otras sólo a uno de ellos, que puede ser el raptos o la prisión. Pero en el desenlace se muestran exactamente igual que al principio, física, moral y psíquicamente, es decir, la serie de aventuras vividas o alguna de ellas no los ha transformado, ni perfeccionado, ni siquiera los ha marcado.

Según Lozano-Renieblas, el tiempo de la aventura opera con categorías abstractas y estáticas y desconoce la duración temporal porque no se incorpora a las series regulares que marcan la duración:

¹⁷ Narrativamente, desde luego, porque su presencia, tratamiento y conclusión varían con el estilo literario y propician un impacto diferente en el lector. De allí que, como género, sea tan interesante observar cómo cada autor en cada realización textual obtiene resultados distintos con los mismos elementos y, a decir verdad, con las mismas aventuras y los mismos personajes.

Todo lo que ocurre en estas novelas es excepcional y extraordinario y cae fuera del curso de una biografía. La única duración que conoce la aventura es la que se produce en los momentos excepcionales: la duración tensa, marcada por la simultaneidad espacio-temporal o, como diría Bajtin, por la casualidad emprendedora (esta novela constituye su argumento sobre casualidades, como el enamoramiento de los amantes, los raptos, etc. que van generando otras peripecias).¹⁸

Es una aventura inocua para los personajes protagonistas, pues no les aporta ningún rasgo indispensable para su caracterización. Aquellos rasgos con los que inician el relato, los mantendrán hasta el final: la belleza, la lealtad, la castidad, en la mayoría de ellos.

Es natural que teniendo la novela como *leitmotiv* generador el amor de ambos protagonistas sean éstos los más idóneos para el amor. Su belleza es comparada a la divinidad: las heroínas con Artemis y Afrodita, y no sólo son comparadas, sino confundidas con una aparición divina y en consecuencia adoradas; ellos son asemejados a los más hermosos héroes, como Nireo, Aquiles, Hipólito. Unos y otros son rubios, de brillante mirada. La contemplación de esta belleza produce enamoramiento súbito, flechazo y es, al mismo tiempo que un don de los dioses, causa de constantes peligros, intrigas y pasiones. Su fidelidad es total, están dispuestos a anteponerla a su propia vida.¹⁹

De forma que podría considerarse posible, incluso, eliminar alguna aventura del argumento y éste seguirá avanzando sin mayores secuelas en los personajes ni en la historia. Aunque implicaría, a su vez, la dilución del dramatismo y la sensibilidad constitutivos del género. La falta de impacto de las aventuras en los personajes conlleva una actitud particular de éstos con respecto a cada aventura. A pesar de que el gé-

¹⁸ Lozano-Renieblas, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹ Herrero Ingelmo, *op. cit.*, p. 9.

nero dicta que los personajes busquen satisfacer su deseo último, estar juntos, se presentan pocas aventuras que les permitan realizarlos. Al no tener iniciativa o injerencia directa sobre ellas, incluso, en algunos casos, la aventura es resuelta por otros personajes. En muchas ocasiones, no son ellos quienes la deben o pueden resolver, así que su caracterización y sus funciones no dependen de la manera de resolver la aventura, sino de la forma en que la soportan. Esto propicia que se despierte el interés en el lector a partir de la actitud que cada autor le atribuye a sus protagonistas frente a las diferentes aventuras. Por lo general, más allá de las acciones que puedan realizar los jóvenes, actúan con astucia para resolverla de la mejor manera; con indiferencia, porque creen que ya todo está perdido o con docilidad, pues la aceptan como destino.

Un devenir caótico atormenta en un ilimitado y tenebroso escenario a varios personajes desprovistos de carácter propio y de capacidad anímica para oponerse con firmeza a esa sucesión de eventos irracionales e indomables. La vida se ha convertido en pura peripecia. [...] Su única heroicidad es, a fin de cuentas, su carácter paciente, sin otros valores trascendentales que los del hombre solo. Ante la inmersión de este mundo extremado de la aventura en su forma azarosa, nos sobrecoge un cierto vértigo. Perdido en el laberinto infinito, extrañado y doliente, el héroe paciente de la novela es arrastrado con repetida violencia a través de una serie de aventuras.²⁰

Como se ha visto hasta ahora, la aventura en tanto recurso narrativo funciona para estructurar el relato e hilvanar los viajes —del carácter que sean— de los protagonistas con un fin concreto. La aventura funciona para articular la narración en episodios intensos y dramáticos que mantienen al público interesado en la manera en que los protagonistas resuelven o libran cada conflicto. En este aspecto, tanto en la novela de caballerías como en la griega, no existe una diferencia mar-

²⁰ Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid: Istmo, 1972, p. 122.

cada; sin embargo, en la novela medieval cada aventura suele estar relacionada con la siguiente debido al proceso de perfeccionamiento del caballero. Y es en este aspecto, en la función que tiene este recurso sobre los personajes protagonistas, es donde se observan las mayores diferencias: en la caballerescas es presentado, moldeado e incluso transformado por ella; mientras que en la griega es casi arrastrado por ella. Así explica Carlos García Gual esta divergencia:

El caballero andante cabalga por el ancho mundo con una confianza vital, armado para el combate con los monstruos y los encantadores, para probar a su dama su valor. Su aventura tiene el coraje matinal de las epopeyas, el aire juvenil de los bosques y las frescas fuentes nórdicas. La novela antigua, en cambio, nace en un mundo cansado, y su héroe presiente el profundo fracaso del hombre. Quizá quisiera refugiarse en su mundo privado; es el azar quien le fuerza a la aventura. Lo acosan los piratas y los funcionarios y le amenaza en sus peripecias la esclavitud. Lo sobrecoge la inconsistencia de los naufragios y los combates.²¹

La aventura helenística tiene un matiz diferente al de la aventura caballerescas, pero no olvidemos que es su fuente nutricia. Conforme avanzó en su evolución a lo largo de su historia en la literatura latina y medieval, su estructura y rasgos se hacen más complejos por las influencias que adquiere: desde motivos folclóricos, ciclos temáticos específicos, hasta la configuración de los nuevos personajes que las realizan y, desde luego, por los objetivos que éstos buscan cumplir, según la historia en la que están insertos.²² La permanencia de este tipo de aventu-

²¹ *Ibid.*, pp. 131-132.

²² Incluso, no sólo como estructura, sino en tópicos, algunos autores han encontrado similitudes entre la novela griega y la medieval caballerescas, aunque aún sin explicarlas completamente. Como el *Caballero Zifar*, el cual, por otro lado, representa un crisol importante de tradiciones: “En líneas generales percibimos la presencia de constantes narrativas existentes en la novela griega, como la enfermedad del amor

ra, fortuita e inocua, se observa nítidamente —sin poder aún establecer con exactitud la forma en que se conservó o llegó a ellos—²³ en los relatos breves caballerescos del siglo XVI, que en su mayoría tienen sus orígenes en textos del siglo XII.

La diversidad y variedad de las temáticas que aborda cada relato caballeresco breve, han causado gran conflicto a los críticos literarios a lo largo del tiempo, sobre todo para clasificarlas. Y de allí que haya sido tan complicado aceptarlas como un género independiente y unificado. Asimismo, ya reconocidas como tal, su diversidad representa un reto para comprender la conformación misma del género desde su origen; sin embargo, cuando se analizan con cierto detalle se puede observar que, en concreto, dichas temáticas ni son tantas ni son tan diversas. Y sobre todo, se puede observar una estructura única: la aventura.

Por lo general, se ha tratado de ver en cada temática un origen específico: si es de temática bélica se buscan sus orígenes franceses o castella-

o los raptos, y en cuanto a la estructuración propia de la obra, la alternancia de acciones distintas, por la separación de personajes. En el caso del *Cifar* incluso hay una cuádruple separación. Tales cambios y alternancias propician el uso constante de frases tipo como ‘Dexemos’, ‘Tornemos’... que van marcando tales vaivenes en el entrelazado de acciones diversas. Encontramos asimismo, frecuentes recapitulaciones. Respecto a las mismas podemos señalar ya aquí las distintas situaciones que provocarán. Lo usual es que aparezcan en boca de distintos personajes, quienes contarán su historia a otros personajes —y a su vez ésta será recordada al lector—. Baquero, *op. cit.*, pp. 26-27.

²³ Hay aún pocos estudios con respecto a la manera en que estas estructuras, temáticas y tratamientos permanecieron y se transformaron desde el helenismo hasta la Edad Media románica. Isabel Lozano-Renieblas asegura, que se debió a una suerte de memoria histórica, que no acaba de ser del todo satisfactoria, por falta de pruebas. Los críticos tampoco se han puesto de acuerdo con respecto a la forma concreta en que los textos bizantinos pudieron llegar a la zona meridional de Francia: “Puede afirmarse que el problema de los posibles orígenes clásicos y las probables influencias bizantinas —que son dos aspectos distintos— de todo cuanto podemos llamar (*roman, lai o nouvelle*) narrativa medieval —y sumemos alguna que otra *chantefable*—, es, hoy por hoy, y a pesar de algunos esfuerzos meritorios —casi siempre debido a romanistas— del todo insoluble”. Carlos Miralles, *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona: Labor, 1968, p. 114.

nos; si de amor, se discuten sus orígenes más primigenios y se entra al debate inconcluso, por falta de evidencias, entre tradición oriental o meramente cortés. Entonces, al ver cada obra por separado desde la perspectiva de sus orígenes y de sus genealogías textuales, se pierde el enfoque de la configuración de su estructura interna y completa, lo que impide verlas como un género uniforme. Pero es un trabajo que debe hacerse para lograr comprender algunas de sus estructuras significativas.

Para efectos de este trabajo hemos dividido las obras a partir de la tradición temática que determina las características argumentales más notorias de la historia. En este caso, hay un mayor número de obras que tienen como temática y estructura principal la de las novelas griegas: *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, *Historia del caballero Clamades*, *Historia de la linda Magalona*, *Historia del noble cavallero París y de la donzella Viana*.

Hay otras obras que, aunque no calcan la estructura geminada de las novelas griegas por completo, la incluyen como parte de la historia: *Historia del rey Canamor y del Infante Turián su hijo*, *Libro del Conde Partinuplés*, *Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, aunque en este caso en particular está el motivo de la búsqueda no amorosa, sino filial.

Hay otro grupo de obras caballerescas breves que están basadas en historias, personajes o hechos históricos o que han sido considerados históricos. Por ejemplo, la *Crónica popular del Cid Ruy Díaz* y la *Crónica del Conde Fernán González*, que parecen derivados directos de la épica castellana, pasados desde luego por el tamiz estilístico del género en cuestión. En otros casos están relacionados, directa o indirectamente, con la temática de Francia, es decir, de Carlomagno: la *Historia del Emperador Carlomagno y los Doce Pares de Francia*, la *Historia de Enrique Fijo de Oliva*, y la *Historia de la Reina Sebilla*. Mientras que, otros relatos caballerescos breves hacen referencia a personajes históricos de diversa índole: la *Crónica del Rey Guillermo*, el *Libro del Infante don Pedro de Portugal*, la *Historia de la Poncella de Francia* y la *Historia del noble Vespasiano*.

Existe otro conjunto de estas obras que tienen un origen oriental muy bien identificado o funcionan como apólogos: la *Historia de la Donzella Theodor*, el *Libro de los Siete Sabios de Roma* y *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*. Curiosamente, sólo una obra, la *Crónica de los nobles caballeros Tablante de Ricamonte y Jofré* tiene una marcada influencia de los *romans* artúricos.

Es necesario destacar e insistir en que, a pesar de la aparente diversidad temática, todas estas obras coinciden en la presentación de un caballero como héroe del relato y, por lo tanto, su estructura está marcada por las aventuras —ya sean bélicas, amorosas o ideológicas— que éste realice. Además, todas ellas tienen el rasgo común de la inclusión de motivos folclóricos, personajes tradicionales o fragmentos de ciclos temáticos que se amalgaman con el argumento central. Esto tiene como consecuencia que la temática principal de cada obra sirva únicamente para marcar algunos derroteros del argumento; y, especialmente, para crear un vínculo de identificación y reconocimiento con los personajes o la historia con el público al que van dirigidos:

La aventura literaria es la que organiza buena parte de su argumento, sin importar que sean de una materia concreta, por ejemplo la de amantes separados y reencontrados, pues el personaje protagonista tiene unos objetivos que ya no se articulan mediante el proceso de perfeccionamiento —como ocurre con la novela de caballerías propiamente medieval—, sino que depende de requerimientos argumentales de una historia particular. Estos objetivos tienen que ver con la realización del amor, en la gran mayoría de los casos y cuya estructura es la que nos ha movido a esta comunicación, por ejemplo *París y Viana*, *Clarnades y Clarmonda*, *La linda Magalona*, *Flores y Blancaflor*; aunque no sólo estas obras la presentan. Asimismo, hay aventuras novelescas en las obras que tienen como eje argumental un objetivo militar, sea *Tablante de Ricamonte y Jofré*, *El rey Canamor*, *La Poncella de Francia* o *La historia de Carlomagno y los doce Pares de Francia* y *La corónica del Cid*. También encontramos historias que requieren la resolución de un problema específico que incluye la recuperación de la honra, en el caso del

Libro del Conde Partinuplés o de alguien cercano al caballero, que ejemplificaría bien *Enrique Fijo de Oliva*, así como la búsqueda de la redención de los pecados, que ocurre en *La historia de Roberto el Diablo*. Además, no podemos olvidar que cada obra mantiene las influencias de los motivos folclóricos, los ciclos temáticos o los personajes prototípicos que adquirió del contexto en que surgió o se desarrolló, más aquellos nuevos rasgos que se reincorporaron en el proceso de adaptación en el formato editorial que los unifica como género.

Si bien es cierto que la aventura literaria en estos casos está hasta cierto punto modificada porque la realiza un personaje ya definido por el modelo de un género concreto —el caballero—, que delimita unos espacios —la corte feudal y el camino— y unas relaciones más o menos establecidas mediante el vasallaje o el amor cortés —el rey, la doncella amada—, no llega a ser del todo una aventura caballerescas porque no modifica la caracterización del personaje ni propicia de manera clara el avance argumental. Y, especialmente, porque las aventuras están presentadas textualmente de una manera que recuerda la casualidad, más que el destino heroico, por lo que podrían considerarse fortuitas. Además, en estas obras ya no hay un proceso de perfeccionamiento caballeresco, por lo que algunas aventuras resultan inocuas para el protagonista.

De tal manera que, aunque las obras que conforman el *corpus* de las historias caballerescas parezcan a primera vista muy variadas y diversas en cuanto a su temática, en realidad no están articuladas por ésta, sino por la aventura. El caballero, elemento común en todas las obras, sirve como amalgama del género en su función de personaje protagonista, pero sus acciones, a través de la aventura fortuita e inocua más que de la caballerescas, son las que otorgan una estructura similar y reconocible para el público, más allá de que se trate de historias de amor, de sucesos históricos o de redención.

Aún falta mucho por plantear y resolver en torno a la aventura y su función en el género caballeresco en el siglo XVI, pero valga este esbozo a modo de inicio y promesa.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEBRÓN RUIZ, Julián, “E como le vino el sueño soñava’... Experiencia onírica y aventura en *Palmerín de Olivia*”, *Scriptura*, 5 (1989), pp. 7-16.
- ACOSTA, Vladimir, *La humanidad prodigiosa*, 2 vols., Caracas: Monte Ávila, 1996.
- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario, “Las doncellas seductoras y requeridoras de amor en los libros de caballerías españoles”, *Voz y Letra*, 15, 1-2 (2004), pp. 3-24.
- , “La arquitectura maravillosa en los libros de caballerías españoles: a propósito de castillos, torres y jardines”, *Lingüística y Literatura*, 51 (2007), pp. 127-147.
- , “Algunos ingenios y artificios hidráulicos”, en Lillian VON DER WALDE MOHENO, Concepción COMPANY y Aurelio GONZÁLEZ (eds.), *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, México: El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, pp. 273-290.
- , “Espesuras y teximientos de jazmines: los jardines en los libros de caballerías españoles, entre lo medieval y lo renacentista”, *eHumanista*, 15 (2010), pp. 195-220.
- AGUIRIANO, Begoña “La iniciación del caballero en Chrétien: *Erec et Enide*”, en María Eugenia LACARRA (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, pp. 35-57.
- AGUSTÍN, san, *La ciudad de Dios*, ed. de José Morán, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.
- ALLAIGRE, Claude, *Sémantique et littérature: le Retrato de la Loçana andaluza de Francisco Delicado*, Grenoble: Ministère des Universités, 1980.
- ALVAR, Carlos, “Mujeres y hadas en la literatura medieval”, en María Eugenia LACARRA (ed.), *Evolución narrativa e ideología de la literatura caballeresca*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, pp. 20-33.

- , *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid: Alianza, 1991.
- ANDRÉS MARTÍN, Ofelia-Eugenia de, *La Hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.
- ANDRÉS EL CAPELLÁN, *Tratado sobre el amor*, trad. de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona: El Festín de Esopo, 1985.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. de Nicola Zingarelli, Milano: Hoepli, 1973.
- ARTAL, Susana G., “Yvain ou le Chavalier au lion: Aventura y aprendizaje”, *Medievalia*, 29-30 (1999), pp. 82-91.
- ARTEAGA, Félix de (Fray Hortensio Paravicino), *La Gridonia*, ed. de Manuel Calderón, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- ASENSIO, Eugenio, “Juan de Valdés contra Delicado. Fondo de una polémica”, en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, Madrid: Gredos, 1960, t. 1, pp. 101-113.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, “Los precursores”, *La novela pastoril*, Madrid: Istmo, 1974, pp. 35-67.
- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños*, trad. de Ida Vitale, México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- BADINTER, Elisabeth, *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal siglos XVII al XX*, Barcelona: Paidós, 1991.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L., “La novela griega: proyección de un género en la narrativa española”, *Rilce*, 6-1 (1990), pp. 19-45.
- BARBAZZA, Marie-Catherine, “L’éducation féminine en Espagne au xvième siècle: une analyse de quelques traités moraux”, en *École et église en Espagne et en Amérique latine. Aspects idéologiques et institutionnels. Actes du colloque de Tours (4-6 décembre 1987)*, Tours: Publications de l’Université de Tours, 1988, pp. 327-348.
- BARIDON, Michel, *Paisajistas, jardineros, poetas. Los Jardines*, 3 vols., trad. de Juan Calatrava, Madrid: Abada, 2004.
- BAUMAN, Johanna, “Tradition and Transformation: The Pleasure Garden in Piero de’Crescenzi’s *Liber ruralium commodorum*”, *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes*, 22 (2002), pp. 99-141. <<http://catena.bgc.bard.edu/texts/crescenzi.htm>>.

- BAYO, Marcial José, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid: Gredos, 1970.
- BECEIRO PITA, Isabel, "Modelos de conducta y programas educativos para la aristocracia femenina (siglos XII-XV)", en María Teresa LÓPEZ BELTRÁN (coord.), *De la Edad Media a la Moderna: mujeres, educación y familia en el ámbito rural y urbano*, Málaga: Universidad de Málaga, 1999, pp. 37-72.
- BECHMAN, Roland, *Trees and Man. The Forest in the Middle Ages*, Saint Paul: Parangon House, 1990.
- BEER, Marina, *Romanzi di cavalleria. Il "Furioso" e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma: Bulzoni, 1987.
- BELTRÁN, Rafael (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, València: Universitat de València, 1998.
- BENITO, Ana, "El viaje literario de las Amazonas: Desde las *Estorias* de Alfonso X a las crónicas de América", en Rafael BELTRÁN (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, València: Universitat de València, 2002, pp. 239-251.
- BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure*, 6 vols., ed. de Léopold Constans, Paris: SATF, 1904-1912.
- BERGMANN, Emilie L., "La exclusión de lo femenino en el discurso cultural del humanismo", en Antonio VILANOVA (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona: PPU, 1992, pp. 365-371.
- BETTONI, Anna, "Il *Palmerin de Olivia* tradotto da Maugin: editori, storie e mode letterarie nella Francia del Cinquecento", en "*Il n'est nul si beau passe temps Que se jouer à sa Pensee*". *Studi di filologia e letteratura francese in onore di Anna Maria Finoli*, Pisa: ETS, 1995, pp. 173-201.
- BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Paidós, 1993.
- BOGLIOLO, Giulia Bruna y Alberto LEHMANN, "Amazzoni o cannibali, vergini o madri, sante o prostitute. Donne amerinde e alterità nelle relazioni di alcuni viaggiatori francesi (secoli XVI-XVIII)", *Columbeis*, III (1988), pp. 215-64.
- BOGNOLO, Anna, "Gli incanti di Urganda: magia come spettacolo nei *Libros de caballerías*", *Studi Ispanici*, 30 (1994-1996), pp. 111-128.
- , "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 PA-

- REDES (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, 1995, pp. 371-378.
- , *La finzione rinnovata. Maraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa: ETS, 1997.
- , “Il Progetto Mambrino. Per una esplorazione delle traduzioni e continuazioni italiane dei *libros de caballerías*”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, VI (2003), pp. 190-202.
- , “Vida y obra de Mambrino Roseo da Fabriano, autor de libros de caballerías”, *eHumanista*, 16 (2010), pp. 77-98.
- BOHIGAS, Pedro, “Introducción”, en *El Baladro del sabio Merlín, según el texto de la edición de Burgos de 1498*, ed. de Pedro Bohigas, Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1957-1962.
- BOTTA, Patrizia., “Quando l’autore edita sé stesso: paratesto e rubriche de *La Lozana andaluza*”, *Paratesto*, I (2004), pp. 23-40.
- BOUQUIN, Hélène, *Éditions et adaptations de l’Histoire de Mélusine de Jean d’Arras (XVe.-XIXe. Siècle)*, tesis de l’École de Chartes, 2000. <<http://www.these.enc.sorbonne.fr/document76.html>>.
- BOUTET, Dominique, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris: Champion, 1992.
- BRANDENBERGER, Tobias, *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, s. XIV-XVI)*, Zaragoza: Pórtico, 1996.
- BRASEY, Édouard, *Hadas y Elfos*, trad. de Esteve Serra, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1999.
- BRAULT, Gerard J., “English Translations of the *Celestina* in the Sixteenth Century”, *Hispanic Review*, XXVIII (1960), pp. 301-312.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Revista de Occidente, 1955.
- BRUNET, Jacques-Charles, *Manuel du libraire et de l’amateur de livres*, Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, 1863.
- BRUNON, Hervé, “Du *Songe de Poliphile* a la Grande Grotte de Boboli: la dualité dramatique du paysage”, *Polia. Revue de l’art des jardins*, 2 (2004), pp. 7-26.
- , “Les mouvements de l’âme: émotions et poétique du jardin maniériste”, en Carmen AÑÓN (dir.), *Felipe II: el Rey íntimo. Jardín y naturaleza*

- en *el siglo XVI*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 103-136.
- BUBNOVA, Tatiana, “Fuenteovejuna y Martos, lugares de la gente menuda. Conflictos y opciones a fines del siglo XV”, en Concepción COMPANY, Aurelio GONZÁLEZ y Lillian VON DER WALDE MOHENO (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México, 1999, pp. 391-410.
- , “Delicado en Venecia, o de ‘corregidor’ a ‘alcalde destas letras’”, *Acta Poética*, 21 (2000), pp. 229-253.
- , “Delicado editor (2): el texto de *Primaleón*”, en María Luisa LOBATO y Francisco DOMÍNGUEZ MATITO (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, t. I, pp. 373-384.
- , “Delicado editor: lo propio y lo ajeno”, en Isaías LERNER, Robert NIVAL y Alejandro ALONSO (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. New York (16-21 de julio de 2001)*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2004, t. II, pp. 51-58.
- , “Ediciones venecianas de Delicado: los libros de caballerías”, en Anthony CLOSE, con la colaboración de Sandra María FERNÁNDEZ VALLES (eds.), *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (AISO)*, Madrid: AISO, 2006, pp. 115-120.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, 4 vols., tesis doctoral, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2007.
- , “La muerte de Palmerín de Olivia (*Primaleón* II, CCXIII, 535-537) interpretada con ayuda de los motivos folclóricos”, *Memorabilia*, 11(2008), pp. 34-35.
- , “Las tres *fadas* de la Montaña Artifaria a la luz del folclore (*Palmerín de Olivia*, caps. XV-XVIII)”, *Boletín de la Biblioteca “Menéndez Pelayo”*, 74 (2008), pp. 135-157.
- , “Carmela, la de las *Sergas*”, en José Manuel LUCÍA MEGÍAS, María Carmen MARÍN PINA y Ana Carmen BUENO (eds.), *“Amadís de Gaula”: Quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 91-115.

- , “Feliciano de Silva, discípulo aventajado de Jorge de Montemayor”, *Destiempos*, 23 (2010), pp. 167-181.
- BURTON RUSSELL, Jeffrey, *Historia de la brujería. Hechiceros, herejes y paganos*, Barcelona: Paidós, 1998.
- CABANES JIMÉNEZ, Pilar, “La medicina en la historia medieval cristiana”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 32 (2006), pp. 1-13.
- CABRÉ I PAIRET *et al.*, *De dos en dos: las prácticas de creación y recreación de la vida y la convivencia humana*, Madrid: Horas y Horas, 2000.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid: Cupsa / Universidad de Zaragoza, 1979 (2010).
- , “El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, 4 vols., Barcelona: Quaderns Crema, 1986, t. I, pp. 235-274.
- , “‘Nunca quiso mamar leche de mugier rafez’. (Notas sobre la lactancia. Del *Libro de Alexandre* a don Juan Manuel)”, en Vicente BELTRÁN (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela (2 al 6 de diciembre de 1985)*, Barcelona: PPU, 1988, pp. 209-224.
- , “De la *Histoire d’Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: tradiciones y contextos históricos”, *Medioevo Romanzo. Incontro di culture. La narrativa breve nella Romània Medievale. Atti del Seminario internazionale di Verona (29-30 maggio 2006)*, 30-2 (2006), pp. 349-370.
- , “Introducción a los gestos afectivos y corteses en el *Amadís de Gaula*”, en Aurelio GONZÁLEZ y Axayácatl CAMPOS GARCÍA ROJAS (eds.), *Amadís y sus libros: 500 años*, México: El Colegio de México, 2009, pp. 55-93.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel y María Jesús LACARRA, *Lo imaginario en la conquista de América*, Zaragoza: Comisión Aragonesa Quinto Centenario, 1990.
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel, “La transmisión del romance de Flérida y don Duardos”, *Incipit*, 11 (1991), pp. 107-125.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl, “El *Espejo de príncipes y caballeros* (1555-1580-1587)”, *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 389-429.
- , “El suicidio en los libros de caballerías castellanos”, en Lillian VON DER WALDE MOHENO (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México: Universidad Nacional

- Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pp. 385-413.
- , “La infanta Melía: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las sergas de Esplandián*”, en Andrew M. BERESFORD y Alan DEYERMOND (eds.), *Proceedings of the Ninth Colloquium*, London: Queen Mary and Westfield College, 2000, pp. 135-144.
- , “Prehistory and origins of the hero in *El Libro del cavallero Zifar* and *Amadís de Gaula*”, *Medievalia*, 32-33 (2001), pp. 1-10.
- , “Formas y estrategias de la persuasión en la narrativa medieval hispánica: consejos y suicidios en los libros de caballerías”, *Revista de Poética Medieval*, 6 (2001), pp. 11-26.
- , “Las señales y marcas del destino heroico en *El libro del cavallero Zifar*: Garfín y Roboán”, *Bulletin of Hispanic Studies [Liverpool]*, 78-1 (2001), pp. 17-25.
- , “Las lenguas extranjeras en los libros de caballerías: *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*”, en Rafael ALEMANY, Josep Lluís MARTOS y Josep Miquel MANZANARO (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16-20 setembre de 2003)*, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, t. I, pp. 487-497.
- , “‘Ser muy bien hablado en diuersas lenguas’: El poliglotismo como arma cortesana en los libros de caballerías (*Claribalte*)”, en Concepción COMPANY COMPANY, Aurelio GONZÁLEZ y Lillian von der WALDE MOHENO (eds.), *Temas, motivos y contextos medievales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 17-30.
- , “Nunca le plugo ni consigo pudo de averse de casar: Mujeres solteras, intelectuales y brujas en los libros de caballerías hispánicos”, en Marina FE (coord.), *Mujeres en la hoguera. Representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, 95-107.
- , “Domesticación y mascotas en los libros de caballerías hispánicos: *Palmerín de Olivia*”, *eHumanista*, 16 (2010), pp. 269-289.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando, “La aventura caballeresca medieval y los relatos de viaje africanos del siglo xx”, *Estudios Románicos*, 16-17 (2007-2008), pp. 285-300.

- CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel, “Discurso político y propaganda en la corte de los Reyes Católicos: resultados de una primera investigación (1474-1482)”, *En la España Medieval*, 25 (2002), pp. 299-379.
- , *Discurso político y propaganda en la corte de los Reyes Católicos (1474-1482)*, 2 vols., tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, 2000.
- CARRETER, Lázaro, “El género literario en *El Criticón*”, en Aurora EGIDO (ed.), Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986.
- CARRIZO RUEDA, Sofía, “Apuntes sobre crítica semiológica y significados en el *Poema del Cid*”, *Letras*, 4 (1982), pp. 3-12.
- CARTELET, Penelope, *Funciones de los elementos proféticos en el “Amadís de Gaula”*, tesis de maestría, París: Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2010.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *Il libro del Cortegiano*, ed. de Luigi Preti, Torino: Giulio Einaudi, 1965.
- CÁTEDRA, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.
- CÁTEDRA, Pedro M. (dir.), *Tratados de amor en el entorno de La Celestina (siglos XV y XVI)*, Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, 5ª ed., Barcelona: Herder, 1995.
- CIAPPARELLI, Lidia B., “La relación intertextual entre *Las Mil y una Noches* y el *Palmerín de Olivia*”, en Martha VANBIESEM DE BURBRIDGE (ed.), *Actas del II Coloquio Internacional de Literatura Comparada “El Cuento” (Homenaje a María Teresa Maiorana)*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1995, pp. 35-38.
- CIRLOT, Victoria, *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la literatura europea*, Barcelona: Montesinos, 1987.
- , *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid: Siruela, 2005.
- COHEN, Esther, *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, México: Taurus/Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- COMITO, Terry, “The Humanist Garden”, en Monique MOSSER y Georges TEYSSOT (dirs.), *L’histoire des jardins*, París: Flammarion, 1990.
- CONTRERAS MARTÍN, Antonio, “El episodio de la carreta en el *Lanzarote del*

- Lago castellano* (Ms. 9611 BN Madrid), en Juan PAREDES NÚÑEZ (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre-1 de octubre 1993)*, 4 vols., Granada: Universidad de Granada, 1995, t. II, pp. 61-74.
- CONTRERAS MARTÍN, Antonio y Harvey L. SHARRER, "Introducción", en *Lanzarote del Lago*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- COROMINAS, Joan y José Antonio PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols., Madrid: Gredos, 1991.
- CORNEJO VEGA, Francisco, "La orla del frontispicio de los *putti* y sus distintas versiones: una aproximación al grabado xilográfico español en la época de Carlos V", en Stephan Füssel, Wiesbaden: Harrassowitz, 2009, t. I, pp. 108-146.
- CORT DANIELS, Marie, *The Function of Humor in the Spanish Romances of Chivalry*, New York: Garland, 1992.
- COSTA FONTES, Manuel da, "Don Duardos in the Portuguese oral tradition", *Romance Philology*, XXXII (1979), pp. 308-314.
- COUDRETTE, *Le roman de Mélusine*, presentación, traducción y comentario de Laurence Harf-Lancner, Paris: GF-Flammarion, 1993.
- , *Le roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan*, ed. de Eleanor Roach, Paris: Klincksieck, 1982.
- CRANE, Ronald Salomon, *Diccionario de las hadas*, Barcelona: Libergraf, 1992.
- CRAVENS, Sidney P., *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Madrid: Castalia, 1976.
- CRISTÓBAL, Vicente, "Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII", *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, 1 (1997), pp. 125-153.
- CROCE, Benedetto, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* (1917), Bari: Gius. Laterza & Figli, 1968 [1941].
- Crónica del santo rey don Fernando III. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516*, ed. facsímil, ed. de Fermín de los Reyes Gómez, estudios de José Luis González Sánchez Molero y José Manuel Lucía Megías, Madrid: Editorial Complutense, 2008.
- CRUZ, san Juan de la, *El cántico espiritual*, según el ms. de las Madres Carmelitas de Jaén, ed. y notas de M. Martínez Burgos, Madrid: Espasa-Calpe, 1936.

- CRUZ, Anne, "La búsqueda de la madre: psicoanálisis y feminismo en la literatura del Siglo de Oro", en Alain SAINT-SAËNS (ed.), *Historia silenciada de la mujer: la mujer española desde la época medieval hasta la contemporánea*, Madrid: Editorial Complutense, 1996, pp. 39-64.
- CUESTA, María Luzdivina, "Notas sobre las relaciones paternofiliales en la narrativa castellana medieval", *Scriptura*, 13 (1997), pp. 193-206.
- CURTIUS, Ernst Robert, *La literatura europea y la Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- CURTO HERRERO, Federico F., *Estructura de los libros de caballerías en el siglo XVI*, Madrid: Fundación Juan March, 1976.
- DALE TAUFER, Alison, *From Amazon Queen to Female Knight: the Development of the Woman Warrior in the "Amadís cycle"*, Minneapolis: University Microfilms International, 1988.
- DARST, David H., "Renaissance platonism and the Spanish Pastoral Novel", *Hispania*, 52 (1969), pp. 384-392.
- DEBAENE, Luc, "Nederlandse prozaromans en Spaanse Libros de Caballerías", en Eduard ROMBAUTS, *Liber Alumnorum: Aangeboden ter gelegenheid van zijn vijftenzestigste verjaardag en zijn dertigjarig hoogleraarschap*, Leuven: Universiteit van Leuven, 1968.
- DELAVEAU, Pierre, "Lèpre du corps et lèpre de l'âme: recherches thérapeutiques anciennes", *Revue d'histoire de la pharmacie*, 62-222 (1974), pp. 155-169.
- DELGADO SCHOLL, Federico y Óscar PEREA RODRÍGUEZ, "Predicación religiosa y propaganda política en el siglo xv: el *Elogio a los Reyes Católicos por la conquista de Granada* (1492)", *Voz y Letra*, 13-1 (2002), pp. 3-26.
- DELUMEAU, Jean, *Historia del paraíso. El jardín de las delicias*, trad. de Sergio Ugalde, México: Taurus, 2003.
- DEMATTÈ, Claudia, "Dal *Félix Magno* al *Felice Magno*: note sulla traduzione italiana di un libro di cavalleria cinquecentesco spagnolo", *Il Confronto Letterario*, 35 (2001), pp. 33-50.
- , "Los cuatro libros del muy noble caballero Félix Magno", *Edad de Oro (Libros de caballerías: textos y contextos)*, XXI (2002), pp. 375-387.
- , "Voci d'autore (e del lettore) nei *libros de caballerías*. Strategie dell'enunciazione dal paratesto al testo (con speciale riferimento al *Félix Magno*)", *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, XLIV-2 (2002), pp. 305-360.

- , *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento: Labirinti, 2005.
- DI STEFANO, Giuseppe, “Introducción”, en *Palmerín de Olivia (Salamanca, [Juan de Porras], 1511)*, ed. de Giuseppe di Stefano, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano fare*, ed. de P. D'Incalci Ermini, Siena: Accademia degli Intronati, 1982.
- DÍAZ-MAS, Paloma, “El Romancero caballeresco”, en José Manuel LUCÍA MEGÍAS, Emma CADALHIA y José María MORENO (eds.), *Amadís de Gaula 1508. Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid: Biblioteca Nacional de España / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 246-253.
- Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española*, Madrid: Gredos, 1976.
- DIONISOTTI, Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino: Einaudi, 1967.
- DOVER, Carol (ed.), *A Companion to the “Lancelot-Grail Cycle”*, Cambridge: D. S. Brewer, 2003.
- DUBY, Georges y Robert MANDROU, *Histoire de la civilisation française. Moyen Âge-XVIIe siècle*, Paris: Pocket, 1968.
- DUCE GARCÍA, Jesús, “Los ciervos en la literatura caballeresca hispánica”, en Armando LÓPEZ CASTRO y María Luzdivina CUESTA TORRE (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval (Universidad de León, 20-24 de septiembre de 2005)*, 2 vols., León: Universidad de León, 2007, t. I, pp. 501-510.
- EGIDO, Aurora, “La Nobleza virtuosa de la Condesa de Aranda, doña Luisa de Padilla, amiga de Gracián”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 54-55 (1998), pp. 9-41.
- EISENBERG, Daniel, *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century. A Bibliography*, London: Grant & Cutler, 1979.
- , “Inexactitudes y misterios bibliográficos: las primeras ediciones de Primaleón”, *Scriptura*, 13 (1997), pp. 173-178.
- EISENBERG, Daniel y María Carmen MARÍN PINA, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2000.

- EL SAFFAR, Ruth, *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley: Berkeley University, 1984.
- , *Rapture Encaged. The Suppression of the Feminine in Western Culture*, London / New York: Routledge, 1994.
- El libro del famoso e muy esforzado cavallero Palmerín de Olivia*, ed. de Giuseppe di Stefano, Pisa: Università di Pisa, 1966.
- El baladro del sabio Merlín*, 3 vols., según el texto de la edición de Burgos de 1498, ed. de Pedro Bohigas, Barcelona: Seleccionces Bibliófilas, 1957-1962.
- El baladro del sabio Merlín*, en *Libros de caballerías (Primera parte): Ciclo artúrico y ciclo carolingio*, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid: Bailly-Bailliere, 1907-1908, pp. 3-162.
- El baladro del sabio Merlín con sus profecías* [1498], ed. facsimilar, transcripción e índice de María Isabel Hernández, estudios preliminares de Ramón Rodríguez Álvarez, Pedro M. Cátedra y Jesús D. Rodríguez Velasco, Oviedo: Trea / Hermandad de Empleados de Cajastur / Universidad de Oviedo, 1999.
- ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Madrid: Guadarrama, 1973.
- ELLIS, Jeanne, “Palmerín de Olivia, ¿caballero pecable o héroe moderno?”, en F. William FORBES, et al. (eds.), *Reflections on the Conquest of America: Five Hundred Years After*, Durham: University of New Hampshire, 1996, pp. 201-215.
- ESDONK, Astrid van, *De vergeten ‘soaps’ uit de vroegmoderne tijd. De relaties tussen Amadis de Gaule en de ridderlijke prozaroman*, Doctoraalscriptie Middelleeuwen. Prof. Dr. W. van Anrooij, Mei 2005. <www.amadis.org>.
- Espaces réels et espaces imaginaires dans le Roland Furieux*, Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1991.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia, “Aproximación al estudio de la magia en los primeros libros del ciclo amadisiano”, en Juan Manuel CACHO BLECUA (coord.), Ana Carmen BUENO SERRANO, Patricia ESTEBAN ERLÉS y Karla Xiomara LUNA MARISCAL (eds.), *De la literatura caballeresca al “Quijote”*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 185-199.
- Félix Magno (I-II)*, ed. de Claudia Demattè, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Casadas, monjas, ramerías y brujas: la olvidada*

- da historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid: Espasa-Calpe, 2002.
- FERRARIO DE ORDUNA, Lilia E., “El vino en la literatura caballescra”, en María BADUI DE ZOGBI, *Actas del Simposio Internacional “El vino en la literatura española medieval. Presencia y simbolismo” (11-13 de agosto de 1988)*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1990, pp. 143-156.
- FERRARIO DE ORDUNA, Lilia E., “Palmerín de Olivia y Primaleón: algunas observaciones sobre su autoría”, en Margarita FREIXAS y Silvia IRISO (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santander (22-26 de septiembre de 1999)*, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria / Año Jubilar Lebaniego / Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, t. 1, pp. 717-728.
- FIUMARA, Francesco, “*Tradotti pur hora*”: *Mambrino Roseo da Fabriano e la diffusione del romanzo cavalleresco spagnolo nell’Italia della Controriforma*, tesis doctoral, Baltimore (Maryland): John Hopkins University, 2006.
- Florisel de Niquea (partes I-II) de Feliciano de Silva (Guía de Lectura)*, ed. de Gemma Montero García, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- FRAPPIER, Jean, “The *Vulgate Cycle*”, en Roger SHERMAN LOOMIS (ed.), *Arthurian Literature in Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 295-297, [1959].
- FREER, Alan, “Palmerín de Olivia in Francia”, en Guido MANCINI y Giuseppe DI STEFANO (eds.), *Studi sul Palmerín de Olivia*, Pisa: Università di Pisa, 1966, t. III, pp. 177-237.
- FREIXAS, Laura (ed.), *Madres e hijas*, Madrid: Anagrama, 1996.
- FRENZEL, Elizabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, versión española de Manuel Albella Martín, Madrid: Gredos, 1980.
- FUMAROLI, Marc, “La ‘herencia de Amyot’: la crítica de la novela de caballería y los orígenes de la novela moderna”, *Anales Cervantinos*, 39 (2007), pp. 235-262.
- GAGLIARDI, Donatella, “*Quid puellae cum armis*”. *Una aproximación a doña Beatriz Bernal y su “Cristalián de España”*, tesis doctoral, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2003.
- , “Malos libros en la España del XVI: la fábula milesia de Vives a Vene-

- gas”, *Studia Aurea*, 2 (2008). <<http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=85&idi=ESP>>.
- GALIGANI, Giuseppe, *La versione inglese del Palmerín de Olivia*, en Guido MANCINI y Giuseppe DI STEFANO (eds.) *Studi sul Palmerín de Olivia*, Pisa: Università di Pisa, 1966, t. III, pp. 239-288.
- GARASA, Delfín Leocadio, “Circe en la literatura española del Siglo de Oro”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 29-11 (1964), pp. 227-271.
- GARCÍA DINI, Encarnación, “Per una bibliografia dei romanzi di cavalleria: Edizioni del ciclo dei Palmerines”, en *Studi sul Palmerín de Olivia. III. Saggi e ricerche*, Pisa: Università di Pisa, 1966, pp. 5-44.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, “Libros de caballerías y Romancero”, *Journal of Hispanic Philology*, 10 (1986), pp. 102-115.
- GARCÍA DINI, Encarnación, “Per una bibliografia dei romanzi di cavalleria: edizioni del ciclo dei ‘Palmerines’”, en Guido MANCINI y Giuseppe DI STEFANO (eds.), *Studi sul Palmerín de Olivia*, Pisa: Università di Pisa, 1966, t. III, pp. 5-44.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Los orígenes de la novela*, Madrid: Istmo, 1972.
- GARCÍA HERRERO, María del Carmen, *Del nacer y el vivir. Fragmentos para un historia de la vida en la baja Edad Media*, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2005.
- GARIN, Eugenio, “Alla scoperta del diverso, i selvaggi americani e i saggi cinesi”, en *Rinascite e rivoluzioni*, Bari: Laterza, 1975, pp. 329-362.
- GARRISON, Daniel, “The *Locus Inamoenus*: Another Part of the Forest”, *Arion*, 2-1 (1992), pp. 98-114.
- GASPARRINI LEPORACE, Tullia, *Mostra: l’Asia nella cartografia degli occidentali. Catalogo descrittivo*, Venezia: Biblioteca Nazionale Marciana, 1954.
- GAUTIER, Léon, *Les Epopées françaises*, Paris: Palmé, 1867.
- GAYANGOS, Pascual, “Discurso preliminar”, *Libros de caballerías*, Madrid: Atlas, 1953.
- GESBERT, Elise, “Les jardins du Moyen Âge: du xie au début du xvie siècle”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 46 (2003), pp. 381-408.
- GIL DE GATES, Cristina, “El humor como marca de lo diferente: a propósito de Miliana en *Tristán el Joven*”, en Rosa E. PENNA y María A. ROSAROSSA (eds.), *Studia Hispanica Medievalia III. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval (agosto 19-20, 1993)*,

- Buenos Aires, Argentina), Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1995, pp. 242-246.
- GINGRAS, Francis, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XIIIe et XIIIe siècles*, Paris: Honoré Champion, 2002.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto, "Amadís de Gaula: una historia romana", en *Studia Hispanica Medievalia IV. Actas de las Quintas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1996, pp. 285-294.
- , "Amadís en su profecía general", *Letras*, 34 (1996), pp. 63-85.
- , "La ideología profética del *Palmerín de Olivia*", *Letras*, 37 (1998), pp. 53-81.
- , "Pautas para la caracterización del discurso profético ficcional como clase de texto: las profecías del *Palmerín de Olivia*", *Incipit*, XVIII (1998), pp. 107-158.
- , "Mal Hado-Malfado. Reminiscencias del *Palmerín de Olivia* en los *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca", *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 23-2 (1999), pp. 55-66.
- , "El ave profeta en el *Palmerín de Olivia* y *Primaleón*", *Exemplaria. Revista de Literatura Comparada*, 4 (2000), pp. 73-107.
- , "Los límites de la cortesía: amor y poder en el *Amadís-Sergas*", en Melchora ROMANOS (ed.), *Lecturas críticas de textos hispánicos. Estudios de Literatura Española Siglo de Oro*, Buenos Aires: Eudeba, 2000, t. II, pp. 69-78.
- , "La aventura maravillosa caballeresca, imitación y variación (*Amadís de Gaula-Cirongilio de Tracia*)", *Incipit*, 24 (2004), pp. 101-116.
- , "Un ejercicio de estructuras comparadas: *Amadís de Gaula-Cirongilio de Tracia*", *Letras*, 50-51 (2004-2005), pp. 113-161.
- , "Pertinencia formal y funcional de la aventura maravillosa en los libros de caballerías: *Cirongilio de Tracia*, *Primaleón*, *Las sergas de Esplandián*", en Lilia E. FERRARIO DE ORDUNA (ed.), *Nuevos estudios sobre literatura caballeresca*, Barcelona/Kassel: Reichenberger, 2006, pp. 111-164.
- , "La organización de mundos ficcionales en dos formas del discurso religioso: la plegaria y la profecía", *Terceras Jornadas Diálogos entre Literatura, Estética y Teología (Buenos Aires octubre de 2007)*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2007.

- , “Dos modelos de itinerario en la literatura medieval: romería y caballería”, *Taller de Letras*, 45 (2009), pp. 9-31.
- , “La estructura trifuncional indoeuropea en la contrautopía *Amadís-Sergas*”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 12 (2010), pp. 39-70.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, “Poética y retórica del relato interpolado”, en María Cruz García de Enterría (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional AISO*, Alcalá de Henares: AISO, 1998, t. I, pp. 741-750.
- GOUVEIA FERNANDES, Raúl César, *Crônica de D. Duardos (Primeira Parte). Cód. BNL 12904. Edição e estudo*, 2 vols., São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
- GOUVEIA FERNANDES, Raúl César, “As continuações manuscritas do Palmeirim de Inglaterra”, en José Manuel Fraidejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz y María Jesús Díez Garretas (eds.), *Actas del XIII congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In memoriam Alan Deyermond*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid / Universidad de Valladolid / Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010, t. I, pp. 749-760.
- GRACIA, Paloma, *Las señales del destino heroico*, Barcelona: Montesinos, 1990.
- , “El nacimiento de Esplandián y el folclore”, en María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 2 vols., Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994, t. I, pp. 437-444.
- GRAF, Arturo, “Il mito del Paradiso terrestre”, *Miti, leggende e superstizioni del medioevo*, Milano: Mondadori, 1984, pp. 37-150.
- GRIEVE, Patricia E., “Mothers and Daughters in Fifteenth-century Spanish Sentimental Romances: Implications for *Celestina*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 67 (1990), pp. 345-355.
- GRIFFIN, Clive, *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty*, Oxford: Clarendon, 1988.
- GROOT, Tineke, *Libros de caballerías en los Países Bajos (Flandes y Holanda)*, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid: Biblioteca Nacional de España / Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 319-333.
- GUERREAU-JALABERT, Anita, “Fées et chevalerie. Observations sur le sens

- social d'un thème dit merveilleux", en *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public. 25e congrès, (Orléans, 1994)*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1995, pp. 133-150.
- GUEVARA, FRANCISCO ANTONIO DE, *Relox de principios*, ed. de Emilio Blanco, Madrid: ABL, 1994.
- HAAK, KO, *Palmerijn van Olijve, "een fabuleus versiert boeck"*, Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 1979. Doctoraalscriptie Inst. voor Neerl. DNL nr. 2416. 0017922.
- HAMILTON, DONNA B., *Anthony Munday and the Catholics, 1560-1633*, Ashgate, Aldershot, 2005.
- , "Anthony Munday's Translations of Iberian Chivalric Romances: Palmerin of England, Part 1 as Exemplar", en Ronald CORTHELL, Frances E. DOLAN, Christopher HIGHLEY y Arthur F. MAROTTI (eds.), *Catholic Culture in Early Modern England*, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2007, pp. 281-303.
- HARF-LANCNER, LAURENCE, *Les fées au Moyen Âge: Morgane et Mélusine*, Paris: Champion, 1984.
- , "La métamorphose illusoire: des theories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 40-1 (1985), pp. 208-226.
- , *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris: Hachette, 2003.
- HARO CORTÉS, MARTA, "La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el Amadís de Gaula", en Rafael BELTRÁN (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, València: Universitat de València, 1998, pp. 181-217.
- HERRERO INGELMO, MARÍA CRUZ, *La novela griega antigua. Caritón de Afrodísias/Jerofonte de Éfeso. Quéreas y Calíroel/Habrócomes y Antia*, Madrid: Akal, 1987.
- Historia troyana en prosa y verso*, ed. de Ramón Menéndez Pidal y E. Varón Vallejo, Madrid: Junta para la Ampliación de Estudios, 1934.
- HOMERO, *Odisea*, Buenos Aires: Losada, 1976.
- , *Odisea*, Madrid: Gredos, 2008.
- HÖNIG, SUSANNA JA OK, "Algunas notas sobre las hadas, magas y sabias en las novelas de caballerías", en Juan Manuel CACHO BLECUA (coord.), Ana Carmen BUENO SERRANO, Patricia ESTEBAN ERLÉS y Karla Xiomara

- LUNA MARISCAL (eds.), *De La Literatura Caballeresca Al "Quijote"*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 283-299.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid: Alianza, 1978.
- Huon de Burdeos*, Madrid: Siruela, 2002.
- INFANTES, VÍCTOR, "La narrativa caballeresca breve", en María Eugenia LACARRA (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, pp. 165-181.
- JAMES-RAOUL, Danièle, "Les discours des mères. Aperçus dans les romans et lais du XI^e et XIII^e siècles", en Aimé PETIT (ed.), *Bien dire et bien apprendre. La mère au Moyen Ages. Actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille 3*, 16 (1998) pp. 145-157.
- JEAN D'ARRAS, *Melusina o La Noble Historia de Lusignan*, trad. y pról. de Carlos Alvar, Madrid: Siruela, 1982.
- , *Le Roman de Mélusine ou l'Histoire des Lusignan*, trad. al francés moderno y epílogo de Michèle Perret, prefacio de Jacques Le Goff, Paris: Stock, 1996.
- , *Mélusine ou La Noble Histoire de Lusignan*, trad., presentación y notas de Jean-Jacques Vincensini, Paris: Livre de Poche, 2003.
- JOSET, Jacques, "Muestra el Delicado a pronunciar la lengua española", en *Estudios en honor del profesor Josse de Kock reunidos por N. Delbecque y C. De Paepe con motivo de su jubilación*, Leuven: Leuven University Press, 1998, pp. 297-310.
- KEEN, Maurice, *La caballería*, versión castellana de Elvira e Isabel de Riquer, pról. de Martín de Riquer, Barcelona: Ariel, 1986.
- KLUCKERT, Ehrenfried, *Grandes jardines de Europa. De la antigüedad a nuestros días*, Madrid: Tandem Verlag, 2007.
- KRAMER, Heinrich, y Jacobus SPRENGER, *Malleus maleficarum. El martillo de los brujos*, Barcelona: Círculo Latino, 2005.
- KÜHNER, Raphael y Carl STEGMANN, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, 3 vols., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft-unveränderter Nachdruck, 1992.
- La Suite du Roman de Merlin*, 2 vols., ed. de G. Roussineau, Geneve: Droz, 1996.
- La Demanda del Sancto Grial*. Primera parte, *El baladro del sabio Merlín [1535]*, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín, en *Libros de Caballerías. Primera parte, Ciclo artúrico*, Madrid: Bailly-Baillière, 1907.

- LAFFITTE, Marie-Pierre, “Les romans de la Table Ronde dans les bibliothèques médiévales et leur sort jusqu’au XVIII^e siècle”, en Thierry DELCOURT (dir.), *La légende du Roi Arthur*, Paris: Bibliothèque Nationale de France-Seuil, 2009, pp. 45-46.
- LAMARCHE-VADEL, Gaëtana, *Jardins secrets de la Renaissance. Des astres, des simples et des prodiges*, Paris: L’Harmattan, 1997.
- LANDUCCI, Sergio, *I filosofi e i selvaggi (1580-1780)*, Bari: Laterza, 1972.
- Lanzarote del Lago*, 7 vols., intr. y trad. de Carlos Alvar, Madrid: Alianza, 1987.
- Las Mil y una Noches*, 3 vols., ed. de Cansinos Assens, México: Aguilar, 1966.
- LASTRA PAZ, Silvia C., “Tipología espacial en el *Amadís de Gaula*”, *Incipit*, 14 (1994), pp. 173-192.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 3 vols., Madrid: Gredos, 1999.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “El género literario de *El Criticón*”, en Aurora EGIDO (ed.), *Gracián y su época. Actas. Ponencias y comunicaciones*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 67-87.
- LE GOFF, Jacques, “L’Occidente medieval e l’Oceano Indiano: un orizzonte onirico”, en *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino: Einaudi, 1977, pp. 258-277.
- , “El desierto y el bosque en el Occidente medieval”, en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona: Gedisa, 1986, pp. 25-39.
- , *La civilización del occidente medieval*, trad. de Godofredo González, Barcelona: Paidós, 1999.
- , “Lo maravilloso en el Occidente medieval”, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona: Gedisa, 1986, pp. 9-24.
- LEIGH, M., “Lucan’s Caesar and the Sacred Grove: Deforestation and Enlightenment in Antiquity”, en P. ESPOSITO y L. NICASTRI (eds.), *Interpretare Lucano: Miscellanea di Studi*, Napoli: Università degli Studi di Salerno, 1999, pp. 167-205.
- LENDO FUENTES, Rosalba, “La imagen del caballero en la novela artúrica”, *Anuario de Letras Modernas*, 12 (2004), pp. 13-24.
- , “La evolución de la figura del caballero en la novela artúrica francesa”, en Aurelio GONZÁLEZ y María Teresa MIAJA (eds.), *Caballeros y libros de caballerías*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 81-94.

- LEONARD, Irving, *Los libros del conquistador*, México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- LEWIS, Clive Staples, *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, London: Oxford University Press, 1948 [1936].
- Libro del caballero Zifar*, ed. de Cristina González, Madrid: Cátedra, 1998.
- Libro segundo de Palmerín que trata de los grandes fechos de Primaleón y Polendos sus fijos, y assimismo de los de don Duardos, príncipe de Ynglaterra, con los otros buenos caualleros de su corte y de los que a ella vinieron. [Sevilla, 1524]*, 2 vols., ed. de Lilia E. Ferrario de Orduna *et al.*, Kassel: Universidad de Buenos Aires/SECRIT/Reichenberger, 2004.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de la Celestina*, Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- , “La visión de trasmundo en la literatura hispánica”, apéndice de Howard ROLLIN PATCH, en *El otro mundo en la literatura medieval*, trad. de Jorge Hernández Campos, México: Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 371-449.
- LOBATO OSORIO, Lucila, “Los tres ejes de comportamiento del caballero literario medieval: hacia un modelo genérico”, *Tirant*, 11 (2008), pp. 67-88.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Arcadia*, ed. de Edwin S. Morby, Madrid: Castalia, 2001.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid: Gredos, 1974.
- , “La risible *fermosura*: un rasgo de la comicidad inicial del *Quijote*”, *Anthropos*, 100 (1989), pp. vi-ix.
- LÓPEZ RÍOS, Santiago, “La parodia del caballero salvaje en el episodio de Camilote en la *Tragicomedia de don Duardos*”, en Esteban TORRE y José Luis GARCÍA BARRIENTOS (eds.), *Comentario de textos hispánicos. Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*, Madrid: Síntesis, 1997, pp. 259-272.
- , “Sobre el bosque y el lobo en la literatura castellana del siglo xv”, en Dominique de COURCELLES (coord.), *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris: École des Chartres, 2006, pp. 11-28.
- Los Evangelios Apócrifos*, versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones de Aurelio de Santos Otero, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.

- LOT, Ferdinand, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris: Honoré Champion, 1984 [1954].
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, *Las novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel: Reichenberger, 2003.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, “Francisco Delicado: un precursor de la enseñanza del español en la Italia del siglo XVI”, *Cuadernos Cervantes*, 9 (1996), pp. 7-17.
- , *Libros de caballerías castellanos en las bibliotecas públicas de París*, Alcalá de Henares/Pisa: Universidad de Alcalá/Università degli Studi di Pisa, 1999.
- , *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero & Ramos, 2000.
- , “Libros de caballerías castellanos: textos y contextos”, *Edad de Oro*, XXI (2002), pp. 9-60.
- , “Otro modo de leer los libros de caballerías: el ejemplo editorial de la ciudad de Sevilla”, en Aurelio GONZÁLEZ y Axayácatl CAMPOS GARCÍA ROJAS (eds.), *Amadís y sus libros. 500 años*, México: El Colegio de México, 2009, pp. 15-53.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, y Emilio José SALES DASÍ, “La otra realidad en los libros de caballerías (II): damas y doncellas lascivas”, en Rafael ALEMANY, Joseph Lluís MARTOS y Joseph Miquel MANZANARO (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alicante: Symposia philologica, 2005, pp. 1007-1022.
- , *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2008.
- MACROBE, *Commentaire du songe de Scipion*, en *Œuvres complètes*, trad. de M. Nisard, Paris: Firmin-Didot, 1875. <<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/macrobe/index.htm>>.
- MAGRO GARCÍA, Elisabet, “Síntomas y enfermedades descritas en algunos libros de caballerías castellanos”, en José Manuel FRADEJAS RUEDA, Déborah DIETRICK SMITHBAUER, Demetrio MARTÍN SANZ y M^a Jesús DÍEZ GARRETAS (eds.), *Actas del XIII congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In memoriam Alan Deyermond*, 2 vols., Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid/Universidad de Valladolid/Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010, t. II, pp. 1255-1271.

- MALASPINA, Ermanno, "Tipologie dell'inameno nella Letteratura latina. *Locus horridus*, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione", *Aufidus*, XXIII (1994), pp. 7-22.
- , "Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura latina", *Incontri Triestini de Filologia Classica*, 3 (2003-2004), pp. 97-118. <<http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream>>.
- MANCING, Howard, "Cervantes and the Tradition of Chivalric Parody", *Forum for Modern Language Study*, 11 (1975), pp. 177-191.
- MANCINI, Guido, "Introducción al *Palmerín de Olivia*", en *Dos estudios de literatura española*, Barcelona: Planeta, 1970, pp. 9-202.
- , "Introduzione al *Palmerín de Olivia*", *Studi sul "Palmerín de Olivia"*, Pisa: Università degli Studi di Pisa, 1966.
- MANDEVILLE, John, *Viaggi, ovvero trattato delle cose più meravigliose e più notabili che si trovano al mondo*, ed. de Ermanno Barisone, Milano: Il Saggiatore, 1982.
- MARCO MALLENT, Marta, "Jardines pintados. Imagen de la naturaleza recreada", *Studium. Revista de Humanidades*, 16 (2010), pp. 249-274.
- MARÍA DE FRANCIA, *Lais*, intr., trad. y notas de Carlos Alvar, Madrid: Alianza, 1994.
- MARÍN PINA, María Carmen, "La aventura de Finea y Tarnaes como relato digresivo del *Primaleón*", en Yves René FONQUERNE y Aurora EGIDO (coords.), *Formas breves del relato*, Madrid/Zaragoza: Casa de Velázquez/Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 105-113.
- , "Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines", tesis doctoral, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1988.
- , "La aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles", *Criticón*, 45 (1989), pp. 81-94.
- , "Los monstruos híbridos en los libros de caballerías españoles", en A. A. NASCIMENTO y C. ALMEIDA RIBEIRO (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, IV, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, pp. 27-33.
- , "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 septiembre-1 octubre 1993)*, 4 vols., Granada: Universidad de Granada, 1995, t. III, pp. 183-192.

- , “El ciclo español de los Palmerines”, *Voz y Letra*, 7-2 (1996), pp. 3-27.
- , “La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la narrativa caballeresca del reinado fernandino”, en *Fernando II, el Rey Católico*, presentación de Esteban Sarasa, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 1996, pp. 87-105.
- , “Romancero y libros de caballerías más allá de la Edad Media”, en José Manuel LUCÍA MEGÍAS (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, t. III, pp. 977-987.
- , “Introducción”, *Primaleón, Salamanca 1512*, ed. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- , “El *Primaleón* y la comedia *El príncipe jardinero*, de Santiago Pita”, en Julián ACEBRÓN RUIZ (ed.), *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron (Estudios sobre la ficción caballeresca)*, Lérida: Universitat de Lleida, 2001, pp. 267-284.
- , “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*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 245-266.
- , *Primaleón (Salamanca, Juan de Porras, 1512). Guía de lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- , “Las coplas del *Primaleón* y otros versos laudatorios en los libros de caballerías”, en Rafael ALEMANY, Josep Lluís MARTOS y Josep Miquel MANZANARO (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, t. II, pp. 1057-1066.
- , “Las doncellas andantes en los libros de caballerías: antecedentes y delimitación del tipo (I)”, en Armando LÓPEZ CASTRO y María Luzdivina CUESTA TORRE (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León: Universidad de León, 2007, pp. 817-825.
- , “La maga enamorada: tras las huellas de Circe en la narrativa caballeresca española”, en Lluís POMER, Jordi REDONDO, Jorge L. SANCHÍS y Josep L. TEODORO (eds.), *Les literatures antigues a les literatures medievals*, Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 2009, pp. 67-94.

- , “La doncella andante en los libros de caballerías: la libertad imaginada (II)”, *eHumanista*, 16 (2010), pp. 221-239.
- , “La mitología como materia novelable”, en *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011, pp. 129-168.
- , *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011.
- MARKALE, Jean, *Pequeño diccionario de mitología celta*, Barcelona: Libergraf, 1993.
- MARTÍN ROMERO, José Julio, “El *Ornamento de princesas*: un diálogo sobre educación femenina de Feliciano de Silva”, *Tirant: Bulletí Informatiu i Bibliogràfic*, 10 (2007).
- , “La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57 (2009), pp. 563-605.
- , “Amadís de Gaula humanizado: vejez y melancolía en la obra de Feliciano de Silva”, *Letras*, 5-60 (2009), pp. 251-262.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, “Tópicos espaciales en los libros de caballerías”, *Revista de Filología Románica*, 8 (1991), pp. 279-292.
- MARTÍN ROMERO, José Julio, “La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57-2 (2009), pp. 563-605.
- MAS, Albert, *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, 2 vols., tesis doctoral, Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1967.
- MASSAUD, Moisés, “A novela da cavalaria portuguesa. (Acheга bibliográfica)”, *Revista de História*, 14 (1957), pp. 47-52.
- MATULKA, Barbara, “The courtly Cid theme in *Primaleon*”, *The Romanic Review*, XXV (1934), pp. 298-313.
- MAURU SERVIUS HONORATUS, *Commentary on the Aeneid Vergil*, ed. de Georgius Thilo. <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc>>.
- MCINTYRE, J. S., *Written into the Landscape: Latin Epic and the Landmarks of Literary Reception*, St. Andrews: St. Andrews University, 2008. <<http://hdl.handle.net/10023/543>>.
- MELZI, Gaetano, *Bibliografía dei romanzi e poemi cavallereschi italiani*, 2ª ed. corretta e accresciuta, Milano: P. A. Tosi, 1838.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M., “Tres gigantas sin piedad: Gromadaça, An-

- dandona y Bandaguida”, en Rafael BELTRÁN (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, València: Universitat de València, 1998, pp. 219-233.
- , *El gran libro de los brujos*, Barcelona: RBA, 2004.
- , “Otras amazonas”, *Damas, santas y pecadoras. Hijas medievales de Eva*, Barcelona: Icaria, 2008, pp. 127-139.
- , “Funcionalidad ética y estética del hada medieval en el *Amadís de Gaula* y en las *Sergas de Esplandián*”, en *Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua época. Actas*, Porto: Universidade do Porto, 1989, t. iv, pp. 475-488.
- MICHA, Alexandre, “Les Manuscrits du *Lancelot* en prose”, *Romania*, LXXXI (1960), pp. 145-187; LXXXIV (1963), pp. 28-60 y 478-499.
- , “La Tradition manuscrit du *Lancelot* en prose”, *Romania*, LXXXV (1964), pp. 293-318 y 478-517.
- MICHELET, JULES, *La Bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, trad. de Rosina Lajo y María Victoria Frígola, Madrid: Akal, 2004.
- MILLAND-BOVE, Bénédicte, *La demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIIIe siècle*, Paris: Honoré Champion, 2006.
- MIRALLES, Carlos, *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona: Labor, 1968.
- MONTANARI, Massimo y Bruno ANDREOLLI (eds.), *Il bosco nel Medioevo*, Bologna: Clueb, 1988.
- MONTANER, Alberto, “Introducción”, *Cantar de mio Cid*, Barcelona: Crítica, 1993.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, ed. de Juan Montero, Barcelona: Crítica, 1996.
- MORAES, Francisco de, *Palmerín de Inglaterra*, 2 vols., Madrid: Miraguano, 1979.
- , *Palmerín de Inglaterra*, ed. de Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- MORAL CAÑETE, Francisco, “El *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva en la producción caballerescas hispana”, *Analecta Malacitana*, XXXII (2009), pp. 433-461.
- MORALES BLOUIN, Eglá, *El ciervo y la fuente. Mito y folclore del agua en la lírica tradicional*, Madrid: Studia Humanitatis, 1981.

- MORENO BÁEZ, Enrique, "Introducción", en Jorge DE MONTEMAYOR, *Los siete libros de la Diana*, Madrid: Editora Nacional, 1976, pp. ix-lv.
- MUCHEMBLED, ROBERT, *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- MUGELLES, Rossana, *Paesaggi latin*, Firenze: Sanzoni, 1975.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela, "El monacato como espacio de cultura femenina. A propósito de la Inmaculada Concepción de María, representación de la sexuación femenina", en Mary NASH, María José de la PASCUA y Gloria ESPIGARDO (eds.), *Pautas históricas de sociabilidad femenina. Rituales y modelos de representación*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999, pp. 71-89.
- MURARO, Luisa, *El orden simbólico de la madre*, Madrid: Horas y Horas, 1994.
- MUZIO, G., *Lettere*, ed. de Luciana Borsetto, Bologna: Forni, 1985.
- NASIF, Mónica, "Aproximación al tema de la magia en varios libros de caballerías castellanos, con referencia a posibles antecedentes literarios", en Lilia E. FERRARIO DE ORDUNA (ed.), *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballerescas castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Kassel: Reichenberger, 1992, pp. 137-158.
- , "Iniciación y heroicidad: *Palmerín de Olivia* y el mito del dragón", en Lilia E. FERRARIO DE ORDUNA (ed.), *Nuevos estudios sobre literatura caballerescas*, Barcelona/Kassel: Reichenberger, 2006, pp. 181-188.
- , "La isla como lugar de maravillas en los libros de caballerías castellanos", en *Unidad y multiplicidad: tramas del hispanismo actual. VII Congreso Argentino de Hispanistas*, Mendoza: Zeta, 2009.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Manual de entonación española*, New York: Hispanic Institute in the United States, 1948 [Madrid: Guadarrama, 1974].
- NERI, Stefano, "Cuadro de la difusión europea del ciclo del *Amadís de Gaula* (siglos XVI-XVII)", en José Manuel LUCÍA MEGÍAS y María Carmen MARÍN PINA (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 565-591.
- , "Il fondo cavalleresco d'interesse ispanistico della Biblioteca Civica Romolo Spezioli di Fermo", *Artifara*, 10 (2010). <<http://www.artifara.unito.it>>.
- , "Libros de caballerías en Inglaterra", en José Manuel LUCÍA MEGÍAS (ed.), *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*,

- Madrid: Biblioteca Nacional de España/Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 360-363.
- , “El Progetto Mambrino. Estado de la cuestión”, en Alexia DOTRAS, José Manuel LUCÍA MEGÍAS, Elisabet MAGRO y José MONTERO REGUEIRA (eds.), *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 577-590.
- , “Recepción de los libros de caballerías en Italia: algunos nuevos datos”, en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Poitiers, julio 2011)*, [en prensa].
- , “Algunos apuntes sobre los ‘padrones’ en los libros de caballerías”, en Claudia DEMATTÈ (ed.), *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo (Trento, Castello del Buon Consiglio, 20-22 novembre 2008)*, Trento: Università degli Studi di Trento, 2010, pp. 115-133.
- NIETO SORIA, José Manuel, “Apología y propaganda de la realeza en los cancioneros castellanos del siglo xv. Diseño literario de un modelo político”, *En la España Medieval*, 11 (1988), pp. 185-221.
- NORTON, F. J., “The First Edition of *Primaleón*, Salamanca 1512”, *Bulletin of Spanish Studies*, 37 (1960), pp. 29-31.
- OLSCHKI, Leonardo, *Storia letteraria delle scoperte geografiche: Studi e Ricerche*, Firenze: Olschki, 1937.
- OPITZ, Claudia, “Mujeres solas: ¿emancipadas o marginadas?”, en George DUBY y Michelle PERROT (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols., Madrid: Taurus/Alfaguara, 2000, t. II, pp. 392-402.
- ORTIZ-HERNÁN PUPARELI, Elami, “El tema de la *virgo bellatrix*. La caballería femenina en algunos libros de caballerías”, en Concepción COMPANYY, Aurelio GONZÁLEZ y Lillian VON DER WALDE (eds.), *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia. Trabajos de las IX Jornadas Medievales*, México: El Colegio de México/Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 91-106.
- ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, Diego, *Espejo de príncipes y caballeros (El caballero del Febo)*, ed. de Daniel Eisenberg, Madrid: Clásicos Castellanos, 1975.
- OVIDE, *Les métamorphoses*, 2 vols., texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris: Les Belles Lettres, 1928.

- PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del librero hispano-americano*, 2ª ed., Barcelona/Oxford: Librería Anticuaria de A. Palau/The Dolphin Book, 1948.
- PALLOTTA, Augustus, "Venetian Printers and Spanish Literature in Sixteenth-Century Italy", *Comparative Literature*, 43-1 (1991), pp. 20-42.
- Primaleón. Salamanca, 1512*, ed. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Palmerín de Olivia (Salamanca, [Juan de Porras], 1511)*, intr. de María Carmen Marín Pina, ed. y apéndice de Giuseppe Di Stefano, con la colaboración de Daniela Pierucci, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- PATCHELL, Mary, *The Palmerin Romances in Elizabethan Prose Fiction*, New York: Columbia University Press, 1947.
- PAYEN, Jean Charles, *Histoire de la littérature française. Le Moyen Âge*, Paris: GF Flammarion, 1997.
- PEGG, Mark Gregory, "Le corps et l'autorité: la lèpre de Baudouin IV", *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 45-2 (1990), pp. 265-287.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Palmerín de Olivia, comedia*, ed. de Claudia Demattè, Viareggio: Baroni, 2006.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, "La materia caballeresca en los orígenes del teatro español", en Felipe B. PEDRAZA, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena MARCELLO (eds.), *La comedia de caballerías*, Almagro: Universidad de Castilla/La Mancha/Festival de Almagro, 2006 pp. 17-29.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Florisel de Niquea y su reescritura burlesca anónima. Las aventuras de Grecia*, ed. de Alberto del Río Nogueras y Claudia Demattè, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, [en prensa].
- PERUGINI, Carla, "Las fuentes iconográficas de la *editio princeps* de *La Lozana andaluza*", *Salina*, 14 (2000), pp. 65-72.
- PETRELLA, Giancarlo, "Libri e cultura a Ferrera nel secondo Cinquecento: la biblioteca privata di Alessandro Sardi. Parte I", *Bibliofilia*, 3 (2003), pp. 259-289.
- , "Libri e cultura a Ferrara nel secondo Cinquecento: la biblioteca privata di Alessandro Sardi. Parte II", *Bibliofilia*, 1 (2004), pp. 47-75.
- PETRUCELLI, María Rosa, "*Amadís de Gaula*: Un enfoque semiológico de los personajes", en Rosa E. PENNA y María A. ROSAROSSA (eds.), *Studia*

- Hispanica Medievalia III. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval (agosto 19-20, 1993, Buenos Aires, Argentina)*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1995, pp. 232-236.
- , “Personajes femeninos y voluntad de protagonismo en el Palmerín de Olivia”, A. A. FRABOSCHI *et al.* (eds.), *Studia Hispanica Medievalia IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina de Santa María de Buenos Aires, 1996, pp. 302-313.
- PINET, Simone, *Archipelagos: Insular Fictions from Chivalric Romance to the Novel*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Platir (Valladolid, Nicolás Tierri, 1533)*, ed. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- POLIZZI, Gilles, “Les paysages erotomachiques: éléments d’une grammaire du jardin maniériste”, en Carmen AÑÓN (dir.), *Felipe II: el Rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 335-362.
- Primaleón [Sevilla, 1524]*, ed. de Lilia E. Ferrario de Orduna, Kassel: Reichenberger, 2004.
- Primaleón (Salamanca, 1512)*, ed. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- PROFETI, Maria Grazia, “Il manoscritto autografo del *Caballero del Febo* di Juan Pérez de Montalbán”, en *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa: Pacini Mariotti, 1967, pp. 218-309.
- PROPP, Vladimir, *Raíces históricas del cuento*, trad. de José Martín Arancibia, Madrid: Fundamentos, 1974.
- PURSER, William Edward, “*Palmerin of England*”. *Some Remarks on this Romance and on the Controversy Concerning its Authorship*, Dublin: Browne and Nolan, 1904.
- RENART, Jean, *Nueve lays bretones y La sombra*, intr. y notas de Isabel de Homero, Madrid: Siruela, 1986.
- QUONDAM, Amedeo, “La letteratura in tipografia”, en Alberto ASOR ROSA (dir.), *Letteratura italiana, II. Produzione e consumo*, Torino: Einaudi 1983, pp. 555-686.
- , “Mercanzia d’onore. Mercanzia d’utile. Produzione libraria e lavoro in-

- tellettuale a Venezia nel Cinquecento”, en A. PETRUCCI (ed.), *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, Bari: Laterza, 1977 (trad. esp. 1990).
- RALLO GRUSS, Asunción, “Los *Coloquios matrimoniales* de Pedro Luján. (Mujer y espacio privado en el siglo XVI)”, en *Realidad histórica e invención literaria en torno a la mujer*, Málaga: Servicio de Publicaciones, 1987, pp. 47-67.
- RALLO, Asunción, “Introducción”, en Jorge DE MONTEMAYOR, *La Diana*, ed. de Asunción Rallo, Madrid: Cátedra, 1999, pp. 11-99.
- RAMUSIO, Giovan Battista, *Delle navigationi et viaggi*, Torino: Giulio Einaudi, 1983.
- REAL, Elena, “El espacio fantasmático del jardín en *El jardín de los suplicios* de Octave Mirbeau”, en Julián ACEBRÓN y Pere SOLÁ (coords.), *Jardines secretos: estudios en torno al sueño erótico*, Lleida: Universitat de Lleida, 2009, pp. 191-206.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle, “Jumeaux par contrat”, *Le Genre Humain*, 16-17 (1987-1988), pp. 173-187.
- RILEY, E. C., “A premonition of pastoral in *Amadis de Gaula*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX (1982), pp. 266-269.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del, “Dos recibimientos triunfales en un libro de caballerías del siglo XVI”, en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1986, pp. 19-30.
- , “Misoginia medieval y libros de caballerías: el caso de don Florindo, un héroe del desamor”, en José Manuel LUCÍA MEGÍAS et al. (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1991, t. II, pp. 691-707.
- , “Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías”, en Juan PAREDES NÚÑEZ (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 de octubre 1993)*, 4 vols., Granada: Universidad de Granada, 1995, t. IV, pp. 137-149.
- , “Libros de caballerías y burlas cortesanías. Sobre algunos episodios del *Cirongilio de Tracia* y del *Clarián de Landanis*”, en *Letteratura caballescra tra Italia e Spagna (da Orlando al Quijote)*, Salamanca: Seminario de estudios medievales y renacentistas, 2004, pp. 53-65.

- RIQUER, Martín de, “La technique parodique du roman médiéval dans le Quichotte”, en *La Littérature narrative d’imagination*, Paris: Presses Universitaires de France, 1961, pp. 55-69.
- , “Las armas en el *Amadís de Gaula*”, *Boletín de la Real Academia Española*, 60 (1980), pp. 331-427.
- , *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Ariel, 2008.
- RODRÍGUEZ DE LENA, Pero, *Libro del passo honroso defendido por el excelente cavallero Suero de Quiñones*, Madrid: Espasa-Calpe, 1970.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*, 2 vols., ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1988-1991.
- , *Amadís de Gaula*. Libro Primero, ed. crítica de Aquilino Suárez Pallasá, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2011.
- , *Sergas de Esplandián*, ed. de Carlos Sainz de la Maza, Madrid: Castalia, 2003.
- ROLLIN PATCH, Howard, *El otro mundo en la literatura medieval*, trad. de Jorge Hernández Campos, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- ROMERO TABARES, María Isabel, *La mujer casada y la amazona: un modelo femenino renacentista en la obra de Luján*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.
- , “Modelos de mujeres en los libros de caballerías hispánicos. El *Rosíán de Castilla*”, en Julián ACEBRÓN RUIZ (ed.), *Fechos antiguos que los caballeros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, Lleida: Universitat de Lleida, 2001, pp. 191-215.
- ROUBAUD, Sylvia, “Chevalier contre chien: l’étrange duel du *Tirant lo Blanc*”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 6 (1970), pp. 131-159.
- , *Libros de caballerías en Francia*, en José Manuel LUCÍA MEGÍAS (ed.), *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid: Biblioteca Nacional de España / Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 319-333.
- RUBIO PACHO, Carlos, “En torno a la *editio princeps* del *Palmerín de Inglaterra*”, en José Manuel LUCÍA MEGÍAS y María Carmen MARÍN PINA, con la colaboración de Ana Carmen BUENO (eds.), *Amadís de Gaula quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 711-730.

- RUGGIERI, Ruggero M., “La rivelazione dell’Oriente asiatico all’Europa dall’epoca greco-romana al tempo di Marco Polo e di Luigi Pulci”, en MARCO POLO, *Il Milione*, ed. de Ruggero M. Ruggieri y Leo S., Firenze: Olschki, 1986, pp. 3-55.
- RUIZ DOMÉNEC, José Enrique, *La mujer que mira. (Crónicas de la cultura cortés)*, Barcelona: Quaderns Crema, 1986.
- RUIZ-GALVEZ, Estrella, “Religion de la Mère, religion des mères. Sainte Anne éducatrice: les images de la mère selon l’iconographie de sainte Anne. xve-xviiè siècle”, en Jean DELUMEAU (dir.), *La religion de ma mère. Le rôle des femmes dans la transmission de la foi*, Paris: Éditions du Cerf, 1992, pp. 123-155.
- SABIK, Kazimierz, “El teatro de corte en España en la primera mitad del siglo xvii (1614-1636)”, en Sebastian NEUMEISTER (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt: Vervuert, 1986, pp. 601-609.
- SAINZ DE LA MAZA, Carlos, “Introducción”, en *Sergas de Esplandián*, ed. de Carlos Sainz de la Maza, Madrid: Castalia, 2003, pp. 7-109.
- SALES DASÍ, Emilio José, “*Las sergas de Esplandián*: ¿una ficción ‘ejemplar?’”, en Rafael BELTRÁN, José Luis CANET y Josep Lluís SIRERA (eds.), *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo xv: Actas del Coloquio Internacional*, València: Universitat de València, 1992, pp. 83-92.
- , “‘Visión’ literaria y sueño nacional en *Las sergas de Esplandián*”, en Juan PAREDES (ed.), *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, 4 vols., Granada: Universidad de Granada, 1995, t. iv, pp. 273-288.
- , “California, las amazonas y la tradición troyana”, *Revista de Literatura Medieval*, 10 (1998), pp. 147-167.
- , “Algunos aspectos de lo maravilloso en la tradición del *Amadís de Gaula*: serpientes, naos y otros prodigios”, en *Actes de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval VII (Castellón de la Plana, 1997)*, Castellón de la Plana: Universidad Jaume I, 1999, t. iii, pp. 345-360, 350-353.
- , “Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y las ortodoxas (el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*”, *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 117-152.

- , “Introducción”, en Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, ed. de Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002, pp. ix-xxxvi.
- SALETTI CUESTA, Lorena, “Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad”, *Clepsydra*, 7 (2008), pp. 169-183.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- SÁNCHEZ, Alberto, “Los libros de caballerías en la conquista de América”, *Anales Cervantinos*, VII (1958), pp. 237-260.
- SANTOS ALPALHÃO, Margarida Maria de Jesus, “O amor nos livros de cavalaria- *O Palmeirim de Inglaterra* de Francisco de Moraes: edição e estudo”, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2008, pp. 95-97.
- SARMATI, Elisabetta, *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento). Un'analisi testuale*, Pisa: Giardini, 1996.
- , “Los libros de caballerías españoles y la crítica a la novela en Italia”, *Critica del Testo*, 3 (2000), pp. 983-992.
- SAU, Victoria, *Ser mujer: el fin de una imagen tradicional*, Barcelona: Icaria, 1986.
- SCAFI, Alessandro, *Il Paradiso in terra: mappe del giardino dell'Eden*, Milano: Bruno Mondadori, 2007.
- SCHULER, Max, *El santo, el genio, el héroe*, Buenos Aires: Nova, 1961.
- SHARRER, Harvey L., *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material*, London: Grant & Cutler, 1977.
- , “The Acclimatization of the *Lancelot-Grail Cycle* in Spain and Portugal”, en William W. KIBLER (ed.), *The Lancelot-Grail Cycle. Text and Transformations*, Austin: University of Texas Press, 1994, pp. 175-190.
- SIERRA, Pedro de la, *Espejo de príncipes (II parte)*, ed. de José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- SILVA, Feliciano de, *Florisel de Niquea*, Salamanca: Andrea de Portonotaris, 1511.
- , *Lisuarte de Grecia*, ed. de Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- , *Amadís de Grecia (Guía de Lectura)*, ed. de G. Montero García, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- , *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspueñas Sarvisé, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

- SIMÓN DÍAZ, José, "The Palmerin Romances", *Transactions of the Bibliographical Society*, 13 (1916), pp. 97-144.
- , *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.
- SPILA, Cristiano, *Mostri da salotto. I nani fra Medioevo e Rinascimento*, Napoli: Liguori, 2009.
- SPRANGLE, Irma Iris, *The Figure of the Mother in Selected Works of Spanish Literature from Medieval Period to the Seventeenth Century*, tesis, Washington: The Catholic University of America, 1984.
- STEFANO, Andres, *Le amazzoni nell'immaginario occidentale. Il mito e la storia attraverso la letteratura*, Pisa: ETS, 2001.
- SUÁREZ PALLASÁ, Aquilino, "El *Evangelio Apócrifo de Nicodemo* y el *Amadís de Gaula* de Garcí Rodríguez de Montalvo", *Incipit*, 22 (2002), pp. 159-172.
- , "El simbolismo del fenómeno de la reflexión acústica y luminosa en las *Églogas* de Virgilio", *Letras*, 29-30 (1995), pp. 67-83 (primera parte); 31-32 (1995), pp. 111-140 (segunda parte).
- , "Sistema de la puntuación en la tradición textual de *Amadís de Gaula*", *Letras, Libros de caballerías. El Quijote. Investigaciones y relaciones*, 50-51 (2004-2005), pp. 296-348.
- , "Fenomenología de la obra caballeresca y *Amadís de Gaula*", en Lilia E. FERRARIO DE ORDUNA *et al.* (ed.), *Nuevos estudios sobre literatura caballeresca*, Barcelona-Kassel: Reichenberger, 2006, pp. 1-10.
- TASSO, Torquato, *Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*, en *Scritti sull'arte poetica*, ed. de E. Mazzali, Torino: Einaudi, 1977.
- , *La Jerusalén libertada*, trad. en prosa de Joaquín Rubió, Barcelona: Imprenta y Librería de Juan Roca y Suñol, 1842.
- The Vogue of Medieval Chivalric Romance During the English Renaissance*, Menasha (Wis): The Collegiate Press / George Banta, 1919.
- The Lancelot-Grail Project. Studies of the Lancelot-Grail Manuscripts, Texts, and Illustrations*. <<http://www.lancelot-project.pitt.edu/LG-web/Arthur-LG-ChronGeog.html>>.
- THOMAS, Henry, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge: Cambridge University Press, 1920.
- THOMAS, Henry, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.

- THOMPSON, Stith, *Motif-index of Folk-literature: a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*, 6 vols., Bloomington: Indiana University Press, 1955-58.
- TINTO, Alberto, *Annali tipografici dei Tramezzino*, Venezia / Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1964.
- , *Annali tipografici dei Tramezzino*, Firenze: Olschki, 1968.
- TOBAR, María Luisa, “Lo caballeresco en el teatro de Gil Vicente”, en Felipe B. PEDRAZA, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena MARCELLO (eds.), *La comedia de caballerías*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2006 pp. 31-57.
- TODA Y GÜELL, Eduart, *Bibliografia Espanyola d'Italia, dels orogens de la impremta fins a l'any 1900*, Barcelona: Castell de Sant Miguel d'Escornalbou, 1927-1931.
- TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, texto latino de la edición crítica leonina, trad. y anotaciones de una comisión de PP. Dominicos presidida por Francisco Barbado Viejo O.P., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.
- TORQUEMADA, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, ed. de Giovanni Allegra, Madrid: Castalia, 1982.
- TRINQUIER, Jean, “Le Motif du Repaire des Brigands et le *Topos* du *Locus Horridus*: Apulée, *Métamorphoses*, IV, 6”, *Revue de Philologie*, 73-2 (1999), pp. 257-277.
- Tristán de Leonís y el rey don Tristán el joven, su hijo*, ed. de María Luzdivina CUESTA TORRE, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Tristán de Leonis*, ed. de María Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- TROYES, Chrétien de, *Cligés*, trad. de Joaquín Rubio Tovar, Madrid: Alianza, 1993.
- TRUJILLO MAZA, María Cecilia, *La representación de la lectura femenina en el siglo XVI*, tesis doctoral, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- TUBERT, Silvia, *Figuras de la madre*, Madrid: Cátedra, 1996.
- VAGANAY, Hugues, “Les Romans de Chevalerie italiens d'inspiration espagnole. Essai de Bibliografie. *Palmerino d'Olivá*”, *La Bibliofilia*, IX (1907), pp. 121-131.

- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. de Juan Manuel Lope Blanch, Madrid: Castalia, 1982.
- VARGAS, Bernardo de, *Cirongilio de Tracia*, ed. de Javier Roberto González, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio, “Libros de caballerías en Portugal”, en José Manuel LUCÍA MEGÍAS (ed.), *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid: Biblioteca Nacional de España / Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 343-350.
- , “Los libros de caballerías portugueses manuscritos”, en Lillian VON DER WALDE MOHENO y Mariel REINOSO (eds.), *Destiempos. Caballerías* (dossier), I-23 (2009-2010), pp. 217-231.
- VÁRVARO, Alberto, *Literatura románica de la Edad Media. Estructuras y formas*, Barcelona: Ariel, 1983.
- VÁZQUEZ, FRANCISCO, *Primaleón*, ed. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- VERSON SIEGRIST, Paul, *Landscape Revisited: Wilderness Mythology in Spanish Medieval Literature*, Lexington: University of Kentucky, 2002.
- VICENTE, Gil, *Tragicomedia de Don Duardos, Teatro castellano*, ed. de Manuel Calderón, estudio de Stephen Reckert, Barcelona: Crítica, 1996.
- VINAVER, Eugène, *The Rise of Romance*, Oxford: Clarendon Press, 1971.
- VIRGILIO, *Bucólicas*, ed. bilingüe latín-español, con intr., trad. y notas de Pablo Ingberg, Buenos Aires: Losada, 2004.
- WADE LABARGE, Margaret, *La mujer en la Edad Media*, Madrid: Nerea, 1989.
- WALTER, Philippe, *Galaad: le pommier et le Graal*, Paris: Imago, 2004.
- WHITE-LE GOFF, Myriam, *Envoûtante Mélusine*, Paris: Klincksieck, 2008.
- WHITENACK, Judith, “Emphasis Added: An Introduction to Beatriz Bernal’s *Don Cristalián de España*”, *Monographic Review*, 12 (1997), pp. 24-38.
- WILLIAMSON, Edwin, *The Half-way House of Fiction. Don Quixote and Arthurian Romance*, Oxford: Clarendon Press, 1984.
- WILSON, Louise, “Playful paratexts: the front matter of Anthony Munday’s Iberian romance translations”, en Helen SMITH y Louise WILSON (eds.), *Renaissance paratexts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 121-132.

- ZIOMEK Henryk, *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid: Alcalá, 1983.
- ZUBIZARRETA, María Luisa, “Las funciones informativas: tema y foco”, en Ignacio BOSQUE y Violeta DEMONTE (dirs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, 3 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 2000, t. III, pp. 4215-4244.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- , *La medida del mundo. La representación del espacio en la Edad Media*, Madrid: Cátedra, 1994.

Palmerín y sus libros: 500 años
se terminó de imprimir en mayo de 2013
en los talleres de Formación Gráfica, S.A. de C.V.
Matamoros 112, Col. Raúl Romero
57630 Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México.
Portada de Pablo Reyna.
Tipografía y formación a cargo de
Socorro Gutiérrez, en Redacta, S.A. de C.V.
Cuidaron la edición los editores.

Palmerín y sus libros: 500 años celebra los quinientos años de la primera publicación en 1511 del *Palmerín de Olivia*, obra paradigmática que, como un nuevo principio, dará origen a una nueva serie de novelas de caballerías, la de los Palmerines, la que “junto con los Amadises constituyen dos de los fenómenos más fascinantes de la literatura de aventuras y son el corazón del auge y esplendor de las caballerías del siglo xvi”.

Este volumen, doblemente arbitrado, reúne veinte trabajos de investigadores de México (El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana); España (Universidad de Zaragoza); Italia (Università di Verona, Università di Trento); Inglaterra (University of Cambridge); Colombia (Universidad Nacional de Colombia) y Argentina (Universidad Católica Argentina). Los trabajos van de las cuestiones centradas en el *Palmerín de Olivia* a las más generales y referidas a otros libros de caballerías, del ciclo de los Palmerines en primer lugar, y de otros libros y ciclos; además, se han incluido trabajos relativos a la materia de Bretaña y a la narrativa caballeresca breve.

Palmerín y sus libros: 500 años es también un tributo a la universalidad de los libros de caballerías, a su magia, a sus aventuras de amor y muerte, y a esa forma específica de nuestra nostalgia, que es la necesidad de conocernos y comprendernos en aquellos viejos y actuales libros de aventuras.

ISBN: 978-607-462-447-2

