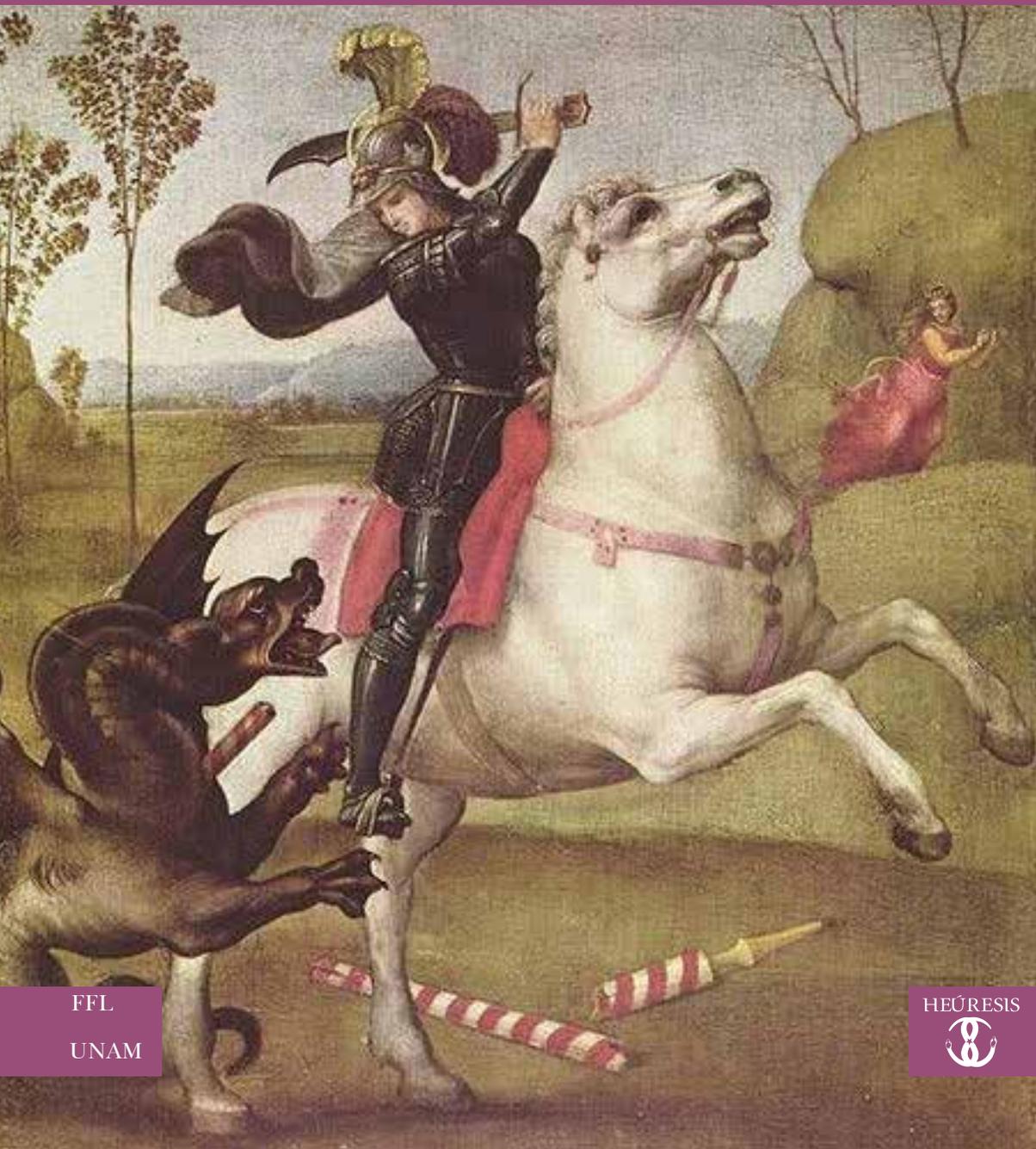


Daniel Gutiérrez Trápaga
María Gutiérrez Padilla
Editores

LIBROS DE CABALLERÍAS: ESTUDIOS SOBRE LA POÉTICA DEL GÉNERO



FFL

UNAM

HEÚRESIS



**LIBROS DE CABALLERÍAS:
ESTUDIOS SOBRE LA POÉTICA DEL GÉNERO**

HEÚRESIS

Daniel Gutiérrez Trápaga
María Gutiérrez Padilla
Editores

**LIBROS DE CABALLERÍAS:
ESTUDIOS SOBRE LA POÉTICA DEL GÉNERO**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Primera edición:

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México

ISBN:

Todas las propuestas para publicación, presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y, siguiendo el método de “doble ciego”, conforme a las disposiciones de su Comité Editorial.

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin autorización escrita del titular
de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México

Presentación

El presente libro, *Libros de caballerías: estudios sobre la poética del género*, surgió del esfuerzo de un grupo de académicos de México, Colombia, España, Italia y Estados Unidos, para atender los rasgos y la complejidad de este género, que dominó la ficción del siglo XVI, desde sus aspectos literarios centrales. Dicha tarea aún resulta uno de los aspectos que la investigación de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI necesita ampliar, tanto por la diversidad literaria de las obras que componen el género, como por su amplitud: más de ochenta obras, a las cuales hay que sumar su circulación fuera del ámbito castellano, así como las traducciones y reescrituras a casi una decena de lenguas. A diferencia de lo que sucedió durante buena parte del siglo XX, el panorama es propicio para abordar los libros de caballerías desde su configuración literaria.

Si hace unas décadas la consulta y lectura de los libros de caballerías se encontraba restringido, principalmente, a los fondos reservados de las bibliotecas europeas, en la actualidad contamos con acceso a gran parte de dichas obras. La transformación en el acceso a las fuentes primarias se la debemos no sólo a la labor de digitalización de los fondos ya referidos, sino también al trabajo de edición que han realizado diversos filólogos en las últimas décadas, que permiten trabajar con ediciones modernas de los libros de caballerías, cuyo grueso se concentra en la colección titulada los “Libros de Rocinante”, misma que ya supera los cuarenta títulos. Esta ardua labor editorial, que también ha resultado en fructíferos y numerosos estudios sobre la materialidad y la imprenta, permite también plantear investigaciones que dan cuenta del aspecto literario de los libros de caballerías tanto a nivel de obras individuales poco estudiadas como a nivel global, evitando las generalizaciones abusivas y despectivas sobre el género. Con el afán de profundizar en las cuestiones literarias de los libros de caballerías se plantearon cuatro líneas de investigación atendiendo a aspectos fundamentales de su poética: combate y maravillas, caracterización y motivos, estructuras narrativas y cíclicas, y traducciones y reescrituras en el ámbito europeo.

En la primera sección, María José Rodilla León explora el vínculo de los personajes femeninos con la caballería en el *Zifar*, tanto en su aspecto benefactor como demoníaco, en función de su vínculo con lo sobrenatural. Por su parte, Almudena Izquierdo Andreu revisa los aspectos retóricos, vinculados al *ars dictaminis*, en la construcción de las cartas de desafío en el *Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva. Por su parte, Jesús Duce García explica las descripciones del armamento y la arquitectura en la guerra y batallas del *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada, mostrando sus referentes a la realidad y a la tecnología bélica de la época.

La segunda parte se centra en aspectos de caracterización y en la presencia de motivos en los libros de caballerías. Clemente Aurelio Sánchez Rodríguez propone una lectura de los héroes protagonistas de las obras de Garci Rodríguez de Montalvo, a partir de la comparación de los episodios de *descensus ad inferos*. El trabajo de Andrea Flores García analiza la presencia y función de una prenda femenina: el caso de alcataz en los *Floriseles* tardíos de Feliciano de Silva. Por su parte, Nashielli Manzanilla Mancilla trabaja la caracterización de Gradafilea, a partir de su disfraz de caballero y su estatus de *virgo bellatrix* en el *Amadís de Grecia*.

La tercera sección, dedicada a los aspectos narrativos y cíclicos, comienza con el trabajo narratológico y semiótico de Hugo Enrique Del Castillo Reyes sobre el *Lepolemo*. Esta investigación se centra en estudiar la focalización narrativa como un recurso para la construcción del “efecto de realidad”, rasgo distintivo de este libro de caballerías. Por su parte, Claudia Demattè hace una propuesta teórica sobre la clasificación cíclica de los libros de caballerías, a partir de las categorías de libros únicos y su vínculo con los personajes “no protagonistas”.

Cierra el volumen la sección sobre los libros de caballerías castellanos más allá de su ámbito de origen, comenzando con el trabajo de Federica Zoppi sobre las distintas versiones del *Palmerín de Inglaterra*, la portuguesa y la italiana. El estudio comparativo se centra en la soberbia en la caracterización de los personajes femeninos. Pedro Álvarez-Cifuentes estudia el *Palmeiriz D’Oliva* y su presencia en los cuentos populares portugueses de los siglos XIX y XX. Por su parte, Mario Martín Botero García estudia la traducción francesa de las *Sergas d’Esplandián: Le cinqiesme livre d’Amadis* de Herberay des Essarts.

El capítulo compara las referencias a los hechos y personajes históricos mencionados en ambas versiones y cómo se ajustan al contexto de recepción de sus respectivos públicos. Finalmente, Victoria M. Muñoz estudia la influencia de la Oriana amadisiana y Claridiana del *Espejo de príncipes y caballeros* en diversas obras inglesas de finales del siglo XVI, incluyendo a Philip Sidney.

Este libro se realizó con financiamiento del Proyecto PAPIIT (núm. IN405919), “La construcción narrativa en los ciclos de caballerías hispánicas” de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Asimismo, es parte de las actividades del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca (SEM/01_011_2019) de la misma Facultad. Agradecemos el apoyo de los miembros de este seminario y en particular al responsable del proyecto PAPIIT, Axayácatl Campos García Rojas, y a los otros participantes del proyecto, Gabriela Martín López, Lucila Lobato Osorio y Carlos Alberto Rubio Pacho, así como a Mónica Cruz Salinas por su colaboración en la revisión del texto.

Daniel Gutiérrez Trápaga y María Gutiérrez Padilla

Combate y maravillas

Entre el milagro y la maravilla: mujeres protectoras y diabólicas en el *Zifar*

MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Muchas son las aventuras de nuestra obra que se rigen por Dios o por el diablo. El Caballero Zifar es nombrado el Caballero de Dios; se encomiendan a él antes de las batallas, lo toman como compañero en las hazañas y le atribuyen las victorias porque confían en el juicio de Dios: si alguien hace tuerto, la verdad estará de su parte y triunfará. Abundan las profecías en voces celestiales y se suceden los milagros en la actuación de algunas dueñas buenas y piadosas que invocan o agradecen a Dios y a Santa María por su salvación. Igualmente, la aparición del diablo o del huerco como “mantenedor de la mentira”¹ es notoria en casos de traición y soberbia entre los enemigos de Zifar y sus hijos y en otros, de lascivia, seducción y engaño, entre algunas mujeres, cuya función es muy relevante en las aventuras de los caballeros. Vamos a ver cómo intervienen estas dos entidades sobrenaturales en la función de las dueñas y doncellas de la obra.

Desde el prólogo, aparece la primera mujer, doña María de Molina, reina de Castilla y León, en cuya etopeya se retratan las cualidades de cómo debe ser una reina: “muy buena dueña e de muy buena vida, e de buen consejo, e de buen seso natural, e muy conplida en todas buenas costumbres e amadora de justicia e con piedat, non argullesçiendo con buena andança nin desesperando con mala andança quando le acaesçia, mas muy firme e estable en todos los sus fechos que entendie que con Dios e con razón e con derecho eran”² Cumplida, justa, piadosa y creyente en Dios, la reina será el modelo

¹ *Libro del Caballero Zifar*. Ed. de Cristina González. México, Rei-México, 1990, p. 221.

² *Ibid.*, p. 68.

para las mujeres casadas que pertenecen al ámbito de lo maravilloso cristiano o *miraculosus*.³

GRIMA, LA MUJER DE ZIFAR

El libro abre con la presentación de Grima, la esposa de Zifar, con las mismas calificaciones de la reina, que son las dotes que se exigen de la perfecta casada: “fue muy buena dueña e de buena vida e muy mandada a su marido e mantenedora e guardadora de la su casa”,⁴ en otro lugar del texto se afirma: “veyendo la manteneçia de la buena dueña, e quan obediente era a su marido e quan buena criança fazia en sus fijuelos e quan buenos castigos les daua”.⁵ Todas las cualidades de la presentación se reiteran en diversas ocasiones, incluso a Grima no se le aplican los prejuicios misóginos, Zifar afirma que aunque “digan algunos que las mujeres non guardan bien poridat, tengo que fallése esta regla en algunas”⁶ y reconoce a Grima como de buen seso; la llama “la su buena muger” y siempre quiere acompañarlo en las adversidades y en la mala fortuna que padece Zifar, además de agradecerle por haber compartido con ella su “puridad”. Tras la muerte de los caballos de su marido, ella se deja “caer en tierra llorando de los oios”⁷ y se sacrifica por él ofreciéndole su propio palafreñ. Grima se presenta entonces como protectora de su marido y él reconoce el alivio que supone compartir las desgracias: “guarido me auedes y dadome auedes conorte al mi grant cuidado en que estaua”.⁸

Además de modelo de esposa es una buena madre, protectora de sus hijos; Grima desea descansar en Galapia y le ruega a Zifar que se queden por traer “nuestros fijuelos muy flacos”.⁹ El duelo que hace por la pérdida de sus hijos

³ Uso la terminología de Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*. 2ª ed. Barcelona, Gedisa, 1986, p. 13.

⁴ *Libro del Caballero Zifar*, op. cit., p. 73.

⁵ *Idem*.

⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁹ *Ibid.*, p. 104.

pequeños: “E asy era salida la dueña de seso que andaua como loca entre todas las otras, deziendo sus palabras muy extrañas con grant pesar que tenía de sus fijos”,¹⁰ los desmayos al recuperarlos, ya jóvenes, y la partida de Roboán en busca de aventuras demuestran los sentimientos de una madre que llora “de los oios muy fuertemente” porque sabe que Roboán se llevará consigo las telas de su corazón y quedará “triste y cuitada” pensando siempre en él.

En su aventura solitaria, Grima invoca a la Virgen Santa María cuando se encuentra a merced de los marineros y ella la socorre a través de su hijo, “muy blanco e muy fermoso”,¹¹ que, subido en la vela, guía la nave a buen puerto, además de las voces que oye en el barco que le indican deshacerse de los cuerpos de los malvados y apropiarse de las mercaderías. El ambiente en la nave pertenece a lo maravilloso milagroso, pero también Grima se presenta, a su vez, como una aparición en el puerto de Galan, el día de la Asunción, en una nave sin anclas, sola, sentada sobre su estrado, como una dama misteriosa, sin querer dar razón de su vida y hacienda más que al rey de Orbin; los habitantes ante semejante aparición, “touieron que era miraglo de Dios, asy commo lo era”.¹² La llegada de la dueña a la ciudad mejora las cosechas y todos la aman porque la consideran un regalo de Dios. La vasta hacienda de telas, piedras preciosas y otras riquezas que hay en la nave las pone al servicio de las mujeres; hace un monasterio para doscientas y a otras doscientas las dota, las viste con ricos paños y las casa.

Es curiosa esta nave cargada de mercaderías que queda en poder de Grima. La comparación de la mujer casada con un navío de mercader abastecido y rico viene de Salomón, se recoge en Zifar como una aventura femenina y también Fray Luis de León acude a esta comparación:

La riqueza que cabe en una nao, y la mercadería que abarca no es riqueza, la que basta a un hombre solo, o a un género de gente particular, sino es prouisión entera para una ciudad, y para todas las diferencias de gentes que ay en ella, trae lienços, y sedas, y brocados, y piedras ricas, y obras de oficiales hermosas,

¹⁰ *Ibid.*, pp. 136-137.

¹¹ *Ibid.*, p. 149.

¹² *Ibid.*, p. 145.

y de todo genero de bastimentos, y de todo gran copia. Pues esto mismo acontece a la muger casera, que como la naue corre por diversas tierras buscando ganancia, assi ella ha de rodear de su casa todos los rincones, y recoger todo lo que pareciere estar perdido en ellos y convertirlo en utilidad y provecho, y tentar la diligencia de su industria, y como hazer prueua della, assi en lo menudo como en lo granado [...] y quando menos pensamos llenas las velas de prosperidad entra esta nuestra naue en el puerto, y comienza a desplegar sus riquezas, y sale de allí el abrigo para los criados y el vestido para los hijos.¹³

No conforme con haber protegido y dotado a las mujeres del reino de Orbin, sigue fundando monasterios de monjas y un hospital o posada, respectivamente, que provee con muebles, ropa, heredades, ganado, villas y castillos. Grima, de protectora del marido y de los hijos pasa a ser protectora de reinos y de mujeres.

Las despedidas de las ciudades y reinos a los que Zifar y Grima han ayudado son semejantes. A Zifar le ruega la señora de Galapia que no se vaya y a Grima los reyes de Orbin le imploran lo mismo: “non nos desamparedes, ca mucho tememos que si vos ydes que non yra tan bien a esta tierra commo fue fasta aquí desque vos venistes”.¹⁴ Pero Grima tiene que partir, rompe con el estereotipo de la mujer encerrada y se convierte en una dueña navegante, que como la doncella andante, estudiada por Marín Pina, “goza de una capacidad de movimiento que, aunque no se le niega expresamente, está reñida con la reclusión y encerramiento requerido y exigido a la condición femenina”.¹⁵ De igual manera, Grima también es amenazada sexualmente y su honra corre peligro, pero se libra, no por la magia, como Florencia y Deidenia,¹⁶ sino como

¹³ Luis de León, *La perfecta casada*. 2ª impr., correg. y aum. Salamanca, Casa de Cornelio Bonardo, 1586, fols. 30r y 30v.

¹⁴ *Libro del Caballero Zifar*, *op. cit.*, pp. 149-150.

¹⁵ María Carmen Marín Pina, “La doncella andante en los libros de caballerías españoles: antecedentes y delimitación del tipo”, en Armando López Castro, Luzdivina Cuesta Torre, eds., *Actas del XI Congreso internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval*. León, Universidad de León, 2007, p. 818.

¹⁶ Florencia, del *Cuento muy fermoso de Otas de Roma* y Deidenia, del *Clarisel de las Flores*, de Jerónimo de Urrea, ambas aducidas por M. C. Marín Pina, “La doncella andante en los libros de caballerías españoles: la libertad imaginada (ii)”, en *eHumanista*, núm. 16, 2010, p. 228.

protegida de la Virgen; su función es hacer el bien de reino en reino con las riquezas de la nave y debe continuar su viaje providencial, porque así se lo dijo la voz del cielo: “Dios tiene por bien que las ayas e las despiendas en buenas obras”.¹⁷ Se acompaña de doncellas en su camino al reino de Menton y cuando se juntan en su compañía algunos hombres que van en busca de la paz y la justicia del nuevo rey, al desembarcar, apelando a su honestidad, prefiere que no sigan en su compañía y les regala “grant algo de lo que traya en la nave [...] e asy se partieron della ricos e bien andantes”.¹⁸

LA MALA MADRE

En contraste con Grima, en su función materna, que daba buenos castigos a sus “fijuelos”, aparece el ejemplo de la madre que regala demasiado a su hijo, quien se da a deshonestos ejercicios por no haber sido aconsejado a tiempo y haber disimulado su falta con el mucho amor que le profesa, pero que luego ya no hay tiempo para remediar. Este ejemplo aleccionador del *Zifar*, con ligeras variantes, es aprovechado por un moralista del XVI, Juan Luis Vives, que cuenta sobre un mancebo:

que siendo lleuado a justiciar rogó que le dexassen hablar con su madre, y púsole la boca al oydo como que le quería hablar en secreto, estado assí le lleuó la oreja de vn bocado, y siendo reprehendido por los que allí yuan no sólo de ladrón mas aun de impío y cruel contra su madre, respondió que aquel era el galardón de la crianza que ella le diera, porque (dixo él) si en la hora que yo le traxe a casa el libro que auía hurtado en el escuela (que fue el primer hurto que en mi vida hize) me castigara y no se pusiera a besarme y abraçarme, yo no houiera llegado a esto en que me veys.¹⁹

¹⁷ *Libro del Caballero Zifar*, op. cit., p. 143.

¹⁸ *Ibid.*, p. 200.

¹⁹ Juan Luis Vives, *Instrucción de la muger christiana, donde se contiene cómo se ha de criar una donzela hasta casarla y después de casada cómo ha de regir su casa y biuir bienauenturadamente con su marido, y si fuere biuda lo que deue de hacer*. Alcalá de Henares, s.e., 1529, fol. cxxxviiij v.

Otra madre protectora es la esposa del burgués que acoge a los dos hijos de Zifar, muy alegre, y confía en que Dios se los ha enviado por no tener hijos propios: “Amigo, señor, vedes quan hermosa criatura me traxo Dios a las manos”.²⁰ Y cabría acaso mencionar aquí a la infanta de Menton, que no pudo ser madre y, cuando se enferma, se preocupa por la sucesión que no ha tenido con Zifar y por la protección de sus súbditos y le insta a que no tarde en casarse para que no quede su reino desamparado.

LA SEÑORA DE GALAPIA

También de nombre Grima, es una mujer que tiene dotes de gobernante y demuestra su preocupación por la batalla; cuando sube a los andamios y entre la polvareda cree ver a su gente perdida, da “vna grant bos commo muger salida de seso, e dixo: ¡Santa María val! e dexose caer en tierra transida, de guisa que su fijuelo se ouiera a ferir muy mal sy non que lo reçesbio en los braços la mujer del caballero Zifar”.²¹

En los casos de las dos Grimas hay llanto o desmayo y ambas recurren a la invocación de la Virgen. Son profundamente religiosas y creen fervientemente en la intervención sobrenatural de Santa María, a quien la señora de Galapia también invoca:

Las dueñas, estando enderredor de su señora, llorando y faziendo grant llanto, oyeron vna bos en la capiella do estaua su señora, que dixo asy: “Amiga de Dios leuantate, que tu gente está desconortada e tienen que quanta merçed les fizo Dios mio fijo el Saluador del mundo oy en este día, que se les es tornada en contrario por esta tu muerte. E crey que voluntad es de mio fijo de endresçar este tu fecho a tu voluntad e a tu talante.”²²

²⁰ *Libro del Caballero Zifar, op. cit.*, p. 141.

²¹ *Ibid.*, p. 118.

²² *Ibid.*, p. 120.

Los milagros se manifiestan a través de las voces del cielo y luces claras que admiran a los que lo contemplan, las doncellas, y a la propia señora que torna “de muerte a vida”.²³ Con esta resurrección de la viuda de Galapia, aparece el agradecimiento: “Señora Virgen Santa Maria me tornaste por la tu santa piedat de muerte a vida, e me sacaste de grant tristeza en que estaua e me traxiste a gran plazer”.²⁴

En cuanto a su función como gobernante, se preocupa por sus súbditos y llora de emoción al ver a sus caballeros salvos, sentada en su estrado. Con la alegría de la victoria llegan el agradecimiento y la generosidad, cuando van a “comer e a holgar”;²⁵ invita a la mujer de Zifar “y la asentó consigo a la su tabla, e fizole mucha onrra”.²⁶ Los agradecimientos al Caballero Zifar por su buena conducción de la batalla los hace la señora de Galapia a la esposa de Zifar, a la que nombra: “Dueña de buen lugar e bien acostunbrada e sierua de Dios”.²⁷

Sabe acatar las decisiones de su consejo cuando la piden en matrimonio, sólo baja la cabeza “e estaua como vergoñosa y enbargada”²⁸ y deja la decisión de su matrimonio a los hombres que lo integran porque se trata de crear alianzas y buscar la paz y a ellos se dirige: “en vuestro poder so. Ordenad la mi fazienda como mejor vierdes”.²⁹ Los seis caballeros que vienen a pedir la mano dicen que traen “procuratorios muy conplidos que por quanto ellos fiziesen fincaria su señor, e demas que trayan el su sello para afirmar las cosas que se y feziesen [...] e por mayor firmeza firmarlo hemos con el sello de nuestro señor”.³⁰ La señora de la Villa de Galapia consulta todo tipo de decisiones políticas, asuntos bélicos y de defensa del reino, o incluso amorosos para afianzarlo y protegerlo.

²³ *Idem.*

²⁴ *Ibid.*, p. 121.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Ibid.*, p. 126.

²⁹ *Ibid.*, p. 127.

³⁰ *Ibid.*, pp. 127-128.

LA INFANTA SERINGA

Es de este mismo tipo de mujer gobernante, cuyas tierras son acosadas por los hombres vecinos, ya sean nobles o reyes. Ambas mujeres, la de Galapia y Seringa, permanecen en el recinto amurallado durante la guerra y las dos consultan las decisiones importantes a caballeros ancianos y parientes. Al mismo tiempo, la función de la infanta Seringa se asemeja a la de Grima en el hecho de preanunciar “el buen fin del deambular del héroe caballeresco”.³¹ Sin embargo, la infanta Seringa no pertenece al ámbito de lo maravilloso milagroso porque, en ningún momento, invoca a las potencias celestiales ni cree en los poderes sobrenaturales para la consecución de sus fines, aunque sí está con sus damas en la iglesia haciendo oración el tiempo que dura la batalla. Su comportamiento es el de una doncella enamorada, que descubre su amor abiertamente a Roboán y que, cuando falla el arreglo matrimonial de su tío, sin dudarlo le declara que lo esperará más tiempo del que él le pide.

Muchos más sucesos milagrosos acontecen a otros personajes secundarios, como el caso de la mujer del conde Farán, quien para aconsejarle sobre los males que le vendrán por haberse alejado de Dios, le cuenta a su marido dos milagros, de los cuales uno le sucedió a su sobrino Joran en Altaclara, cuyo caballo se arrodilló ante el paso de un clérigo que venía con el cuerpo de Dios para darle comunión a un doliente, a pesar de que Joran lo expoleaba para que levantase los hinojos.

LAS DAMAS DIABÓLICAS, TENTADORAS, QUE DOMINAN LA MAGIA

Al ámbito de lo maravilloso *magicus* o sobrenatural maléfico o satánico³² pertenecen las damas temibles, engañosas, peligrosas, dominadoras por su poder demoniaco para atraer al género masculino y encerrarlo, como a Mer-

³¹ Carina Zubillaga, “Realidades milagrosas y maravillas posibles en el *Libro del Caballero Zifar*”, en *Medievalia*, núm. 42, 2010, p. 5.

³² J. Le Goff, *op. cit.*, p. 13.

lín, o conducirlo a la perdición, a través de una invitación, que es un engaño, como en el caso del Caballero Atrevido.

LA DAMA DEL LAGO

Su aparición se produce entre terribles voces, fuertes vientos, agua que bulle y ceniza alrededor del lago. En las aventuras caballerescas es importante la presencia del agua. Un río, un lago o el mar suponen una barrera para pasar al otro mundo, al *alter orbis* de los *mirabilia*. El topos acuático del lago, como puerta de entrada, lo encontramos en la historia caballerescas que Don Quijote cuenta al canónigo de Toledo: “un lago de pez hirviendo a borbotones, y que andan nadando y cruzando por él muchas serpientes, culebras y lagartos, y otros muchos géneros de animales feroces y espantables”,³³ y de cuyas aguas surge la voz que invita al caballero a los siete castillos de las siete hadas, en medio de unos “floridos campos” y una “apacible floresta”. Se trata de los mismos elementos en ambas obras: pez o agua que hierven y la invitación de la mujer a entrar en el agua. Pero no siempre la dama del lago de las aventuras caballerescas cumple una función negativa: la dama del lago, que se lleva a Lanzarote a su palacio bajo las aguas, lo educa y lo envía a la corte del rey Arturo, no sin antes haberlo instruido “en el significado y alcance del ser caballeresco”,³⁴ además de protegerlo en varias aventuras. En cambio, en el *Lancelot* en prosa, la Dama del Lago se identifica con Viviana o Niniana, de la cual se enamora Merlín, pero al enseñarle sus artes mágicas, ella se aprovecha y lo encierra en una cueva. Carlos Alvar distingue una dualidad en el personaje de la Dama del Lago: la dama feérica o mágica, sobrenatural, personaje benefactor de Lanzarote y la mortal que aprende artes mágicas, personaje maléfico que provoca la muerte de Merlín.³⁵

³³ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed., introd. y notas de Martín de Riquer. Barcelona, Planeta, 1980, pp. 536-537.

³⁴ Carlos Alvar, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 114.

³⁵ *Ibid.*, p. 115.

A esta segunda clase pertenecería la dama del lago del *Zifar*; se trata de una especie de hada de las aguas, como ha visto Krappe,³⁶ que invita al Caballero Atrevido a su reino submarino o al “país bajo las olas” de la mitología celta, donde viven felices un tiempo rodeados de abundancia de piedras preciosas y manjares; el crecimiento y los frutos se dan en un tiempo extraordinario fuera del curso habitual y tienen un hijo que nace y crece en poco tiempo, pero aparece “un personaje agresor, que convence al humano y logra que transgreda la prohibición”.³⁷

Pero no es solo uno sino tres los personajes agresores que destruyen el pacto matrimonial de no hablar con nadie: una cobijera, otra “maldita” y “otra su priuada” que convence a una dama hermosa “que era amada de muchos”³⁸ para que acepte el amor del caballero. Se trata de una prostituta de las que “tienen por brio andar de mano en mano e auer muchos amados”³⁹ y condenada por sus amores “syn Dios”. Después de la transgresión, el personaje sobrenatural de “dama hermosa” del lago se convierte en “vn diablo muy feo e mucho espantable”;⁴⁰ otro de los motivos, semejante a la leyenda de Melusina, estudiado por Krappe;⁴¹ la dama diablo se apoya en los brazos del Conde Nason y de su antepasado, ambos traidores, y se alimenta de sus corazones en un rito de canibalismo. Se autonombra la Señora de la Traición y expulsa del lago al caballero y a su hijo en medio de grandes voces y terremotos y sus caballos quedan entre las aguas convertidos en cerdo y cabra. Es imprescindible revisar aquí la digresión didáctica, atribuida a San Jerónimo, que se introduce en medio de la aventura, sobre las preguntas acerca del amor y las mujeres amadoras que un padre hace a su hija, una especie de doncella Teodor, de cuyas palabras brota la misoginia sobre las mujeres que aman a muchos y

³⁶ Alexander Haggerty Krappe, “Le Lac enchanté dans *Le Chevalier Cifar*”, en *Bulletin Hispanique*, vol. 32, núm. 35, 1933, p. 112.

³⁷ Paula Pérez Milán, “Análisis de dos relatos maravillosos del *Libro del caballero Cifar*”, en *Tirant*, núm. 21, 2018, p. 448.

³⁸ *Libro del Caballero Zifar*, op. cit., p. 245.

³⁹ *Ibid.*, p. 246.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 249.

⁴¹ A. H. Krappe, op. cit., p. 121.

finjen ser siervas de Dios, como las romeras-rameras,⁴² que van a las romerías a que las vean y no por devoción o las que están en monasterios mal guardadas y quieren ser visitadas.

OTRA DAMA DIABÓLICA

Es una tercera agresora, que surge en el ámbito maravilloso del bosque, aislado de la corte, se le aparece a Roboán para tentar su codicia cuando va de cacería. El narrador directamente informa que es el diablo en forma de hermosa doncella “bien andante” que intenta destruir su felicidad con la emperatriz Nobleza y hacerle perder el imperio. Se trata, en la tipología de Marta Haro,⁴³ de una “doncella traidora”, cuyo señuelo es ayudar al caballero informándole de los bienes maravillosos que posee la emperatriz: un alano ligero “mas blanco quel cristal”⁴⁴ llamado Plazer, que le servirá para la caza; en esta primera transgresión al pacto, la doncella tentadora logra ayuntarse con él; la segunda vez se le aparece en una selva espesa y más hermosa que antes para hablarle del azor “mas aluo que la nieue”,⁴⁵ y, por último, el caballo “mas aluo que la nieue e el mas corredor del mundo”.⁴⁶ Los tres dones son blancos como el color del más allá, en su aspecto negativo, es “color de muerto”.⁴⁷

Esta misma dama diabólica aparece después bañándose en la fuente y obrando piruetas boca abajo, riéndose y haciendo escarnio de Roboán y del emperador, quien la llama “diablo maldito”.⁴⁸ Ambos pasaron por la tentación demoníaca y por el casamiento con Nobleza, llamada “la enperatris encantada”⁴⁹

⁴² Isabel de Riquer, “La peregrinación fingida”, en *Revista de Filología Románica*, núm. 8, 1991, pp. 103-119.

⁴³ Marta Haro Cortés, “La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*”, en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Ed. de Rafael Beltrán. Universitat de València, 1998, p. 187.

⁴⁴ *Libro del Caballero Zifar*, op. cit., p. 416.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 420.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 422.

⁴⁷ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. 3ª ed. Madrid, Ediciones Siruela, 1998, p. 144.

⁴⁸ *Libro del Caballero Zifar*, op. cit., p. 431.

⁴⁹ *Libro del Caballero Zifar*, op. cit., p. 432.

y acaban los dos riendo porque han aprendido la lección de no creer en “falaguerras palabras e engañosas”.⁵⁰ La risa era considerada en la Edad Media como “hija del diablo”,⁵¹ como risa mala, de burla, “que poco a poco se vuelve patrimonio de los malvados”,⁵² pero, en este caso, la risa diabólica es liberadora y contagiosa, a tal punto que el emperador que nunca reía, ríe estrepitosamente y, a su vez, contagia a Roboán, quien ríe también, una vez que ha exorcizado sus temores por haber reconocido a la dama tentadora.

LA EMPERATRIZ NOBLEZA

Aunque no es una dama tentadora ni malvada y aconseja siempre con la verdad y la prudencia, también pertenece al ámbito de lo maravilloso mágico por cuanto su madre la encantó a ella y a todo su señorío. Su reino pertenece al *alter orbis* y ella bien podría ser una *dama misteriosa* que domina las artes adivinatorias, pero solo del pasado ya que, en cuanto Roboán atraviesa las puertas de su reino, las doncellas le informan que ella sabe “la vuestra fazienda toda, e quien erades, e todas las cosas que pasastes desque naçistes aca; pero non puede saber lo que ha de venir”.⁵³ Una doncella le informa de toda la historia del padre de Nobleza, don Yuan, y es conducido ante la emperatriz y lo casan con ella. La abundancia y felicidad colman a Roboán como emperador, pero antes de que se cumpla el año, pierde el imperio y a la mujer que él mismo había descrito como “la mas fermosa, e de mejor donayre, e la mas enseñada e de mejor palabra, e la mas sosegada e de mejor entendimiento, e la mas mesurada e de mejor resçebir, e la mas alegre e mejor muger que en el mundo fue nasçida”.⁵⁴

A pesar de sus consejos para no desear más de lo que se tiene ya asegurado, porque Nobleza sabe que Roboán ha sido tentado por el diablo; y a pesar

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Georges Minois, *Historia de la risa y de la burla (de la Antigüedad a la Edad Media)*. México, Ficticia, 2015, p. 132.

⁵² *Ibid.*, p. 432.

⁵³ *Libro del Caballero Zifar, op. cit.*, p. 412.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 421.

también de sus ruegos, que la crítica ha comparado con la lamentación de Dido, ella trata de persuadirlo sin ánimo de venganza ni agravios ni le amenaza con el suicidio o la muerte, como sí lo hiciera Dido; en cambio, “A Nobleza, el amor que siente por Roboán le permite pensar en el futuro de su amante y seguir deseando lo mejor para él. Por eso necesitó tres días de plazo antes de otorgarle el caballo que Roboán le había pedido: las doncellas castas de su imperio pudieron terminar el bordado del pendón que salvará a Roboán en situaciones difíciles dondequiera que se encuentre”.⁵⁵

Por su parte, Cristina González ha visto en este episodio el motivo de las mujeres sobrenaturales o encantadas casadas con humanos⁵⁶ y la posible influencia del episodio de Beatriz y El caballero del Cisne de la *Gran Conquista de Ultramar*. En todo caso, ambas críticas diferencian a Nobleza de la vengativa Dido y la rescatan como una mujer buena que se aflige por la partida del marido y que además le otorga una prenda benéfica, el pendón milagroso, que hacen las doncellas castas, con lo cual cabrían en el rubro de lo maravilloso sobrenatural tanto Nobleza como las “siete doncellas santas”, adyuvantes de Roboán, que bordaron el pendón y que Cristina González considera como profecía milagrosa o milagro profético, por medio del cual se establece un paralelo entre Zifar y Roboán. Por otro lado, Burke ha interpretado este milagro como el triunfo de las siete virtudes (las doncellas) sobre los siete pecados capitales (los condes rebeldes).⁵⁷

Hemos visto cómo en ambos espacios maravillosos, el *miraculosus* y el *magicus*, la actuación de las mujeres está en consonancia con la moral y la religión de la novela. Los hechos de la familia de Zifar obedecen a un plan providencial y tienen su explicación en la voluntad divina o en las maestrías del diablo, a quien vencen siempre. La manifestación de lo sobrenatural se hace a través de fenómenos como voces del cielo o claridad del día, en los casos milagrosos, y terremotos, voces y risas maléficas, en los mágicos. Estos dos ámbitos de la novela siempre están presididos por mujeres; aunque las

⁵⁵ Martha Ana Diz, “El discurso de Nobleza en el *Cifar* y la carta de Dido”, en *Thesaurus*, t. XXXV, 1980, p. 106.

⁵⁶ Cristina González, “Tres mujeres desamparadas: Dido, Beatriz y Nobleza”, en *Thesaurus*, t. XLIII, núm. 1, 1988, p. 107.

⁵⁷ *Apud.* C. González en su edición del *Zifar*, p. 444.

aventuras les sucedan a los caballeros, ellas son el medio para que se realicen: tanto en Grima como en la viuda de Galapia se presentan profecías y milagros que conducen sus vidas a buen fin. Igualmente son protectoras de su familia, de las mujeres y de sus súbditos y premiadas con el milagro por sus buenas conductas. Las mujeres demoniacas tientan y vencen a los caballeros, en un principio, aunque ellos logran terminar de manera exitosa las aventuras. Protectoras o tentadoras, en ambos mundos: el sobrenatural o maravilloso milagroso y el maravilloso mágico o demoniaco, la función de las mujeres es imprescindible para el desarrollo de las aventuras caballerescas.

Las cartas de batalla en el libro de caballerías: el caso del *Florisel de Niquea* (1532)¹

ALMUDENA IZQUIERDO ANDREU
École Normale Supérieure de Lyon

El uso de la epístola dentro del libro de caballerías ha estado presente desde los inicios del género. Se encuentran cartas ya en el *Amadís de Gaula*, el *Tirant lo Blanch*, o el *Tristán de Leonís*, que recogen la tradición epistolar troyana según apunta Marín Pina, quien ha estudiado con profundidad la presencia de las *ars dictaminis* en las narraciones caballerescas. En palabras de la investigadora, los autores de las ficciones “hallaron en la epistolografía un socorrido recurso para contar y enriquecer sus relatos y su uso continuado a través de los siglos lo convirtió en un rasgo definitorio del género”.² Las cartas que aderezan las ficciones beben directamente de la retórica epistolar; es decir, se basan en un ideal teórico bien aquilatado en los siglos XV-XVI. A su vez, sus rasgos y estructura provienen de la preceptiva latina medieval dentro de las *ars dictaminis*, y se subordinaban a las necesidades y características propias del género caballeresco, tanto en el argumento como en la caracterización del personaje.³

¹ Este trabajo se realizó en el marco del Proyecto PAPIIT (núm. IN405919), “La construcción narrativa en los ciclos de caballerías hispánicos” de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Y se vincula con los objetivos del grupo de investigación “Sociedad y literatura hispánicas entre la Edad Media y el Renacimiento” (UCM ref. 941032).

² María Carmen Marín Pina, “De los géneros y diferencias de las cartas caballerescas”, en *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2011, p. 217. Para la influencia de la materia troyana *vid.*, “La carta de Iseo y la tradición epistolar troyana en el *Tristán de Leonís* (Valladolid, 1501)”, en *Letras. Libros de caballerías. El “Quijote”*. Investigación y Relaciones, núm. extra 50-51, 2004-2005, pp. 235-251.

³ Ello se refleja tras el análisis de las treinta y nueve cartas del *Cirongilio de Tracia*, Javier Roberto González, “La *salutatio* epistolar: de la preceptiva latina medieval a la praxis de un libro de caballerías (*Cirongilio de Tracia*, 1545)”, en *Stylos*, núm. 11, 2002, pp. 83-95, lo que ha conducido incluso a su

En relación con esto, las siguientes páginas se centran en estudiar la carta de batalla en un libro de caballerías concreto: el *Florisel de Niquea Libros I-II* (Nicolas de Tierri, Valladolid, 1532). Esta obra fue la tercera incursión de Feliciano de Silva en el género caballeresco, como continuación natural de su *Amadís de Grecia* (1530). El objetivo es analizar el estilo y la estructura de las cartas de desafío para comprobar su adecuación a la retórica epistolar, así como el peso que tienen en el argumento. En concreto, se analizará un grupo de cartas de batalla al comienzo del Libro II, que encadenan una petición y tres respuestas entre Florisel de Niquea, protagonista de la obra, y el príncipe Lucidor de las Venganzas, el caballero antagonista.

1. DE LA EPÍSTOLA CABALLERESCA A LA CARTA DE BATALLAS

Si bien las *ars dictaminis* medievales comienzan en el siglo XI con la regularización de los principios teóricos que deben acatar las cartas, estas se preocupan ante todo por la estructura de la epístola, de forma que sus cinco partes estuvieran presentes y bien delimitadas: *salutatio*, *captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio* y *conclusio*. Sin embargo, a partir de los siglos XIV y XV, esta tendencia varía, y autores como Enrique de Villena o Diego de Valera no van a ser tan estrictos con su estructura al reconocer que estas cinco partes no son siempre obligatorias. Estas ideas se consolidan a finales del Cuatrocientos y principios del Quinientos, cuando se comienza a dar una mayor importancia

tipologización y teorización para ver su funcionamiento como discursos primarios, y su relación con el texto principal. En el caso del *Floriseo*, este contiene una comunicación epistolar abundante, con más de veinte misivas de diverso tipo, Patricia Esteban Erlés, “Cartas de caballeros. Usos epistolares en el *Floriseo* de Fernando Bernal”, en “*Amadís de Gaula*”: quinientos años después. *Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Eds. de José Manuel Lucía Megías, María Carmen Marín Pina; col. de Ana Carmen Bueno. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008 pp. 204-227. En los libros de Feliciano de Silva las cartas son un elemento narrativo de peso desde el *Amadís de Grecia*, lo que supone una deuda con la ficción sentimental, Tobias Brandenberger, “Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano”, en *Revista de Literatura Medieval*, vol. 15, núm. 1, 2003, pp. 55-80 y Francisco Moral Cañete, “El *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva en la producción caballeresca hispana (II)”, en *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. 32, núm. 2, 2009, pp. 433-461.

al contenido y estilo de la carta que a su estructura fija. A lo largo del siglo XVI, el estudio del arte epistolar se incluye en las *ars humanitatis* aunque desde una visión más práctica, enfocada al uso; ello lleva incluso a que humanistas destacados como Erasmo y Juan Luis Vives escribieran sendos manuales del epistolografía. En ambos casos se pasa a dar mayor importancia al estilo de la carta, así como a los asuntos que se pueden trabajar en ella.⁴

Aparte de estas indicaciones históricas, es necesario matizar otro punto importante. Las cartas insertas en los libros de caballerías no son epístolas reales en sí, sino textos ficcionales al igual que los relatos que sirven de marco. En este sentido, Niccolò Perotti realiza una diferenciación, obvia a primera vista, pero que condiciona el estudio de las misivas en las narraciones: las cartas ficticias y las cartas reales son dos ramas diferentes del género epistolar; por lo tanto, no serán iguales las cartas de Cicerón que las cartas de Ovidio de las *Heroidas*.⁵ Estas últimas son las que verdaderamente tendrán un influjo en las misivas caballerescas, al menos en el subgénero de la carta amorosa. Dentro de la división genérica que plantea también Marín Pina para la epístola caballeresca, esta se puede dividir en cartas de amores (con sus propios subgéneros), de aviso y proféticas, de petición y de batalla.⁶ En el caso de estas últimas, merecen especial atención las plasmadas en el *Tirant lo Blanch*, pues son un reflejo vivo de los carteles de desafío reales de su autor, Joanot Martorell, quien intercambió un buen número de este tipo de misivas durante su vida. El rico epistolario de Martorell supone la mejor muestra de cartas de desafío del siglo XV, como estudió Martín de Riquer y, más recientemente,

⁴ Para un estudio introductorio de la carta renacentista, se remite a Pedro Martín Baños, *El arte epistolar en el Renacimiento europeo, 1400-1600*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2005; Jamile Trueba Lawand, *El arte epistolar en el Renacimiento español*. Madrid, Tàmesis, 1996 y Asunción Rallo Gruss, "La epístola, género renacentista", en *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*. Madrid, Cupsa, 1979. Para la carta poética, Claudio Guillén, "Para el estudio de la carta en el Renacimiento", en *La epístola*. Ed. de Begoña López Bueno. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 101-127. Para la retórica medieval de las *ars dictaminis*, Charles Faulhaber, *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth Century Castile*. Berkeley, University of California Press, 1972.

⁵ M. C. Marín Pina, *op. cit.*, pp. 179-180.

⁶ *Ibid.*, pp. 182-206.

Josep Pujol.⁷ Dentro ya del desarrollo del libro de caballerías, destacan los carteles de desafío insertos en el *Florindo* de Fernando Basurto (1528).⁸

Antes de zambullirnos en las epístolas del *Florisel*, creo necesario plantear unos apuntes teóricos sobre las cartas de batalla o desafío. Según Antonio Orejudo, las cartas de batalla “eran los documentos que escribían y enviaban los caballeros para requerir un combate y acordar sus pormenores”. De manera complementaria, Marín Pina declara que “el cartel, la carta de batalla o carta de desafío es el escrito que precede al combate, el documento en el que se recogen los motivos y pormenores del mismo”.⁹ Dentro de esta tipología general había dos tipos: deportivas y provocadas. Las primeras se desarrollaban en el marco de los juegos y las competiciones lúdicas de la corte, mientras que las segundas tenían una trascendencia más “seria” y nacían al calor de una provocación causada por motivos de honor. Este segundo grupo se manifiesta de dos formas: el desafío y la batalla judicial. El desafío está contemplado ya desde la *Séptima Partida* y se considera una declaración de enemistad, una “ruptura de la fe”; por lo que, una vez enviada la carta, los contrincantes tenían derecho a agredirse, amparados en la legalidad de dicha declaración. Por su parte, la batalla judicial se reservaba exclusivamente a los caballeros y se plantaba como una especie de juicio que se resolvería por la voluntad de Dios a través del combate. Ambos casos, especialmente la batalla judicial, se anunciaban mediante cartas y carteles de desafío que se colocaban en las plazas públicas, y que explicaban los pormenores del enfrentamiento.¹⁰

Los tratados jurídicos, desde las *Siete Partidas* de Alfonso X, hasta el *Tratado de las armas* de Diego de Valera recogen la legislación caballeresca para indicar cuál debía ser el comportamiento de los caballeros injuriados para requerir satisfacción mediante la carta de batalla. Por su parte, Orejudo ad-

⁷ Martín de Riquer, Mario Vargas Llosa, *El combate imaginario: las cartas de batalla de Joanot Martorell*. Barcelona, Sirmio, 1990 y Josep Pujol, “Les lletres de batalla de Bernat de Vilarig, Joanot Galceran de la Serra i Jofre Pardo al *Tirant lo Blanc*. Un inventari”, en *Tirant*, núm. 23, 2020, pp. 57-80.

⁸ Alberto del Río Nogueras, “El *Don Florindo* de Fernando Basurto como tratado de “rieptos” y desafíos”, en *Alazet: revista de filología*, núm. 1, 1989, pp. 175-194.

⁹ Antonio Orejudo, *Cartas de batalla*. Barcelona, PPU, 1993, p. 24 y M. C. Marín Pina, *op. cit.*, p. 207.

¹⁰ A. Orejudo, *op. cit.*, pp. 24-32.

vierte que habría tres tipos de textos relacionados con las cartas de batalla: los tratados teóricos de caballerías; es decir, las lecturas de *re militari*, los documentos oficiales de las cancillerías, y las cartas de batalla que se enviaron los caballeros de carne y hueso, así como las que se plasman en los textos ficcionales. No en vano, contamos con verdaderos epistolarios caballerescos reales recogidos por Martín de Riquer, Antonio Orejudo y Gómez Moreno.¹¹

El ejemplo más famoso del Quinientos seguramente sea el enfrentamiento entre Francisco I y Carlos V, quienes llegaron incluso a fijar lugar y armas para el combate.¹² Resulta curiosa la relevancia pública que tuvo esta provocación a pesar de que los Reyes Católicos habían prohibido los carteles de desafío a través de las *Ordenanzas Reales de Castilla* de 1480. Esta declaración no tuvo demasiada trascendencia ni para la nobleza ni la realeza, quienes siguieron haciendo uso de estos textos. Esta situación se mantuvo en el siglo XVI al tiempo que surgían escritos que, bien buscaban un equilibrio entre el rechazo al desafío y la tradición caballerescas, como el *Tratado de la guerra y el duelo* (1528, Fortún García de Ercilla), o bien condenaban directamente este tipo de luchas, como el *Diálogo de la verdadera honra militar* (Jerónimo Jiménez de Urrea, 1566). Es necesario puntualizar que, mientras que estas misivas muchas veces se tildaban o titulaban como “carta de desafío”, realmente se trataban de batallas judiciales al declarar un juez y dar detalles sobre las armas o el sitio donde sería el enfrentamiento, como sucede en las cartas cruzadas entre Francisco I y Carlos V.¹³

¹¹ *Ibid.*, p. 46. M. de Riquer, *Lletres de batalla: cartells de deseiximents i capítols de passos d'armes*. Barcelona, Barcino, 1963-1968 y Ángel Gómez Moreno, “La caballería como tema en la literatura medieval española: tratados teóricos”, en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez: estudios de Lengua y Literatura*, vol. 2. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 311-323 y “Pleitos familiares en cartas de batalla”, en *Bandos y querellas dinásticas en España al final de la Edad Media. Actas del Coloquio celebrado en la Biblioteca Española de París los días 15 y 16 de mayo de 1987*, en *Cuadernos de la Biblioteca Española*. Paris, Institut Culturel Espagnole-La Sorbonne, 1991, pp. 95-104.

¹² Juan Manuel Cacho Bleuca, M. C. Marín Pina, “La rivalidad caballerescas de Carlos V y Francisco I (Épica culta y carteles de desafío)”, en *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo*. Ed. de Mercè Boixareu; Robin Lefere. Madrid, Castalia, 2009, pp. 195-214.

¹³ A. Orejudo, *op. cit.*, pp. 24-32, M. C. Marín Pina, “De los géneros y diferencias de las cartas caballerescas”, *op. cit.*, pp. 207-209. Para ver la trascendencia del duelo y del desafío dentro del código de honor caballeresco en la España del siglo XVI y XVII, tanto a nivel real como literario, *vid.*

En cuanto a su estructura, la carta de batalla está influenciada por las propias *ars dictaminis*, y mantendría las cinco partes prototípicas: *Salutatio*, *exordium*, *narratio*, *petitio* y *conclusio*. Si bien el *exordium* muchas veces se eliminaba por el propio tema de la carta, pues no se consideraba necesario alabar al contrario (con excepción de las cartas de batalla de tipología deportiva), la *salutatio* incluía el saludo junto con el nombre del emisor y del receptor, y los títulos de cada uno. Después se introducía la *narratio* para explicar el contexto en el que se emitía el mensaje, los motivos y los orígenes del conflicto. Estas razones podían ser bastante extensas en las batallas judiciales dado que suponían el proceso lógico previo a la *petitio* y constituía, junto a esta última, el núcleo de la carta. La *petitio* exponía el requerimiento del combate; y, aunque en la batalla judicial la petición se basaba en que se aceptasen estas palabras para concretar los detalles del enfrentamiento, en la deportiva podía tener un tono literario al permitir cierta innovación y originalidad en el contenido. Como cierre, la *conclusio* busca recapitular el contenido de la carta, así como cerrarla con la firma y la fecha. Era necesario que la carta fuera sellada para declarar su autenticidad.¹⁴

2. LAS CARTAS DE BATALLA EN EL *FLORISEL DE NIQUEA LIBROS I-II*

Las cartas tienen un peso relevante en el *Florisel de Niquea Libros I-II* (1532), al entrelazarse con la narración y ayudar a conocer las intenciones, pensamientos y sentimientos de los personajes. Su temática e intencionalidad es de lo más variada, al distinguir desde cartas personales entre los enamorados a mensajes institucionales, pasando por cartas de batalla. Su presencia, sobre todo de tipo privado, se encuentra en momentos clave de la obra que permiten que la trama avance hacia una dirección significativa del arco argumental.¹⁵

Claude Chauchadis, *La loi du duel: Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVIIe-XVIIIe siècles*. Toulouse, Presses universitaires du Midi, 1997.

¹⁴ A. Orejudo, *op. cit.*, pp. 34-46.

¹⁵ Gemma Montero García, '*Florisel de Niquea*' (partes I-II) (Valladolid, Nicolás Tierri, 1532). *Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, pp. 7-8.

El Libro II inicia con una serie de cartas de batalla que recogen las declaraciones de guerra que intercambian el príncipe Lucidor de las Venganzas y Florisel de Niquea. Serán precisamente estas declaraciones de guerra, presentadas a través de las cartas de desafío, las que centran la atención del trabajo. Estas misivas se localizan en el comienzo del Libro II,¹⁶ entre el primer y el tercer capítulo, que recogerán el tema desde el título: “Cómo don Lucidor embía una carta de desafío a don Florisel y la respuesta d’ella”. El conflicto deriva de la huida de Helena, princesa de Apolonia y prometida de Lucidor, con Florisel a Constantinopla.

Este arco argumental se advierte al lector desde el Libro I, claramente inspirado en la materia troyana, pues se llama a la princesa “la segunda Helena”. En el capítulo IX se explica que Lucidor y Helena han sido desposados en una boda por poderes, sin que medie reunión física entre ellos: “Y en este tiempo el príncipe Lucidor su hermano fue por embaxadores desposado con la linda Elena, hija del fuerte Brima[r]tes y de la hermosa Onoria, que no tenía quien en hermosura le hiziese ventaja”.¹⁷ Profecías antiguas han avisado de que la hermosura de Helena traería un fuerte conflicto al reino, que quedaría arrasado por la guerra, en un calco de la historia clásica griega. Para evitar esta situación, el rey de Apolonia, su abuelo, ha encerrado a la princesa en un monasterio, donde conocerá a Florisel en el capítulo XXVII, momento en que el caballero descubre el compromiso matrimonial de Helena: “Y para más seguridad d’estas profecías, el rey desposó, avrá pocos días, a la infanta Helena con un embaxador del rey de Francia, en nombre del príncipe don Lucidor, su hijo, que por oídas demasiadamente esta linda infanta amava y pienso que presto la llevarán a Francia para que se aya de casar”.¹⁸

¹⁶ Existen otras cartas de desafío en el Libro II, enmarcadas en la guerra de Constantinopla, a las que no se hace alusión en estas páginas. La razón, aparte de los problemas de espacio, es que las cartas de Florisel y Lucidor resultan un conjunto propio misivas, con una serie de respuestas encadenadas que culminan con una declaración de guerra. Por otra parte, las cartas enviadas durante la batalla se resuelven con una sencilla petición-respuesta entre diferentes personajes, y tienen más un carácter deportivo que judicial desde el punto de vista de estilo y contenido.

¹⁷ Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea. Partes I-II*. Ed. de Linda Pellegrino. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2015, p. 43.

¹⁸ *Ibid.*, p. 102.

El conflicto se acelera hacia el final del Libro I con la llegada de Lucidor al reino de Apolonia para celebrar la boda con Helena. Florisel, junto con Falanges de Astra y el pastor Darinel, llega de incógnito al monasterio donde ella se encuentra. Los amantes deciden desposarse y consumar el matrimonio esa misma noche. Antes de huir a Constantinopla, Helena deja una carta a su abuelo, el rey de Apolonia. Esta misiva, de corte personal más que institucional, sirve para dar un gran paso en la trama, pues allí confiesa su matrimonio con Florisel y su marcha a Constantinopla, hecho que desencadenará la guerra en el Libro II.

Tras un primer intento fallido de recuperar a Helena en una batalla naval, Lucidor, cegado por el rencor, proyecta su odio sobre Florisel por secuestrar a la princesa, a quien considera su esposa legítima. En este sentido, Lucidor le reclama la devolución de Helena al comienzo del Libro II con el envío de una primera misiva a la corte de Constantinopla a través de su embajador, el conde de Armina. Este personaje lleva la carta a Florisel, que lee delante de toda la corte de Constantinopla. La misiva, aunque tiene una implicación institucional, sería ya una carta de batalla propiamente dicha, dado que el desafío está instaurado en el contenido.

La carta cumple con la *salutatio* correspondiente donde destaca el título que usa Lucidor junto con el del príncipe de Francia, “infante de Apolonia”, que solo le correspondería por matrimonio con Helena. Tras ello, se pasa directamente a la *narratio*, donde el príncipe francés hace referencia a las leyes humanas y divinas, así como a las obligaciones y leyes que tiene como príncipe para censurar la afrenta cometida. Lucidor, además, menciona la deshonra hecha a los padres de Helena y la enemistad que esto ha causado entre las familias, “ni corromper el amistad de tus padres a la de Helena”, para terminar con una imploración a Dios, el soberano juez que impartirá su justicia divina ante los actos cometidos: “Por lo cual sobre todo pongo por juez testigo de la fuerça, si satisfazer no la quieres, aquel Soberano Rey sin ningún superior, que jamás en los inferiores negó su justicia, como quien de su único hijo por conservarla en ellos la quiso hazer, donde grande enxemplo a los príncipes terrenales salir puede”.¹⁹ No en vano, el yerro de Florisel se basa en una provocación que daña el honor del Lucidor por el robo de su esposa Helena.

¹⁹ *Ibid.*, p. 277.

Por lo tanto, la petición estricta de la carta es la devolución inmediata de la princesa: “yo pido ser entregado de mi hurtada esposa con junta satisfacción de tu parte y la suya a mí por ella y por ti devida”. Sin embargo, en el mensaje está instaurado el desafío futuro. Lucidor orienta la misiva hacia la guerra, pues para el príncipe francés esta es la única forma de deshacer el agravio cometido: “Donde no protestando lo que protestado tengo, yo te desafío hasta la muerte o rescébrila con todo aquel poder qu’el mío demanda para tomar la satisfacción por él al mío cometida, donde toda la sangre que sobre estos hechos se vertiere protesto que sea sembrada para producir los clamores aquel soberano rey que tú tan sin mirar ofendiste y querrás ofender”.²⁰ De este modo, pese a que la petición primera sea la vuelta de Helena, el desafío cobra un protagonismo palpable al proyectarse como la única salida digna para la contienda.

Con esta carta, y como queda patente en la siguiente que envíe el príncipe de Francia, Lucidor queda como el retador ante Florisel, quien será el desafiado. Además, se invoca a Dios como juez divino que dará justicia ejemplarizante para los príncipes terrenales. A pesar del estilo afectado y recargado de Feliciano de Silva, que condiciona la redacción de la carta, esta resulta bastante concisa, en la línea de las batallas judiciales reales de la época que, por influencia tanto del estilo militar como humanista, eran en general misivas breves y específicas.²¹ El hecho de que se exija una solución pacífica en primer lugar se debe al padre de Helena, Brimartes, que, gran amigo de los príncipes griegos, pide un desenlace libre de sangre antes que marchar a la guerra, opción, esta última, por la que se inclina Lucidor. Por ello, el desafío no resulta completo al no ser el primer requerimiento en la *petitio*, pero se declara explícitamente como la verdadera vía que busca el príncipe francés para consumar su venganza.

La respuesta de Florisel a Lucidor, leída en público en la corte de Apolonia, sigue un esquema similar a la anterior, si bien es más extensa. La *salutatio* juega con el protocolo igual que hace Lucidor, al presentarse también Florisel con el título de “infante de Apolonia” que le corresponde por matrimonio. La

²⁰ *Idem*.

²¹ A. Orejudo, *op. cit.*, p. 46.

narratio incluye además la justificación de la huida, basada en el profundo amor que sienten, sentimiento ratificado mediante el matrimonio: “que deve ser suficiente disculpa de la culpa que me quieres imponer”.²² Asimismo, a nivel protocolario, reconoce su yerro por la falta cometida al llevar a cabo el matrimonio sin el consentimiento paterno: “De lo cual yo no lo siento sino fue traer a mi esposa sin consentimiento de sus padres, de lo cual a mí me pesa porque no hize con ella, no porque herrase en esto en lo que contra el amistad de sus padres y míos era obligado, pues con limpieza suya y mía el casamiento se hizo”.²³ Sin embargo, niega haber robado ningún tipo de derecho a Lucidor como marido de Helena, al no reconocer que fuera todavía su esposa cuando huyó con él a Constantinopla. Esto se justifica porque Helena no llevó a cabo la boda pública con Lucidor, que ratificaría el matrimonio por poderes.²⁴ La legalidad de la unión entre Helena y Florisel se resuelve en el capítulo primero del Libro II, con una boda pública ante la corte de Constantinopla para evitar futuros problemas legales. Ello indica la inclusión de razones jurídicas para apuntalar la argumentación de la carta de desafío.

Dentro de la *petitio* de la carta, se pueden distinguir dos ejes que articulan el requerimiento de Florisel y su resolución del conflicto: la primera es la aceptación por parte de Lucidor de Helena como esposa de Florisel, a cambio, se le entregará una princesa griega. La segunda petición, directamente relacionada con la primera, es la reflexión sobre el desafío, en tanto que sea consciente de sus repercusiones y no confíe su suerte al combate. La *conclusio* de la carta retoma este tema con una declaración de paz de Florisel, pero sin rehuir la guerra ni el desafío planteado: “Conque acabo embiándote la paz [que] en tal guerra te deve poner o la guerra que ni con ella el cuerpo ni el ánima puede quedar”.²⁵ Sobre esto, la tradición caballerescas no permite a

²² Feliciano de Silva, *op. cit.*, p. 281.

²³ *Idem.*

²⁴ Para el matrimonio secreto en los libros de caballerías, *vid.* Alberto del Río Nogueras, “Amor, matrimonio secreto y libros de caballerías. El sinuoso camino de Don Claribalte para llegar ante la faz de la Iglesia”, en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, vol. II. Ed. de José Manuel Lucía Megías. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, pp. 1261-1268.

²⁵ Feliciano Silva, *op. cit.*, p. 281.

Florisel eludir el desafío, pero el intento de plantear una solución pacífica en primer lugar ayuda a la caracterización del personaje como un caballero reflexivo y que medita bien el calibre de sus decisiones.

Lucidor, en cambio, se caracteriza con una personalidad diferente, como queda reflejado en su respuesta. Aunque el príncipe Brimartes, padre de Helena, se incline por aceptar el trato con los príncipes griegos, Lucidor, “como quien más por pasión se gobernava, ya que por razón, mas de buscarla para su vengança”,²⁶ rechaza esta vía. En este sentido, no sigue los consejos de los caballeros ancianos y actúa irracionalmente. Ante la corte de Apolonia, jura que dará muerte a Florisel, “la cabeça de don Florisel quedará en pago de mi ofensa y por dispensación de mi matrimonio”, y que recuperará a Helena. El desafío de Lucidor se mantiene en pie y se materializa a continuación ya de forma explícita y directa: “Y, por tanto, yo quiero tornar a desafiar a don Florisel”.²⁷

La carta de desafío, junto con la respuesta de Florisel, están contenidas en el capítulo tercero del Libro II, y destacan especialmente por su brevedad y por la falta de *salutatio*, es decir, no consideran necesario introducir el saludo oficial. De esta manera, Lucidor deja de lado el protocolo obligado del saludo cuando se dirige a Florisel, fruto del enfado. A través de este comportamiento y la redacción de la carta, fomenta su imagen de caballero poco reflexivo y dominado por la ira.

La carta está compuesta solo por *narratio*, *petitio* y *conclusio* y, a pesar de que a nivel práctico sea una declaración de guerra, específicamente, se trata de una carta de desafío dentro del combate judicial. Lucidor utiliza la *narratio* para justificar el contexto del desafío ya de una forma concisa: “Ni don Lucidor con vida hasta la muerte dar y rescebir el nombre de “Venganças” dexará, ni don Florisel de estar con su padre obligado a ellas por las injurias de los dos hermanos, señores de Gaula, rescebidos y para ello de innumerables éxrcitos los campos griegos y sus mares de semejantes flotas adornados”.²⁸ De este modo, Lucidor declara la gravedad de la ofensa producida y su nega-

²⁶ *Idem*.

²⁷ *Ibid.*, p. 282.

²⁸ *Ibid.*, p. 283.

tiva a contentarse con la compensación que ofrecen los príncipes griegos, de modo que la paz solo podrá conseguirse mediante la guerra y la recuperación de Helena.

La *petitio* es clara: un desafío entre los príncipes: “Porque, por las razones dichas, soberano príncipe don Florisel de Niquea, yo, don Lucidor de las Venganzas, te desafío de todo mi poder al tuyo, para que la mano divina por la mía executada tome de ti la satisfacción que su magestad y a mí devías, que no quisiste pagar”.²⁹ Lucidor realiza así un doble desafío. Por un lado, es un desafío personal a Florisel, receptor de la epístola, por lo que se trataría de una batalla judicial. Pero, por otro lado, se reta a la totalidad de los príncipes griegos, es decir, se realiza una declaración de guerra. El enfrentamiento no se focaliza simplemente en una batalla personal entre ambos caballeros, sino que implica una declaración de guerra que lleva a la movilización de los ejércitos de Francia, Apolonia, Grecia, así como de todos los príncipes que se alinearán en cada uno de los bandos. La mano divina y la voluntad de Dios serán el juez que tome parte y determine la razón de cada uno y del bando victorioso. Frente a la primera epístola que había enviado Lucidor, con un tono más pautado, esta segunda carta tiene un estilo más pasional y denota el odio que siente hacia Florisel, pues el enfrentamiento se plantea a muerte: “Porque hasta tu muerte a rescebirla ya por te la dar te apercibo en satisfacción de los derechos de mi hurtada esposa”.³⁰

La *conclusio* de la carta cierra con una declaración de tipo jurídico con la que se manifiesta su validez con la firma, a pesar de la falta del sello, obligatorio como prueba de la autenticidad de la epístola. El texto reitera la declaración de guerra entre los países como única salida a las ofensas realizadas: “La cual carta de desafío el favor divino por mi justicia demandado en nombre mío y de mis deudos y valedores te notifico y embío firmado, de guerra y de sangre alumbrada con resplandeciente fuego, que tu persona y estado amenaza por la culpa de tu yerro”.³¹ Este cierre protocolario, que valida la carta y refuerza jurídicamente la declaración de guerra, se caracteriza por el estilo vehemente y

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Ibid.*, pp. 283-284.

³¹ *Ibid.*, p. 284.

furioso que ha marcado su *narratio* y *petitio*. Por ello, la *conclusio* también se traslada a un escenario bélico connotado semánticamente mediante referencias al fuego, la sangre y la guerra, además de indicar el siguiente arco argumental del libro: el enfrentamiento militar entre Constantinopla y los reinos de Francia y Apolonia. Tras esto, no hay forma de que Florisel y los príncipes griegos rechacen el desafío, sino que el decoro caballeresco obliga a su aceptación.

La respuesta supone la última de esta serie de cartas, más breve que la enviada anteriormente, lo que incrementa la sensación precipitada del conflicto. Ahora Florisel también da un giro pasional que orilla el tono racional, si bien en su caso resulta mucho más reposado que Lucidor. Es importante señalar que, igualmente, se salta el protocolario saludo y pasa directamente a la *narratio*, en la que se crean una serie de paralelismos yuxtapuestos, encabezados por la conjunción “ni”. En ellos, Florisel recoge todos los aspectos que les han conducido a la guerra, desde la negación de que Helena sea esposa de Lucidor, hasta el valor y costumbre de los príncipes griegos. Tras esta declaración, dentro de la *petitio* acepta el desafío de Lucidor y apunta que la justicia divina está de su parte: “Porque, soberano príncipe don Lucidor, de tus venganzas yo rescibo tu desafío y tengo rescebida a mi esposa, la cual pienso con la ayuda divina defender con el poder de mi grandeza”.³²

El cierre de la carta gira en torno a un reproche que hace Florisel al príncipe francés por su conducta y su falta de reflexión. Señala que su comportamiento soberbio y el rechazo del trato ofrecido han llevado a esta situación insostenible, lo que ha dejado la guerra como la única salida ante el conflicto: “De la cual aún la possession de tus rayos por sus manos no te puede negar el conocimiento, el cual tu soberbia te quiso quitar en no querer tomar la muger que te ofrecía, la cual te pusiera la paz que no tomada jamás, como dixes, te negará la guerra”.³³ Con estas palabras se da fin a la carta y se refuerza la idea de que el enfrentamiento es culpa de Lucidor por su actuación irracional, al negarse a aceptar la propuesta de paz, y por su fijación en la venganza. Es importante recordar que Florisel había cometido la ofensa en un primer lugar al casarse con Helena estando ya comprometida, y sin el permiso paterno;

³² *Idem.*

³³ *Idem.*

pero, a través del estilo exhibido en las cartas, el príncipe griego alcanza una mayor altura caballeresca al ofrecer una solución pacífica al conflicto. Ello hace que se sitúe moralmente por encima Lucidor, y se caracterice como un caballero contenido y reflexivo. En cambio, el príncipe francés se perfila como un hombre impetuoso, incapaz de superar su soberbia y sed de venganza, lo que desvirtúa su causa, y empaña el decoro caballeresco. En lugar de evitar la guerra y mostrarse dialogante, Lucidor se caracteriza como un caballero cegado por la ira que quiere conseguir su venganza a cualquier precio.

3. CONCLUSIÓN

Estas misivas han permitido ilustrar la vigencia de la carta de desafío en el libro de caballerías y cómo ayudan no solo al desarrollo de la trama, sino también a la caracterización de los personajes. Aunque solo se ha analizado un pequeño ejemplo, pues se enviarán más cartas de batalla durante el desarrollo de la contienda en Constantinopla, se aprecia su importancia en el devenir de la trama y la evolución psicológica de los personajes. Coincido con Marín Pina en una primera conclusión provisional: los carteles de desafío respetarían parte del formalismo inherente a este tipo de documentos, pero tampoco se enrocan en mantener enmarañadas razones jurídicas³⁴. Hemos visto que, en ocasiones, ni se incluyen estrictamente todas las partes de la carta ni se hace alusión a un reglamento jurídico para justificar el enfrentamiento más allá de las razones de la afrenta, además de no contener ninguna alusión al sello que certificaría la veracidad de la carta. Aun así, se debe destacar el conflicto legal del matrimonio de Lucidor y Helena, debido a que es una unión por poderes que se debe sancionar con bodas públicas, y la unión de Florisel con Helena, matrimonio secreto y consumado antes de la huida, pero que se ratifica en el capítulo primero del Libro II. Si bien no se entre en razones jurídicas enrevesadas, sí se juega con principios legales para justificar el conflicto y el desafío.

³⁴ M. C. Marín Pina, "De los géneros y diferencias de las cartas caballerescas", p. 216.

A nivel de la trama y como motor narrativo, estas misivas tienen un papel importante en el desarrollo de la historia y la caracterización de los personajes. La actitud de Florisel y Lucidor se plasma de forma manifiesta en las cartas de batalla. Mientras que el príncipe griego parece reflexionar ante las consecuencias de sus acciones, Lucidor da rienda suelta a sus pasiones para perseguir su venganza. Dentro de la trama del libro, la guerra entre Constantinopla y Francia es uno de sus arcos argumentales principales y la deriva hacia este enfrentamiento queda fijada mediante las cartas de desafío. De esta manera, las epístolas cobran un protagonismo en la obra al convertirse en instrumentos que estructuran el desarrollo posterior de la historia y señalan el siguiente nudo argumental al que se enfrentan los personajes.

Verismo de la guerra en el *Olivante de Laura*. Arquitectura militar, guerra de asedio y labores de zapa

JESÚS DUCE GARCÍA
Universidad de Zaragoza

La aparición de elementos realistas en los libros de caballerías resulta en cierta medida sorprendente y desconcertante, siendo que la descripción que de los mismos llevaron a cabo los intelectuales de los siglos XVI y XVII (y también de los siguientes hasta nuestros días) no ampara ni alude en forma alguna la presencia de la realidad o su efecto especular, más bien todo lo contrario, pues las citadas obras se entienden y valoran como textos nutridos de fantasías desbordantes, por cuya razón, y otras tantas que se acompañan, son censurados y rechazados de manera casi unánime. Esta fue la postura más común que se enarboló frente al género caballeresco, el cual se llegó a impugnar rotundamente con argumentos de diversa índole, en especial considerándose como un conjunto de mentiras, trufas, patrañas, quimeras, exageraciones y atrocidades, y añádase la curiosa expresión paronomástica de “bellaquerías”, usada, entre otros, por los autores Pedro Malón de Chaide y Juan de Tolosa.³⁵

No cabe duda de que la conceptualización del realismo en la literatura de aquella época era muy diferente a la que expresamos y definimos en la actualidad, por lo que cuando hablamos de aproximaciones realistas en la literatura caballeresca estamos asignando una perspectiva marcadamente unívoca, limitándose en consecuencia nuestra propia valoración. Sobre ese particular, tengamos en cuenta que durante mucho tiempo la realidad en la escritura se vinculó exclusivamente con el discurso histórico, las crónicas y la tratadística. Por otra parte, no es hasta la difusión de la *Poética* de Aristóteles en el siglo XVI que se empezó a desarrollar el concepto de verosimilitud dentro del estatuto ficcional. En el filo de estos planteamientos, hay que destacar que Cervantes, con la misma agudeza con la que intervino en tantas otras cuestiones

³⁵ Vid. Elisabetta Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento)*. Un'analisi testuale. Pisa, Giardini Editori, 1996.

artísticas, ofreció una pauta categórica, tan sencilla como determinante, que revela la palmaria diferencia entre los textos que vierten aspectos derivados de la realidad inmediata, y entre aquellos otros que simplemente no tienen en cuenta esa posibilidad, lo que establece en principio una importante diferencia de contenidos. Recordemos el episodio del donoso escrutinio de la primera parte del *Quijote*, donde el personaje del cura señala elementos muy concretos que confieren verosimilitud a *Tirante el Blanco*, proporcionándole por ello un estilo que le hace ser “el mejor libro del mundo”, pues en él “comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen”.³⁶ El alegato cervantino sobre la presencia de la cotidianeidad y la experiencia de la vida material en este libro de caballerías no parece ofrecer ninguna duda en su contundencia, aunque también puede resultar opinable que dicha observación se mantenga casi siempre al margen de otras razones estilísticas o retóricas que los personajes del *Quijote* debaten sobre la ficción caballerescas.

Ahora bien, como la crítica especializada ha sabido ver en las últimas décadas, existen otros libros, más allá del *Tirant lo Blanc* (1490) y su traducción al castellano de 1511, en los que también se da entrada a ciertos componentes de la realidad. Los estudios desarrollados bajo esta perspectiva ya han alcanzado una significativa nómina, lo que revierte en la consideración de que los libros de caballerías no beben exclusivamente de fantasías y aventuras extraordinarias, sino que incluyen ocasionalmente algunas improntas que permiten el surgimiento de la realidad, modulándose a partir de distintas áreas o temáticas que los escritores correspondientes manejan en sus obras. Se trata, en definitiva, de referencias que provienen del mundo real y del contexto físico de la época en que viven los autores, o acaso de un tiempo anterior.

Indudablemente, los escritores tenían el principal objetivo de crear historias fingidas, plenas de artificio y maravilla, tal como la tradición y los modelos caballerescos les dictaban, asumiendo la reincidencia de tópicos y recursos narrativos, en ocasiones hasta cotas de extenso y difícil cómputo; sin embargo, en la linde de esa argamasa fundamental, herramienta inexcusable de sus

³⁶ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Vol. I. Ed. de Francisco Rico. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, p. 83.

creaciones, la realidad consiguió colarse por los intersticios que toda obra artística presenta en su andamiaje. En algunos casos, quizá los autores fueron conscientes de su particular aportación, en clara búsqueda de un puente hacia la verosimilitud, pero también es posible que las incorporaciones realistas se llevaran a cabo de manera involuntaria y automática en el ejercicio de la escritura, sin albergar en principio pretensión alguna. Sea cual fuere la circunstancia del acto creativo, lo cierto es que la hibridación de tonos y elementos llama la atención en varios de los ejemplos, debido a su contraste axiomático y a la importancia narrativa que sustenta la irrupción de algún registro presuntamente inopinado.

LA REALIDAD BÉLICA EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

En espera de una mayor profundización sobre la incidencia y categorización del tema antedicho y sus derivaciones o variantes, cuyo resultado brindaría a buen seguro una visión mucho más completa de la poética del género, queremos discernir y sumar nuevos ejemplos en virtud de una materia concreta, fácilmente identificable, que se presenta plena de sugerencias, a tenor del tipo de información que suele tributar. Nos referimos a la realidad bélica y militar, el verismo de la guerra, una realidad que se percibe con nitidez en diversas obras caballerescas, alcanzando, en no pocas ocasiones, una considerable exactitud descriptiva.

Diversos estudiosos ya han advertido en diferentes grados la importancia de la representación realista de la guerra en determinados libros de caballerías. Recordemos, en primer lugar, a Martín de Riquer, quien inició este tipo de aproximaciones a partir de una lectura crítica y penetrante del *Tirant lo Blanc*. A ese respecto, brindó diversas indicaciones sobre la estrategia guerrera, los abastecimientos, las campañas bélicas y otros aspectos del arte militar que se manifiestan claramente en la obra citada, incrementando así sus posibilidades en cuanto que novela imbuida de realismo e historicidad.³⁷ Con una perspec-

³⁷ Martí de Riquer, "L'art militar al *Tirant lo Blanc*", en *In Memoriam Carles Riba (1959-1969)*. Barcelona, Ariel, 1973, pp. 325-338; reeditado en *Summa*, núm. 1, 2013, pp. 23-37. Añádase el

tiva de fuste similar, Riquer llevó a cabo un detallado recuento y análisis sobre las armas que aparecen en el *Amadís de Gaula*, llegando a corresponder la colección armamentística de esta obra con la utilizada en la Europa real de la Edad Media, la cual había sido recreada previamente en las obras artúricas del siglo XIII. De esa forma, resulta evidente que Garci Rodríguez de Montalvo, refundidor de los tres primeros libros del *Amadís*, conservó en parte esa tendencia en el cuarto libro de la serie, surgido enteramente de su pluma, con la intención de mantener cierto tono arcaizante del texto original.³⁸

Pero no sucedió de la misma manera con las *Sergas de Esplandián* (1510/1521), según ha advertido Javier Guijarro,³⁹ dado que Montalvo cambió su orientación medieval e incorporó nuevos elementos militares en la denominada “guerra guerreada”; nos referimos a modernas armas de fuego y destrezas guerreras de reciente factura, para lo cual debió de tener muy en cuenta los acontecimientos bélicos que él mismo pudo conocer de primera mano, véase la toma de Granada por parte de los Reyes Católicos. En esa misma perspectiva, Guijarro, pionero en el avistamiento de éstas y otras cuestiones sobre el realismo en la caballerescas, ha revelado la presencia de armamento coetáneo en otras obras significativas, a saber, el *Florisando* (1510), el *Lisuarte de Grecia* (1514/1525) de Feliciano de Silva, el *Arderique* (1517), los libros segundo y tercero del *Clarián de Landanís* (1522, 1524) el *Lidamán de Ganail* (1528), y con especial acento, el *Floriseo* (1516), donde aparecen di-

trabajo de Rafael Beltrán, “*Tirant lo Blanc*” de Joanot Martorell. Madrid, Síntesis, 2006, en especial, “El realismo militar: las estratagemas”, pp. 159-163; *vid.* igualmente el artículo de Ricardo Castells, “Cosas de que todos los demás libros de este género carecen: tácticas militares y guerra asimétrica en el episodio de Guillem de Vâroic en el *Tirant lo Blanc*”, en *Tirant*, núm. 13, 2010, pp. 15-26; y la aproximación de Paolo Cherchi, “Gli stratagemmi del *Tirant lo Blanc*”, en *Tirant*, núm. 17, 2014, pp. 239-256.

³⁸ Martín de Riquer, *Estudios sobre el “Amadís de Gaula”*. Barcelona, Sirmio, 1987, en concreto el capítulo “Las armas en el *Amadís de Gaula*”, pp. 55-187. De igual forma, resultan de gran interés los trabajos multidisciplinares de Martín de Riquer recogidos en su obra *Caballeros medievales y sus armas*. Madrid, Instituto Universitario General Gutiérrez Mellado / Universidad de Educación a Distancia, 1999.

³⁹ Javier Guijarro Ceballos, *El “Floriseo” de Fernando Bernal*. Mérida, Junta de Extremadura, 1999, especialmente el capítulo “El *Floriseo* y los libros de caballerías realistas”, pp. 111-216.

versas piezas de artillería, como la zebritana (cerbatana),⁴⁰ el trabuco, la espingarda, y los denominados tiros de pólvora (efecto de un arma de fuego de pequeño tamaño), además de nombrarse las labores de mina y la excavación de galerías; todo lo cual fue utilizado con frecuencia en España a lo largo del XV y principios del XVI, tal como avalan diversas investigaciones.⁴¹

Por su parte, Cuesta Torre ha descrito con detalle la atmósfera de verosimilitud bélica que se manifiesta en el *Libro del Caballero Zifar*, texto medieval donde se describen tácticas militares de embestida frontal, asedios a fortificaciones, batallas en campo abierto y hostigamientos por medio de escaramuzas planificadas, lo que redundaba en un significativo despliegue del llamado arte de la guerra, produciéndose a la postre una interesante incorporación temática en esta obra fundamental que entretiene la caballaresca y la didáctica.⁴² De

⁴⁰ La “zebratana” que aparece en el *Floriseo* es un arma de fuego de bajo calibre (de 2 a 7 cm.) y gran longitud, precursora de la culebrina y cercana al trabuco y la espingarda, que también se citan en sus páginas. Para este tema concreto, *vid.* el esclarecedor análisis de Julio González Alcalde, “Bombarda, cerbatana, ribadoquín, falconete y cañón de mano. Cinco piezas multifuncionales de la artillería antigua”, en *Militaria. Revista de cultura militar*, núm. 17, 2003, pp. 97-110.

⁴¹ El profesor Guijarro remite a los estudios de Francisco Lanuza Cano, *El ejército en el tiempo de los Reyes Católicos*. Madrid, Talleres Federico Domenech, 1953; y Ada Bruhn de Hoffmeyer, “Las armas de los conquistadores. Las armas de los aztecas”, en *Hernán Cortés y su tiempo*, vol. 1. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1987, pp. 244-260. Recomendamos por nuestra parte los siguientes estudios: Miguel Alonso Baquer, “Las guerras y su técnica en la época del Renacimiento”, en *La organización militar en los siglos XVI y XVII. Actas de las II Jornadas Nacionales de Historia Militar*. Málaga, Cátedra General Castaños, 1993, pp. 343-352; Miguel Ángel Ladero Quesada, *La guerra de Granada, 1482-1491*. Granada, Diputación de Granada, 2001, y Javier López Martín, “La evolución de la artillería en la segunda mitad del siglo XV. El reinado de los Reyes Católicos y el contexto europeo”, en *Artillería y fortificaciones en la Corona de Castilla durante el reinado de Isabel la Católica, 1474-1504*. Coord. de Aurelio Valdés Sánchez. Madrid, Ministerio de Defensa, 2004, pp. 180-223.

⁴² María Luzdivina Cuesta Torre, “En torno al tema de la guerra en el *Libro del Caballero Zifar*”, en *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Vol. II. Ed. de Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1999, pp. 113-124; de la misma autora, “Ética de la guerra en el *Libro del Caballero Zifar*”, en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 95-114. También ha investigado sobre este asunto Marta Ana Diz, “El mundo de las armas en el *Libro del Caballero Zifar*”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 56, núm. 3, 1979, pp. 189-199; José Manuel Lucía Megías, “Dos caballeros

igual modo, Cuesta Torre ha analizado los diferentes modelos de los conflictos armados que aparecen en el *Amadís* de Montalvo y ha elaborado una clasificación tipológica a partir de la hechura en que se desenvuelven los mismos, generando un anchuroso repertorio que refleja con bastante fidelidad los sistemas de incursión directa entre ejércitos a lo largo del siglo xv.⁴³ Por todo ello, parece presumible que el regidor de Medina del Campo, al margen del tono arcaizante que suponía el muestrario armamentístico medieval, quiso dotar al *Amadís* de cierta perspectiva bélica más moderna y colindante; ahora bien, como suele ser preceptivo en la aventura caballeresca, prevalece finalmente, y con suficiente holgura, la enseñanza moral del comportamiento caballeresco frente a cualquier otro asunto o aspecto de la obra.

La estudiosa Folke Gernert ha encontrado descripciones pormenorizadas de estrategias castrenses y otros aspectos de la guerra en el singular texto del *Baldo* (1542), obra anónima que Gernert ha editado y analizado en profundidad, relacionándola directamente con la épica carolingia italiana. Tales descubrimientos sugieren estímulos e intereses de un humanista que posiblemente participó en las cortes italianas y era sabedor de las inquietudes culturales de finales del xv y principios del xvi.⁴⁴ En las páginas del *Baldo* se representan con gran pormenor diversas construcciones de ingeniería hidráulica, con sus puertas, barbacanas y puentes, que sirven como estructuras defensivas de

en combate: batallas y lides singulares en la *La leyenda del Cavallero del Cisne* y el *Libro del cavallero Zifar*, en *La literatura en la época de Sancho IV*. Ed. de Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías. Alcalá de Henares, 1996, pp. 427-452, y “Caballero, escudero, peón (Aproximación al mundo caballeresco del *Libro del cavallero Zifar*)”, en *Scriptura*, núm. 13, 1997, pp. 115-137; y David Porrinas González, “Caballería y guerra en la Edad Media castellano-leonesa: el *Libro del cavallero Zifar* y su contexto”, en *Medievalismo*, núm. 15, 2005, pp. 39-70.

⁴³ M. L. Cuesta Torre, “La guerra en el *Amadís* de Montalvo”, en *Trilcedumbre. Homenaje al profesor Francisco Martínez García*. Ed. de José Enrique Martínez Fernández. León, Universidad de León, 1999, pp. 113-132. El anterior artículo fue revisado y actualizado por la autora en “Realidad histórica y conflictos bélicos ficticios en el *Amadís de Gaula*”, en *Destiempos.com. Caballerías (dossier)*. Ed. de Lillian von der Walde Moheno y Mariel Reinoso. México, Grupo Destiempos, 2009, pp. 329-363.

⁴⁴ Folke Gernert, “Un autor de un libro de caballerías en Italia. Reflexiones sobre el arte militar en el *Baldo*”, en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecuá*. Ed. de José Manuel Lucía Megías y María Carmen Marín Pina. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 251-268.

una ciudad o fortificación, estructuras que podrían vincularse con los ingenios desarrollados por Leonardo da Vinci y otros autores contemporáneos. También se aluden ciertos armamentos de ataque y torres de asalto, escalas, lagartos (armas mecánicas de lanzamiento), carneros (arietes) y otras máquinas de guerra que Gernert pone en relación, sobre todo, con las indicaciones del *De re militari* del ingeniero Roberto Valturio, obra impresa en Verona en 1483, que fue muy conocida en los círculos intelectuales de las ciudades italianas más importantes de la época.

Señalemos, por último, las investigaciones de Alberto del Río Nogueras, quien ha elaborado trabajos sobre torneos deportivos y otros espectáculos caballerescos, vinculados muchos de ellos con la cultura militar.⁴⁵ Además de estos estudios, Río Nogueras ha ensanchado el horizonte castrense, profundizando en el verismo de la guerra que algunos textos despliegan con evidencia, lo que ha definido oportunamente como “descenso a la realidad”. Entre otros aspectos, Río Nogueras subraya el cambio que dichas obras llevan a cabo hacia modelos más cercanos a la práctica guerrera de la época, corroborados en las crónicas de los conflictos más significativos. Esta tendencia se distingue sobre todo en el *Florisando*, que toma el testigo de sus antecesores en el ciclo amadisiano y desarrolla un intenso acercamiento a la realidad bélica más adyacente. Se observa, por ejemplo, un mayor y más poderoso uso de la pólvora, en consonancia con los avances armamentísticos del Renacimiento, citándose al respecto diferentes armas de fuego, como lombardas, buzanos,

⁴⁵ Alberto del Río Nogueras ha desarrollado una importante colección de estudios sobre torneos, fiestas y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías. De entre todos ellos, destacamos aquí los siguientes: “El *Don Florindo* de Fernando Basurto como tratado de *rieptos* y desafíos”, en *Alazet: revista de filología*, núm. 1, 1989, pp. 175-194; “Libros de caballerías y fiesta nobiliaria”, en *Amadís de Gaula, 1508: 500 años de libros de caballerías*. Ed. de José Manuel Lucía Megías. Madrid, Biblioteca Nacional/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 383-402; y “En el principio fue el desfile. Entretenimiento cortesano y fastos ciudadanos en los libros de caballerías del primer tercio del siglo XVI”, en *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*. Coord. de Felipe B. Pedraza, et al. Almagro, Universidad de Castilla la Mancha, 2017, pp. 73-93. Sobre aspectos de similar catadura, *vid.* también el trabajo de María José Rodilla, “Gestos áulicos y espectáculos palaciegos: las ceremonias cortesanas y guerreras en el *Claribalte* de Fernández de Oviedo”, en *Memoria y Literatura. Homenaje a José Amezcua*. Ed. de María José Rodilla y Alma Mejía. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, pp. 115-215.

espingardas, culebrinas y serpentinas, artefactos de diferentes tamaños, todos ellos muy lesivos. También aparecen ciertas tácticas de la guerra de asedio, como las la-bores de mina y la utilización de cuentos o pilones para apuntalar las galerías excavadas bajo los muros. Por otro lado, emerge y se desarrolla la figura histórica de los soldados pláticos, militares que buscaban con su industria y perseverancia convertirse en buenos capitanes, en auténticos profesionales de la guerra. De igual forma, Río Nogueras advierte en el *Don Florindo* (1530) de Fernando Basurto, obra que ha editado y analizado en diversos trabajos, extensos registros sobre armamentos de variada tipología, tanto armas tradicionales de primera línea (espadas, arcos, lanzas, picas, flechas), como armas de fuego de calibres diversos (escopetas, arcabuces, culebrinas, falconetes, pasavolantes, cañones), además de la enumeración de complementos militares (arreos, piezas mecánicas) y la selección de las monturas más apropiadas para los embates en campo abierto, todo lo cual, unido a otras consideraciones que Río Nogueras ha desgarnado en sus estudios, convierte a la obra de Basurto en una especie de manual de rieptos y desafíos.⁴⁶

EL CASO DEL OLIVANTE DE LAURA

Junto a las obras que los anteriores críticos han considerado, debe de agregarse, a nuestro juicio, la *Historia del invencible Cavallero Don Olivante de Laura, Príncipe de Macedonia, que por sus admirables hazañas vino a ser emperador de Constantinopla*,⁴⁷ del conocido humanista Antonio de Torquemada. El libro

⁴⁶ A. del Río Nogueras, “Los libros de caballerías y la (r)evolución militar moderna (I): Soldados pláticos y buenos capitanes. Del *Amadís al Florisando* de Páez de Ribera”, en *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*. Ed. de Claudia Demattè. Trento, Università degli Studi di Trento, 2010, pp. 173-198; y “Los libros de caballerías y la (r)evolución militar moderna (II): arsenales y logística en el *Don Florindo* de Fernando Basurto. Con un apéndice sobre una compañía de *mugeres enamoradas*, algunos *escarmientos de juegos* y un broche sobre *rieptos y batallas*”, en *eHumanista*, núm. 16, 2010, pp. 57-76.

⁴⁷ Seguimos la edición moderna de la profesora Isabel Muguza: Antonio de Torquemada, *Obras completas, II. Don Olivante de Laura*. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997. 890 pp. Ejemplares conservados de la edición original, Barcelona, Catalunya, Bon 9-IV-9; Madrid, Nacional, R-862, R-2475, R-3364, R-26727; Valencia: Universitaria, R-1/133; Londres, British Library,

fue publicado por Claudio Bornat en Barcelona, en el año 1564, con ocultación del nombre del autor, anonimia que se conservó durante mucho tiempo, a juzgar por el único testimonio del siglo XVI que alude directamente a esa polémica cuestión.⁴⁸ El misterioso percance editorial del *Olivante* tuvo que influir negativamente en el reconocimiento y la difusión de esta obra, pues todo indica que pasó muy desapercibida para la gran mayoría de tratadistas y estudiosos de la época. Ahora bien, de nuevo asoma la efigie de Cervantes, quien se revela frente a ese olvido generalizado y se presenta como el único escritor del siglo XVII que nombra al *Olivante* y hasta en dos ocasiones, identificando en una de ellas a Torquemada como el autor del mismo. El libro de caballerías aparece citado en el entremés del *Vizcaíno fingido*, justo en el romance final que los músicos declaman ante el público,⁴⁹ y también surge, lo que sin duda resulta más determinante, en uno de los escenarios más significativos del *Quijote*, esto es, el episodio del escrutinio de la biblioteca del hidalgo, donde los personajes hablan sobre el *Olivante* e indican sin vacilación alguna su autoría, circunstancia que, salvo la referencia directa a Feliciano de Silva en varias ocasiones, no se repite con ningún otro ejemplo del género caballeresco en toda la novela.⁵⁰

El *Olivante* es un libro de caballerías con múltiples escenarios de fantasía desbordante y construcciones alegóricas, de animales mitológicos y monstruos de variada índole, además de otros recursos y motivos habituales en la aventura caballeresca, pero al mismo tiempo es una obra que manifiesta ciertos arrimos a la realidad, y lo hace, además, a propósito de diversas áreas o temá-

634.1.121, G.10286; Nueva York, Hispanic Society Library (incompleto); Paris, Arsenal, Rés. Fol. B.L. 972; París, Mazarine, 373; Paris, Nationale, Rés. Y2 356.

⁴⁸ En 1577, fray Tomás de Quijada, en el prólogo de *El pelegrino curioso* de Bartolomé de Villalba, decía lo siguiente: “También tachan el libro de *Olivante / de Laura*, que ha muy poco que han sacado, / mas su auctor fue sabio y elegante / pues su nombre con maña lo ha callado”. Vid. la edición de Pascual de Gayangos. Vol. I. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886, p. 54.

⁴⁹ “La mujer que más presume / de cortar como navaja / los vocablos repulgados / entre las godeñas pláticas; / la que sabe de memoria / a lo Fraso y a Diana / y al Caballero del Febo / con Olivante de Laura; / la que seis veces al mes / al gran don Quijote pasa, / aunque más sabe de aquesto, / o sabe poco, o no nada”. En Miguel de Cervantes, *Entremeses*. Ed. de Eugenio Asensio. Madrid, Castalia, 1987, p. 166.

⁵⁰ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. cit., pp. 78-79.

ticas, no siempre complementarias. Por ejemplo, se pone en evidencia la alusión repetida de las necesidades vitales de los personajes, lo que hemos denominado con la fórmula representativa de “puestas las tablas”, “curadas las heridas” y “adereçados los lechos”, tres funciones básicas de la naturaleza humana que resultan bastante desconocidas en la caballería de papel, al margen de algunos casos que ya hemos comentado previamente. De igual modo, se vierten descripciones muy precisas de objetos, vestidos y edificios, que reproducen con gran verosimilitud algunas referencias que parecen provenir del mundo real.⁵¹

Y en la línea del contenido que ahora más nos interesa, irrumpen con fuerza y rentabilidad narrativa no pocos elementos concernientes al verismo de la guerra. En primer lugar, hay que tener en cuenta las representaciones de enfrentamientos violentos de diverso tipo, en los que se suceden golpes y lesiones sin cesar, se contabilizan miembros cercenados, sangre por doquier y cifras desproporcionadas de muertos. Muchos son también los armamentos y otros objetos militares que se mencionan al respecto, entre escudos, cintas, espadas, arneses, lorigas, lanzas, puntas, cuchillos, viseras, yelmos, espuelas, porras, arzones, aparejos, cascos, dagas, y algunos más, en cuyo recuento nos llega a sorprender en cierta medida que no se incluya alusión alguna a la pólvora o las armas de fuego, siendo que su uso ya era bastante común en los años en que vivió Torquemada, combinándose oportunamente con las pesadas máquinas medievales de torsión y lanzamiento que persistieron durante mucho tiempo. Con todo, lo que en verdad destaca en los escenarios bélicos del *Olivante* es la descripción de técnicas, disposiciones y estrategias militares que aparecen siempre en momentos decisivos de la trayectoria de los héroes protagonistas. Se trata, en concreto, de componentes muy usados en la poliorcética medieval y renacentista, bien sea defensiva o de ataque, en lo que se comprende la ejecución de labores de zapa y mina, anegación y colmado de los fosos, y otras prácticas acostumbradas de la ingeniería y arquitectura militar.

⁵¹ De todo ello ofrecemos algunos ejemplos y valoraciones en Jesús Duce García, “Apuntes de realismo y originalidad en *Don Olivante de Laura*”, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas*, vol. I. Ed. de Antonio Bernat Vistarini. Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 517-530.

De esa forma, el *Olivante* instala su acercamiento a la guerra especialmente en el contexto de los asaltos y cercos a lugares prominentes y plazas de primer orden, lo que tiene su clara correspondencia con la mayor parte de las incursiones militares de los últimos siglos hasta el Quinientos. Las citadas acciones se materializaban en asedios a ciudades, castillos, fortalezas o enclaves muy estratégicos, por cuya conquista o derrocamiento se lograba un importante dominio y control en una zona geográfica determinada. En ese sentido, señálese que el primer objetivo de cualquier asedio consistía en debilitar el abastecimiento de necesidades básicas y materiales del enemigo y socavar así todas las defensas posibles.

El primer ejemplo de realismo bélico lo encontramos en el libro primero del *Olivante*, en el episodio de la defensa de una fortaleza por parte del virtuoso caballero don Polidor, quien se enfrenta a un asalto de gran virulencia, en el que los adversarios recurren a medios destructivos directos, como la utilización del fuego por ignición, muy habitual en los conflictos armados de aquellos tiempos.⁵² En este caso, los atacantes logran finalmente quemar las puertas y penetrar con total libertad en el interior del castillo. Sin embargo, los defensores encuentran una escalera oculta por la que consiguen escapar, y de seguido arremeten contra los enemigos por su propia retaguardia.

⁵² Vid. el clásico estudio de Philippe Contamine, *La guerra en la Edad Media*. Barcelona, Labor, 1984. 475 pp. Edición original: *La guerre au Moyen Âge*. París, Presses Universitaires de France, 1980. Según Contamine, la guerra medieval, en su forma más acostumbrada, se basaba en una sucesión de asedios, escaramuzas y devastaciones físicas y materiales, a los que ocasionalmente se les sumaban algunas grandes batallas en campo abierto, lo que se corrobora totalmente con las crónicas y la tratadística de la época. Desde esa perspectiva, nos resultan ilustrativos los trabajos de Francisco García Fitz, *Ejércitos y actividades guerreras en la Edad Media europea*. Madrid, Arco Libros, 1998. “Tecnología, literatura técnica y diseño de máquinas de guerra durante la Baja Edad Media occidental. El *Thesaurus regis Franciae acquisitionibus Terrae Sanctae* de Guido da Vigevano (1335)”, en *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 41, núm. 2, 2011, pp. 819-864; y “Usos de la guerra y organización militar de la Castilla del siglo XIV”, en *Memoria y Civilización*, núm. 22, 2019, pp. 117-142. Vid. también el estudio ampliamente documentado de Rubén Sáez Abad, *Artillería y poliorcética en la Edad Media*. Madrid, Almena Ediciones. En cuanto a la guerra en la época renacentista, además de los señalados en notas precedentes, conviene consultar el trabajo de John R. Hale, *Guerra y Sociedad en la Europa del Renacimiento*. Madrid, Ministerio de Defensa, 1990.

- Técnicas de asedio con uso del fuego:

hallando las puertas cerradas y a don Polidor con los cien cavalleros que desde las almenas y torres bravamente les defendían la entrada, aviendo tres o quatro vezes con fuertes combates provocado quebrar las puertas y viendo quán poco les aprovechava, muy prestamente hizo traer mucha leña y fuego, y haziéndolo encender en las puertas y otras partes donde más le pareció aprovechar a su propósito, en un punto, sin que don Polidor ni los suyos resistir le pudiesen, las puertas fueron quemadas, quedándoles la entrada libre.

Mas don Polidor, que muy leal y buen cavallero era, viendo quán poca resistencia tan poca gente a tanta multitud de enemigos podía hazer, recogién-dose a la escalera del patio que para unos corredores subía, de allí con los suyos se defendió en tanta manera que en más de dos horas el gigante Carmadón, perdiendo mucha de su gente, un passo atrás no los hizo menear. Y visto quán poco de aquella manera podrían hazer, buscando cómo poderlos acometer por las espaldas, hallaron una escalera de torno secreta, por lo qual subiendo muchos de los enemigos, cruelmente los començaron a offender por una parte y por otra.⁵³

Al margen de estas descripciones en las primeras páginas de la obra, momentos antes del nacimiento del personaje cardinal de la misma, el resto de aproximaciones surgen principalmente en el tercer libro, que es la parte en la que abunda el protagonismo colectivo y se narran los grandes combates entre los ejércitos, destacándose los ejemplos que resultan más interesantes sobre el asunto que estamos tratando: el asedio del Soldán de Babilonia y sus numerosos seguidores al Castillo de Aspizel, donde se halla el reducido grupo de Olivante en una situación muy comprometida y difícil de solventar,⁵⁴ y el enfrentamiento a campo descubierto de las tropas del caballero Silvano contra las del malvado Arcandolfo de Susia.⁵⁵

⁵³ *Olivante de Laura*, *op. cit.*, I, III, pp. 48-49.

⁵⁴ *Ibid.*, III, XVI, pp. 821-826 y XVII.

⁵⁵ *Ibid.*, III, XXI, p. 855.

En las primeras páginas de la cruenta batalla del Castillo de Aspizel, se manifiestan diversos aspectos que conforman un realismo multifacético, dado que se alcanzan varios niveles representativos. Aparecen, por un lado, los registros más acostumbrados de la guerra de asedio, véanse puentes levadizos, cavas profundas, escalas y otros ingenios invasivos, y por otro lado, se plasma la realidad más básica y perentoria, como las dotaciones de material necesario para el mantenimiento de la defensa, la organización de la vigilancia y seguridad del grupo, o los turnos para la comida y el descanso de los soldados, cuestiones que se tornan imprescindibles en el rendimiento de cualquier conflicto bélico.

- Preparación de la defensa del castillo:

Proveyeron en cerrar la puerta del castillo y alçar una puente levadiza que al cabo de la otra puente estava sobre una cava muy honda, y aparejaron todas las cosas que para su defensa tenían necesidad.⁵⁶

- Falta de abastecimiento y turnos de guardia:

Assí como Griseldis se quitó de entre las almenas, aviéndole todos los de dentro oýdo lo que al Soldán avía dicho, començaron a poner reparos en todas las partes en que en el castillo vieron que era menester, que por cierto tenían otro día que el Soldán les daría combate, y de lo que más les pesó fue no hallar el castillo tan bastecido como quisieran, porque Aspizel era pobre y no estava proveýdo de mantenimientos que para todos bastassen cincuenta días; mas en este tiempo pensavan de hallar algún remedio para salvarse y que en tanto ellos defenderían al castillo a todos los del mundo. Y assí pusieron aquella noche todo el recaudo que pudieron, durmiendo ciertas horas los unos y velando los otros.⁵⁷

⁵⁶ *Ibid.*, III, XVI, p. 819.

⁵⁷ *Ibid.*, III, XVI, p. 821.

- Uso de las escalas e ingenios:

Y llegando con grande esfuerço a la cava que el castillo cercava, con muchas escalas entró mucha gente en ella, y de allí, con ellas y con otros ingenios que traýan, començaron muchos cavalleros con muy gran ardimiento a subir por la muralla arriba.⁵⁸

- Turnos de descanso y comida:

Tenía tan gran passión que casi estava fuera de sí; y ya que passava de mediodía, mandó retraer los suyos, lo qual se hizo luego, de que no pesó a los cavalleros del castillo, que menester avían de descansar. Y dexando guardas en la muralla, se fueron a comer; y toda aquella tarde estuvieron sobre aviso si los enemigos volvían.⁵⁹

En los capítulos XVI y XVII se recogen, además, importantes explicaciones de técnicas militares y artilugios de ataque y defensa de los castillos, a través de un tono que se muestra siempre veraz y convincente, lo que hace pensar que Torquemada exteriorizó en toda esta parte un especial interés sobre el tema militar, dado que en el resto de la obra apenas se comentan cuestiones de esta índole y nunca con semejante acumulación y minuciosidad. Entre otras referencias determinantes, llama la atención la preponderancia del uso de la cava o foso que rodea a la fortificación, hasta el punto de que se describe con gran detallismo el mecanismo hidráulico que permite la entrada del agua del río en la cava, con el objetivo de sorprender y ahogar a los enemigos que se hallan en ese lugar.

- Ingenio hidráulico para anegar la cava:

Mas a esta hora Aspizel, aviendo llevado consigo quatro hombres de los que en el castillo estavan, se baxó por una escalera que yva a un postigo que en la cava

⁵⁸ *Ibid.*, III, XVI, p. 823.

⁵⁹ *Ibid.*, III, XVI, p. 824.

estava, a la qual parte, por ser la más honda de todo al derredor del castillo y estava cabe una torre, no avía gente ninguna, y assí salieron, abriendo la puerta sin embaraço ninguno; y començando a mover unos edificios que estavam hechos en unos tornos de hierro, tanto trabajaron que los sacaron, quedando dos caños abiertos tan grandes que por cada uno dellos pudiera entrar un hombre, por los quales començó a entrar tanta cantidad de agua que por aquellos conductos venía del río que en un punto la cava se començó a henchir toda de agua. Aspizel y los hombres que con él estaban se tornaron a subir al castillo, cerrando muy bien la puerta del postigo. El agua entrava tan rezia y con tanta furia que los que estaban dentro en la cava, como era de noche y no la veían, quando la sentían estaban casi anegados; y era tanta la priessa que tenían a salirse que los unos caían sobre los otros, y muchos venían rodando desde arriba y caían en el agua, la qual, como cada hora yva más creciendo, los ahogava luego.⁶⁰

La mención de elementos tan específicos como el postigo, los edificios, los tornos de hierro y el conducto, pone de manifiesto una representación pormenorizada del funcionamiento de las compuertas del sistema hidráulico de los fosos. Esta posibilidad técnica (el control del nivel de llenado de la cava mediante un dispositivo de ingeniería mecánica) reproduce un complejo procedimiento de defensa militar, bastante efectivo frente a los asedios, muy utilizado en la Edad Media e igualmente en el Renacimiento, según corroboran los tratados de aquellos siglos y desarrollan las investigaciones de la crítica actual. Entre otros ejemplos, traemos a colación el estudio de Fernando Cobos Guerra y José Javier de Castro Fernández, en el que se reseña la construcción de un sistema hidráulico de gran precisión en el castillo de Coca, en Segovia, hacia 1496, sirviéndose en este caso de un enorme pozo que proveía de agua a la cava en los momentos oportunos, manteniendo “su nivel freático artificialmente alimentado”.⁶¹ Citemos también el trabajo de Richard L. C. Jones, miembro de la Sociedad Arqueológica de Sussex, quien, entre distintos

⁶⁰ *Ibid.*, III, XVI, p. 826.

⁶¹ Fernando Cobos Guerra y José Javier de Castro Fernández, “Artilería y poliorcética castellana en la estrategia de Fernando el Católico contra Francia. Documentos para su estudio”, en *Glaudius*, núm. 20, 2000, pp. 252-268.

ejemplos de fosos, zanjas y otras construcciones defensivas de diversas épocas, describe un caso muy característico que se asemeja en cierto grado al que acabamos de ver en el *Olivante*:

La zona pantanosa de alrededor y el mar proporcionaba una protección natural. Frente a estas construcciones reales podemos situar el Castillo de Gilbert de Clare en Caerphilly, comenzado en 1268. El recinto amurallado interno muestra los mismos intentos de simetría, aunque ejecutado de manera más pobre. El gran poder de Caerphilly, sin embargo, derivaba de las complejas y sin par construcciones hidráulicas que permitían que dos grandes lagos fuesen inundados en caso de situación de peligro, dejando el castillo por completo aislado en una isla bien protegida.⁶²

Por otro lado, la construcción y, sobre todo, el uso estratégico de la cava en sí misma, en tanto que salvaguarda fundamental de una fortaleza o una ciudad frente a los ataques externos, es muy frecuente desde tiempos remotos y ya se documenta en muchas de las civilizaciones antiguas, como, por ejemplo, Mesopotamia y el Egipto faraónico, donde se construyeron grandes fosos junto a los muros perimetrales de sus urbes y grandes palacios. Uno de los primeros autores en referirse a cuestiones de este cariz fue el historiador y geógrafo griego Heródoto, el cual, en su monumental *Historia*, explica con gran pormenor las dimensiones de la ciudad de Babilonia y las relaciona con las medidas de la enorme oquedad que la rodea, señalando que se trata de “un foso ancho y profundo, lleno de agua, y después tiene un muro de cincuenta codos reales de ancho y de doscientos codos de alto”.⁶³

Eruditos castrenses de varias épocas y del propio Renacimiento aluden y certifican la trascendencia del foso como componente defensivo militar ante los asedios, cuya eficacia aumentaba notablemente con la utilización del agua

⁶² Richard Luther Caradoc Jones, “Fortalezas y asedios en Europa occidental c. 800-1450”, en *Historia de la guerra en la Edad Media*. Ed. de Maurice Keen. Madrid, Antonio Machado Libros, 2005, pp. 211-238. Edición original: *Medieval Warfare: A History*. Oxford, Oxford University Press, 1999.

⁶³ Heródoto, *Historia*. Ed. de Manuel Balasch. Madrid, Cátedra, 1999, pp. 164-165.

como obstáculo añadido.⁶⁴ Entre otros autores, el romano Flavio Vegecio Renato, en el libro cuarto de su *Epitoma rei militaris*, enumera todas las máquinas de guerra que son necesarias tanto en el asalto como en la defensa de las ciudades fortificadas, incluyendo la construcción de zanjas, las cuales, bajo su criterio, tienen que hacerse muy anchas y colmarse de agua para que no sean utilizadas como galerías ni se las pueda cegar con facilidad.⁶⁵ Otro autor relevante, el también romano Marco Lucio Vitruvio, en su obra *Los diez libros de arquitectura*, insiste en los mismos parámetros e indica que los fosos tienen que construirse “profundos y anchos, cuanto sea posible, ahondar los cimientos de la muralla hasta el fondo de los fosos y dar a la muralla espesor suficiente para que pueda aguantar sin dificultad el empuje del terraplén”,⁶⁶ en lo que también apuntaba a la especial consistencia que tenían que poseer la escarpa y la contraescarpa de la zanja prevista.

De igual forma, en el *Tratado de la perfección del triunfo militar*, de 1459, redactado por el humanista y lexicógrafo Alfonso Fernández de Palencia, se exponen numerosas tácticas y maniobras de los ejércitos, adjuntándose explicaciones de los trabajos de excavación, “con fossado e con barrera”, en torno a los campos, castillos y plazas, con expectativas muy análogas a las que pue-

⁶⁴ Vid. el extenso estudio de Alfredo Vera Botí, *La arquitectura militar del Renacimiento a través de los tratadistas de los siglos XV y XVI*. Valencia, 2001. Tesis, Universidad de Valencia; Vera Botí analiza todos los tratados bélicos del Renacimiento que se han conservado, tanto manuscritos como impresos (Francesco di Giorgio, Alberto Durero, Vincenzo Scamozzi, Leon Baptista Alberti, Taccola, etc.). Examina igualmente los modelos que provienen del mundo clásico (Marco Lucio Vitruvio, Poliano, Sexto Julio Frontino, Apolodoro de Damasco, Flavio Vegecio, etc.), y clasifica con detenimiento muchos de los elementos que conforman la arquitectura militar renacentista, incluido, por supuesto, el foso, la cava, y sus distintas posibilidades. También nos parece de importante consulta (por su oportuna y anchurosa complementación histórica) el trabajo de Antonio Espino López, *Guerra y cultura en la Época Moderna. La tratadística militar hispánica de los siglos XVI y XVII. Autores, libros y lectores*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2001.

⁶⁵ Flavio Vegecio Renato, “Libro IV, cap V. Sobre la construcción de las zanjas”, en *Compendio de técnica militar*. Ed. de David Paniagua Aguilar. Madrid, Cátedra, 2006, p. 325.

⁶⁶ Marco Lucio Vitruvio, “Libro I, cap. V. De la construcción de las murallas y las torres” en *Los diez libros de arquitectura*. Ed. de Agustín Blázquez. Barcelona, Editorial Iberia, 2000, p. 24.

den derivarse del ejemplo del *Olivante*.⁶⁷ Parecidas componendas sobre la importancia de la cava nos brinda el historiador, diplomático y también humanista Diego de Valera, en su *Tratado de providencia contra fortuna*, de 1502, donde se representan claramente los mecanismos de protección arquitectónica que muchas de las fortalezas llevaban a cabo en su tiempo: “E para la fortaleza ser buena de guardar, conviene que aya fosado e puente levadiza e rastrilleras en torno a las torres, e murallas que aya esquilas o cascaveles, ca no se puede guardar la fortaleza si se puede llegar al muro”.⁶⁸

Evidentemente, la barrera de la cava constituía una defensa de gran poder disuasorio, lo que obligaba a que los ejércitos atacantes buscaran constantemente la manera de inutilizarla o superarla. La acción más frecuente era intentar llenar la oquedad del foso con materiales muy impenetrables, faltos de porosidad, que permitieran atravesar libremente el terreno una vez colmado, siempre con la seguridad de que no se produjeran hundimientos o derrumbes de ningún tipo. El *Olivante* ofrece un claro ejemplo de esta práctica de la guerra real: el ejército del Soldán, que persevera en su asedio al castillo de Aspizel, logra henchir la cava con rimeros de tierra, piedras y maderas, de forma que los soldados consiguen llegar finalmente hasta la muralla y derribar uno de sus lienzos.

⁶⁷ El *Tratado de la perfección del triunfo militar* de Alfonso de Palencia se halla recogido en Mario Penna, *Prosistas castellanos del siglo XV*, t. I. Madrid, Ediciones Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1959, pp. 354-393. Las principales descripciones sobre tácticas bélicas se encuentran en las pp. 375-379, a propósito del relato de los combates entre un ejército italiano y otro español, cuyo referente pudo tomar Palencia de su viaje a Italia en la época en que Alfonso V el Magnánimo conquistaba Nápoles, hacia 1442. *Vid.* también la edición moderna: Alfonso de Palencia, *De Perfectione Militaris Triumphi. La Perfección del Triunfo*. Ed. de Javier Durán Barceló. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, en cuyo análisis prologal el profesor Durán pone en relación la obra de Palencia con el conocido *De Re militari* de Flavio Vegecio.

⁶⁸ El *Tratado de providencia contra fortuna* de Diego de Valera se halla también en Mario Penna, *op. cit.*, pp. 141-146. La cita en p. 143.

- Colmado de tierra de la cava:

El Soldán llegó a este tiempo ante el castillo con todos los que lo seguían, y como rabioso perro, viendo el estrago que tan a salvo avían hecho, se messava las barvas, y tomando toda la gente de pie, hizo traer muchas palas y açadones, y les hazía cavar y echar tanta multitud de tierra dentro de la cava que en dos días, por mucho que los de dentro resistían no pudieron tanto hazer ni estorvar que, como la gente era mucha, no la hinchiesen en muchas partes, echando piedras y madera, de manera que sin estorvo del agua podían llegar a los muros. Y assí començaron a dar al castillo tan rezios y continuos combates que al cabo de ocho días, aunque con pérdida de mucha gente del Soldán, porque murieron más de mil y quinientos hombres entre cavalleros y peonage, derribaron una gran lienço del muro.⁶⁹

Las crónicas brindan muchos ejemplos del colmado de cavas y fosos como eficaz herramienta de avance en los cercos guerreros a las fortificaciones. Adjuntamos aquí el que nos ofrece *El Victorial* de Gutierre Díaz de Games, la primera biografía de un caballero real en la literatura española, escrita en la primera mitad del siglo XV, libro en el que se describen numerosas batallas, estrategias y técnicas militares, todas ellas muy ilustrativas de los asuntos bélicos, como es el caso precisamente de la inhabilitación de una “buena cava, para lo qual mandó el infante traer muchos fazes de leña e espuestas de tierra para la cegar”,⁷⁰ acción equivalente a la que hemos visto en el *Olivante*, lo que demuestra una vez más el uso de modelos de la realidad de la guerra que Torquemada está manejando en el pespunte de su creación literaria.

Otras técnicas muy habituales en los asedios, avaladas igualmente por los textos de carácter militar que hemos citado, son las labores de zapa, mina o excavación de túneles subterráneos, en ocasiones por debajo incluso de la cava, cuyo propósito era deshacer los cimientos de alguna parte de los casti-

⁶⁹ *Ibid.*, III, XVII, p. 830.

⁷⁰ Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*. Ed. de Rafael Beltrán. Madrid, Real Academia Española, 2014, p. 367. El profesor Beltrán nos remite a técnicas muy similares descritas en la *Crónica de Juan II*, obra compuesta igualmente en la primera mitad del siglo XV.

llos y, en consecuencia, derrumbar los lienzos, cortinas, torres o muros que se hallasen en la superficie más inmediata. Para tal empresa, se sujetaban o reforzaban a menudo los corredores mediante puntales de madera que después se les prendían fuego, lo que favorecía el desplome de la planta superior. Ahora bien, la combustión de la madera no siempre era posible, debido a la falta de aire en las concavidades practicadas, por no hablar del peligro constante para la integridad de los zapadores, los cuales sufrían heridas múltiples y perecían ocasionalmente por asfixia, quemaduras o aplastamiento. En el siglo XVI empezaron a utilizarse las minas explosivas de pólvora, cuyo efecto era mucho más destructivo, aunque también ocasionaba numerosos accidentes mortales a los operarios directos de las mismas. El objetivo general de todas estas técnicas era producir el mayor número de brechas en diversos puntos de las estructuras fortificadas para hacerlas endebles y franqueables, de forma que se pudiera optimizar la invasión de los atacantes. El *Olivante*, que parece en estos capítulos instalado momentáneamente en un manual de arquitectura castrense, relata una incursión de características muy afines a las que se han descrito, incursión en la que los guerreros zapadores del Soldán intentan excavar los cimientos de una torre con la intención de abatirla. Sin embargo, se encuentran con una argamasa de gran resistencia, “tan rezia y fuerte”, y no logran su propósito, por cuya razón incorporan en su tentativa diferentes “ingenios y artificios” (denominaciones habituales en crónicas y tratados para todo tipo de armas mecánicas de golpeo o lanzamiento por torsión o contrapesos), buscando en todo momento la aniquilación definitiva de esa parte de la fortaleza.

- Labor de zapa y mina para derrumbar la torre:

En tanto el Soldán había dar todos los combates que podía a la torre, haciendo cavar todos los cimientos y desbaratarlos para que cayesse; mas la torre era de una argamasa tan rezia y fuerte que muy poca mella hazían en ella, porque de arriba a los que andavan haciéndolo les tiravan piedras, las quales, quando más no podían, quitavan del mismo muro, que, haziéndoles mucho daño, a su pesar los hazían quitar afuera [...] Y siendo passados quatro días que en la torre estaban, hizo aparejar para otro día tantos ingenios y artificios para derrocar la

torre que tenían por muy cierto que sería imposible dexar de caer y matar a todos los que dentro estaban.⁷¹

El último ejemplo de realismo bélico que hemos detectado en el *Olivante* se encuentra en el capítulo XXI de la tercera parte, cerca del final de la historia, en medio de una narración que continúa desarrollándose bajo la sombra de los grandes enfrentamientos entre las huestes, lo que va a suponer finalmente el encubramiento definitivo de los héroes protagonistas. En esta ocasión se trata de la conveniencia estratégica de un cambio de la formación del ejército en su marcha hacia el choque frontal contra su antagonista. Silvano, el campeón que lidera el bando de Olivante y sus partidarios, desecha la formación tradicional de escuadrón, cabe decir en columnas agrupadas que representan una figura rectangular, y opta por la forma de ala extendida, con el objeto de amedrentar visualmente a los adversarios, lo que, además, debe de acompañarse con numerosos gritos y voluminosos ruidos que incrementen la sensación de embestida multitudinaria.

- Formación de batalla en ala extendida:

Silvano lo hizo así, haziéndola en tres partes: la una dio al rey Tirses con dos mil y quinientos cavalleros, mandó seguir al príncipe Olivante, y a Darisio que fuesse con él; y los otros dos mil cavalleros tomó para sí, mandando que todos se pusiessen no en escuadrón, sino en ala muy estendida, porque los enemigos pensassen que muy mayor número de gente era, y que, quando pareciessen, hiziessen el mayor estruendo y regozijo que pudiessen, para poner pavor a sus enemigos.⁷²

De nuevo, el *Tratado de la perfección del triunfo militar* de Alfonso Fernández de Palencia nos sirve para ilustrar el asunto de las maniobras físicas de los ejércitos, especialmente de lo que modernamente se considera el cuerpo principal o infantería. En uno de sus relatos alegóricos, tras la aparición de la figu-

⁷¹ *Ibid.*, III, XVII, pp. 831-832.

⁷² *Ibid.*, III, XXI, p. 855.

ra del capitán Gloridoneo, se detalla una combinación de movimientos de la mesnada protagonista; por un lado, se realiza la formación en cuño, “de grado en grado, creciendo las líneas”, y por otro, se aplica la formación en haz o ala, tanto diestra como siniestra. La citada mixtura de posicionamientos favoreció enormemente la eficacia de la arremetida, logrando con ello la victoria final.⁷³

Diversos y cabales son los aspectos de la realidad bélica que Torquemada utiliza en su particular libro de caballerías. Es muy posible que tales intereses estén en dependencia con las inquietudes del humanista, cuya educación fue rica y extensa, según se refleja en la pluralidad de sus obras y en las referencias que éstas transmitieron a varios autores, Cervantes entre ellos, a pesar de que los personajes del *Quijote* arremetan contra el *Jardín de Flores Curiosas* y el propio *Olivante* y los arrojen a la hoguera, a tenor de sus muchas imperfecciones. Por otra parte, hay que contemplar que Torquemada tuvo a su alcance la afamada biblioteca de los condes de Benavente, dado que fue secretario de uno de los condes durante varios años, lo que permite presumir que pudo conocer el patrimonio artístico de la citada familia. Algunos estudios confirman que esta biblioteca albergaba un cuantioso y variopinto material libresco;⁷⁴ entre otras obras de materias heterogéneas, hay que citar determinados libros que pudieron facilitar al autor referencias ideológicas de la institución caballeresca⁷⁵ y, al mismo tiempo, valiosa información técnica sobre el mundo castrense y guerrero; a saber, el *Espejo de la Verdadera Nobleza* de

⁷³ En Mario Penna, *op. cit.*, pp. 376-377.

⁷⁴ *Vid.* los trabajos de Isabel Beceiro Pita, “La Biblioteca del conde de Benavente a mediados del siglo XV y su relación con las mentalidades y usos nobiliarios de la época”, *En la España medieval II. Estudios en memoria del profesor Salvador de Moxó*. Madrid, Universidad Complutense, 1982, pp. 135-145; “Los libros que pertenecieron a los condes de Benavente, entre 1434 y 1530”, en *Hispania*, vol. 43, núm. 154, 1983, pp. 237-280; y el clásico estudio de Miguel Herrero García, “La Biblioteca del conde de Benavente”, en *Bibliografía Hispánica*, núm. 2, 1942, pp. 18-33.

⁷⁵ Al respecto de este asunto, hay que remitirse a los trabajos de Ángel Gómez Moreno, “La caballería como tema en la literatura medieval española: tratados teóricos”, en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, vol. 2. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 311-323, y “La *militia* clásica y la caballería medieval: las lecturas de *re militari* entre Medievo y Renacimiento”, en *Ephrosyne. Revista de Filología Clásica*, núm. 23, 1995, pp. 83-97; y también al amplio estudio de Jesús D. Rodríguez Velasco, *El debate sobre las caballerías en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996.

Diego de Valera, el *Doctrinal de Caballeros* de Alonso de Cartagena y, especialmente, el *De re militare* de Vegecio, en el que, como ya hemos visto, se dan importantes indicaciones sobre el cometido fundamental de los fosos en las fortificaciones, amén de otras descripciones de poliorcética y el resto de disciplinas militares.

En cualquier caso, lo fundamental, a nuestro juicio, no es averiguar qué documentos o tratados pudo consultar Torquemada, o qué informaciones pudieron servirle como modelo para sus anotaciones militares, sino reconocer y valorar la posibilidad narrativa que supone la introducción de aspectos categóricos de una realidad bélica, casi siempre inmediata, muy reconocible, en medio de historias fraguadas de magia y fantasía que se apoyan en paradigmas tradicionales caballerescos. O lo que es lo mismo, libros de caballerías como el *Olivante* reproducen y aglutinan motivos literarios muy distintos, con perfiles estilísticamente antagónicos, que difícilmente pueden converger o relacionarse en un balance estructural. Nos encontramos, a la postre, con escenarios hiperbólicos que se sustentan de elementos mágicos que nada tienen que ver con la razón o los conocimientos aplicados, y a renglón seguido nos topamos con artefactos militares, dispositivos de ingeniería y arquitectura derivados de la realidad, además de otros elementos y factores que se ajustan a los conocimientos técnicos de la historia bélica de la Edad Media y el Renacimiento.

Ciertamente, el mayor peso narrativo recae siempre en la fantasía de los argumentos y en la simbología de los itinerarios caballerescos que articulan las “fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías”,⁷⁶ pero no por ello hay que pasar por alto las aportaciones que se vinculan con el mundo material, con la realidad, bien sea contigua o diferida, dado que erigen y desarrollan una nueva faceta de la poética del género, todavía por explorar en profundidad. Algunos libros de caballerías revelan de esta forma su capacidad experimental e innovadora, su estímulo de integrar otros avistamientos literarios, otras fórmulas, más allá de los cánones supuestamente uniformes que humanistas, escritores e intelectuales manifestaron con ahínco en aquella época, y que después buena parte de la crítica del XIX y el XX se ha empeñado en mantener.

⁷⁶ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. cit., p. 1337.

Caracterización y motivos

La construcción del descenso al Infierno en el *Amadís de Gaula* y *Las Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo

CLEMENTE AURELIO SÁNCHEZ RODRÍGUEZ
El Colegio de México

El *descensus ad inferos* es uno de los hitos más significativos en el desarrollo de cualquier héroe clásico. El tópico influyó en los libros de caballerías, en cuya configuración se proyectaba la imagen del descenso de Jesús para liberar a los hombres justos del Antiguo Testamento. Lo anterior se constituye como un viaje al Otro Mundo, razón por la que, en las obras caballerescas, una de las aventuras en las que más se refleja tal travesía es cuando los protagonistas ingresan por estrechas cuevas para sacar a los prisioneros que se encuentran ahí.

En el caso específico del *Amadís de Gaula* (capítulos XVIII y XIX) y *Las Sergas de Esplandián* (capítulo XLIII) de Garci Rodríguez de Montalvo, el tópico presenta importantes variaciones en ciertos elementos de los episodios. Algunos de ellos son los espacios, los oponentes y el desempeño de los caballeros en las batallas. Por tal razón, cabe preguntarse: ¿qué función tiene la recreación del descenso infernal en cada una de las dos obras del ciclo amadisiano? ¿Los diversos componentes de los episodios construyen de diferente manera a Amadís y a Esplandián? Mi propuesta es que Montalvo presentó distinciones en la aventura del *descensus ad inferos* de acuerdo con los objetivos doctrinales que existen en *Amadís* y *Las Sergas*. Por tal razón, este trabajo busca comprender cómo esos contrastes manifestados en el descenso contribuyen a la representación de dos caballeros opuestos en ideología y finalidades heroicas.

Para lograr lo anterior, efectuaré el análisis comparativo de los capítulos ya mencionados, con especial énfasis en los espacios, los oponentes y el desempeño de Amadís y Esplandián en sus correspondientes batallas. El estudio de cada uno de los rasgos enumerados permitirá desentrañar los diferentes trasfondos ideológicos que caracterizan ambas obras.

El viaje al mundo inframundano tuvo una amplia representación en la literatura de la Antigüedad. El *Poema de Gilgamesh*, la *Odisea* de Homero y la *Eneida* de Virgilio son los ejemplos más emblemáticos del tema. En rasgos generales, la travesía se caracteriza en un recorrido que efectúa el héroe hacia la zona de los muertos. A menudo, el descenso está motivado por un objetivo específico, que puede relacionarse con la superación de ciertas pruebas o el rescate de algún ser querido. Sin embargo, la finalidad del viaje a ultratumba tuvo una modificación en el descenso realizado por Jesús, pues Cristo, como salvador, poseía la habilidad para liberar a algunos prisioneros del lugar. Esto último será el principal argumento en la recreación del tópico en los libros de caballerías: el rescate de los encerrados. No obstante, la esencia del tema se mantiene. Como refiere Alberto Fernández: “el viaje es utilizado para refrendar la excelencia del héroe; tanto el complicado trayecto, cómo ‘el infernal’ destino, o el difícil regreso, ponen de manifiesto la grandeza de nuestros protagonistas”.¹ Tal emancipación del héroe también se observará en Amadís y Esplandián, pero constituida bajo diferentes principios existenciales.

El motivo del descenso al Infierno en *Amadís* ocurre en los capítulos XVIII y XIX. Una vez que el caballero derrota a Angriote y su hermano, continúa su camino con el fin de cumplir el don que le había prometido al enano, quien, cuando llegan al castillo donde sucede la aventura, le revela que quiere venganza del hombre que vive ahí y que mató a su dueño. El exterior del espacio se describe como sorprendente: “mostróle el enano un muy hermoso castillo y muy fuerte [a] maravilla”.² La apariencia del edificio advierte sobre la entrada a un espacio del otro mundo, pues, aunque por fuera el lugar tiene rasgos atractivos, por dentro el castillo está desolado, aspecto que se constituye como el primer indicio de peligrosidad en la aventura. De acuerdo con Patch: “puede suceder que el castillo esté vacío, si pesa sobre él algún

¹ Alberto Fernández Hoya, *La estética del tránsito. Visión literaria del ‘infierno’ en la Odisea y el poema de Gilgamesh*, [en línea]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 66. <<https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=7175>>.

² Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula* 1. 10a. ed. Ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid, Cátedra, 2018, p. 426.

encantamiento”.³ Las palabras del crítico explican por qué el edificio está deshabitado, ya que, líneas adelante, se revela que el dueño del lugar es el mago Arcaláus.

El espacio comienza a configurarse como un Infierno por la advertencia del enano: “no dexan desde salir tan ligeramente los que aí entran”⁴ que remite a la eternidad y severidad del Averno, pues los sitios que se caracterizaban por la dificultad en acceder o escapar de ellos eran asociados con el inframundo. Una vez dentro del edificio, se insiste en lo lúgubre del lugar: “Amadís vio un corral adelante y entró por él, mas no vio ninguno, y vio un lugar muy oscuro, con unas gradas que so tierra ivan”.⁵ La oscuridad, así como el paso de una dimensión a otra y el continuo descenso, debieron ser aspectos reconocibles para los receptores de la época, quienes, con las ideas medievales de la distribución del espacio, entendían que la parte inferior remite a lo diabólico, negativo y condenable. Según Cacho Blecua, este castillo: “Es el lugar de los tormentos, donde se desea la muerte que no llega. Además, es un ámbito oscuro, en el que falta la luminosidad, el orden, y por lo tanto propicio para el caos”.⁶ Como se observa, en el *Amadís* los típicos elementos del infierno (dificultad en el acceso, la oscuridad y el miedo, este último experimentado en el enano y Gandalín) se utilizan para recrear el descenso del héroe a ese espacio.

Se percibe cómo el sitio inframundano está configurado por diferentes lugares (el castillo, el corral y las escaleras), pero el *locus horribilis* aún tiene un espacio que lo culmina. Cuando Amadís baja por las gradas, en medio de la oscuridad encuentra unas llaves con las que abre una verja y escucha los lamentos de los prisioneros. En seguida se menciona: “Amadís escuchó una pieza y no oyó más, y entró dentro por la cueva [...] y luego se halló en un fermoso palacio”.⁷ Amadís se ubica ahora en una cueva que alberga a los

³ Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*. Trad. de Jorge Hernández Campos, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 330.

⁴ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula I*, p. 426.

⁵ *Ibid.*, pp. 427-428.

⁶ Juan Manuel Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico y cortesano*. Madrid, Cupsa Editorial, 1979, p. 120.

⁷ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula I*, p. 429.

prisioneros quienes, como los condenados del Infierno, exclaman desesperadas lamentaciones.

De acuerdo con Cacho Blecua, la cueva es un espacio donde: “alternarán los ámbitos paradisíacos y los infernales, la claridad y la oscuridad más profunda, rigiéndose, en ocasiones, por algunas leyes singulares, distintas de las vigentes en el mundo cotidiano de la tierra”.⁸ La cueva se constituye como un espacio final en la recreación del descenso al Infierno y la entrada al otro mundo. A su vez, destaca en ella la presencia de un palacio en su interior. Resulta probable que Montalvo introdujera el edificio como un factor de contraposición ante lo espantoso, lo que confirma la explicación de Blecua en tanto las singulares leyes que rigen al inframundo, ya que en lo subterráneo pueden coexistir sitios con distintas apariencias.

Arón Guriévich también apunta sobre la particularidad de las leyes en los escenarios del otro mundo: “El espacio del más allá, en la representación de los autores medievales, es irracional [...] el infierno y el paraíso se hallan en vecindad inmediata, dado que los tormentos de los habitantes del infierno se hacen más intensos por la visión paradisiaca”.⁹ De acuerdo con el crítico, sería válido pensar que Montalvo utilizó su conocimiento de las penas infernales al ubicar un hermoso palacio en una cueva que alberga prisioneros, ya que los encerrados no pueden disfrutar de las comodidades del edificio. Se observa cómo el autor juega con las expectativas de los receptores al usar continuamente la contraposición de los sitios de la aventura. Así sucede con la apariencia exterior del castillo de Arcaláus, que era descrito como hermoso, frente a la oscuridad y desolación que hay en su interior.

Tal construcción espacial del *locus horribilis* se mantiene en *Las Sergas*. Esplandián, en el capítulo XLIII, después de salir de la Ínsula Firme con el maestro Helisabad, llega a unas tierras que el caballero decide explorar. Ahí avista unas casas a lo lejos, pero la ubicación de éstas resulta relevante: “E passando un llano vio abaxo una muy fermosa tierra de grandes árboles, y

⁸ J. M. Cacho Blecua, “La cueva en los libros de caballerías: experiencia de los límites”, en *Descensus ad inferos*. *La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Ed. de Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, p. 103.

⁹ Arón Guriévich, *Las categorías de la cultura medieval*. Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus Humanidades, 1983, p. 91.

unas casas no muy lejos de donde él estaba, y fuesse fazia ellas”.¹⁰ Como sucede en *Amadís* con el castillo de Arcalaús, destaca la belleza del espacio al que ha llegado el héroe. Asimismo, al igual que su padre, quien desciende por las escaleras del corral, Esplandián también hará lo mismo por el llano para acercarse a las casas. No obstante, es aquí donde se percibe el primer distanciamiento con *Amadís* debido a la ausencia del castillo, en contraposición con la abundancia de sitios naturales que hay en *Las Sergas*.

Una vez que Esplandián llega a las casas, se entera que el dueño de esas tierras es un temible gigante, quien tiene una gran cantidad de prisioneros. Después de que el caballero vence a uno de los jayanes, pide que lo guíen hasta el monstruo que ha quitado la paz a ese lugar. Como mencioné, el recorrido se caracteriza por la preponderancia de la naturaleza. Para ello, Montalvo utiliza zonas reconocibles como peligrosas: “Ellos guiaron por una senda; y saliendo de aquel llano entraron por unas muy bravas peñas, que apenas el caballo podía caber. En cabo de un gran rato hallaron entre unos muy espesos árboles fasta veinte hombres que estaban a la boca de una cueva”.¹¹ Esplandián ahora atraviesa unas peñas descritas como “bravas” en las que se dificulta el caminar del caballo, lo que demuestra un espacio de difícil acceso (rasgo del Infierno). Además, hay una abundante presencia de árboles, detrás de los cuales se ubica una cueva donde están los prisioneros.

Mientras que en *Amadís* la recreación del descenso al Infierno es por medio de elementos arquitectónicos como el castillo, las escaleras, la verja y el palacio; en *Esplandián* se usa la naturaleza en zonas como el llano, las bravas peñas y los espesos árboles. La abundancia de estos últimos, de acuerdo con Paul Zumthor, significa: “un espacio opresivo por su volumen mismo, a pesar de la veneración de que es objeto el árbol en particular; devorador, poblado de bestias feroces”.¹² La entrada del caballero por los inmensos arbustos simula una devoración hacia el lugar de condena que desemboca en la cueva.

¹⁰ G. Rodríguez de Montalvo, *Las Sergas de Esplandián*. Ed. de Carlos Sainz de la Maza. Madrid, Castalia, 2003, p. 316.

¹¹ *Ibid.*, p. 319.

¹² Paul Zumthor, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Trad. de Alicia Martorell. Madrid, Cátedra, 1994, p. 66.

Como se aprecia, el único elemento que coincide entre las dos obras es el de la caverna. A decir de Cacho Blecua: “El carácter ‘sombrió’ o infernal de la caverna, conjuntamente con las características de algunos de sus moderadores, favorecerían como lugar de castigo y reclusión, convirtiéndose en espacio de sufrimiento, de tormentos, propiciados por magos positivos, por encantadores maléficos, o por representantes del antimundo caballeresco”.¹³ La cueva, por tanto, se constituye como el espacio idóneo para el tormento de los prisioneros. Su presencia se relacionaba con lo infernal pues, para llegar a ella, debe emprenderse un descenso, como lo han efectuado Amadís y Esplandián. Resulta probable que Montalvo haya mantenido la cueva en sus obras por las siguientes razones: para insistir en una aventura con rasgos infernales y para que sus receptores detectaran la similitud de episodios en los dos libros. Esto último con el objetivo de percibir la diferencia de finalidades heroicas entre los caballeros.

Así, ante las distinciones de espacios (arquitectónicos frente a naturales) cabe preguntarse: ¿Cómo influye esa disparidad en la construcción de los caballeros? A mi parecer, la respuesta puede encontrarse en las ideologías de trasfondo que existen en cada obra, pues mientras que en *Amadís* hay reminiscencias de la caballería bretona (terrenal con aventuras amorosas), *Esplandián* se concentra en una caballería cristiana, cuyo principal eje son las Cruzadas. Precisamente, por tratarse de un libro de caballerías que emula las guerras santas en las que, para llegar a Jerusalén los recorridos atravesaban las peripecias de las zonas naturales, se entiende que la mayoría de los espacios de la obra correspondan a la naturaleza.¹⁴

¹³ J. M. Cacho Blecua, *op. cit.*, p. 118.

¹⁴ La relación de Esplandián con la naturaleza se observa desde el desarrollo de su infancia, pues el ermitaño Nasciano cría y educa al niño en un bosque, por lo que se entiende que durante *Las Sergas* el caballero triunfe en espacios de esa índole. Para un completo panorama de esa conexión entre el héroe y el bosque, *vid.* Axayácatl Campos García Rojas, “La educación del héroe en los libros de caballerías: Amadís en la corte y Esplandián en el bosque”, en *Textos medievales: recursos, pensamientos e influencia*. Ed. de Aurelio González Pérez, Lillian von der Walde Moheno y Concepción Company Company. México, El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 51-76. Con respecto a los estudios que han señalado la caballería cristiana de *Las Sergas* y su relación con las Cruzadas, *vid.*

La distinción de los espacios en el descenso al infierno influye en la construcción de los caballeros en tanto que Amadís, que se introduce en un hermoso, aunque desolado castillo, conserva su tradición de caballería mundana y maravillosa; mientras que a Esplandián, quien camina por imponentes y dificultosas veredas y peñas, se le representa como un caballero más real. En ambos casos, la cueva se mantiene como el espacio punitivo e inframundano. Observadas las diferencias espaciales, conviene enfocarse en los oponentes que habitan tales zonas y la destreza de los caballeros frente a sus rivales.

BATALLAS DEL MÁS ALLÁ

Para abordar el siguiente aspecto, me enfocaré en el modo en que los rivales son presentados. Como el texto del *Amadís* refiere, Arcaláus es el dueño del castillo donde el caballero ha entrado. El enano describe al enemigo como: “el más bravo caballero y más fuerte en armas que cuido de ver”.¹⁵ Tal aspecto introduce en la narración un rival que parece ser más peligroso en comparación con los demás oponentes con los que antes Amadís se había enfrentado. Lo anterior adquiere mayor profundidad cuando Arcaláus se muestra ante el héroe y el narrador añade: “él era uno de los grandes cavalleros del mundo que gigante no fuese; Amadís lo catava creyendo que en él avía gran fuerça”.¹⁶ Estas nuevas características resultan muy significativas; primero, porque comparan a Arcaláus con un gigante, cuando, curiosamente, será ese el monstruo que Esplandián enfrente en su historia. Además, el narrador explica que Amadís, con tan sólo observar a su enemigo, se da cuenta de su poder.

José Amezcua, “La oposición de Montalvo al mundo del *Amadís de Gaula*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XXI, núm. 2, 1972, pp. 320-337; Javier Roberto González, “Profecía mesiánica y profecía apocalíptica: la cuestión constantinopolitana en *Las Sergas de Esplandián y Primaleón*”, [en línea], *Letras*, 1999, pp. 125-135, <<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/9106>>; Emilio Sales Dasí, *La tradición troyana en Las Sergas de Esplandián*. México, Editorial Grupo Destiempos, 2011.

¹⁵ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula I*, p. 427.

¹⁶ *Ibid.*, p. 435.

Entonces inicia el primer choque de armas entre ambos, igualados en fuerza y habilidad guerrera. Cuando Arcaláus amenaza con matar a Amadís, el caballero responde con una interesante comparación: “– Mi muerte – dixo Amadís – está en la voluntad de Dios, a quien yo temo; y la tuya en la del diablo, que es ya enojado de te sostener y quiere que el cuerpo a quien tantos vicios malos ha dado con el ánima perezca”.¹⁷ Con la declaración del héroe se justifica la recreación del descenso al Infierno en el episodio debido a la maldad que encarna Arcaláus

De acuerdo con Fernando Carmona: “difícilmente encontraremos que luchen contra el Demonio. La mentalidad medieval exige que el combate se establezca entre seres de la misma especie o condición [...] Nuestros caballeros combaten con seres demoníacos [...]. El caballero no es Cristo, aunque desarrolle una tarea comparable, por lo que no puede vencer directamente al Diablo”.¹⁸ Aunque el imponente rival de Amadís no es el Demonio, sí resulta un servidor de Satanás. Asimismo, se debe recordar que Arcaláus, debido a su condición de mago, se representa como un enemigo de característica maravillosa. Tal aspecto combina la *mirabilia* en un combate mágico y terrenal, típico de la caballería bretona.

Precisamente, la descripción de la batalla está dividida en dos partes. En la primera, se describe el choque de lanzas y la pelea a pie; en la segunda, aunque la destreza de los dos contrincantes sigue a la par, hay un momento en que el mago se da cuenta de su desventaja: “Arcaláus se vio en aventura de muerte, començó de fuir contra un palacio donde saliera”.¹⁹ Entonces Arcaláus guía al caballero hacia un cuarto hechizado donde Amadís, al entrar, pierde sus fuerzas y se desvanece. Enseguida, el mago toma las armas del caballero y ordena a su esposa que lo encierre, pues él irá a la corte del rey Lisuarte para anunciar la muerte del héroe.

Resulta notorio cómo Amadís pierde su asegurada victoria debido a un engaño de su oponente. El desempeño del caballero, aunque bueno, no es

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Fernando Carmona Fernández, “El caballero y sus demonios: combates infernales en los libros de caballerías”, en *Cuadernos del CEMYR*, núm. 11, 2003, p. 28.

¹⁹ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula I*, p. 436.

perfecto como sí lo será el de su hijo. No obstante, destaca el hecho de que Amadís sale airoso de la aventura, pues en el siguiente capítulo (XIX) entran unas misteriosas doncellas, quienes: “traían en las manos muchas candelas encendidas, y pusieron dellas a los cantos de la cámara donde Amadís yazía [...] y la una de las doncellas sacó un libro de una arquita que so el sobaco traía y començó a leer por él”.²⁰ Después del conjuro, otro libro rueda por el piso y entonces una de las mujeres despierta al héroe. Montalvo describe detalladamente el momento, lo que confirma la importancia del recurso de la magia. A pesar de ello, Gutiérrez Trápaga explica: “Desde este episodio la caracterización del saber de Urganda y sus doncellas se inserta en la tradición de la racionalización cristiana de las hadas”,²¹ aunque el trasfondo mágico resulta crucial para el despertar de Amadís, tal poder es racionalizado por Montalvo al justificar el conocimiento mágico por medio de los libros. Se entiende cómo la magia adquiere una cristianización, misma que permite notar el despertar del caballero como una resurrección.

Lo anterior constituye el primer momento en que Amadís es emparentado con Cristo, ya que, de acuerdo con el *Evangelio de Nicodemo*, Jesús bajó al infierno después de revivir. El héroe de inmediato va a rescatar a Gandalín y al enano, por lo que entra en la prisión, que es referida con nuevas características: “el lugar era muy estrecho y los presos muchos; y avía más en largo de cien braçadas y en ancho una y media, y era assí escuero como de donde claridad ni aire podía entrar, y eran tantos que ya no cabían”.²² Como resalté en el apartado del espacio, la dificultad de acceso y la oscuridad son rasgos propios del Infierno, esta vez descritos con mayor intensidad.

Destaca el momento en que Amadís simboliza un halo de luz cuando: “tomó candelas que cabe la lámpara del palacio estaban, y encendi[én]dolas tornó a la cárcel”.²³ El caballero se presenta como un héroe solar que no ha olvidado sus ideales de salvación. De acuerdo con Aquilino Suárez, en este fragmento hay: “cierta similitud en el ingreso en la cárcel portando luz, la Luz

²⁰ *Ibid.*, pp. 438-439.

²¹ Daniel Gutiérrez Trápaga, “Magas, magia y libros en los primeros nueve libros del ciclo amadisiano”. *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, p. 43.

²² Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula I*, p. 440.

²³ *Idem.*

que es el propio Cristo en el *Descensus* y la luz de las candelas de Amadís”.²⁴ Así, aunque Montalvo presentó a un héroe derrotado por el engaño mágico, también demuestra que Amadís no pierde sus objetivos caballerescos de proteger a quienes padecen las injusticias, razón por la que es asociado con la luz cristiana.

La culminación de la relación con Jesús tiene lugar cuando Amadís libera a Gandalín, el enano y a ciento quince cautivos y treinta caballeros que había en la cueva. La gratitud de uno de ellos es tal que equipara la hazaña del héroe con la de Cristo en el Averno: “— ¡Ay, caballero bienaventurado, que assí salió nuestro Salvador Jesu Cristo de los infiernos cuando sacó sus servidores; Él te dé las gracias de la merced que nos hazes”.²⁵ Tal comparación, de acuerdo con Cacho Blecua: “muestra con evidencia el aspecto Salvador casi sobrehumano”.²⁶ Lo anterior confirma la extrema heroicidad en Amadís, aunque no hay que olvidar que es una apoteosis lograda gracias a la intervención de la magia. El caballero cumplió su fin de liberar a los presos, pero, aunque su desempeño en el combate fue superior al de Arcaláus, la aventura demostró que al héroe aún le falta destreza y experiencia para no caer en engaños de sus rivales.

Por su parte, como mencioné, el principal oponente de esta aventura en *Las Sergas* es un gigante. Desde que aparece el rival, Esplandián queda impactado por su apariencia, como lo expresa el narrador: “que por cierto no le parecía figura de hombre según estava grande y feo, antes parecía ser alguna fantasma que de la baxura de los oscuros infiernos salía a destruir el mundo”.²⁷ Tanto Arcaláus como el gigante son emparentados con lo diabólico, pero en este segundo caso la comparación resulta más directa. Mientras que la voluntad del mago estaba a merced de Satanás, el gigante es un ser completamente proveniente del Infierno. Líneas adelante, Esplandián es más enfático en caracterizar a su oponente como una bestia infernal:

²⁴ Aquilino Suárez Pallasá, “El Evangelio Apócrifo de Nicodemo y el Amadís de Gaula de Garci Rodríguez de Montalvo”, en *Incipit*, vol. 22, 2002, p. 169.

²⁵ G. Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula I*, p. 440.

²⁶ J. M. Cacho Blecua, *op. cit.*, p. 126.

²⁷ G. Rodríguez de Montalvo, *Las Sergas de Esplandián*, p. 320.

Diablo desemejado, cierto yo creo que no fuese engendrado según la orden de natura; antes entiendo que de la fondura de los infiernos eres venido y allí fue tu propio nacimiento. Que según en ti parece, de ti solo salieron los enemigos malos, o [su] fechora propia tienes. Ármate luego y guárdate de mí; que yo fío en mi Señor Jesuchristo que antes que la noche venga te embiaré a la parte donde tu hijo y tus hombres son idos.²⁸

La descripción sobre el gigante permite conectar con la ideología que Montalvo introdujo en *Las Sergas*, pues, como expliqué, en la historia de Esplandián hay un trasfondo de salvación espiritual y combate religioso, por lo que resulta entendible que, en la reelaboración del descenso al Infierno, el oponente sea una bestia proveniente de ese espacio. Además, en la contestación que da Esplandián a su contrincante, se percibe un rasgo de escritura-composición característico de los diálogos entre caballeros y gigantes que, para este caso, José Julio Martín lo resume así: “Cuando el caballero responde, lo que el gigante no siempre le permite, expresa que se siente seguro y osado ya que se apoya en Dios y en la razón”.²⁹ De modo que Montalvo utilizó recursos escriturales prestables en los enfrentamientos con gigantes para posicionar a tales seres como faltos de fe, como es el caso de las palabras de Esplandián en las que expresa su confianza en Jesús.

La falta de fervor cristiano, así como la aterradora apariencia del gigante, contribuyen a entenderlo como un ente infernal. Según Fernando Carmona: “La rica e inagotable variedad de monstruos medievales son representaciones demoníacas: desde dragones y gigantes a fantasmas y seres diminutos”.³⁰ Esplandián derrotará a una criatura nacida del Averno, a diferencia de Amadís quien, en la recreación del *descensus ad inferos*, únicamente se enfrenta a un mago emparentado a la voluntad del Diablo. De este modo, el hijo experimentará una batalla que lo ensalzará como un caballero cristiano que derrota

²⁸ *Ibid.*, p. 321.

²⁹ José Julio Martín Romero, “¡O captivo caballero!. Las palabras del gigante en los textos caballerescos”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. LIV, núm.1, 2006, p. 9.

³⁰ F. Carmona Fernández, *op. cit.*, p. 11.

a un ente creado por Satanás.³¹ Esplandián debe vencer a una criatura del Infierno para restaurar el orden de las tierras a las que llegó. Por ende, a decir de Gili Gaya, los caballeros de *Las Sergas*: “no pelean ahora para sí, sino en pro de principios superiores”.³² Tal superioridad del joven caballero sobre su padre también se representa en los objetivos de sus combates.

Al respecto, cabe mencionar que la pelea entre el gigante y Esplandián es mucho más detallada que la de Arcaláus y Amadís, lo que demuestra el interés de Montalvo por destacar la habilidad guerrera del joven caballero. En un primer momento hay desventaja para Esplandián debido a la altura y fuerza de su rival. El mismo narrador expresa esa diferencia: “ante él [Esplandián] no parecía sino lo que parece una paloma delante de un caudal de águila”.³³ La comparación destaca la vulnerabilidad del caballero frente al fiero oponente, pero se menciona que el héroe: “lo atendió con varonil corazón”.³⁴ Otro aspecto que destaca es el impacto que experimenta el guerrero al ver al gigante: “Esplandián, que así lo vido, mucho fue espantado”,³⁵ sentimiento que no aparece en la aventura de *Amadís* y que confirma que en *Las Sergas* existe una intención por volver más verosímil el suceso al humanizar al caballero.

Cuando inicia la pelea, el gigante le da un golpe tan fuerte a Esplandián que el narrador detalla el daño: “Esplandián, que sin escudo se vido, y aun a su parecer sin braço según le quedó del grand golpe amortescido”.³⁶ Aunque al comienzo Esplandián experimenta la dificultad del combate, el caballero no tarda en sobreponerse y entonces da un golpe al gigante en el yelmo. El oponente

³¹ Resulta oportuno aclarar que, aunque Amadís también se enfrenta a seres infernales (como el Endriago), en Esplandián hay una intensificación de la caballería cristiana al servicio de Dios, por lo que el principal objetivo es eliminar a los seres provenientes de Lucifer, mientras que en Amadís no existe un único fin de las armas delimitado en lo religioso, pues el héroe también lucha por amor o fama.

³² Samuel Gili Gaya, “*Las Sergas de Esplandián* como crítica de la caballería bretona”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, año 23, vol. 2-3, 1947, p. 109.

³³ G. Rodríguez de Montalvo, *Las Sergas de Esplandián*, p. 321.

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Idem.*

nente se aturde, pero intenta herir a Esplandián en la cabeza. El héroe lo es-
quiva y, entonces, él:

lançóle un golpe sobre la mano derecha casi como al través; y Dios, que lo guió,
acertó al jayán en la muñeca en descubierto debaxo de la manga de la loriga,
que la mano con el cuchillo cayó en tierra [...] Esplandián, que en gran peligro
de muerte se había visto, dávale muy grandes golpes de la espada por encima
del yelmo, que le hazía rebolver a todas partes.³⁷

Finalmente, tras una complicada batalla, el caballero le corta la cabeza a su
enemigo. Las diferencias del desempeño de Amadís y Esplandián en los com-
bates analizados resultan obvias: Esplandián no es engañado, no necesita de
la magia para resurgir y, además, sí derrota a su oponente. Con respecto al
punto de la magia, en este fragmento de *Las Sergas* se observa que el protago-
nista sí recibe un poco de ayuda divina para asestar correctamente el último
golpe al gigante, situación que contrasta con la intervención directa de la
magia en *Amadís*.

Cuando el caballero derrota al gigante, ordena a los sirvientes del monstruo
que lo guíen hasta los prisioneros, quienes se encontraban en la parte más
oscura de la cueva. A diferencia de su padre, comparado con Cristo, a Esplan-
dián, en cuanto ve el deplorable estado de los cautivos: “las lágrimas se le vi-
nieron a los ojos sin las poder detener de gran lástima y piedad que dellos
ovo”.³⁸ Su expresión reitera la humanización que caracteriza a la obra. Mont-
talvo suprime la relación con Jesús para presentar un caballero superior en
armas e inteligencia. Aunado a ello, Esplandián únicamente libera a veinte
doncellas, diez caballeros y quince escuderos. Como se nota, la cantidad es
mucho menor en contraste con los salvados por Amadís, que superaba las cien
personas. Éste es otro rasgo de cómo Montalvo vuelve más real la recreación

³⁷ *Ibid.*, p. 322.

³⁸ *Ibid.*, p. 323.

del descenso al Infierno, aunque sin descartar el combate con seres del Más Allá como atractivo literario.³⁹

CONCLUSIONES

El motivo del *descensus ad inferos* conserva varias características en *Amadís* y *Esplandián*: los héroes emprenden una travesía hacia zonas nocivas con el objetivo de cumplir una misión. Aunque no entran como tal al infierno, existe una recreación de ese espacio debido a la presencia de la cueva, lugar de ultratumba donde, en ambas obras, residen prisioneros. Otro aspecto es el encuentro de los caballeros con seres asociados con el Diablo.

Considero que el descenso infernal adquiere nuevos matices en las obras de Montalvo por el antecedente del triunfo de Cristo en el Averno. Así como Jesús liberó a algunos hombres del Antiguo Testamento, tanto Amadís como Esplandián salvan a los prisioneros de las cuevas como parte de su código caballeresco de ayudar a los necesitados. La aventura significa la confirmación de la valentía y heroicidad de los protagonistas, sin embargo, la construcción de los caballeros a través de su viaje infraterrenal tiene dos vértices. Por un lado, existe una idealización en Amadís como caballero andante, de ahí que su hazaña sea comparada con Cristo. Por su parte, en Esplandián también se percibe esa exaltación heroica, pero basada en su humanización como un caballero que siente miedo y que derrota al gigante sin el apoyo de la magia. Aunque recibe ayuda divina, no es para reavivarlo de algún encantamiento, lo que demuestra la típica superioridad del hijo sobre el padre en los libros de caballerías.

Con base en lo anterior, concluyo que las diferencias de los componentes de la recreación del descenso al infierno corresponden a las ideologías que distinguen el *Amadís* de *Esplandián*. En el primero, la aventura se construye bajo los parámetros de la caballería terrenal y bretona, caracterizada por la

³⁹ Otro elemento que también se contrapone entre las dos aventuras es el destino que los caballeros les dan a las personas salvadas. Mientras que Amadís les indica que pueden ir a donde sea, Esplandián los envía con el emperador de Constantinopla (espacio clave donde se desarrolla una simbólica batalla en favor de la cristiandad).

utilización de la maravilla y su afán por el combate; en tanto, en *Las Sergas*, los elementos como los espacios naturales o el sentir del caballero son más realistas, además de que existe una intensificación del oponente como proveniente del infierno, aspectos que concuerdan con el trasfondo religioso y espiritual que Montalvo proyectó en su continuación. Por ende, aunque se trata del mismo motivo, sus variaciones estructurales permiten vislumbrar dos caballeros que se enfrentan a las fuerzas infernales y cuyos objetivos existenciales son diferentes.

“Llevava un tocado que ni era sombrero, ni lo dejaba de ser”. El alcartaz: un extraño tocado en el *Florisel de Niquea*

ANDREA FLORES GARCÍA

Universidad Nacional Autónoma de México

La llegada de Carlos V al trono español fue la puerta de intercambio para las modas europeas. Francia, Italia, Flandes, Portugal, los Países Bajos y otros territorios aportaron nuevos elementos textiles a las cortes españolas para la creación de prendas que conjugaron su estilo con los propios de la península ibérica. Una de las principales influencias fueron los modelos franceses: sayas, jubones, gorras, hábitos y demás vestimentas que llegaron gracias a las relaciones entre reinos. Con los enlaces matrimoniales hubo un intercambio de modas en las que se unieron telas, diseños y colores para nuevas creaciones, como fue el caso del enlace entre Felipe II con Isabel de Valois.

Una de las principales prendas de la que se apropiaron los españoles fue la ropa francesa. Un sobretodo que los hombres lucían sobre sus jubones y sayos. Sus principales características eran sus mangas amplias y el uso de pieles como forro y alrededor del cuello. Sin embargo, dos siglos antes, ya había rastros de elementos franceses en el atuendo de los españoles, como fueron los tocados.

En las siguientes páginas me propongo analizar el alcartaz, la versión española del *hennin* francés. Un accesorio para la cabeza que estuvo en auge en la corte francesa y cuya presencia fue menor en la española. El interés por esta especie de tocado radica en que solamente aparece tres veces en dos libros de caballerías de todo el género. Sin embargo, a pesar de sus limitadas referencias, hay una riqueza textil y ornamental en la descripción de los elementos que lo conforman.

En primer lugar, señalaré las características del *hennin* y del alcartaz para conocer las especificidades de cada país. Después analizaré los ejemplos que aparecen en dos obras de Feliciano de Silva, en concreto, en la tercera y en la cuarta parte del *Florisel de Niquea*.

HENNIN

El gorro típico de una princesa de cuentos de hadas tiene su auge en los siglos XIV y XV. Caracterizados por su punta en pico y un velo que cuelga de él, fue conocido en Francia como *hennin* y después se popularizó por toda Europa. (Fig. 1)

María Portinari, María de Borgoña y otras damas de las cortes europeas mostraron gran afición por este tipo de tocado. En sus retratos se pueden ver varios modelos con adornos como hilos de oro, letras bordadas, diferentes largos en el velo. Algunos llevan broches en la vuelta del *hennin* y otros modifican la punta para que sea trunca.

<Figura 1,¹ M>



La confección de este gorro fue motivo de crítica por su exagerada altura. John Huizinga ridiculiza su tamaño y lo compara con “la forma de pilón de

¹ Hans Holbein el Viejo, *Presentación de Cristo en el templo* (detalle), Hamburgo, Kunsthalle, 1500-1501.

azúcar”², expresión que se utilizaba para referirse a los objetos cónicos. En España hay pocos registros del uso de este modelo; al respecto, Carmen Bernis señala que la extravagancia del *hennin* no tuvo un auge tan marcado en la sociedad española y coloca como modelos más cercanos al bonete y a los tocados de cuernos, los que categoriza como “altos tocados apuntados o troncocónicos”.³ A pesar del esfuerzo del gremio bonetero por recrear la moda francesa, sus intentos eran ajustados al gusto de las damas de la época. Los tocados de este tipo no fueron tan altos como los originales franceses y algunos descartaron la terminación cónica por una más recta.

ALCARTAZ

Uno de los adornos femeninos para el cabello poco mencionado en estos libros es el alcartaz, una especie de gorro de forma cónica. El *Tesoro de la lengua* expresa que el alcartaz es el “papelón revuelto en que se echan confituras, especias y otras cosas de mercería y de tienda”,⁴ conocido de manera popular como cucurucho.

Feliciano de Silva introduce este modelo de gorro en dos de sus obras.⁵ La primera referencia está en el penúltimo capítulo del *Florisel de Niquea III*, en donde se narra la llegada de Diana a la ciudad de Constantinopla para su boda con Agesilao. A su arribo hay un despliegue de carros alegóricos y algarabía por su enlace matrimonial. La dama llega ricamente ataviada con una ropa de raso blanco con diversas gemas y joyas que adornan su cuerpo. La riqueza del traje es superada por el tocado que porta en su cabello:

² John Huizinga, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. 11a. ed. Trad. de José Gaos. Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 363.

³ Carmen Bernis, *Trajes y modas en la España de los reyes católicos I. Las mujeres*. Madrid, Instituto Diego Velázquez/ Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978, p. 33.

⁴ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1612, fol. 38r.

⁵ Hasta el momento son los dos únicos libros de caballerías hispánicos en los que he hallado este tipo de gorro. Sigo en la búsqueda de posibles modelos que se asemejen al alcartaz o *hennin*.

En la cabeça llevaba una manera como de cofia, y en ella sembrados a manera de alcartazes de largas puntas, hechos de hermosas perlas mezcladas con rubíes, que toda la cofia tenía poblada a manera de púas de puerco espín, y en cada punta de cada alcartaz una gruesa perla. Llevava esta manera de tocado fixado a los lados con dos lazadas de sus cabellos, con dos grandes joyeles de dos rubíes demasiados de grandes.⁶

Un gorro propiamente francés es introducido en la ficción caballeresca con un cambio en su composición y estructura. Estos primeros alcartaces construyen en sí un tocado de perlas. Esta es la primera diferencia con el *hennin*, el cual estaba elaborado de una tela rígida para mantener el diseño. Algunos llevaban bordados de pedrería que formaban patrones de figuras geométricas, otros tenían letras, pero la mayoría eran lisos. También variaba lo largo del velo.

En el tocado de Diana, la tela se sustituye por las gemas y el velo desaparece, pero hay un marcado énfasis en el tamaño de los picos, “alcartazes de largas puntas”, que coincide con la estructura original del *hennin* francés. Además, la cantidad de perlas y rubíes que lo estructuran encierra la idea del valor monetario superior al de los que usaban las damas francesas, debido a que la cofia está constituida por una gran cantidad de conos formados con perlas y rubíes. Al respecto, es necesario destacar la idea de exhibir la apariencia de la dama de modo tal que quien la vea se enamore de ella: “Y como llegava Diana, que la vían espantados de su hermosura, por do quiera que passava se hazía un ruido del murmullo de la gente, a manera de ruido de muchas aguas, pareciéndoles cosa más divina que humana”.⁷ En este caso, Diana se viste de gala porque es su boda con Agesilao y para tan importante ocasión es necesario un magnífico atuendo.

⁶ Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea III*. Ed. de Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999, 168, p. 496. El *Diccionario de autoridades* recoge este pasaje del *Florisel de Niquea III* como el primero en donde se halla la palabra “alcartaz”, por lo que Feliciano es el primero en integrar este elemento de la moda francesa en la española de manera novedosa y particular. *Diccionario de autoridades*, s. v. “alcartaz”. <<https://apps2.rae.es/DA.html>>. [Consulta: 9 de septiembre, 2021].

⁷ F. de Silva, *op. cit.*, 168, pp. 496-497.

Las prendas para la cabeza cumplen una función sentimental de engalanar para enamorar y atraer la vista de los demás. Los gorros, sombreros y demás tocados son accesorios que cautivan con el brillo de las gemas. El ingenio de Feliciano de Silva no se detiene en presentar un solo cono para adornar la cabeza de la dama, sino que arma una especie de caparazón con perlas que simulan unas púas.

La calidad de la perla y del rubí se señalan en los lapidarios medievales, en los que se destacan algunas cualidades. Del rubí se dice que quien la posee será bien amado y su color la ubica a la cabeza de las piedras ardientes, por lo que su brillo se deposita en quien la porta y la coloca como un ser supremo,⁸ mientras que la perla es la gema más usada para adornar todos los enseres de los monarcas, desde mobiliario, ropa de cama y vestimenta, hasta las joyas. La combinación de colores entre el tono blancuzco de la perla y el rojo del rubí produce un contraste a la vista de los espectadores en armonía con el vestido blanco de Diana.

El cabello de la joven es otro elemento para destacar. Las lazadas funcionan como sujetadores para sostener el tocado y evitar que se caiga con el movimiento de los caballos, en este caso del unicornio. Por la parte de adelante va recogido para que luzcan los alcataces, pero por detrás va suelto “los sus muy hermosos cabellos llevaba sueltos por las espaldas, y a los lados del rostro hechas a cada parte seis sortijas de lazadas. Y en cada lazada cubierto el ñudo con un joyel de un precioso rubí, rodeado el engaste de cada uno de seis perlas muy orientales”.⁹ Esta forma de llevar el cabello revelaba que la joven estaba “en edad casadera [...] y recibía el nombre de ‘doncella en cavello’”.¹⁰ La gracia femenina debe reflejarse en el arreglo personal conjugado con los ornamentos que adornan su cuerpo. Desde la cabeza hasta los pies, la dama debe cautivar la mirada del caballero y aún más en un festejo tan importante

⁸ Para las propiedades del rubí y de la perla *vid.* Alfonso X, *Lapidario*. Madrid, Castalia, 1968; Gaspar de Morales, *De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*. Ed. de Juan Carlos Ruiz Sierra. Madrid, Editora Nacional, 1977.

⁹ F. de Silva, *op. cit.*, 168, p. 496.

¹⁰ Mónica López Soler, “Peinados y tocados: reflejo de la condición social femenina en la Edad Media”, en *Moda y sociedad: la indumentaria: estética y poder*. Coord. de María Isabel Montoya Ramírez. Granada, Prensas de la Universidad de Granada, 2002, p. 329.

como lo es su matrimonio. Por último, los joyeles de rubí, además de prender el cabello con el tocado, incrementan “el valor estético y económico”¹¹ del atuendo, que en sí mismo ya transmite el poder soberano de quien lo usa.

Finalmente, la creación de la cofia de Diana armoniza con el carruaje en el que entra a Constantinopla, debido a que va sobre un unicornio, del que se enfatiza la riqueza de su cuerno “le aparejaron un hermoso unicornio en que fuese con silla y guarnición, que no tenía precio el oro y los esmaltes que llevaba. Y el cuerno del unicornio iba en una vaina que todo le cubría, hecha de tela de grueso aljófar, con cuatro entorchados de oro que lo rodeaban con esmaltes de rosicler y otras colores. Y en la punta tenía una gruesa perla a manera de botón, de do salía un flueco de oro y blanco”.¹² Tanto el cuerno del unicornio como los del tocado rematan sus puntas con una perla gruesa.

El segundo ejemplo aparece en la *Cuarta parte del Florisel de Niquea*. Rogel de Grecia pasa penalidades en su embarcación, llega al Valle de Lumberque, lugar en el que se halla la corte de Arquisidea. En un ambiente bucólico observa un desfile de damas ricamente vestidas. Cada una lleva en su peto la imagen del rostro de una bella mujer, que es Arquisidea, quien llega en un hermoso carruaje. En ese momento Rogel oculta su identidad bajo la apariencia de pastor y se hace llamar Arquileo por amor a Arquisidea.

Cuando la dama desciende de la carroza, todos admiran su traje, una ropa de raso blanco con pliegues y caireles de oro. Lleva golpes sobre la falda que deja al descubierto una tela de oro. Lo más llamativo es el adorno de su cabello: “En la cabeça traya un tocado hecho de sus hermosos cabellos, sobre dos alcartazes de oro cubiertos de Diamantes, que a los lados por encima de las orejas se hazían, que pendían de una redezilla de oro de mucha pedrería, que en lo alto de la cabeça estava, de la qual caya un antifaz sobre su rostro, que cosa del se parecía, de un paño delgado, que se podía ver sin ser vista”.¹³

¹¹ María Carmen Marín Pina, “Seda y acero. La indumentaria en el *Palmerín de Inglaterra* como signo cortesano”, en *Tirant*, núm.16, 2013, p. 314.

¹² F. de Silva, *op. cit.*, 168, p. 496.

¹³ F. de Silva, *Libro primero de la cuarta y gran parte de la choronica del excellentissimo príncipe don Florisel de Niquea*. Salamanca, Casa de Andrea de Portonariis, 1551, 11, fol. 8v. En la pintura *Presentación de Cristo en el templo* (fig. 1) nótese el detalle del velo que cae hasta la frente. En el ejemplo de Feliciano de Silva, éste cubre el rostro a manera de antifaz, por la descripción del pasaje,

La descripción de estos alcartaces los coloca en los costados de la cabeza, justo en la parte superior de las orejas. En el *Retablo de la advocación franciscana* (Fig.2)¹⁴ se puede observar a una dama con un tocado parecido. De las puntas sobresale un velo que en el caso del *Florisel* cubre la cara de Arquisidea. En la pintura las damas llevan los cabellos sujetos con crespinas, pequeñas redes para mantener la forma del peinado, y una toca blanca cubre la parte de los cuernos.

<Figura 2,¹⁵ M>



En la ficción caballeresca, el estilo de este tocado es más elaborado. En primer lugar, Feliciano de Silva entrelaza tres elementos importantes, un to-

la tela debe ser más gruesa para evitar que reconozcan el rostro de la dama, pero con la facilidad para que ella pueda ver a través del tejido. La imagen completa de la pintura se puede ver en el enlace: https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-327/darstellung-christi-im-tempel?term=&filter%5Bobj_aktuallocation_s%5D%5B0%5D=Alte%20Meister&start=60&context=default&position=74

¹⁴ La toca de cuernos es el accesorio que más se asemeja a lo descrita por Feliciano de Silva. La imagen completa del retablo se puede ver en el enlace: <https://www.museuepiscopalvic.com/es/colleccions/gotico/retablo-de-advocacion-franciscana-mev-12-13-51-714719>

¹⁵ Lluís Borrassà, *Retablo de la advocación franciscana* (detalle), Barcelona, Museo Episcopal de Vic, 1414-1415.

cado, un gorro y un antifaz para confeccionar una sola prenda para la cabeza. La originalidad artística de este escritor radica en la conjugación de elementos cotidianos de la época con tintes inimaginables en la ficción. Por ejemplo, cubrir los alcataces con una infinidad de diamantes implica un alto costo para la época, debido al valor monetario y simbólico que la Antigüedad le ha atribuido a esta piedra preciosa. De gran dureza, indomable y pura,¹⁶ sus cualidades se relacionan con Arquisidea, quien se aparta del mundo para conservar su pureza y no ser presa del amor. Además de que es la “Princesa de la hermosura”, lo que la coloca por encima de las demás damas, así como el diamante está a la cabeza de las piedras preciosas.

Sin embargo, la belleza del alcataz y la de otros tocados con terminación en pico, no fue motivo para detener las críticas, pues eran considerados “invención diabólica”¹⁷ por su forma, por el exceso de los materiales para adornarlo y porque dejaba al descubierto la frente de las mujeres. Críticas que varios moralistas ya hacían eco por las grandes cantidades de dinero que las damas gastaban en este tipo de accesorios. Aunque en realidad, lo que más les molestaba era que el rostro de la mujer estuviera a la vista de todos.

La red de oro con pedrería es otro de los adornos con el que las damas nobles adornaban su cabello. Estas eran las cofias más comunes que solían llevar a diario como en ocasiones especiales. Los elementos que agregaban para lucir más en los eventos eran gemas, broches y perlas. De esta manera hacían un nuevo tocado cada día.

En el caso del velo a manera de antifaz para ver sin ser vista, las telas con los que se hacían eran: seda, lino o algodón.¹⁸ En el siglo XVI aparecen algunos modelos en retratos de damas y libros de “habiti”. El primer ejemplo de esta prenda aparece en el *Amadís de Gaula* cuando Oriana y Amadís deben presentarse ante el rey Lisuarte. Para no ser conocidos y no revelar su relación, ambos llevan los rostros tapados. En la edición de Salamanca de 1519 se conserva el grabado de cómo era el antifaz en esa época. (Fig.3)

¹⁶ G. de Morales, *op. cit.*, pp. 276-277.

¹⁷ M. López Soler, *op. cit.*, p. 332.

¹⁸ C. Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, Instituto Diego Velázquez/ Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, pp. 107-108.

<Figura 3,¹⁹ M>



En la historia de Arquisidea, el uso del antifaz se debe a que su belleza mata, y, como no quiere causar daño a los caballeros que la vean y se enamoren de ella, debe ocultar su rostro. Por ello, Feliciano de Silva integra un delgado velo a los alcartaces con una función protectora para la vida de quienes están alrededor de la dama.

La tercera y última referencia del alcortaz aparece en una nueva aventura maravillosa. Rogel llega a un castillo ubicado en la ínsula Artadafa, donde conoce la historia de la gigante Galasinda, una jayana hermosa que rechazó casarse con el gigante Gadarón Badabul. Éste, dolido por el rechazo, acusa a Galasinda de tener una relación incestuosa con su hermano Mordofeo, por lo que Badabul lo mata y cuelga su cabeza sobre un letrero de mármol que explica la venganza de amor cometida por Badabul. Rogel decide vengar la injusta muerte de Mordofeo y liberar a los cautivos que hay en el castillo. Así que, primero se enfrenta al gigante Gastandulfo y lo mata. Las doncellas jayanas de la isla hacen lo mismo con Gadabalassa, esposa de Gastndunfol. Posteriormente, mata a Badabul, el otro gigante.

¹⁹ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Salamanca, Antonio de Salamanca, 1519, 56, fol. 109r.

En este episodio lleno de dolor y muerte sobresalen una serie de características físicas y morales que contrastan entre los mismos habitantes de la isla. Rogel entra a una huerta en donde ve que hay personajes extraños como jayanas y hombres con las narices cortadas. Cuando el caballero abre el segundo pórtico:

Vio puestas muchas hermosas donzellas jayanas vestidas de ropas de seda de muchas colores, con tocados en las cabeças hechos de unos alcartazes de hilo de oro, que poblavan toda la cabeça, a manera de puas de puerco espin: y por los lados del rostro salían sus hermosos cabellos encrespados, y tornados a las espaldas tomados junto con las cabeças, y lo que sobraba por ellas esparcidos con ricos cercillos que tenían en sus orejas.²⁰

Dos elementos resaltan en la apariencia de las jayanas, su vestido de seda y su tocado de alcartaces. La seda era uno de los tejidos más lujosos de la época. Símbolo de distinción y riqueza textil por ser la base para la creación de ricas telas como el terciopelo, raso, damasco, tafetán, brocado, etc.²¹ La disposición de los hilos y la trama permiten que su textura sea factible para la colocación de adornos como hilos de oro, encajes, bordados y piedras preciosas. La seda permitía confeccionar enseres de casa y prendas que en su mayoría lucían los miembros de la corte.

Este no es el primer ejemplo en donde los seres contrarios al ideal caballeresco visten ricos atavíos; sin embargo, hay una novedad en su indumentaria, el tocado. Generalmente las gigantas aparecen con los cabellos crespos, con una pequeña guirnalda de flores o huesos de animales. En este pasaje hay una elaboración más compleja, similar a la que aparece en el *Florisel de Niquea III*, pero con una ligera variación, los alcartaces están elaborados con hilo de oro.

El hecho de que unas jayanas aparezcan con un tocado de gran riqueza, sugiere la idea de la importancia narrativa de dichos personajes. En primera instancia, Galasinda, jayana de buena disposición y porte, es cautivada a cau-

²⁰ F. De Silva, *Florisel de Niquea IV*, II, 23, fol. 43v.

²¹ Miguel Herrero García, *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmento de un diccionario*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp. 29-32.

sa de su belleza. Sus modales están en armonía con sus palabras, pues durante la muerte del gigante Gastandulfo y el enojo de su esposa Gadabalassa, ella y las demás jayanas protegen a las otras doncellas prisioneras, que son Persea y sus hermanas.

Este buen comportamiento y amable disposición para cuidar a los prisioneros refleja una cualidad poco vista en los gigantes, la cortesía. A través de su atavío se refleja este rasgo, lo cual les permite lucir ricas galas. En el caso de los alcartaces sobresale su fabricación con hilo de oro que agrega valor al tocado por ser el metal más rico de la época. La elaboración de esta fibra requería un proceso largo, porque los hilos de seda debían recubrirse con delgadas láminas de oro,²² una a una hasta obtener la cantidad suficiente para formar la prenda. La unión del hilo de oro con el alcartaz da originalidad al atuendo y lo convierte en un objeto lujoso que denota la posición social de quien lo porta.

En estos personajes hay una novedad en su vestir, “una especie de transformación textil en la que, al igual que hay una mejora en la forma de vida, la debe haber en la calidad del tejido”,²³ de ahí que Silva vista a las jayanas con ropas de sedas coloridas y ricos tocados. Tanto su conducta, el miedo al gigante, así como la súplica por preservar la vida de las doncellas cautivas, son rasgos de un comportamiento acorde a la cortesía y a la fe cristiana.

Embellecer la cabeza femenina es un rasgo característico de los libros de caballerías. Las damas tienen una amplia variedad de adornos para el cabello. Tocas, guirnaldas, gorros, coronas, cintas y muchos más son accesorios necesarios para engalanar aún más su belleza. La selección de dichos ornamentos responde a diferentes motivos: fiestas de corte, justas, recibimientos o bodas. El color, la forma y el tamaño también guardan un simbolismo especial, debi-

²² Ana Cabrera Lafuente, “Telas Hispanomusulmanas: Siglos X-XIII”, en *V Semana de estudios medievales: Nájera, 1 al 15 de agosto de 1994*. Coord. por José Ignacio de la Iglesia Duarte. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1995, p. 200.

²³ Andrea Flores García, “Atuendos galanes para criaturas extrañas en los libros de caballerías I: Los gigantes”, en *En línea caballescica. Lecciones del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballescica*. Coord. y ed. de Axayácatl Campos García Rojas y Yordi Enrique Gutiérrez Barreto. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras/2020, p. 146. <http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/3493>.

do a que algunas doncellas desean vestir como su enamorado, otras tratan de enviar mensajes ocultos con las gemas, unas más desean manifestar su dolor por alguna herida de amor, pero la principal de ellas es conquistar al caballero.

Feliciano de Silva se ha caracterizado como uno de los escritores más ingeniosos en la forma en cómo utiliza los elementos caballerescos en cada una de sus obras. Desde los pasajes bélicos, sentimentales, festivos y de duelo, el escritor de Ciudad Rodrigo agrega su toque personal para superar lo ya escrito. En el caso de la indumentaria caballerescas hay un gran despliegue de telas, formas y colores. Complementa los trajes de los personajes con hermosos tocados, de los cuales es el primero en introducir un diseño francés, el *hennin*, y modificarlo con gran invención.

En los tres ejemplos analizados el alcortaz presenta una estructura diferente a la que se conocía en la época. Silva enriquece los materiales, la forma y el modo de sujetarlo a la cabeza. La comparación con las púas del puercoespín es interesante en el sentido de que parece haber una relación entre los sucesos que viven las damas con el deseo de prender el amor del caballero, de esta forma, las púas son el medio por el que la mujer atrapa el corazón del joven.

Sin duda alguna, hay una propuesta en la elaboración de tocados a partir de la forma de gorros, sombreros, bonetes y otras prendas para la cabeza. Estas se desprenden de sus materiales originales, tela y forro, para obtener su forma con cristales y piezas de metal. Hasta ahora solo se tienen registro de estos tres episodios, pero se sigue en la búsqueda de más posibles tocados que se asemejen a los conos con la intención de hallar cómo las damas decoraban su cabello en los libros de caballerías.

La doncella oculta: sorpresa y complejidad de un disfraz en el *Amadís de Grecia*

NASHIELLI MANZANILLA MANCILLA
Universidad Nacional Autónoma de México

Cuando Lisuarte de Grecia y Onoloria son acusados de alevosía, por haberse casado contra la voluntad del Emperador, el padre de Onoloria, se les pide que elijan dos caballeros que defiendan su derecho por batalla contra los hermanos del rey de Egipto, Fulurtín acepta la batalla por la princesa; sin embargo, ningún caballero responde por Lisuarte. Al momento de la batalla, cuando las esperanzas para los amantes parecen desvanecerse, pues Fulurtín tiene pocas posibilidades de triunfo combatiendo solo, “llegó [...] un cavallero tan grande que poco para jayán le faltava, armado de unas armas todas bermejas” que pregunta al juez si puede participar, para inmediatamente “metiendo mano a su espada, ambraço su escudo y fuese a juntar con Fulurtín”.¹ La batalla entonces se equilibra y, mejor aún, empieza a ser favorable para los defensores de Lisuarte y Onoloria. En este punto, no sólo los espectadores desconocen la identidad del caballero, tampoco la conoce el lector. Por eso mismo, cuando ha terminado el combate, ya son libres Lisuarte y Onoloria y el caballero misterioso se ha marchado llevando a Lisuarte con él, resulta una sorpresa descubrir que la verdadera identidad del salvador es la de la infanta Gradaflea.

Gradaflea, que aparece por primera vez en el *Lisarte de Grecia*, hija del rey de Gigantea, enamorada de Lisuarte y resignada a nunca ser correspondida, se construye como una autentica *virgo bellatrix*,² entendiendo a esta como la

¹ Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, II, XVII. Ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 284.

² Entendiendo a esta como la doncella guerrera que ha evolucionado de la figura de la amazona. Sobre la aparición de la doncella guerrera en la literatura, así como su evolución, y su paso por la literatura caballeresca, *Vid.* Verónica Enamorado Díaz, “De Penthesilea a Beatrix Kiddo: la mujer guerrera a través del tiempo”, en *Espacios míticos: historias verdaderas, historias literarias*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá-Centro de Estudios Cervantinos-Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 48-76; Emilio Sales Dasí, “California, las Amazonas y la tradición

mujer que por diversos motivos viste los hábitos del caballero, desarrolla un comportamiento propio del héroe caballeresco y esconde transitoriamente su identidad femenina. En el caso de esta doncella su motivación para tomar las armas es el amor, y al hacerlo se revela como un personaje capaz de propiciar la acción. No es la primera vez que Gradafilea se ve relacionada en un juego de disfraces; recordemos que, en un episodio del *Lisuarte de Grecia*, cuando Lisuarte era prisionero por un engaño de la infanta Melia, Gradafilea lo ayudó escapar vistiéndolo con sus ropas para que pasara por doncella;³ más allá de esta iniciativa, había quedado al margen de las aventuras. Sin embargo, en el *Amadís de Grecia* Feliciano de Silva aprovecha a esta doncella de una nueva manera, partiendo de la lealtad que siente hacia Lisuarte, y vemos una verdadera evolución en el personaje.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA VIRGO BELLATRIX POR MEDIO DEL DISFRAZ

Emilio Sales Dasí y José Manuel Lucía Megías hablan de la incorporación de los personajes femeninos a la caballería andante señalando que: “A través de aventuras como aquellas protagonizadas por esplendidas amazonas [...] una frágil princesa podía enfundarse por vez primera una pesada armadura y partir en busca de su amado, manejando con singular suficiencia unas armas

troyana”, en *Revista de Literatura Medieval*, núm. 10, 1998, pp. 147-168; María Carmen Marín Pina en: “La aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, en *Criticón*, núm. 45, 1989, pp. 81-94; Elami Ortiz-Hernan Pupareli, “El tema de la *virgo bellatrix*. La caballería femenina en algunos libros de caballerías”, en *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, pp. 91-106; y Mónica Nasif, “El mito de las amazonas en la literatura caballeresca española”, en *IX Congreso Argentino de Hispanistas*. La Plata, 2010. <<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/nasif-monica.pdf.view>>; y mi propio trabajo “Construcción de la doncella guerrera en la Primera parte del *Florisel de Niquea*”, en *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*. Ed. de Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas. México, El Colegio de México, 2017, pp. 227-249.

³ F. de Silva, *Lisuarte de Grecia*. Ed. de Emilio José Sales Dasí. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002, cap. XXV.

en cuyo uso nunca había sido adiestrada”.⁴ Marín Pina recuerda que “el disfraz de caballero les abre narrativamente un espacio que hasta el momento les había estado vedado en la literatura caballerescas y las pone en contacto directo con la aventura”.⁵ Así las mujeres, tanto los personajes de ficción como las receptoras de las novelas de caballerías, se incorporaban al universo de la acción, y la evolución de la amazona a la doncella guerrera, más familiar y cortesana, resultaba más cercana al público. Gradafílea en su evolución a *virgo bellatrix* responde a este modelo. Hay un acercamiento al ámbito guerrero, pero es transitorio, a diferencia del modelo de la amazona, es decir, así como la doncella ha tomado las armas, podrá dejarlas y volver a usarlas de llegar a ser necesario. Gradafílea, como otras doncellas guerreras a lo largo de la literatura caballerescas podrá entrar en combate, manejar armas y andar por los caminos mientras lo necesite, todo esto gracias al disfraz, en su caso particular la armadura del propio Lisuarte, ella es:

una doncella guerrera por necesidad y no por naturaleza o educación. Aunque posee rasgos propiamente amazónicos, su grandeza de cuerpo o sus fuerzas no son suficientes para equipararla a una amazona; por ello cuando el mismo Lisuarte la confronta con la princesa Abra y la invita a responder al desafío que aquella le envía por carta, Gradafílea renuncia a ello porque ella no es ni se considera una amazona.⁶

La motivación de Gradafílea para tomar las armas es el amor que siente hacia Lisuarte, así como la impotencia y enojo al ver que ningún caballero responde por él, como se narra antes de la batalla: “La hermosa infanta Gradafílea que presente estaba, oyendo la respuesta del Emperador, no pudo estar que no dixesse en alta boz: —¡Gran mengua es, cavalleros del imperio de

⁴ Emilio José Sales Dasí y José Manuel Lucia Megías, “Unas notas sobre la crueldad femenina en los libros de caballerías de Feliciano de Silva (el caso de Sidonia)”, en *Revista de Poética Medieval*, núm. 26, 2012, p. 308.

⁵ M. C. Marín Pina, *op. cit.*, p. 93.

⁶ *Ibid.*, p. 89.

Trapisonda, que entre todos no aya quien responda por el mejor cavallero del mundo! Y, como esto dixo, saliosse de la sala llorando muy fuertemente”.⁷

La defensa del enamorado es una constante que motiva a la doncella guerrera a tomar las armas y la vestimenta masculina. La caracterización sirve como recurso para acercarse o ayudar al ser amado, como se ve por ejemplo con Florinda en el *Platir*: “estos personajes tienen en común la dependencia de un factor externo para la transformación –y su actuación en ese papel dura hasta cumplir el propósito”.⁸ En este caso, el caballero amado, al ser salvado, podrá dejar las armas hasta que vuelva a necesitarlo y retomar la vestimenta femenina y el comportamiento que este conlleva.

Hay que tomar en cuenta que el vestirse como caballero sirve para demostrar la inesperada fuerza física de la doncella: “el disfraz varonil de la mujer es visto como potenciador, en el sentido de que la doncella guerrera (por necesidad) adquiere valentía, y, como la mujer disfrazada de hombre, disfruta de una libertad de acción que es completamente insólita para su condición”⁹ aunque ya hemos visto antes la fuerza de Gradaflea, pues en el castillo de la Isla Árgenes, donde se encontraba encantada junto a Lisuarte, Perión y otros héroes, con la espada de Lisuarte hirió a Amadís de Grecia dejándolo por muerto: “hiriolo con la espada que tenía de punta por el escudo por en derecho del lado siniestro que, passándoselo, le atravesó con la espada todo el cuerpo, lançandosela toda hasta la cruz”.¹⁰ Desde este punto podemos advertir ya que el personaje es fuerte y valiente y ha cambiado de ser una doncella pasiva, aunque sus acciones continúan ligadas a su enamoramiento de Lisuarte.

No llama la atención que las armas de Gradaflea sean las de Lisuarte, ya que, como se nos explica cuando la infanta desconsolada llora en la cámara de Lisuarte, las armas están ahí, sin ser usadas, al alcance de ella; pero sí es destacable que se resalte el color de las armas: “bermejas”, relacionando el simbolismo del color en dos sentidos. Por un lado es un color que evocaba el espí-

⁷ F. de Silva, *Amadís de Grecia*, II, XVI, p. 281.

⁸ Stefania Trujillo, “Yo soy tú, y tú eres yo”. en *Disfraz, metamorfosis y duplicación en los libros de caballerías de Feliciano de Silva*. Verona, 2019. Tesis doctoral, Università degli Studi di Verona, p. 194.

⁹ *Ibid*, p. 197.

¹⁰ F. de Silva, *Amadís de Grecia*, I, XXIX, p. 103.

ritu guerrero con mayor efectividad que cualquier otro color, relacionado a la valentía, el coraje, la fuerza y la victoria.¹¹ Por otro lado, no puede evitar vincularse con la pasión amorosa. Gradaflea, ya transformada en *virgo bellatrix*, tiene un espíritu guerrero, con el coraje y arrojo correspondiente, pero, además, es motivada por su pasión amorosa por Lisuarte.

Volviendo al episodio de la lucha, a Fulurtín se ha unido este gran caballero desconocido vestido con armas bermejas, el cual “dava tan grandes y desvariados golpes, que ninguno acertava a diestro que a Zaraban, con quien avía su batalla, que no le cortasse las armas y carne”,¹² cambiando la suerte de la batalla y animando a los observadores, especialmente a Onoloria, quien “miró los que la batalla hazían, que hasta entonces no la avía mirado, y, como vío la ventaja que los suyos a los contrarios hazían, llorando de mucha alegría comenzó a dar gracias a Dios porque así avía socorrido a su amigo y a ella en tanta necesidad”.¹³ Y así como los espectadores en la obra están esperanzados y asombrados, el receptor ha de estarlo también.

Por mano de Fulurtín es derrotado Macartes, mientras Zarabán por el misterioso caballero, quien: “aunque muy cansado andava, tomó la espada con ambas manos y dio a Zarabán por cima del yelmo tal golpe, que hasta los ojos le hendió la cabeça; luego cayó muerto”.¹⁴ Luego, se dirige a Lisuarte para pedirle que vaya con él “a do tengan más el vuestro valor, y os sean más agradecidos los servicios”,¹⁵ sabemos por esto que el caballero es conocedor de la

¹¹ Para profundizar sobre el simbolismo de los colores y la heráldica en las novelas de caballerías puede verse el detallado trabajo de Alberto Montaner, “Emblemática caballeresca e identidad del caballero”, en *Libros de caballerías (De “Amadís” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*. Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 267-306; así como el trabajo de Emilio José Sales Dasí, “Una primera aproximación a la heráldica literaria de las continuaciones caballerescas del *Amadís de Gaula*”, en *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, núm. 9, 2003, pp. 219-230; y, aunque más enfocado a marcas corporales, Juan Pablo García Álvarez, “Emblemática corporal del caballero: signo de identidad narrativa en las novelas de caballería”, *Escritura somática. La materialidad de la escritura en las literaturas ibéricas de la Edad Media a la temprana modernidad*. Boston, Brill, 2020, pp. 163-197.

¹² F. de Silva, *Amadís de Grecia*, II, XVII, p. 284.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Ibid.*, II, XVII, p. 284.

¹⁵ *Idem*.

fama y el valor de Lisuarte y, por supuesto, le indigna el trato que ha recibido. Lisuarte agradecido hace entonces la pregunta que le intriga a él, a los espectadores de la batalla y a los receptores del libro, quiere conocer su identidad, pero este quiere continuar encubierto y sólo contesta: “por ahora no puedo deziros quién soy; cuando tiempo fuere, vos lo sabréis”.¹⁶ Así Lisuarte parte con él sin responder a nadie la duda.

Más adelante, ya acabada la batalla y alejados de todos, sabremos como Gradafilea, ayudada por Gricileria y motivada por su gran y verdadero amor por el caballero, “atreviéndose en sus fuerças y grandeza se armó de las armas de Lisuarte”,¹⁷ y cómo no depende más que de este disfraz para cambiar de identidad y mostrar sus grandes habilidades en batalla. En el sentido opuesto resultará igual, tras revelar su identidad a Lisuarte y acabada la aventura, dejará las armas y retomarará los ropajes femeninos, nuevamente apoyada por la infanta Gricileria quien “mandó dos doncellas de la infanta Gradafilea que fuesen tras su señora y llevassen sus vestidos, las cuales así lo hizieron, y esa noche fueron a la villa que ya os diximos donde hallaron a Lisuarte y a la infanta, de los cuales fueron bien recebidas”.¹⁸

Es durante este pasaje que Gradafilea le expresa a Lisuarte su amor profundo por él, pero inmediatamente renuncia a cualquier pretensión sobre el caballero manteniendo con él una relación platónica, muy similar a Carmela en las *Sergas*, y empezará a jugar un papel de escudero. Y, en este mismo servicio por Lisuarte, volverá a tomar las armas sólo cuando él lo requiera. Así, por ejemplo, en la batalla de Lisuarte contra Zahara, ella “llevava en sus manos el yelmo de diamante que Lisuarte ganara [...] porque dixo que ya quería començar a hazer el oficio que para andar en compañía de Lisuarte se requería”.¹⁹ Entonces, la devoción amorosa de la infanta se consolida como un elemento generador del disfraz.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Ibid.*, II, XVIII, II, p. 286.

¹⁸ *Ibid.*, II, XX, pp. 288-289.

¹⁹ *Ibid.*, II, LIV, p. 371.

No debería sorprender la aparición de una doncella guerrera en la obra, ya que Feliciano de Silva es uno de los escritores que más aprovecho las posibilidades narrativas del disfraz. Marín Pina ya había señalado al autor como “el primero en asimilar en el *Lisuarte de Grecia* y en los mismos términos el tipo de la amazona propuesto por Montalvo en los últimos capítulos de *Las Sergas*”.²⁰ Es en el *Amadís de Grecia* donde recurre en mayor medida a la transformación, o el disfraz, haciendo de esta una estrategia narrativa de gran importancia, utilizada en varios tipos, pero siempre por el mismo motivo: el amor. Así veremos el caballero que se disfrazará de mujer (Amadís de Grecia se hace pasar por Nereida para acercarse a Niquea), la doncella en disfraz de caballero (Gradafilea), el caballero que adopta la apariencia de otro mediante las artes mágicas (Balarte, príncipe de Tracia, adopta la figura de Amadís de Grecia, ayudado por el sabio Estibel de las Artes, para pretender a Niquea), el caballero que se disfraza para ayudar a otro (Gradamarte se disfraza de mercader para ayudar a Amadís de Grecia, mientras este está disfrazado de Nereida) y el caballero que se disfraza de pastor (Florisel se hace pasar por pastor para estar cerca de Silvia); sin embargo, el caso de Gradafilea es particular, puesto que no asistimos a su cambio directamente: el lector ignora tanto como los personajes la identidad del caballero que ha llegado al auxilio de Lisuarte y Onoloria; por lo tanto, el ocultamiento sucede en dos planos, el de los personajes-espectadores (internos a la obra) y el del receptor (externo a la obra). Stefanía Trujillo señala que en este caso concreto “se crean unas expectativas ya que el lector no sabe quién es el caballero que entra en la escena”.²¹ Silva demuestra que sabe aprovechar el motivo para “suscitar equívocos, confusiones y enrevesadas intrigas que mantenían en vilo al lector”.²² Así pues, tendrá que seguir los mismos pasos de Lisuarte para llegar a descubrir la identidad del misterioso caballero. Y es sorprendente la dificultad con la que Lisuarte

²⁰ M. C. Marín Pina, *op. cit.*, p. 87.

²¹ S. Trujillo, *op. cit.*, p. 196.

²² E. J. Sales Dasí, *La aventura caballeresca: Epopeya y maravillas*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 68.

llega al conocimiento de la misma, ya que Gradafilea lleva puestas sus armas y él parece no haberlas reconocido.

Una vez solos, Lisuarte vuelve a preguntar la identidad del caballero para obtener una respuesta que lo desconcierta aún más: ya conoce al caballero, aunque en ese momento no lo reconozca, e incluso se señala su falta de entendimiento, “te falta todo el conocimiento, pues tienes delante de ti a quien dos veces de la muerte te ha librado y no le conoces. Pues en mi ábito cuando te libré de muerte me desconociste, no es mucho que en el tuyo me desconozcas”.²³ Así pues, los papeles son invertidos al episodio en que Lisuarte vistió las ropas de ella, pero, como en ese episodio, el disfraz responde a la necesidad de salvarlo a él.

Lisuarte “como recordando de sueño tornó sobre sí”, reconoce entonces sus armas y “medio por fuerça el yelmo de la cabeça le quitó, que, como le viesse, luego conoció ser la hermosa infanta Gradafilea”.²⁴ Entonces, con una analepsis, el narrador cuenta como Gradafilea ha sido armada por Gricileria con las armas de su amado, mientras sólo se nos había narrado, en el capítulo XVI, cómo la infanta había entrado en la cámara de Lisuarte y “vio el escudo y las armas de Lisuarte, cubriéndosele el coraçon con dolor, tal como muerta cayó en el suelo”,²⁵ pero en ese momento desconocíamos sus intenciones. Lisuarte queda muy sorprendido, pero no tanto de que sea ella su salvadora, como de no haberla reconocido. Las explicaciones y agradecimientos llevan entonces a la revelación de los sentimientos de Gradafilea por el caballero, y finalmente a este pacto de lealtad que ella siempre tendrá para con él.

Cabe resaltar un detalle, ahora que ha sido reconocida por Lisuarte y que no lleva puesto el yelmo, ya no está disfrazada, pues su verdadera identidad y su belleza no pueden cubrirse, como el mismo caballero lo nota: “la estava mirando que todas las sus muy hermosas fazes bañava las lágrimas, en las cuales el orín de las armas no podía encubrir el resplandor de su gran hermosura”.²⁶ Así, en contraposición, la armadura, habitualmente cuidada y

²³ F. de Silva, *Amadís de Grecia*, II, XVIII, p. 286.

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Ibid.*, II, XVI, p. 282.

²⁶ *Ibid.*, II, XVIII, p. 287.

resplandeciente en un caballero de la talla de Lisuarte, es casi oxidada, con orín, en comparación con la belleza de la infanta, que no puede quedar encubierta por más tiempo. Lisuarte el único sorprendido por la identidad del caballero, en la corte del Emperador causará este mismo asombro al ser revelada la verdad por la infanta Gricileria, pues “viendo a su padre con tanta voluntad [por saber quién había sido el caballero], no pudo estar que no le dicesse todo el hecho como passava, de lo cual el Emperador y todos los de la corte se maravillaron”.²⁷ Así, acompañando la función narrativa del disfraz vemos comentarios o actitudes por parte de otros personajes que nos recuerdan que la doncella está fuera de su función habitual y que la adopción de las armas les resulta extraordinaria: “El emperador respondió a Zair que no podía hazer más de lo que ende estava hecho, mas qu’el caso era tal qu’él estava maravillado, que así lo devían estar todos aprovándolo por la mayor hazaña que visto oviessen”.²⁸ La intervención de Gradaflea en la lucha, y la revelación de su identidad, resulta tan maravillosa para todos que, salvo el caso de Zair, no se cuestiona la defensa del honor de Lisuarte y Onoloria, y que incluso se pide “allí donde la batalla avía sido [...] hiziessen la historia toda al natural”.²⁹

EL PUNTO DE VISTA DEL RECEPTOR

Que sea una doncella y no un caballero quien salga en defensa de Lisuarte causa maravilla en todos, y este mismo efecto probablemente se quería desatar en el receptor de la obra, que descubre la identidad de Gradaflea al mismo tiempo que el caballero. Utilizar a una doncella guerrera para resolver la acción era, probablemente, mucho más atractivo al público receptor que si interviniera cualquier otro caballero de la corte, y recuerda la nostalgia del mundo guerrero que hay en la literatura caballerisca, pues una *virgo bellatrix* que puede pelear y ser partícipe de la acción es más atractiva que una mujer ideal. José Ramón Trujillo señala sobre el uso del disfraz en relación al tipo de pú-

²⁷ *Ibid.*, II, XX, p. 288.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem.*

blico que recibía la obra, que será de gran valor para el público masculino “por su sensualidad [...], pero para las mujeres supone mucho más desde un punto de vista ideológico: les permite ocupar el espacio social de los hombres y mostrar que ellas son igual de capaces, incluso con una espada en la mano; que las situaciones que les habían sido vedadas dependen de los papeles sociales y no del sexo, desmintiendo sus debilidades características”.³⁰ Pero ¿por qué Silva no hace participe a su lector del disfraz?

Recordemos que se trata de un público receptor que ya antes se había topado con otras figuras de doncellas valientes en los libros de caballerías, como el caso de las amazonas, y que ya conocería otros usos del disfraz, principalmente en personajes masculinos, pero de disfraces que sucedían primero ante sus ojos, así en el momento de la acción ya contaban con un conocimiento previo, ya existía una complicidad. Al introducir a Gradaflea disfrazada sin anunciarlo antes, se crea expectativas en el público, se crea una intriga que merece ser resuelta. El disfraz se convierte en un elemento condicionante de la acción y “de la visión misma del lector-espectador”,³¹ la *virgo bellatrix* resuelve la acción y regresa a Lisuarte su libertad, no sin causar gran sorpresa al público en sus dos niveles.

Al conocerse la verdadera identidad de Gradaflea no asistimos a la recuperación de su identidad femenina, más que a aquella mención de su belleza y que no viene directamente relacionada a su condición femenina. Sabemos que recupera sus vestidos con ayuda de Gricileria, pero tampoco sabemos cuáles son, porque la intención del autor no es contrastar a la dama cortesana con la guerrera, no es configurarla, sino usar el motivo de la doncella guerrera para salvar a Lisuarte. Por eso no se hace cómplice al receptor de la doncella, porque el punto de vista debe ser el de la acción y no el del personaje.

En este episodio importa la acción de salvar al caballero. Por supuesto es llamativo que sea una *virgo bellatrix* la involucrada, y no se deja de explicar

³⁰ José Ramón Trujillo, “Mujer y violencia en los libros de caballerías”, en *Edad de Oro*, núm. 26, 2007, p. 294.

³¹ José Jiménez Ruiz, “De Feliciano de Silva al *Persiles*. La metamorfosis del hombre en mujer como recurso de estructura y género”, en *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y modernidad*. Coord. de Gregorio Cabello Porras y Javier Campos Daroca. Málaga, Grupo de Estudios Literarios del Siglo de Oro-Universidad de Málaga, 2002, p. 122.

cómo y por qué sucedió así, pero para dar mayor énfasis a la acción el receptor de la obra debe tener el punto de vista de los espectadores de la batalla, tiene que asombrarse con ellos. Y al mismo tiempo, Silva se pone en el lugar de sus receptores, de este público (principalmente cortesano) que está ansioso de hazañas caballerescas, que tiene nostalgia de los caballeros andantes y su libertad, por eso el ocultamiento sucede en dos planos.

Si Feliciano explica el disfraz antes del suceso se rompería la tensión dramática de preguntarnos qué pasará, se daría mayor peso a la construcción del personaje y no a la acción guerrera que implica defender a Lisuarte y Onoloria. Para resolver el episodio se recurre a la introducción de un personaje atractivo y novedoso, la *virgo bellatrix*, pero para el éxito del episodio se debe priorizar la acción y, como Gradafilea, preocuparnos por la salvación de Lisuarte.

Estructuras narrativas y cíclicas

La focalización narrativa y el efecto de realidad en *Lepolemo. Caballero de la Cruz*

HUGO ENRIQUE DEL CASTILLO REYES
Universidad Nacional Autónoma de México

INTRODUCCIÓN

Lepolemo. El caballero de la Cruz, libro de caballerías publicado en Valencia hacia 1521, resulta una obra rica de analizar; quizá es famosa ahora porque el cura del capítulo VI del *Quijote* dudó tirarla al fuego: “Por nombre tan santo como este libro tiene, se podía perdonar su ignorancia; mas también se suele decir ‘tras la cruz está el diablo’. Vaya al fuego”.¹ A pesar de que en su época el *Lepolemo* fue un gran éxito, a juzgar por la noticia de sus once ediciones hasta 1563,² hoy en día es una obra poco analizada por el ámbito académico. Sólo hay tres estudios en la *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*:³ los de Anna Bognolo,⁴ Sylvia Roubaud⁵ y George Ticknor.⁶ A

¹ Miguel de Cervantes Saavedra, “Don Quijote de la Mancha”, en *Lemir*, núm. 19, Conmemoración IV Centenario de la Segunda Parte del *Quijote*. Ed. de Enrique Suárez Figaredo. 2015, p. 37.

² Sobre las ediciones *vid.* José Manuel Lucía Mejías, “Sobre ediciones caballerescas perdidas, fantasmas y recuperadas: *Lepolemo*, Toledo, 1562”, en *Amadís de Gaula, 1508: Quinientos años de libros de caballerías*, Ed. de Lucía Mejías. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Estatal de conmemoraciones culturales, 2008, pp. 191-194.

³ Daniel Eisenberg y María Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000, p. 377.

⁴ “La entrada de la realidad y de la burla grotesca en un libro de caballerías: el *Lepolemo, Caballero de la Cruz* (Valencia 1521)” en *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 1. Ed. de Juan Paredes. Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 371-378.

⁵ “Cervantes y el *Caballero de la cruz*”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 38, núm. 2, 1990, pp. 525-566.

⁶ *History of Spanish Literature*, vol. 1. Nueva York, Harper & Brothers, 1849. Sólo son dos párrafos y muy breves.

veintiún años de aquel conteo sólo se añaden un artículo de Bognolo⁷, otro de Almudena Izquierdo Andreu,⁸ la guía de lectura de Stefano Neri⁹ y las introducciones a las ediciones de Bognolo y Alberto Del Río¹⁰ y la de Ivy Corfis.¹¹ Los textos críticos dedicados al *Caballero de la Cruz* dan cuenta de su éxito por las numerosas ediciones y su traducción italiana, la misteriosa identidad del autor que aparece en la primera edición (un tal Alonso de Salazar) y la posible autoría de Juan de Molina, quien le da el visto bueno a la primera y segunda ediciones. Pero de entre todos estos datos, llama la atención que al texto se le tilde de “realista”, como se verá más adelante.

Por ello, el objetivo de este estudio es analizar la focalización del narrador en *Lepolemo*, para demostrar que la enmarcación de las descripciones y su habilidad para despachar elementos irrelevantes y realzar otros, ayuda a crear un “efecto de realidad” que ya han anotado previamente sus autores críticos, lo cual distingue a esta obra entre los demás libros de caballerías. Para identificar este principio de elección narrativa usaré pautas narratológicas y semióticas que permitan encontrar las particularidades del narrador y sus funciones en la construcción del texto, pero, antes del análisis, se justifica la elección de este tema a partir de los estudios críticos previos.

UNA NOVELA DE CABALLERÍAS QUE CABE EN LA REALIDAD,
PERO TAMBIÉN LA CONSTRUYE

Ticknor es el primero en tratar críticamente a *Lepolemo* en su *History of Spanish Literature*; allí apunta que le resulta tediosa, igual que otras novelas de caballerías. No obstante, nombra dos elementos que diferencian a *Lepolemo*

⁷ “El *Lepolemo*. *Caballero de la Cruz* y el *Leandro el Bel*”, en *Edad de Oro*, vol. 21, 2002, pp. 271-288.

⁸ “Entre tormentas, islas y piratas: el escenario marítimo en el libro de caballerías”, en *Historias Fingidas*, núm. 6, 2018, pp. 37-60.

⁹ *Lepolemo* (Valencia, Juan Jofre, 1521). *Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

¹⁰ Alonso de Salazar, *Lepolemo. Caballero de la Cruz*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.

¹¹ Alonso de Salazar, “Chronica de Lepolemo”, en *Tirant*, núm. 21, 2018, pp. 1-272.

frente a los demás textos de su clase: el primero es el recurso del doble prólogo que aparece como elemento precursor del manuscrito encontrado y la falsa traducción. Ticknor se queja de que el texto pretende ser la crónica árabe de las aventuras y empresas de un caballero, pero el tono es tan cristiano que “the whole story subserve the projects of the Church”.¹² La segunda cuestión que diferencia a *Lepolemo*, según este autor, está ligada a nuestro estudio, pues podría deberse a una observación de la realidad en la narración. Ticknor menciona que hay “a picturesque air and touches of the national manners”,¹³ lo cual hace que relacione este texto con lo representado en el teatro calderoniano; pone de ejemplo cuando Lepolemo habla con la Infanta de Francia a través del enrejado de un balcón por la noche. Sin embargo, redondea su brevísima caracterización tal como inició, al decir que: “Except in these points, however, the *Lepolemo* is much like its predecessors and followers, and quite as tedious”.¹⁴

Casi siglo y medio después, Roubaud valora críticamente al *Lepolemo* y lo diferencia de los otros libros de caballerías al mencionar que “se caracteriza por cierta austeridad que condice con su título y se refleja en la biografía de su héroe, dedicado esencialmente a graves empresas guerreras y poco dado a las vistosas proezas, a los sensuales galanteos o a la ostentación de armas y vestiduras aparatosas que tanta importancia tienen para la mayoría de sus congéneres”.¹⁵ Este elemento es el que queremos resaltar, pues dicha austeridad está determinada por la forma en que el texto se acerca a la realidad, imitándola lo más cercanamente posible y de la forma en que Auerbach lo analiza en su texto *Mimesis*.¹⁶ Roubaud menciona que, aunque Lepolemo sale

¹² G. Ticknor, *op. cit.*, p. 243.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ S. Roubaud, *op. cit.*, p. 536.

¹⁶ Esto lo sugiere Bognolo: “Si bien pensamos que sea oportuno evitar un uso ingenuo del concepto de realismo, que habría que matizar históricamente, hemos decidido adoptarlo porque se trata de una noción usada también por otros estudiosos del género caballeresco (Roubaud, Riquer). Por otra parte, el autor del clásico fundamental sobre este argumento, E. Auerbach, declara que él también usó el término por aproximación”. Bognolo, “*El Lepolemo. Caballero de la Cruz y el Leandro el Bel*”, p. 275.

victorioso de todas sus batallas y empresas, “estos episodios no suelen tener el carácter exorbitante de los de otras novelas caballerescas. El libro insiste, con especial cuidado, en los talentos estratégicos y en las astucias tácticas del héroe, describiéndolos de manera detallada y realista”.¹⁷ Estos dos adjetivos finales caracterizan el estilo sobrio y austero del texto que nos compete. Roubaud continúa en esta línea cuando menciona que la crónica del Caballero de la Cruz es “el primer relato de cautiverio con visos realistas y localización marroquí que se da en la novelística española”.¹⁸ Es claro entonces que un elemento relevante en esta narración radica en su verosimilitud, pero también en la posibilidad de que lo acontecido dentro de la ficción puede insertarse en la realidad referencial del contexto de su producción.

Sobre este punto, Neri resume bien los problemas que atravesaba esta región de España hacia 1521, pues la publicación de *Lepolemo* coincide con varios factores históricos que hacen verosímil y “realista” la trama del texto: la rebelión de las Germanias, la epidemia de peste y los ataques encarnizados de los corsarios berberiscos a las costas levantinas,¹⁹ elemento que posibilita la trama de la novela: el Caballero de la Cruz es raptado y vendido como esclavo, siendo niño, por corsarios, luego captivo en tierras norteafricanas y posteriormente contratado por un príncipe musulmán. No obstante que esta historia podría salir del propio contexto de producción del texto, Neri apunta que: “el realismo del *Lepolemo*, más que deberse a la reelaboración literaria de varios de determinados acontecimientos históricos, reside en su prosa sobria, austera y rica en referencias a la vida práctica y cotidiana de cada situación narrada, alejada de las hiperbólicas descripciones de lugares encantados, de luchas sobrehumanas y de pruebas mágicas”.²⁰ Esto lo lleva a decir que es una novela de personajes fuertes “retratados con pocas pero intensas pinceladas sobre una tela narrativa sencilla y firme”, donde las “relaciones humanas carecen de complicaciones y se idealizan en torno al sueño de la caballería

¹⁷ S. Roubaud, *op. cit.*, p. 540.

¹⁸ *Ibid.*, p. 549.

¹⁹ S. Neri, *op. cit.*, pp. 7-8. Izquierdo Andreu también hace énfasis en que este contexto del entorno marino es propio de la época, lo cual puede verse como una característica que realza el realismo del relato. *Op. cit.*, p. 53.

²⁰ S. Neri, *op. cit.*, p. 8.

perfecta pero, al mismo tiempo, son concretas y emocionantes porque aparecen dibujadas sobre el fondo fijo de la realidad”.²¹

Bognolo ahonda en dicho tema y menciona esa intromisión de la realidad en la ficción de *Lepolemo*, por lo cual afirma que Salazar, además de basar su novela en el género caballeresco, también: “parece haberse inspirado en varios aspectos de la realidad contemporánea y manifiesta a menudo una sensibilidad que le hace salir de las convenciones librescas al insertar detalles realistas y explorar matices psicológicos”.²² Bognolo insiste en el carácter realista y detallado del texto, además añade aquella exploración de los “matices psicológicos”. Esto ocurre en gran medida porque el tema del cautiverio da pauta “para abrir resquicios por donde puedan pasar algunas chispas de vida real”²³ y en la construcción de los personajes resalta, por novedosa, la descripción de sus comportamientos “en los que a veces las emociones son retratadas con un cuidado que parece resultar de una observación directa de la realidad”.²⁴ Bognolo determina que esto crea un “efecto de realidad”, el cual se construye a partir del deslizamiento de pormenores visuales: “Detalles superfluos en la narración, que más que hipotiposis producidas por un deseo de amplificación, parecen elementos englobados para crear una ilusión referencial, producir un efecto de realidad, fundamento de la verosimilitud moderna”.²⁵ Para la autora estos aspectos integran el relato sin afectar el mundo idealizado de las relaciones cortesanas y las empresas maravillosas, por el contrario, le otorgan “brillo y vivacidad”.²⁶

Pero ¿en qué consiste esta impresión de los estudiosos del *Caballero de la Cruz*? Una opción es que los acontecimientos relatados en el texto son posibles, es decir, no sólo son verosímiles, sino que podrían ser veraces, pues coinciden con los hechos y el contexto histórico de la época. Pero no es ese el nivel del realismo que queremos desentrañar, sino el vinculado al estilo con que se

²¹ *Ibid.*, p. 10.

²² A. Bognolo, “La entrada de la realidad y de la burla grotesca en un libro de caballerías: el *Lepolemo*, *Caballero de la Cruz* (Valencia 1521)”, p. 373.

²³ *Ibid.*, p. 374.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Ibid.*, p. 375.

²⁶ *Idem.*

narra la historia de Lepolemo. Ese realismo puede cifrarse a través de la focalización y el nivel de detalle para describir o referir objetos, circunstancias, pero también sentimientos o pensamientos de los personajes. Para ello analizaremos un par de fragmentos, así podremos revisar en qué focaliza el narrador, qué quiere que veamos y en qué momento.

Así llegamos a la conclusión preliminar de que *Lepolemo* se caracteriza por referir una trama coincidente con los hechos históricos cercanos a su momento de publicación y un estilo realista que resalta al comparársele con otros libros de caballería de la época.²⁷ Es importante notar que, aunque se identifica el principio realista, los autores críticos que se han ocupado de *Lepolemo* lo mencionan y dan por hecho sin detenerse demasiado a analizar los principios narrativos funcionales de este efecto, por lo cual este estudio incidirá en ello. Así, la hipótesis que nos compete apunta a demostrar que la enmarcación de las descripciones y la habilidad del narrador para despachar elementos irrelevantes y realzar otros, gracias al principio de elección que detenta su focalización, crea un efecto de realidad. Ahora conviene pasar a una breve exposición de las herramientas teóricas.

LA FOCALIZACIÓN: UNA PERSPECTIVA QUE CREA Y FILTRA LA REALIDAD

Más que describir el concepto de focalización narrativa para etiquetar o categorizar el tipo o subtipo de narración que comporta *Lepolemo*, es necesario entenderlo como un principio rector del relato que ha tenido la atención de narratólogos como Gerard Genette, quien toma el término de Brooks y Warren: “Focus of narration” y al cual caracteriza como:

una restricción de ‘campo’, es decir, de hecho, una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba *omnisciencia*, término que, en la ficción pura, es literalmente absurdo (el autor no tiene que ‘saber’ nada,

²⁷ Aunque esta puede ser una característica que comparte con las novelas del grupo valenciano, en el cual Bognolo ha notado un tono afín de austeridad y realismo. “El *Lepolemo*. Caballero de la Cruz y el *Leandro el Bel*”, p. 275.

puesto que inventa todo) y que más valdría sustituir por *información completa*; con ella, es el lector quien se hace ‘omnisciente’. El instrumento de esta (posible) selección es un *foco situado*, es decir, una especie de estrangulamiento de información que no deja pasar más que lo que permite su situación.²⁸

Genette distingue la focalización interna, en la cual el foco coincide con un personaje que se convierte en el sujeto ficticio de todas las percepciones; de la externa, donde el foco está en un punto del universo diegético elegido por el narrador lo cual excluye toda información sobre los pensamientos de cualquier personaje.²⁹

Aunque las conceptualizaciones más finas y la categorización de los tipos de focalización de Schlomitt Rimmon-Kenan y Mieke Bal son diferentes a las de Genette, sus definiciones son similares. Rimmon-Kenan dice que “focalization is not free of optical-photographic connotations, and like ‘point of view’ its purely visual sense has to be broadened to include cognitive, emotive and ideological orientation”³⁰ y agrega: “focalization has both a subject and an object. The subject (the focalizer) is the agent whose perception orients the presentation, whereas the object (the focalized) is what the focalizer perceives”.³¹ A su vez, Bal define la focalización como “las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se ‘ve’, lo que se percibe [...], la focalización pertenece a la historia, al estrato intermedio entre el texto lingüístico y la fábula”.³² De esta forma nos parece importante, como síntesis, lo postulado por Luz Aurora Pimental al retomar las diferentes conceptualizaciones sobre la focalización (sobre todo la de Genette) para definir la “perspectiva”:

La perspectiva es una especie de filtro por el que se hace pasar toda la información narrativa; principio de selección que se caracteriza por las limitaciones

²⁸ *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra, 1993, p. 51.

²⁹ *Ibid.*, pp. 51-52.

³⁰ *Narrative fiction: Contemporary Poetics*. Londres y Nueva York, Routledge, 2002, p. 71.

³¹ *Ibid.*, p. 74

³² *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 110.

espaciotemporales, cognitivas, perceptuales, ideológicas, éticas y estilísticas a las que se somete toda la información narrativa. Así pues, la presentación de los objetos, lugares y personajes, las estructuras temporales —en pocas palabras, el mundo de acción humana proyectado— pasa por un filtro cuantitativo que determina la cantidad de detalles con la ayuda de los cuales se va construyendo ese mundo, pero, al mismo tiempo, pasa por un filtro cualitativo, una perspectiva, un punto de vista sobre el mundo, que marca los distintos grados de subjetividad del relato.³³

Así, nuestra propuesta es tomar en cuenta este elemento para analizar la información que el narrador de *Lepolemo* elige mostrar y cuándo decide hacerlo, con ello se advertirá cómo se crea la “ilusión referencial”, para ello nos remitiremos a las ideas de Roland Barthes en su texto “Efectos de realidad”.³⁴ Vale la pena aclarar que la noción de realismo que usamos aquí es la utilizada por Erich Auerbach: “la interpretación de lo real por la presentación literaria o ‘imitación’”,³⁵ la cual tiene alcance temporal previo a la conformación de este concepto como corriente literaria, aunque está vinculado a esta concepción.³⁶ La aclaración vale también porque Barthes se refiere a esta operación con ejemplos procedentes de los autores del realismo decimonónico, sin embargo, su caracterización semiótica es útil para el caso que nos compete, pues no se limita al procedimiento utilizado por dichos autores.

³³ *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI, 2005, p. 22.

³⁴ “Efectos de realidad” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, 2ª edición. Barcelona, Paidós, 1994.

³⁵ Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 522.

³⁶ Auerbach lo analiza desde Homero y lo relaciona con la corriente decimonónica al concederle la posibilidad de echar abajo el prejuicio genérico que relegaba el realismo para la expresión “baja” y “media” del arte: “Al convertir Stendhal y Balzac a personas cualesquiera de la vida diaria, en su condicionalidad por las circunstancias históricas de su tiempo, en objetos de representación seria, problemática y hasta trágica, aniquilaron la regla clásica de la diferenciación de niveles, según la cual lo real cotidiano y práctico sólo puede encontrar su lugar en la literatura dentro del marco de un género estilístico bajo o mediano, es decir, como cómico-grotesco, o como entretenimiento agradable, ligero, pintoresco y elegante”. *Ibid.*, p. 522.

Barthes se pregunta por los denominados “detalles inútiles” de algunas narraciones, que parecen un intento excesivo de imitar la realidad: “todo, en el relato, es signifiante y cuando no, cuando en el sintagma narrativo subsisten ciertas zonas insignificantes, ¿cuál sería, en definitiva, si nos podemos permitir hablar en estos términos, la significación de esta insignificancia?”³⁷ Su respuesta implica tomar en cuenta la evolución funcional de la descripción: en un principio su fin estético, al cual se le suma, más tarde, uno referencial. Barthes encuentra beneficioso el entrecruzamiento de exigencias estéticas y referenciales. Por un lado, las primeras guían y limitan la descripción hacia una noción de “pieza”: la narración elige un número limitado de elementos para concebirse como un todo, de otro modo nada la detendría y se pensaría como la mención inagotable de una serie de detalles infinitos; por otro lado, “al dar al referente como realidad, al fingir seguirlo de manera esclavizada, la descripción realista evita dejarse arrastrar hacia una actividad fantasmática”,³⁸ la cual identifica con la hipotiposis, figura retórica que no es neutra, sino que pretende “meterle las cosas por los ojos al auditor”, dotando a la representación de “todo el brillo del deseo”.³⁹ Sólo nos resta exponer la operación semiótica a la que Barthes atribuye la “ilusión referencial”, esto queda claro cuando menciona que el “detalle concreto” está conformado por:

la colusión *directa* de un referente y un signifiante; el significado está expulsado del signo y, con él, por supuesto, la posibilidad de desarrollar una *forma del significado*, es decir, de hecho, la misma estructura narrativa [...], eliminado de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo “real” retorna a título de significado de connotación; pues en el mismo momento en que esos detalles se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo, sin decirlo.⁴⁰

³⁷ R. Barthes, *op. cit.*, p. 181.

³⁸ *Ibid.*, p. 184

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 186.

Lo que se “significa” es la categoría de lo real. Así, la falta del significado en provecho del referente se vuelve el significante mismo del realismo, lo cual produce el “efecto de realidad”. Una vez expuestas estas consideraciones teóricas, pasamos al análisis de estas características en los fragmentos de *Lepolemo*.

LEPOLEMO: LA CONSTRUCCIÓN DEL EFECTO DE REALIDAD

En *Lepolemo* los acontecimientos narrados son verosímiles, pero también una posibilidad verídica, pues, extratextualmente, coinciden con el contexto y los hechos históricos ocurridos en la época de su producción, es decir, “pudo haber ocurrido”; pero, intratextualmente, el estilo se cifra, a través de la focalización, en un alto nivel de detalle para describir o referir objetos, circunstancias, así como gestos, sentimientos o pensamientos de los personajes, gracias a la mediación de la voz narrativa.

Llama la atención que el principio de filtración de la información, es decir, la focalización, en *Lepolemo* se caracteriza por un detalle pormenorizado inusual y descriptivo que contrasta con las formas narrativas con las que el narrador omite información y secuencias enteras por carecer de interés para su historia. Ejemplos de ello son las fórmulas a las que alude, según le convenga, para economizar y controlar lo que muestra al receptor: “No curo d’entenderme en esta materia porque no haze al proposito dela hystoria que queremos hablar”,⁴¹ “porque enel camino no les acaescio cosa que digna sea de memoria, no se pone aqui por estenso”,⁴² “No pone la hystoria cosa ninguna que enel camino le aconteciesse”,⁴³ o “La razon por que no la ponemos aqui porque seria salirnos dela hystoria que queremos decir”.⁴⁴

Aunque estas fórmulas puedan ser recurrentes en este y otros géneros literarios cercanos, son ejemplo de cómo se dan las decisiones narrativas en beneficio de contar la historia sin desviarse con hechos irrelevantes. Así también las ocasiones en que se alterna la focalización en *Lepolemo* y el rey entre

⁴¹ A. de Salazar, “Chronica de Lepolemo”, p. 30.

⁴² *Idem*.

⁴³ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 46.

capítulos, de forma que el narrador anuncia el cambio, por ejemplo: “Agora dexa la hystoria de hablar del y torna al emperador que estaua en Jerusalem”⁴⁵ y “Dexa la hystoria de hablar desto y torna al Catiuo dela Cruz y a su ama”.⁴⁶ En ambos casos, le informa de forma implícita al receptor que sólo se detendrá en lo relevante para la historia; es decir, el principio de selección enfatiza en que los detalles pormenorizados están allí porque cumplen una función importante en el relato, como se verá más adelante.

Para comenzar el análisis tomaremos la secuencia del rapto (capítulo V), pues estamos de acuerdo con Bognolo en que “se narra con gran sensibilidad y detalle, tanto que se producen efectos de verdadero realismo”.⁴⁷ La secuencia inicia con un juicio general: “Y la fortuna, que nunca en vn ser tiene las cosas”,⁴⁸ que ya anuncia el trocamiento de la circunstancia para mal. Luego el narrador focaliza en el ama que cría a Lepolemo, quien lleva de la mano al príncipe y a uno de sus hijos en franco paseo cuando: “tomole gana de ver a solas vna fuente que alli cerca le auian dicho qu’estaua”. Este inocente deseo es el que desencadena la acción: el ama quiere un momento contemplativo en la fuente que no conoce. Esta simple decisión acarrea la entrada al escenario que será testigo del rapto. Además, la información que denota esta frase sobrepasa lo visual: por un breve instante el narrador focaliza en la abstracción del sentir del ama (“tomole gana”) y lo complementa con información que sólo ella conoce (“le auian dicho”).

Después el narrador detalla la distancia que se aleja el ama con los niños, dice que se aparta: “por entre aquellas matas espessas quanto vn tiro de vallestata”, el detalle ayuda a imaginar de forma precisa el movimiento de los personajes, incluso llama la atención el uso del demostrativo “aquellas”, como si el narrador señalara las matas espesas y el lector estuviera allí para verlas. Una vez en este nuevo espacio, el ama se sienta en una peña “ala mar a mirar como se quebrauan las ondas”. Con esto queda claro el carácter contemplativo del personaje; el ama mira, pero aquello incluye otros sentidos, quizá el más pre-

⁴⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁷ A. Bognolo, “El *Lepolemo. Caballero de la Cruz y el Leandro el Bel*”, p. 276.

⁴⁸ Todas las citas de esta secuencia provienen de A. de Salazar, “*Chronica de Lepolemo*”, p. 31.

dominante sea el sonido de las olas al romper, al cual alude el narrador de inmediato “con el ruydo del agua y como el niño venia cansado de andar por el campo, adurmiose en los brazos de la ama. Y ella, por no despertarlo, no se osó levantar”. Hasta este punto no se había mencionado a los niños, sabemos que están con el ama porque los traía de la mano, pero no dice cuál es el niño que se adormece en sus brazos, pues la atención está en el momento de relajamiento y la tranquilidad que está por romperse de forma abrupta y contrastante, es decir, no es relevante aclarar si es Lepolemo o el hijo del ama quien se adormece en sus brazos.

De esta forma, el narrador ha construido la circunstancia y los personajes para dar lugar al rapto: “Y estando así descuidada, salieron adésora vnos moros con dos fustas pequeñas, que estauan escondidos en vna quiebra que la mar hazia entre vnas peñas, para robar los caminantes. Y vieron al ama y a los dos niños. Y ella no los vido hasta ser presa dellos.” En un par de líneas el narrador presenta: el descuido de la ama, el llegar abrupto de los moros, las fustas en las que venían, el lugar del que provienen y qué hacían allí. Los elementos focalizados se concatenan en una secuencia visual dinámica que relaciona los diferentes elementos, como si hubiera un encuadre para cada uno y el narrador nos permitiera ver por un segundo cada segmento. Con la subordinación y el copretérito (“que estauan”) la focalización retrocede unos momentos en el tiempo, así podemos ver la quiebra en la que se esconden los moros, su actitud acechante y su oficio como ladrones. El siguiente periodo continúa en el pasado, pues focaliza en cómo los moros vieron al ama y a los niños. El último segmento cierra la brevísima analepsis al relacionar el avistamiento de los moros con que el ama no los vio a ellos sino hasta que ya los tenían capturados. Así se crea el efecto de que el relato vuelve al punto presente en el que se interrumpió tras detallar los elementos relevantes, de forma que la demanda referencial tenga todo el sentido para el receptor.

Tras lo visto, es notorio que el filtro utilizado por el narrador es predominantemente visual y auditivo, sin embargo, hacia el final de la secuencia del rapto la focalización también advierte detalles de la abstracción mental de los personajes. La ama reacciona ante la presencia de los moros: “Y con espanto començo a dar bozes. Y ellos la arrebataron y la pusieron con los niños en vna

de aquellas fustas. Y sin ser vistos de ninguno, alçaron velas y se fueron por la mar adelante”. La focalización no se aparta del ama y los moros, primero deja ver y escuchar al ama para denotar su desesperación y luego los muestra a ellos en plena acción al subir a sus víctimas a la embarcación y cerciorarse de no ser vistos al zarpar.

Después de esta visión externa y panorámica, la voz narrativa desarrolla el sentir de los personajes y refuerza su carácter para dar más dramatismo a lo narrado. Primero refuerza la desesperación del ama y el efecto que esto causa en los moros: “El ama hazia los mayores llantos y extremos del mundo que avn los moros auian dolor de ver lo que hacia”. Ya no es meramente visual, el narrador refiere el dolor que contagia el ama a los moros y con “avn” queda claro que es el extremo, pues son ellos quienes la están raptando. Nuevamente es relevante y contrastante el elemento auditivo que la narración enfatiza: las voces y los llantos. El narrador añade: “Y si no fuera por dar razon del niño, se ouiera echado mil vezes enla mar como desesperada de verse en tan grande afrenta y necessidad conel principe. Y mas se dolia del pesar del emperador, su señor, que de su daño propio”. La voz narrativa da detalles del pensamiento y el sentimiento del ama ante la angustia con la idea de echarse al mar de no ser por el príncipe. Su dolor proviene del pesar que causará al emperador, por encima de la tragedia propia. Lo anterior caracteriza al personaje, quien sustenta su dolor en el causado a otros. Esto lo conocemos gracias a que el narrador focaliza de forma interna en el sentir de los personajes al sobrepasar la barrera de lo sensorial y lo acontecido de forma perceptible.

Siguiendo la pauta del ejemplo anterior, ahora tomamos una secuencia de batalla, pues concordamos con Bognolo en que: “Es de notar, sobre todo, que los episodios bélicos son sumamente realistas”.⁴⁹ Nos referiremos a la lidia con el alcadi Hamet (capítulo XIX), secuencia de gran dinamismo y detalles que acercan la narración a la percepción referencial fuera de la ficción. El primer elemento relevante es que la focalización se centra en la justa a caballo, para lo cual hay una vista exterior del movimiento de Lepolemo sobre el animal: “Y apartose vna pieça enel campo y endereço para el lo mas rezio que pudo”.⁵⁰

⁴⁹ A. Bognolo, “El *Lepolemo. Caballero de la Cruz* y el *Leandro el Bel*”, *op.cit.*, p. 284.

⁵⁰ Todas las citas de esta secuencia provienen de A. de Salazar, “*Chronica de Lepolemo*”, p. 50.

Tras la vista panorámica de su movimiento y trayectoria, el narrador hace énfasis en la actitud y perspectiva del personaje: “Aremetio su cauhallo y, viendo que le yua la vida y honra, apreto la lança debaxo el braço tan rezio que, como era de gran fuerça, parecia que la leuaua clauada”. Nuevamente hay un detalle que nos hace conocer información del personaje, con la segunda oración se enlaza la percepción del caballero con lo que atraviesa en su mente “viendo que le yua la vida y honra”, esto da pauta para comprender el gesto que sigue, pues es la causa de que apriete la lanza fuertemente, el cual nos devuelve a la percepción visual, detalle que realza la imagen.

Tras ello, el narrador agrega: “Y como los cauhallos eran poderosos y los caualleros ganosos de ferirse, dieronse tan grandes encuentros que todos se espantaron, y pensaron que ellos y los cauhallos se auian hecho pedaços”. El combate es caracterizado con las ganas de herirse entre los contendientes aunado al poder de los caballos, pero, en este punto, el narrador usa la economía del relato y con una línea resume varios choques entre los peleadores al mencionar los encuentros “tan grandes”, visualmente debemos imaginar al menos dos. La fiereza del combate y su referencialidad se construye al focalizar en los espectadores, aquel sujeto colectivo en el que se generaliza visualmente el espanto, haciendo un encuadre en los testigos de la batalla, pero, además, reparamos en sus pensamientos, la causa del espanto está en considerar el gran daño que se han hecho los participantes del encuentro. Así, se concatenan las menciones para crear una secuencia: poder de los caballos – ganas de herirse entre Lepolemo y Hamet – encuentros (choque de combate) – espanto generalizado – pensamiento colectivo del daño que se han provocado. La secuencia genera un panorama detallado que refiere un combate cercano a la referencialidad, que es verosímil por su construcción, pero que bien podría pertenecer al terreno de la veracidad.

La batalla continúa como sigue: “Y el Cauallero dela Cruz perdio los estribos y se ouo de abraçar al pescuesso del cauhallo, y avn estuuu para caer; pero no sele fue sin paga, quel dio tan grande y poderoso encuentro al turco que a el y a su cauhallo los hizo retraer cinco passas atras y dio con el en tierra y el cauhallo cayo sobre el y tomole la vna pierna debaxo”. Este recurso narrativo es cercano al ya analizado cuando llegan los moros, sólo que aquí se trabaja con la simultaneidad, no con el pasado inmediato. El narrador desea relatar acon-

tecimientos ocurridos al mismo tiempo, para ello debe organizar de forma sucedánea el discurso, pero con un dinamismo cercano a la concomitancia de los hechos. El primer segmento focaliza en Lepolemo tras el último embate: se aferra al caballo por perder los estribos. El segundo refiere aquel mismo punto temporal narrado, pero focaliza en el turco: se detalla la distancia que retrocede (“cinco passas”), cómo cae del caballo y éste sobre su pierna. Ambos segmentos se conectan con una oración que apela al equilibrio: “pero no se le fue sin paga”, la cual resulta clave para entender el ánimo del combate y la simultaneidad de los eventos, aun cuando el narrador sólo puede relatar uno primero y el otro después.

Aunque sólo se han analizado dos ejemplos breves, son representativos del estilo “realista” que adopta el narrador de Lepolemo, el detalle de la descripción de los hechos no puede verse como superfluo o inútil, sino que cumple la función de crear ese “efecto de realidad”.

CONCLUSIONES

Ser conscientes de la focalización ayuda a comprender los efectos de realidad que construye la narración, determinados en el detalle y las estrategias narrativas que acercan a la percepción de la referencialidad al lector, mediante la colusión del referente y el significante. Las secuencias de focalización entramadas en el *Lepolemo* buscan crear estos efectos y, además, revestir de carácter a los personajes y a las circunstancias, al atender, primero, a una focalización externa que recrea el elemento sensorial, primordialmente visual, lo que muestra la narración perceptivamente (incluso temporalmente al referir la simultaneidad o hechos sucesivos muy cercanos); y, segundo, a una focalización interna que da a conocer los sentimientos y los pensamientos de los personajes, según sea necesario y en beneficio de incrementar la ilusión referencial. Así, puede afirmarse que la enmarcación de las descripciones y la habilidad del narrador para focalizar en los diferentes elementos referenciales que le competen a su relato, crean “la ilusión referencial” o el “efecto de realidad” que caracteriza y particulariza a esta novela de caballerías. Queda pendiente comparar estas características con otros textos del género escritos en la época y en

circunstancias similares a *Lepolemo*, así como con textos previos y posteriores para identificar estrategias narrativas similares y su evolución a lo largo de la historia del género.

Ciclos de caballerías hispánicas *versus* libros de caballerías ‘únicos’ y ‘suelos’: una propuesta de nueva clasificación¹

CLAUDIA DEMATTÈ
Università di Trento

El concepto de ciclicidad, *cyclicity*, “is a retrospective concept that can help us organize our thinking about literary genres”,² pues es un término que nos ayuda a organizar los discursos narrativos, pero *a posteriori*, es decir, cuando el fenómeno ya ha concluido (o dado lo mejor de sí mismo). Y hablando de etiquetas, cabe, antes de empezar y acudiendo a los estudios de Genette, aclarar que también en el género caballeresco habría que distinguir entre continuación, secuela y ciclo, ya que, según el crítico, se considera “continuación” cuando algún autor continúa la obra de otro escritor que había dejado la narración en “un certain point qui ne la terminait pas”,³ mientras que se puede hablar de “secuela” cuando es el mismo autor que retoma la pluma para “expliter le succès d’une œuvre, souvent considérée en son temps comme achevée, en la faisant rebondir sur de nouvelles péripéties.”⁴ De esto se deduce que la secuela es autógrafa, mientras que la continuación es alógrafa, una distinción genética que por lo que me consta se ha utilizado de forma esporádica en los estudios sobre nuestro género.⁵

¹ Este trabajo se inserta en el macroproyecto italiano PRIN 2017 *Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital Approach* (2017JA5XAR).

² Alan E. Knight, “Cyclicity in Medieval French Drama”, en *Transtextualities. Of Cycles and Cyclicity in Medieval French Literature*. Ed. de Sara Sturm-Maddox and Donald Maddox. Binghamton, Nueva York, Medieval and Renaissance Texts, and Studies, 1996, p. 180.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, Paris, 1982, p. 250.

⁴ *Idem*.

⁵ Daniel Gutiérrez Trápaga en su monografía dedicada a reescrituras y ciclos tampoco mantiene esta distinción. Vid., por ejemplo, cuando en las conclusiones habla de Avellaneda quien “published a sequel of the first part, rewriting the story of Don Quijote” (*Rewritings, sequels, and Cycles in*

Según este acercamiento, pues, en la literatura caballerescas existirían tan solo cinco ciclos (*Amadís Clarián de Landanís*, *Espejo de caballerías*, *Espejo de príncipes* y *Renaldos*), mientras que la mayoría de los libros se consideraría libre de esta clasificación, ya que proponen tan solo una continuación (aló-grafa) o ninguna. Sin embargo, hasta el momento siempre se han tomado en consideración quince ciclos, dentro de los cuales destaca por supuesto *Amadís*, en doce libros; el *Clarián de Landanís* y el *Espejo de caballerías* en cuatro libros; *Espejo de príncipes*, *Florambel de Lucea*, *Palmerín*, y *Renaldos*, en tres libros; mientras que observamos que la mayoría presentan tan solo una continuación: *Belianís*, *Demanda*, *Floriseo*, *Félixmagnó*, *Lepolemo*, *Morgante*, *Tristán*, *Florando de Inglaterra*.⁶

Por supuesto sabemos que quedan fuera de esta clasificación diecisiete títulos que Lucía Megías define “suelos”,⁷ en un corpus que cuenta con un total de 63 obras impresas entre 1498 (*Baladro del Sabio Merlín*) y 1602 (*Policisne de Boecia*), mientras que no voy a tomar en consideración los nueve libros que se conservan manuscritos en raras ediciones.⁸ Esto significa que casi un 27% de las obras pertenece a ese corpus de libros sin continuación ni secuela, un dato que trataremos de matizar según un acercamiento que ya parcialmente había comentado el mismo Lucía Megías en sucesivos estudios.

En primer lugar, hay que recordar que *Palmerín* y *Florambel de Lucea* se han considerado ‘tradicionalmente’ en tres libros, a pesar de que las dos expertas de estas obras, respectivamente María del Rosario Aguilar Perdomo (2004, 2006) y María Carmen Marín Pina (2010) nos han venido advirtiendo

Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry: ‘Aquella inacabable aventura’. Blackwell, Tamesis, 2017, p. 170).

⁶ Señalo en negrita los libros que son objeto de estudio y de propuesta de clasificación diferente en este análisis. Remito a las ediciones del Centro de Estudios Cervantinos y del Instituto Universitario de Estudios Medievales y del Siglo de Oro “Miguel de Cervantes” de Alcalá de Henares (<https://iimigueldecervantes.web.uah.es/es/publicaciones/libros-de-rocinante>).

⁷ José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid, Ollero y Ramos, 2000, pp. 606-608.

⁸ José Manuel Lucía Megías, *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*. Madrid, Sial, 2004.

que habría que volver sobre esta clasificación.⁹ Los datos editoriales que se detallan a continuación nos sirven para subrayar su anomalía dentro de los ciclos caballerescos: entre la publicación de *Palmerín de Olivia* (¿Francisco Vázquez?, Salamanca, Juan de Porras, 1511) y la de *Primaleón* (3 de julio de 1512) pasó como mucho año y medio de tiempo, escasos meses para que no se concibiese toda la historia en un solo momento. Pero el caso del *Florambel de Lucea* es aún más llamativo: Francisco de Enciso Zárate publicó en Valladolid, por Nicolás Tierri, a tres meses de distancia (22 de junio – 25 de septiembre de 1532) las dos partes de lo que se ha venido considerando un “ciclo”. Lucía Megías subraya que “el impresor para hacer más accesible un libro sin bajar la calidad editorial del mismo, puede utilizar otra estrategia editorial: desglosar el libro en varias partes, componerlo en fascículos, de tal manera que los pliegos de papel coinciden con las divisiones textuales”.¹⁰ Pues *Palmerín* y *Florambel de Lucea* se diferencian de las demás obras pertenecientes a ciclos, porque presentan la misma obra publicada en partes a escasa distancia de tiempo; un mismo editor y un mismo autor (anónimo en los dos tomos, aunque con pautas estilísticas comunes); el primer volumen que finaliza ex abrupto como si se cortara una aventura y el segundo volumen que retoma la aventura dejada inacabada, hasta el punto de que podríamos hablar de “reparto del material narrativo en dos unidades”.¹¹

Acerca de este aspecto, los estudios de Ramos Nogales (2017) y Marín Pina (2010) nos han aclarado la forma de cerrarse y abrirse de cada tomo dentro

⁹ María del Rosario Aguilar Perdomo, *Florambel de Lucea, I parte, libros I-III, Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, y *Florambel de Lucea, II parte, libros IV-V, Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006. María Carmen Marín Pina, “Comenzar por el final. Sobre la génesis y el principio de las continuaciones caballerescas”, en *Le commencement... en perspective: L'analyse de l'incipit et des œuvres pionnières dans la littérature du Moyen-Âge et du Siècle d'or*. Ed. Pierre Darnis. Toulouse, CNRS-Université Toulouse-LeMirail, Presses Universitaires du Midi, 2010, pp. 137-148.

¹⁰ José Manuel Lucía Megías, “Libros de caballerías castellanos: un género recuperado”, en *Letras*, núm. extra 50-51, julio 2004 - junio 2005, p. 219.

¹¹ Rafael Ramos Nogales, “Las continuaciones y la configuración genérica de los libros de caballerías”, en *La escritura inacabada: continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII* / David Álvarez Roblin, Olivier Biaggini. Madrid, Casa de Velázquez, 2017, p. 127.

del género caballeresco,¹² pero aquí valdrá la pena recordar que *Palmerín de Olivia* se cierra en el capítulo 176 con un tiempo de paz en el que el príncipe Primaleón y las tres infantas, Pulicia, su hermana, y Esquivela y Melisa, crecidas en la corte, disfrutaban de torneos y fiestas hasta que una doncella extraña anuncia que la fama de los presentes será pronto oscurecida por unos “cavalleros estrangeros”.¹³ Por lo que atañe a *Florambel de Lucea*, al final del tercer libro del primer tomo (capítulos 38-39),¹⁴ se anuncia en la corte que el Caballero de la Flor Bermeja, alias Florambel, está a punto de morir después de la lucha contra el Gran Culebro y todos los caballeros parten en su búsqueda para salvarlo. Quizás ninguno de los libros de caballerías conocido hasta el momento había dejado al lector tan en suspenso por la preocupación ante la posible muerte inminente de su héroe. La publicación del cuarto y quinto libro que componen el segundo tomo, salido a pocos meses de distancia, nos indica que en realidad los lectores (y el autor) lo percibían y concebían como dos volúmenes sucesivos de la misma historia, retomada con el protagonista herido gravemente y curado por una doncella que había enviado el hada Morgana (libro IV, 1). Lo que podemos deducir es que, por razones editoriales, al ser obras voluminosas en su conjunto, o por estrategia a medio plazo, para crear una afición al género que se nutriría de sus secuelas ya preconcebidas, el editor decidió sacar a la venta la obra partida en dos, creando así no solo en los lectores del tiempo, sino también en los posteriores, la falsa impresión de que cada una de las secuelas se hubiese concebido de forma independiente en lo que sería un inicio de ciclo.

Añadamos un dato más: *Palmerín* y *Florambel* comparten un elemento muy peculiar en la historia de las continuaciones: *Palmerín* y *Primaleón* tuvieron una continuación (alógrafa), el *Platir*, mientras que *Florambel de Lucea* pudo contar con una secuela (autógrafa), un tercer libro manuscrito del que

¹² *Ibid.* y M. C. Marín Pina, *op. cit.*

¹³ *Vid.* la edición de Giuseppe di Stefano, *Palmerín de Olivia*. Introd. de María Carmen Marín Pina, ed. de Giuseppe di Stefano. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004. XXXVII + 419 pp; y de María Carmen Marín Pina, *Primaleón*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

¹⁴ *Vid.* Francisco de Enciso Zárate, *Florambel de Lucea, 1 parte, libros I-III*. Ed. de María del Rosario Aguilar Perdomo. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.

se conserva un contrato editorial que contempla los libros quinto y sexto de las aventuras de *Florambel*. La peculiaridad que reúne esta materia caballeresca es que tanto el *Platir* como todos los libros de *Florambel* fueron compuestos por Francisco de Enciso Zárate. Pues aquí tenemos el caso de un escritor que se ha dedicado tanto a la continuación (de las aventuras palmerinianas) como a la creación original y a la secuela, hecho que Aguilar Perdomo subraya en los trabajos que dedica a las aventuras de *Florambel*.¹⁵ Llama la atención que el primer caso de política editorial que apuesta por el éxito de la obra en dos tomos diferentes (*Palmerín y Primaleón*) se convierta en modelo editorial para el autor que escribe su continuación (*Platir*); es decir, Francisco de Enciso, para su *opera prima*. Durante la lectura atenta de *Palmerín y Primaleón*, Enciso posiblemente haya caído en la cuenta de que su éxito estuviese relacionado no solo con las aventuras y personajes, sino también con su difusión y circulación en dos tomos que permitían apoyar la publicación con un precio ‘asequible’, un dato que para nosotros se refleja en el número de ediciones en veinte años (1512-1532) que separan modelo y continuación: tres del *Palmerín* y posiblemente cuatro del *Primaleón*.¹⁶ Lo que debió de considerar Enciso fue la fama que había adquirido para el público la figura de Palmerín y su hijo que quizá se citaban tanto como Amadís. Dicho solo sea de paso, las dos piezas teatrales de Gil Vicente de tema caballeresco que el autor portugués escribe, entre 1522 y 1525, están dedicadas a Amadís y a don Duardos, personaje del *Primaleón*, y podrían confirmar que éstas eran las aventuras que el público quería oír.¹⁷

¹⁵ M. del R. Aguilar Perdomo, *Florambel de Lucea, I parte, libros I-III, Guía de lectura*. “Aventuras amorosas en las dos primeras partes del *Florambel* de Lucea (1532)”, en *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval: Alicante, 16-20 de setembre de 2003*, vol. I. Ed. de Josep Lluís Martos Sánchez, Josep Miquel Manzanaro i Blasco y Rafael Alemany Ferrer. 2005; *Florambel de Lucea, II parte, libros IV-V, Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

¹⁶ Tomamos en consideración la edición de 1516 de Porras, la edición perdida s.l. del *Primaleón* de 1530 (Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, p. 605) y la edición veneciana del *Palmerín* (1526).

¹⁷ La *Tragicomedia de Don Duardos* (¿1522?), la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* (¿1523-24?). Para las ediciones y los estudios, *vid.* Claudia Demattè, *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo*

Volviendo a Enciso, considero posible que él y su editor vallisoletano, Nicolás de Tierri, hubiesen decidido seguir el modelo palmeriniano para el nuevo libro de caballerías que iban a sacar a la luz en 1533, el *Florambel de Lucea*. Concebido como una larga novela en cinco libros, podía muy bien partirse, por razones editoriales, en dos tomos que pudiesen imprimirse con un tamaño respectivamente de 200 folios (libros I-III)¹⁸ y casi 150 folios (libros IV-V).¹⁹ El taller de imprenta habría podido trabajar, pues, en dos obras que podían venderse por separado pero que supondrían cierta “adicción” a las aventuras como para funcionar de atractivo gancho para las ventas de los tomos.

En realidad estos dos ejemplos no son los únicos del género caballeresco y si utilizamos los cuatro rasgos antes identificados, podemos reconocer otros tres casos, con la única diferencia que ningún título de este segundo grupo gozó de una continuación o secuela, como ocurrió con el *Palmerín* y de *Florambel*, pues mi propuesta es que se añada el concepto de ‘libros únicos’, concepto que se puede aplicar tanto a estos dos títulos, *Palmerín* y *Florambel de Lucea*, que tuvieron, pues, una continuación, como a los libros llamados sueltos. Se trataría de un corpus de obras que por razones editoriales (en amplio sentido, tanto material como de público) se imprimieron como volúmenes separados, pero a nivel narrativo nacieron como libros únicos. Se trata, en orden cronológico, de:

- *Florando de Inglaterra*, anónimo, publicado en Lisboa, por German Gallarde, a dos meses de distancia (20 de febrero – 20 de abril de 1545)
- *Palmerín de Inglaterra* (trad. Miguel Ferrel), publicado en Toledo, por los herederos de Fernando de Santa Catalina, a un año exacto entre la primera y la segunda salida (24 de julio de 1547 – 16 de julio de 1548)
- *Félix Magno*, anónimo, publicado en Sevilla, por Sebastián Trugillo a dos meses de distancia (30 de abril – 4 de julio 1549).

del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII. Trento, Labirinti n. 80, Editrice Università degli Studi di Trento, 2005, pp. 23-24.

¹⁸ Vid. F. Enciso Zárate, *op. cit.*, p. 406.

¹⁹ Vid. la descripción del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España, sign. R/34803: “[4], 146 h.; Fol.”

Como ha subrayado Lucía Megías, “del *Florando de Inglaterra* sólo conocemos una edición, la que en Lisboa imprimiera German Gallarde en 1545: [...] con la evidente intención de desglosarse en dos libros, uno que comprendería las dos primeras partes [...] y que según el colofón se terminó de imprimir el 20 de febrero, y un segundo, [...] que se terminó de imprimir el 20 de abril del mismo año”.²⁰ La división editorial termina ex abrupto al final del segundo libro del *Florando de Inglaterra*, y por consiguiente el principio del libro tercero, que abre el segundo volumen, sigue este desenlace con el protagonista que tiene que abandonar la corte de su amada Roselinda por orden de la dama que rechaza su amor, convirtiéndose en el Caballero del Corazón lagrimoso.²¹ Pero el modo en el que se cierra *Palmerín de Inglaterra* es aún más dramático (en el sentido de “escenográfico”), pero sobre todo peculiar a nivel editorial: puesto que después de una compleja aventura que se desarrolla en los capítulos 98-100 en la que el protagonista libera a Leonarda, Palmerín viste armas con la divisa del tigre y se marcha para buscar al hombre adecuado que le evite tener que casarse con Leonarda. Con esas armas, se nos advierte: “acabó muy grandes y extrañas aventuras, llamándose el Caballero del Tigre, como muy largamente en la Segunda Parte de esta historia se contará, la cual se queda imprimiendo”.²² La declaración del narrador nunca fue más cierta ya que menos de un año después se publicó la segunda parte. Como nos han aclarado los estudios de Vargas Díaz Toledo,²³ este libro pertenecería al grupo de los libros traducidos y formaría parte de un ciclo: aunque las traducciones

²⁰ Amén de las dudas sobre estas fechas concretas, pudo venderse en un solo tomo o en dos, como explica J.M. Lucía Megías, “Libros de caballerías castellanos: un género recuperado”, pp. 218-219.

²¹ Utilizo la edición conservada en la BNE (R/589) y disponible en la Biblioteca digital Hispánica. Vid. además las guías de las dos partes al cuidado de Cristina Castillo Martínez: *Florando de Inglaterra, parte I-II, Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001. *Florando de Inglaterra, parte III, Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005. El anuncio de una cuarta parte, al final de la tercera, queda desatendida pues esta obra no dio paso a continuaciones.

²² Francisco de Moraes, *Palmerín de Inglaterra*, Libro I. Ed. de Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, p. 225.

²³ Aurelio Vargas Díaz-Toledo, en F. de Moraes, *op. cit.*, pp. XXIV-XV y Apéndice III, pp. 239-240. Vid. también A. Vargas, Díaz Toledo, *Palmerín de Inglaterra*, Libro I, *Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, p. 9.

españolas se limitaron a estos dos primeros volúmenes, el ciclo portugués es más extenso, pues cuenta con otras dos continuaciones impresas y una trilogía manuscrita.

Finalmente, tenemos el caso de *Félix Magno*: cuando edité este libro, ya había puesto de manifiesto que las noticias de ediciones anteriores a la de 1549 fueron posiblemente fruto de algún error de transcripción en las bibliografías y había subrayado el peculiar dato de que se publicasen los dos tomos a distancia de pocos meses.²⁴ El anónimo autor, seguramente el mismo en las dos partes por el estilo y motivos, no cabe duda de que tenía preparado los cuatros libros de que se compone y, por razones editoriales, los dividió en dos tomos usando un cierto suspense al final del segundo libro, ya que Leonorinda, celosa de que su amado acuda a ver a Belianisa (en realidad amada por Danasil, mejor amigo del héroe), insta a Félix Magno a que se vaya de la corte sin darle ninguna explicación, más bien amenazando, si no lo hace, con salir ella por el mundo en busca de aventuras (capítulo II, 113) y el protagonista deja la corte en secreto junto a su amigo Danasil (capítulo II, 114). Al principio del nuevo tomo, en el libro Tercero, Félix Magno viste unas armas que lo convierten en el Caballero de las Armas Tristes y viaja a la Alta Alemania para luchar contra el gigante Arcidel el Bravo (capítulo III, 1-2). El aliciente, pues, que representaba haber dejado suspendido y en un punto crítico el desenlace amoroso de la pareja de protagonistas y abierto un hilo narrativo hacia nuevas aventuras en tierras conocidas, pero lejanas, debía llevar a los lectores a comprar, no tanto un único y abultado volumen, sino dos para conocer la conclusión de la historia. Cabe decir que la exactitud con la que nosotros observamos el fenómeno editorial, acostumbrados a la noticia inmediata de la salida de un nuevo libro, una nueva secuela o continuación debía de percibirse en el siglo XVI, creo yo, simplemente como dos “partes” de una misma historia caballeresca. Esta es la razón que me lleva a proponer que se renuncie a insertar estas tres obras en el apartado de “ciclos”.

²⁴ *Félix Magno (I-II)*. Ed. de Claudia Demattè. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001. XXII + 266 pp. (Los libros de Rocinante, 9); *Félix Magno (III-IV)*. Ed. de Claudia Demattè, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001. XX + 316 pp. (Los libros de Rocinante, 10).

Si con respeto al corpus de Lucía Megías,²⁵ ya no consideramos ciclos *Félix Magno*, *Florando de Inglaterra* y *Palmerín de Inglaterra*, vamos a incrementar el corpus de los 17 libros sueltos castellanos en tres unidades, llegando a un total de 20 obras.²⁶ Entre estas, hay que considerar que cinco son traducciones de otros idiomas (*Arderique*, *Guarino Mezquino*,²⁷ *Oliveros de Castilla*, *Palmerín de Inglaterra* y *Tirante el Blanco*);²⁸ uno, *Caballero Çifar*, no lo tomamos en consideración por no pertenecer plenamente al conjunto de libros de caballerías castellanos.²⁹ Si apartamos estos seis títulos, llegamos a la propuesta de un corpus de catorce libros “suelos” (Apéndice 1). Los libros sueltos comparten un elemento más que, en mi opinión, es muy importante, es decir, el hecho de que posiblemente ninguno de ellos volvió a imprimirse,³⁰ con dos excepciones, la de *Claribalte* (1519)³¹ y *Cristalián de España* (1545) que han tenido el privilegio de tener una segunda edición. Destaca enseguida que la década de los cuarenta fue la que cuenta con más casos de libros de caballerías que no merecieron la atención suficiente como para tener alguna continuación, ya que la mitad de los libros sueltos se publicó entre 1540 y 1549: es la época de mayor auge del género y la competencia es muy fuerte. Según el catálogo

²⁵ J. M. Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, pp. 65-67 y pp. 602-603.

²⁶ *Ibid.*, p. 606 y ss.

²⁷ Es de notar que *Guarino Mezquino* es traducción del italiano (J. M. Lucía Megías, *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, p. 33).

²⁸ J. M. Lucía Megías, *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, pp. 30-31: los compañeros extranjeros, son once en su estudio. A estos se añadiría el *Palmerín de Inglaterra*.

²⁹ Me adhiero al catálogo de Daniel Eisenberg y María Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000. Sin embargo, J. M. Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, p. 606, incluye *Çifar* entre los libros sueltos.

³⁰ Aunque hay que recordar que en el caso de *Cirongilio de Tracia*, *Florindo* y *Lidamor de Escocia*, tenemos noticias de segundas ediciones, que no se conserven actualmente. El corpus del que se ocupa Giulia Tomasi, *Personajes divergentes y motivos caballerescos: el caso de Lidamor de Escocia (1534)*, *Valerían de Hungría (1540)*, *Philesbián de Candaria (1542)* y *Cirongilio de Tracia (1545)*. Trento, 2018. Tesis, Università di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia; se ciñe a los libros “únicos” publicados entre 1534 y 1545, etapa de auge del género, cuando se difunden las continuaciones de Feliciano de Silva, y son cuatro: *Lidamor de Escocia*, *Valerían de Hungría*, *Philesbián de Candaria*, *Cirongilio de Tracia*.

³¹ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Claribalte. Estudio preliminar, edición crítica, notas e índice*. Ed. de María José Rodilla León. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

de Eisenberg y Marín Pina,³² en la cronología de primeras impresiones, después de una época sin descanso que ve por lo menos un nuevo libro impreso cada año, destacando los años 1530-1535, tenemos cinco años de pausa entre 1535 y 1540 para reanudar con una serie de nuevos héroes, puesto que además de los ya citados, se añadirían en 1545 las aventuras de Belianís de Grecia,³³ mientras que se pone punto final a dos ciclos: el amadisiano, en 1546, con *Silves de la Selva* (Libro XII),³⁴ y el del *Espejo de caballerías* con *Roselao de Grecia* (Tercer libro) en 1547.

Para concluir, en mi opinión es necesario acercarse a las distintas obras del género caballeresco considerando si se trata de libros “suelos” (Apéndice 1); “únicos” (Apéndice 2); si tienen tan solo una continuación o una secuela (Apéndice 3); o más bien varias, formando pues un ciclo (Apéndice 4). La atención de los críticos a los libros suelos y a los únicos frente a aquellos pertenecientes a los ciclos ha crecido en los últimos años,³⁵ y confiamos que las herramientas digitales que estamos preparando en el marco del proyecto de investigación de relevancia nacional “Mapping Chivalry”³⁶ y que pronto estarán al alcance de la comunidad científica en acceso abierto puedan contribuir al conocimiento más pormenorizado de este género y de sus subcorpora, gracias al estudio de la presencia de los motivos caballerescos.

³² D. Eisenberg y M. C. Marín Pina, *op. cit.*, p. 458.

³³ El último ciclo en arrancar es el *Espejo de príncipes y caballeros* (*El caballero del Febo*) en 1555 (J. M. Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, p. 605).

³⁴ Hay que recordar que el *Florisel de Niquea*, IV parte, sale impreso en 1551, es el libro 11 de *Amadís*.

³⁵ Vid. por ejemplo G. Tomasi, *Personajes divergentes y motivos caballerescos*; “Como oiréis adelante se dirá: nacimiento del héroe y profecías en *Philesbián de Candaria* (1542)”, en *Tirant*, núm. 24, 2021. Además de la *Base de datos bibliográficos Clarisel* de la Universidad de Zaragoza (<https://clarisel.unizar.es/>).

³⁶ Vid. G. Tomasi, “Las humanidades digitales y la Base de datos *MeMoRam*: para un enfoque sistemático hacia los motivos en los libros de caballerías”, en *Historias Fingidas*, núm. 8, 2020, pp. 129-156, para los arranques del proyecto.

APÉNDICE³⁷

Libros sueltos (en negrita los libros únicos)

Claribalte, 1519

Polindo, 1526

Florindo, 1530

Lidamor de Escocia, 1534

Valerián de Hungría, 1540

Philesbián de Candaria, 1542

Cirongilio de Tracia, 1545

Cristalián de España, 1545

Florando de Inglaterra (partes I-II y III), 1545

Félix Magno (partes I-II y III-IV), 1549

Felixmarte de Hircania, 1549

Olivante de Laura, 1564

Febo el Troyano, 1567

Policisne de Boecia, 1602

Libros únicos

Palmerín y Primaleón

Félix Magno (partes I-II y III-IV)

Florambel de Lucea (partes I y II)

Florando de Inglaterra

Palmerín de Inglaterra (partes I y II)

Libros con continuación o secuela (en negrita los libros únicos)

Belianís de Grecia

Demanda del Santo Grial

Florambel de Lucea (partes I-II) y *Florambel (III, parte manuscrita)*

Floriseo

Lepolemo

Morgante

³⁷ Para los datos bibliográficos, *vid.* J. M. Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*.

Palmerín y Primaleón y Platir
Tristán de Leonís

Ciclos:

Amadís, doce libros

Clarián de Landanís, cuatro libros

Espejo de caballerías, cuatro libros

Espejo de príncipes y caballeros, tres libros

Renaldos de Montalbán, tres libros

Traducciones y reescrituras en el ámbito europeo

Soberbia femenina en el *Palmeirim de Inglaterra*: creación y rescritura entre Portugal e Italia

FEDERICA ZOPPI
Università di Verona

El *Palmeirim de Inglaterra* representa una aportación extraordinaria del ciclo de los *Palmerines*, el primer testimonio de la fama que la serie alcanzó no solo en España sino más bien en toda Europa, desencadenando numerosas traducciones y continuaciones. De hecho, se trata de la primera continuación que cruza las fronteras españolas y que dará origen a una rama especialmente fructífera del ciclo, que se desarrolla en tres idiomas y en tres países distintos, Portugal, España e Italia.

El *Palmeirim de Inglaterra* – o *Crónica do famoso e muito esforçado cavaleiro Palmeirim de Inglaterra [...]* –, compuesto en portugués por Francisco de Moraes y publicado alrededor de 1544 en París,¹ reanuda los hilos dejados sueltos por la conclusión del *Primaleón*, formulando un enredo alternativo respecto al del *Platir*, continuación española del *Primaleón* publicada en

¹ Hasta el descubrimiento por parte de Aurelio Vargas Díaz-Toledo (*Os libros de cavalarias portuguesas dos Séculos XVI-XVII*. Madeira, Pearlbooks, 2012, pp. 19-21) de un ejemplar de esta primera edición en la Biblioteca del Cigarral del Carmen, en Toledo, la primera edición portuguesa conservada había sido la publicada por André de Burgos en Évora en 1567 y sucesivamente dada de nuevo a la estampa en 1592. Al ser dos décadas posterior a la primera edición castellana conocida, durante largo tiempo se consideró la versión castellana anterior a la portuguesa y la segunda una traducción de la primera. En general, el trabajo de Aurelio Vargas Díaz-Toledo es imprescindible a la hora de enfrentarse con estas obras portuguesas y se remite a sus estudios para una aproximación a esta rama del ciclo de los *Palmerines*, en particular a la introducción a la edición de la segunda parte castellana del *Palmerín de Inglaterra*, su trabajo más reciente sobre el asunto (Francisco de Moraes, *Palmerín de Inglaterra (Libro II)*. Ed. Aurelio Vargas Díaz-Toledo. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2020, pp. VII-XXXVII). El estudioso ofrece también un cuadro general del éxito de la obra y su desarrollo en varias continuaciones y traducciones. A esta podemos añadir también la introducción a la edición de la versión portuguesa de la obra: Francisco de Moraes, *Palmeirim de Inglaterra*. Ed. de Lênia Márcia Mongelli, Raúl Cesar Gouveia Fernandes y Fernando Maués. Cotia/Campinas, Ateliê Editorial/Unicamp, 2016, pp. 7-68.

1533.² Una traducción española del *Palmeirim de Inglaterra* se publica dividida en dos partes, respectivamente fechadas en 1547 y 1548,³ fruto de la labor de un traductor anónimo, que omite también el nombre del autor original. Esta versión castellana sirve, a su vez, de texto de partida para la traducción italiana de Mambrino Roseo da Fabriano – también en dos partes, impresas en 1553 y 1554 en los talleres venecianos de Francesco Portonari da Trino –, que desemboca en otra continuación original del mismo autor, el *Palmerino di Inghilterra III*, publicada en 1559.⁴ A esta proliferación de continuaciones habría que sumar las numerosas traducciones de que fue objeto en España, Italia, así como Francia e Inglaterra.⁵

² El éxito del *Palmeirim* queda atestiguado por las continuaciones y traducciones que se produjeron en los años posteriores. Diogo Fernandes en 1587 compuso su propia continuación portuguesa, en dos partes (*Terceira e Quarta parte da Chronica de Palmeirim de Inglaterra [...]*). La historia sigue gracias a la pluma de Baltasar Gonçalves Lobato, autor de la *Quinta e sexta parte de Palmeirim de Inglaterra [...]* (*Clarisol de Bretanha*), publicadas en 1602. La vertiente portuguesa del ciclo palmeriniano se completa con la trilogía de Gonçalo Coutinho (*Crónica do invicto D. Duardos de Bretanha [...]*), una aportación manuscrita que se supone redactada anteriormente a la obra de Diogo Fernandes y corre paralela a esta, reanudándose con el *Palmeirim de Inglaterra* de Moraes, que termina con la guerra entre turcos y cristianos y la caída de Constantinopla. Sobre las especificidades de esta continuación manuscrita y la dudosa y ambigua relación de dependencia entre las obras de los tres autores portugueses, *vid.* A. Vargas Díaz-Toledo, *op. cit.*, 74-78.

³ Se trata de una decisión editorial que conlleva varias modificaciones: el texto portugués está asimismo repartido en dos partes, una de 41 capítulos y una de 131, con numeración seguida, que sin embargo se publican juntas; en cambio, la primera parte del texto castellano incluye 101 capítulos y la segunda 66, con un total de 167 capítulos, cinco menos respecto a la numeración original.

⁴ Para una perspectiva general sobre los *Palmerines* italianos, *vid.* Anna Bognolo, “Los palmerines italianos: una primera aproximación”, en *Palmerín y sus libros: 500 años*. Ed. de Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho. México, El Colegio de México, 2013, pp. 255-284. Para un estudio de la figura de Roseo y de su importancia en la transmisión italiana del género caballeresco de inspiración española se remite a Anna Bognolo, “Mambrino Roseo da Fabriano: vita provvisoria di uno scrittore”, en *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*. Ed. de Anna Bognolo, Giovanni Cara y Stefano Neri. Roma, Bulzoni, 2013, pp. 25-75.

⁵ Traducciones del *Palmeirim* portugués se publican en Francia en 1552-1553 y en Inglaterra a finales del siglo XVI, donde incluso se tradujo la continuación italiana; para un cuadro general de la difusión europea del ciclo palmeriniano *vid.* Stefano Neri, “Cuadro de la difusión europea del ciclo palmeriniano (siglos XVI-XVII)”, en *Palmerín y sus libros: 500 años*. pp. 285-309.

Uno de los rasgos distintivos del *Palmeirim de Inglaterra* es, sin duda, la representación de la figura femenina, en particular en algunas aventuras especialmente reconocibles y memorables de las cuales la crítica ha subrayado el valor narrativo, como la del castillo de Miraguarda o la de las “cuatro damas francesas”.⁶ Este aspecto textual es especialmente interesante en relación con la continuación italiana de Roseo, puesto que un distinto contexto cultural y social parece haber influido en el retrato del universo femenino en el marco de las distintas novelas. En concreto, este trabajo analiza algunos de los rasgos relacionados con la soberbia que la obra portuguesa atribuye a las mujeres, trazando una imagen femenina que tiene sus raíces en la misoginia medieval y que, en cambio, Roseo somete a un proceso de relectura en su continuación italiana.

En primer lugar, la figura de Miraguarda se ha convertido en la más representativa del universo femenino creado por Moraes. Su aventura se desencadena en el castillo de Almourol, donde un escudo que la representa queda encajado en la piedra, dando lugar a una larga disputa entre varios caballeros que intentan conquistarlo; mientras tanto, la doncella se halla en la fortaleza observando complacida desde su altura – física y metafórica – los combates que se desarrollan como homenaje a su hermosura. Miraguarda representa el arquetipo de la tradición provenzal trovadoresca de la *belle dame sans merci*,⁷ que se caracteriza por su presunción y altivez. El caballero Florendos, enamorado de la joven, al verla por primera vez tiene que reconocer que su nombre es indicación del peligro que esta mujer, con su extraordinaria hermosura, representa para los hombres, así que solo es recomendable observarla desde

⁶ Sobre este asunto *vid.* la introducción de A. Vargas Díaz Toledo a Francisco de Moraes, *Palmeirim de Inglaterra (Parte II)*, p. XIV.

⁷ Para un análisis de la figura femenina en la cultura provenzal entre los siglos XI-XIII, *vid.* Coral Cuadrada, “De las feminae a las fembres: la misoginia medieval en Cataluña y Provenza”, en *Medievalismo*, núm. 2, 2015, pp. 103-134. La lírica provenzal-trovadoresca representa en general un patrimonio fundamental para la formulación del concepto de “amor cortés” (o *fin’amors*), que fundamenta también el ideal de amor caballeresco en los libros de caballerías. Sobre la importancia de la tradición trovadoresca en este ámbito, *vid.* el imprescindible estudio de Martín de Riquer que delinea también las etapas teóricas que suelen componer el proceso del cortejo amoroso, *Los trovadores: historia literaria y textos*. Vol. I. Barcelona, Planeta, 1975, pp. 9-102.

lejos: “o nome dizia verdade: que a señora dele era muito pera ver e muito mais pera se guardarem dela”.⁸ Ya a partir de la tradición medieval se manifiesta esta tendencia a condenar las mujeres que quieren mirar y ser miradas, acción que conlleva cierto valor erótico.⁹

La caracterización de Miraguarda no hace nada más que confirmar este cuadro de la doncella que se traza a partir de su nombre. La joven se presenta como orgullosa de su belleza hasta el punto de ser arrogante y presumida, sacando satisfacción de las contiendas entre caballeros en defensa de su hermosura; de hecho, según Castiglione, la soberbia femenina depende precisamente de la hermosura y resulta en crueldad: “ricordomi aver veduto molte belle donne malissime, crudeli e dispettose. E pare che quasi sempre così intervenga, perché la bellezza le fa superbe, e la superbia crudeli”.¹⁰

⁸ F. de Moraes, *Palmeirim*, p. 227. Como es costumbre con los personajes de los libros de caballerías, el nombre de Miraguarda refleja su identidad y destaca la cualidad que más la identifica; *vid.* María Carmen Marín Pina, “El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles”, en *Tropelías*, núm. 1, 1990, pp. 165-175.

⁹ *Vid.* Pedro Carlos Louzada Fonseca, “Difamación y defensa de la mujer en la Edad Media: pasajes obligatorios”, en *Signótica*, vol. 23, núm. 1, 2011, pp. 191-212. Juan Luis Vives precisa como la doncella tenga que salir de casa cuanto menos posible para proteger su castidad y evitar contactos reprochables. La mirada es precisamente un vehículo de estos contactos, así que se recomienda que la doncella “no cure de mirar a nadie ni de ser mirada, ni vuelva los ojos acá ni acullá”, *De institutione feminae Christianae. Instrucción de la mujer cristiana*. Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1944, p. 97.

¹⁰ Baldassarre Castiglione, *Il cortigiano*. Ed. de Amedeo Quondam. Milano, Mondadori, 2002, p. 379. También se menciona este mismo vínculo entre soberbia femenina y crueldad: “superbia quoque muliebrem consuevit maculare sexum. Mulier enim superbiae concitatione accensa nec linguae nec manus novit scelera vel convicia continere, sed omnia nefanda irata audacter committit”, Andrés el Capellán, *De amore*. Ed. de Graziano Ruffini. Milano, Guanda, 1980, p. 320. Otro ejemplo donde se relacionan la soberbia y la crueldad femenina en el contexto de un retrato misógino se halla en la *Égloga de Filenio, Zambardo y Cardonio* de Juan del Encina: “Desde el comienzo de su creación / torció la mujer del vero camino, / que menospreciando el mando divino / a sí y a nosotros causó perdición. / De aquélla en las otras pasó sucesión, / soberbia, codicia y desobediencia, / y el vicio do halla mayor resistencia / aquel más seguir su loca opinión. / De su nacimiento son todas dispuestas / a ira, envidia y aquélla es más buena / que sabe mejor causar mayor pena / a los que siguen sus crudas recuestas”. Cito del texto incluido en Anna Caballé, *Una breve historia de la misoginia. Antología y crítica*. Barcelona, Lumen, 2019, pp. 79-80.

En la perspectiva misógina tradicional la soberbia es una de las características más comúnmente atribuida a la esfera femenina como merecedora de reproche;¹¹ se relaciona no solo con la crueldad, sino también con la vanidad. En el caso específico de Miraguarda, de su altanería brota también cierto afán competitivo respecto a las otras doncellas: nunca parece contentarse con los reconocimientos que recibe por su hermosura, sino siempre sigue buscando nuevas confirmaciones que alimenten su arrogancia:

¹¹ Se menciona por ejemplo en *La Celestina*, donde Sempronio intenta advertir a Calisto de los vicios de las mujeres enumerando: “sus dessimulaciones, su lengua, su engaño, su olvido, su desamor, su ingratitud, su inconstancia, su testimoniar, su negar, su revolver, su presunción, su vanagloria, su abatimiento, su locura, su desdén, su sobervia, su subjeción, su parlería, su golosina, su lujuria y suziedad, su miedo, su atrevimiento, sus hechizerías, sus enbaymientos, sus escarnios, su deslenguamiento, su desvergüenza, su alcahuetería”, Fernando de Rojas, *La Celestina*. Ed. de Dorothy S. Severin. Madrid, Cátedra, 2010, p. 101. En el *Corbacho*, una mujer casada comete adulterio precisamente porque “ensobervecida de su fermosura [...], seyendo de muchos amada e aun deseada”, Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Ed. de Michael Gerli. Madrid, Cátedra, 1992, p. 175. Vives condena explícitamente la soberbia femenina, aún en el caso en que surja de legítimo orgullo por cualidades deseables: “aunque a la mujer le esté bien que sea en el parecer altiva y zahareña, y se precie de su honestidad, no debe por esto ser soberbia ni desabrida ni tener hastío a nadie”, *op. cit.*, p. 105. P. C. Louzada Fonseca resume varias características negativas que se le atribuyen a las mujeres haciendo referencia a la tradición medieval e incluso llegando a fuentes clásicas, *op. cit.*, pp. 191-212. Para una perspectiva general sobre la misoginia en la literatura hispánica medieval, *vid.*, por ejemplo, Jacob Ornstein, “La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana”, en *Revista de Filología Hispánica*, núm. 3, 1941, pp. 19-32; Kenneth R. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid, Gredos, 1971, pp. 81-88, 190-211 y 272-280; Michael Gerli, “La religión del amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV”, en *Hispanic Review*, núm. 49, 1981, pp. 65-86; María Jesús Lacarra, “Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media”, en *Studia in honorem del Prof. M. de Riquer*, vol. I. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, pp. 339-356; Robert Archer, “La misoginia en los cancioneros castellanos medievales”, en *Trivium*, núm. 7, 1995, pp. 55-64 y *La cuestión odiosa. La mujer en la literatura hispánica tardomedieval*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2011; A. Caballé, *op. cit.*, pp. 79-80; Cristina Segura Graiño, coord., *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*. Madrid, Narcea, 2001; Eukene Lacarra Lanz, “Misoginia y vituperio: un camino de ida y vuelta a los maldits”, en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*. Ed. de Vicenç Beltran y Juan Salvador Paredes Núñez. Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 19-30; C. Cuadrada, *op. cit.*, pp. 103-134.

Mas depois que de tudo foi informada, não se contentou das maravilhas que em Inglaterra [Florendos] fizera, porque sua condição era que se não satisfazia com nada; antes, desejando ver se suas obras eram como lhe diziam [...] Miraguarda sempre via estas batalhas do alto da sua torre, porque no pé dela se faziam; e era tão confiada no parecer e alto merecimento de sua pessoa, que aceitava de Florendos aqueles serviços, sem mostrar algum contentamento se o disso recebia, por lhe não ficar a ele cousa de que se contentasse.¹²

Esta actitud competitiva no pertence solo a Miraguarda,¹³ sino también a la mayoría de los personajes femeninos de la novela, así que podemos destacarla como característica que define a las figuras femeninas del *Palmeirim*: las mujeres compiten entre ellas para dar prueba de ser las más hermosas a través de los duelos entre los caballeros que las defienden y representan.¹⁴ Un caso emblemático de esta competición femenina es la relación (a distancia) entre Miraguarda y Arnalta: Arnalta expresa el deseo de ver personalmente a Miraguarda para conseguir una prueba definitiva de su legendaria hermosura y envía en embajada a su criada para que le solicite un encuentro; la doncella, al reconocer la efectiva belleza de Miraguarda, actúa como si se encontrara delante de un peligro, turbada y espantada, imaginando la reacción de Arnalta: “ficou tão torvada, que per um espaço não soube que lhe dizer, cousa que muitas vezes acontece a quem vê alguma de que recebe espanto”.¹⁵ Miraguarda, además, rechaza la petición del encuentro, provocando el enojo de Arnalta y la única manera en la que la doncella consigue apaciguarla es apelar a su vanidad, afirmando que la misma Miraguarda no quiso verla por miedo al parangón con su belleza: “se vos tolheu a entrada no seu castelo, foi por não ficar desenganada da diferença que há de vosso parecer ao seu. E se

¹² F. de Moraes, *op. cit.*, p. 246.

¹³ Se reconoce en el *De amore* como actitud propia de las mujeres: “Praeterea omnis mulier alias contemptui videtur habere, quod ex sola constat superbia provenire. Nullus enim nisi ex superbiae supercilio alium contemnere posset”, A. el Capellán, *op. cit.*, p. 322.

¹⁴ “Miraguarda julgava aquela batalha por cousa notável, porque não vira outra tal. E posto que ela, pera doer-se do Cavaleiro Triste, tivesse a condição isenta, pera seu gosto desejava ver-lhe vitória”, F. de Moraes, *Palmeirim*, pp. 248-250.

¹⁵ *Ibid.*, p. 404.

olhardes bem o que daqui ganhais, achareis que este medo que vos teve é assaz certeza da verdade. Portanto, não agastada, mas com a mor glória do mundo, vos deveis tornar”¹⁶

Este afán de competición afecta también las relaciones amorosas y, en concreto, el desarrollo del servicio caballeresco: la capacidad de un caballero de representar la belleza de la dama, permitiéndole ganar sobre las rivales, es un rasgo fundamental para que la doncella acepte su cortejo; al contrario, si esto no ocurre, las volubles aficiones femeninas se convierten rápidamente en odio,¹⁷ prueba de un amor “liviano”, como es el caso de Arnalta con Dragonalte:

Arnalta, que tinha o amor leve pera render-se, assi sentia pouco torná-lo a deixar. Por esta razão, vendo o cavaleiro vencido, como se lhe não acontecera pola servir, mandando dar aos remos, se tornou pelo rio acima, tão esquecida dele como se nunca o vira.

[...] vendo justas e batalhas que Dragonalte fazia cada dia pela servir, sendo tão contente de suas vitórias, que lhe parecia que ali, melhor que em outra parte, repusaria seu amor. [...] Arnalta, vencido Dragonalte, convertido o amor em ódio, se tornou pera Navarra, com tenção de nunca mais o ver.¹⁸

La competición femenina en el ámbito de la hermosura es especialmente evidente en la aventura de las cuatro damas francesas,¹⁹ la iniciativa de defen-

¹⁶ *Ibid.*, p. 405.

¹⁷ Este comportamiento también parece configurarse como una reacción típica femenina al rechazo por parte de un caballero: “nas mulheres tódalas cousas são extremos, converteu o grande amor que até ali lhe tivera em ódio igual a ele, pera se vingar do que lhe merecia”, F. de Moraes, *Palmeirim*, p. 259; “o amor, que antes lhe tivera, agora era convertido em ódio. Que esta qualidade é a sua nestas duas cousas: não terem meio senão de ódio ou amor andarem sempre acompanhadas”, *Ibid.*, p. 350. En este segundo caso el autor se refiere a Targiana, rechazada por Floriano, respecto a la cual se reitera esta característica también en la continuación italiana de Roseo: “come Floriano s’era maritato con Targiana, la onde essa n’havea del tutto perduta ogni speranza, havea già mutato l’amore in odio”, *Il terzo libro de [...] Palmerino d’Inghilterra [...]*, Venezia, Francesco Portonari, 1559, f.29v.

¹⁸ F. de Moraes, *Palmeirim*, p. 406 y 408.

¹⁹ María Carmen Marín Pina subraya que los lujosos vestidos con que las damas francesas salen a las justas, elementos catalizadores de la atención masculina, representan un instrumento para

der la hermosura de las doncellas, en este caso, no procede del espontáneo afán amoroso de caballeros que quieren dar prueba de su valor a su amada,²⁰ sino más bien de la propia vanidad de las mujeres, que se expresa en una configuración ordenada de competencia:²¹ a luchar en representación de las

ensalzar su hermosura y competir con sus compañeras, “Seda y acero. La indumentaria en el *Palmerín de Inglaterra* como signo cortesano”, en *Tirant*, núm. 16, 2013, p. 316.

²⁰ Vid. El motivo de Stith Thompson H331.2. *Suitor contest: tournament* que se desarrolla de forma paralela a otro motivo, H1596. *Beauty contest, Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. Indiana University Press, 1966, 6 vols. Más en concreto, Ana Carmen Bueno Serrano identifica en este ámbito varios motivos caballerescos, como *defensa de la belleza de una doncella por caballero*, *defensa de la belleza de una dueña por un caballero* (con sus numerosas variantes) o *desafío a combate para cumplir un voto caballeresco*, que puede ser precisamente la defensa de la hermosura de la amada, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*. 2007. Universidad de Zaragoza, 2007. La institución de una justa o de un paso de armas para la defensa de la belleza de la doncella puede proceder 1. de la intención del caballero para dar prueba de merecer sus favores: “[Floriseo] acordó de se poner en un passo cerca de la ciudad en todos aquellos treinta días e justar con qualquier cavallero extraño que viniessen a la corte e que la causa de la justa fuesse defender a todo cavallero que su amiga e señora, la reina de Bohemia, era la más hermosa mujer del mundo e que él la merecía mejor que otro cavallero”, Fernando Bernal, *Floriseo*. Ed. de Javier Guijarro Ceballos. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, p. 286. “e dixole que entrasen a dezir a la reina cómo él iva a hazer la batalla con el cavallero que estava en la ribera, e que él llevaba esperança de le vencer pues él se avía de combatir defendiendo el gran merescimiento de su alteza”, *Ibid.* p. 181. “todos los caballeros que quisiesen justar por honra de sus señoras lo fallarían allí y que len mantendría justa o batalla; [...] mas que dellas [Policia y Francelina] adelante d’él decía que no avía donzella en el mundo más fermosa que era su señora”, *Primaleón*. Ed. de Giuseppe Di Stefano. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. 116– 2. De la incitación por parte de la misma doncella, que conlleva también la voluntad de imponerse en una competición femenina: “mi señor, ¿cuándo veré yo aquel día que la vuestra gran prez de armas me fará en mi cabeça tener aquella corona que de las más hermosas doncellas de la Gran Bretaña por vos ganada será [...]?”, Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Vol. II. Ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 2020, p. 1184. “la dueña, que lo mucho desamava, cuidó de lo poner donde muriesse o cobrase tantos enemigos, que con ellos se defendería dél, y mandóle que él y su hermano guardasen este valle de los pinos de todos los cavalleros andantes que por él passassen y que les fiziesen prometer por fuerça d’armas que [...] otorgarías ser más fermosa la amiga de Angriote que las suyas dellos”, *Ibid.*, vol. I, p. 421.

²¹ “Com inveja umas de outras, quiseram também que delas quatro se conhecesse qual precedia todas”, F. de Moraes, *Palmeirim*, p. 530.

doncellas irán los caballeros, pero el resultado de dicha competencia representa una derrota o una conquista en primer lugar para las propias doncellas, “pera que à custa do sangue de muitos suas fermosuras tivessem seu lugar em toda parte”.²² Cada caballero, entonces, tiene que combatir en nombre de la que elija como la más hermosa contra los servidores de las demás, conquistando como galardón, en caso de victoria, el honor de llamarse caballero de la señora elegida. Estas cuatro damas francesas, Torsi, Mansi, Telensi y Latranja, por explícita declaración del autor, instituyen el torneo por ser “invejosas da fama alheia, ensoberbecidas da sua confiança, queixosas dos cavaleiros franceses, por cuja falta ou franqueza de amor lhes parecia que seus nomes não soavam por cima de todos os outros”,²³ y, concretamente, por envidia de la fama de la que gozan otras damas, es decir Polinarda en Grecia, Miraguarda en España y Leonarda en Tracia. A partir de este momento se subraya en varias ocasiones la naturaleza soberbia y presumida de estas mujeres, relacionada con la vanidad que se alimenta precisamente por la organización de un torneo en honor de su hermosura, con el objetivo de afirmar su superioridad sobre las demás. A estos rasgos se añade la actitud desdeñosa frente a los caballeros derrotados, que parece confirmar la relación existente entre crueldad y soberbia:

Precedendo-as em tôdolos autos e cerimônias reais, vaidade que antre as mulheres se mais estima. Que como de sua natureza sejam soberbas e altivas, pôdê-lo ser antre as de seu tempo e poder usar de desprezo a quem come elas vive em diferença é, para elas, a maior glória ou maior preço que nesta vida se pode alcançar.

Grã soberba acompanhava as senhoras que de todas estas cousas eram causa. E a da senhora Torsi, maior que todas; [...] Torsi, de mais confiada ou mais cruel, todo seu fundamento era na confiança de seu parecer e fermosura; e como de nenhuma outra cousa se quisesse ajudar, suas mostras eram acompanhadas de desdém, isenção e altiveza, e sobre isto, esquecida de todos os serviços e vontade com que lhos faziam.

²² *Idem.*

²³ *Idem.*

Grande alvoroço fez esta aventura em todos; e nas três senhoras, que no desafio não entravam, grande descontentamento, vendo que a força do parecer dalguma delas não fora tamanha que pudesse obrigar a vontade de um daqueles cavaleiros. E como nelas o desgosto seja mau de dissimular, logo se lhe conheceu no mudar da cor, desassossego dos olhos, mudar os lugares, pouco repouso em seus meneios.²⁴

En la continuación italiana a la hora de caracterizar a las figuras femeninas Roseo parece apartarse de esta tendencia misógina propia especialmente de la segunda parte del *Palmeirin*. No faltan mujeres calificadas como soberbias, pero el autor italiano expresa una explícita condena de este rasgo a partir de una perspectiva práctica matrimonial. A través del personaje de Spira se presenta un antimodelo femenino, ejemplo de arrogancia, a causa de la cual, al contrario de Miraguarda o Arnalta, no puede atraer las atenciones masculinas: “quanto la sua beltà singolare la faceva mirare da tutti con diletto, tanto era per la molta superbia sprezzata, [...] molti [...] fecero giudicio, che una tanta superbia dovesse ritardare Spira lungo tempo da maritarsi”.²⁵

Evidentemente, el enfoque amoroso de Roseo no es tanto el cortejo amoroso de naturaleza cortés, sino más bien el propósito matrimonial para alcanzar la realización social en el ámbito cortesano. La arrogancia femenina tiene una colocación – y una función – determinada en la lógica del amor cortés, según la que la dama goza de una condición de superioridad respecto al enamorado, que intenta conquistarla brindándole un servicio de vasallaje para ser digno de su amor. La actitud altiva de Miraguarda y de las demás doncellas del *Palmeirim*, que se hacen casi inalcanzables sentimentalmente, es un elemento codificado que forma parte del juego de seducción en el que el caballero tiene que dar prueba de su valor y vencer las resistencias de la amada. Por otra parte, sin embargo, la frialdad femenina tiene que manifestarse dentro de los límites de la *mezura*, puesto que también la doncella le debe una recompensa – que incluso puede ser erótica – al caballero por este servicio: el rechazo femenino forma parte de la interacción amorosa como un obstáculo

²⁴ *Ibid.*, pp. 530-536.

²⁵ M. Roseo, *op. cit.*, f.53r.

para superar y tiene la función de prolongar el juego amoroso, así que nunca debe traducirse en la rendición definitiva del enamorado.²⁶

También merece la pena mencionar que la mujer que, en virtud de su soberbia, conquista las atenciones masculinas gracias a su actitud desdeñosa tiene cierta persistencia en la literatura portuguesa renacentista: se ha detectado²⁷ en esta tradición la tendencia a representar figuras de mujeres que reivindicaban derechos que no siempre se asocian con la esfera femenina, como el derecho a cierta independencia sentimental, tanto en su expresión como en la elección del objeto de sus afectos. Esto queda ejemplificado por ejemplo en *Menina e moça*,²⁸ obra de Bernardim Ribeiro publicada en 1554 en la que se funden rasgos pastoriles, sentimentales y caballerescos, donde la voz femenina tiene un rol fundamental, y donde se desarrollan varias reflexiones por parte de mujeres sobre su propio destino y sus posibilidades. Entre estas se incluye el reconocimiento de que el desdén y la soberbia constituyen precisamente aquella disposición femenina que más sirve para enamorar a los hombres, mientras que las mujeres suelen quedar fascinadas por obras y acciones concretas, imagen que parece corresponder con las situaciones amorosas del *Palmeirim*:

Coitadas das mulheres, que, porque veem que as namoram os homens com obras, cuidam que assim se devem elas também namorar; e é muito pelo contrário —que aos homens namoram-nos desdñs e presunções. Após uma brandura de olhos, aspereza muita de obras. Isto de seu natural lhes deve vir; porque são tão rijos que parece não terem em muito senão o que trabalham muito. Nós outras, brandas de nosso nascimento, fazemos outra cousa [...] Mas, como quer que seja, ou pela desventura das mulheres, ou pela ventura dos

²⁶ M. de Riquer, *op. cit.*, p. 88.

²⁷ Vid. María Rosa Álvarez Sellers, “Personajes femeninos en la literatura renacentista portuguesa”, en *Dona i Literatura. Quaderns de Filologia*. Ed. de Sonia Mattalía Alonso, Evelio Miñano Martínez y Carmen Morenilla Talens. Valencia, Universitat de València, 1997, p. 23.

²⁸ Según João Gaspar Simões esta obra expresaría una forma de subjetivismo específicamente portugués, *Perspectiva histórica da ficção portuguesa: das origens ao século XX*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, p. 102.

homens, sentença é dada em contrário; que a eles os vençam esquivanças; e boas obras—a elas!²⁹

En el caso de Moraes, estos rasgos codificados parecen haberse polarizado hacia una caracterización misógina también a causa de acontecimientos personales que afectaron en particular el relato de la aventura de las cuatro damas francesas y la caracterización del personaje de Torsi, que se ha identificado como retrato literario de una dama de la corte de Francisco I, de la que Moraes sufrió los desdenes.³⁰

Roseo, en cambio, enfoca en particular las consecuencias del comportamiento causado por la altanería femenina, señalando cómo puede afectar las perspectivas matrimoniales de una joven en edad de casarse. En este sentido, Roseo parece haber relaborado en la figura de Spira un personaje creado por el mismo Moraes, la infanta Gratimar: se trata de la hija segunda de Arnedos, rey de Francia, que acude a la corte de Constantinopla con la hermana Florenda a petición explícita del emperador, como posible perspectiva matrimonial para sus nietos; mientras Florenda consigue casarse con Germán de Orliens, Gratimar acaba quedándose fuera de los desposorios por su presunción.³¹ Spira será, en la pluma de Roseo, precisamente hija de Florenda y Germán de Orliens, y le tocará un destino análogo al de su tía Gratimar, siempre debido a su soberbia.

²⁹ Bernardim Riberiro, *História de Menina e Moça*. Ed. de Cinzia di Niccolo y Marisa Mourinha. Perugia, Edizioni dell'Urogallo, p. 45.

³⁰ Por esta razón, esta aventura fue también estudiada en el debate sobre la autoría de la obra como prueba de la atribución a Moraes: *vid.* Sylvia Roubaud, "Juego combinatorio y ficción caballerescas: un episodio del Palmerín de Inglaterra", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 24, núm. 1, 1975, pp. 178-196. También Justina Ruiz de Conde menciona como se han establecido relaciones entre algunos acontecimientos privados de la vida del autor y unos episodios de la novela, en la cual se detectaría una disposición hostil hacia las mujeres, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. Madrid, Aguilar, 1948, p. 246.

³¹ "Gratimar, sendo mais altiva e pior de contentar, ficou fora do conto das casadas", F. de Moraes, *Palmeirim*, p. 600. S. Roubaud identifica en Gratimar una representación – y un anagrama – de Margarita, hija segunda de Francisco I, *op. cit.*, p. 180; se trata de otro elemento textual relacionado con la biografía de Moraes que se ha considerado prueba de su autoría.

Claramente, el enfoque amoroso de Roseo en su continuación de la saga de origen portuguesa está orientado en primer lugar hacia la culminación del casamiento.³² En esta perspectiva, la mujer tiene que moderar su arrogancia para conseguir casarse, mientras que “Spira [...] fu tanto bella, et arrogante, che per non volersi contentare della servitù di alcuno di quei Cavallieri, che le servivano, arriscando le proprie persone, rimase senza marito”.³³ La tendencia a la misoginia manifestada por Moraes, entonces, queda reinterpretada para convertirse en un mensaje positivo de enseñanza, dirigido a un público de jóvenes doncellas que parece ser el destinatario preferente de Roseo, también a partir de su trabajo de preceptor para algunas familias nobiliarias italianas de la época.³⁴

³² El amor cortés no supone un código de comportamiento unívoco e invariable: puede ser un amor adúltero o el amor que tiende hacia el matrimonio pero también múltiples fórmulas intermedias (vid. Daniell Régnier-Bohler, “Amor cortés”, en *Diccionario razonado del Occidente Medieval*. Ed. de Jacques Le Goff y Jean Claude Schmitt. Madrid, Akal, 2003, p. 23). Según Emilio José Sales Dasí, de hecho, el amor en los libros de caballerías se representa “mediante una amplia gama de posibilidades argumentales que desmontarán la tradicional idea de que todas las obras del género son iguales”, *La aventura caballesca: epopeya y maravillas*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, pp. 48-49. Para una comparación entre las varias tendencias y facetas del amor cortés véase, por ejemplo, J. Ruiz de Conde, *op. cit.*, pp. 148-149, Jean Frappier, *Amour courtois et table ronde*. Genève, Droz, 1973, p. 13 y Antony Van Beysterveldt, “El amor caballeresco del Amadís y el Tirante”, en *Hispanic Review*, vol. 49, núm. 4, 1981, pp. 407-425. Los siguientes autores se dedican a un análisis de varios modelos femeninos y masculinos, dando prueba de la enorme casuística de comportamientos sentimentales de los personajes caballerescos: José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, “La otra realidad social en los libros de caballerías (II). Damas y doncellas lascivas”, en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alicante, 16-20 de setembre de 2003)*, vol. II. Ed. de Josep Lluís Martos Sánchez, Josep Miquel Manzanaro i Blasco y Rafael Alemany Ferrer. Valencia, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, pp. 1007-1022; “La otra realidad social en los libros de caballerías: IV. De los ‘desamorados’ a los adúlteros”, en *Medievalismo en Extremadura: estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*. Ed. de Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, pp. 1085-1102.

³³ M. Roseo, *op. cit.*, f.9r.

³⁴ Para la actividad de preceptor de Roseo, vid. A. Bognolo, “Mambrino Roseo da Fabriano, vita provvisoria di uno scrittore”, p. 62. Sobre el propósito pedagógico de su obra, vid. Federica Zoppi, “Risa y mujer: motivos de humorismo femenino en el ciclo de los *Palmerines*”, en *Historias Fingidas*, núm. 8, 2020, pp. 223-255.

De hecho, esta misma perspectiva sobre la soberbia femenina en relación con el cortejo amoroso queda expresada por Castiglione en el *Cortigiano* que, como en el caso de Roseo, identifica en esta actitud femenina de total desdén un motivo razonable para que un cortesano sabio no se enamore de esta mujer soberbia.³⁵ La moderación de la presunción no es una necesidad solo en el ámbito del cortejo amoroso, sino también una necesidad social, que permite que la doncella evite quedar marginada en la sociedad de la corte por su crueldad:

E benché già si siano trovate alcune donne, le quali, forse superbe per la bellezza e valore loro, la prima parola che hanno detta a chi loro ha parlato d'amore è stata che non pensino avere mai da loro cosa vogliano, pure con l'aspetto e con le accoglienze sono loro poi state un poco più graziose, di modo che con gli atti benigni hanno temperato in parte le parole superbe. Ma se questa donna e con gli atti e con le parole e coi modi leva in tutto la speranza, credo che il nostro cortigiano, se egli sarà savio, non l'amerà mai, e così essa avrà questa imperfezione di trovarsi senza amante.³⁶

Castiglione interpreta bajo una perspectiva social y cortesana el precepto tradicional de la recompensa amorosa, es decir la necesidad de que la doncella se muestre reticente al cortejo amoroso, pero en la justa medida, concediendo sus atenciones a los que hayan dado prueba de merecerlas: “non ergo debet statim mulier petentis annuere voluntati, sed infinitis eum primo caute ditare promissis et cum competente moderatione bona differre promissa [...]. Sed si eum in diutina noverit probatione proficere, longa non debet dilatione tardare promissa, ne suum sibi sentiat minime prodesse laborem”.³⁷ Se trata de un punto de vista abrazado por el mismo Roseo que, a través de su perspectiva pedagógica, ofrece una relectura de algunos comportamientos propios del código del amor cortés para que puedan convertirse en pre-

³⁵ Roseo subraya la condición desgraciada de Forcino, caballero que dedica su servicio a Spira, siendo “da quella, per la sua arrogantia, tanto malamente riconosciuto, che viveva desperato del suo amore”, M. Roseo, *op. cit.*, f.276v.

³⁶ B. Castiglione, *op. cit.*, p. 294.

³⁷ A. el Capellán, *op. cit.*, pp. 160, 162.

ceptos útiles para la educación sentimental de jóvenes doncellas en contexto de la corte renacentista italiana.

En el ámbito de contextos sociales y culturales distintos, entonces, se re-interpretan algunas características y comportamientos propios de los personajes caballerescos, en nuestro caso de las figuras femeninas que se muestran especialmente soberbias; la tradicional actitud que se atribuye a la mujer en la relación amorosa caballeresca padece un proceso de relectura en el que influye también el perfil biográfico de los autores, tanto que se trate de vicisitudes amorosas personales, como de experiencias profesionales en el mundo cortesano. Esto es solo uno de los numerosos ejemplos de la riqueza del corpus caballeresco, que, por una parte, presenta modelos paradigmáticos reiterados que justifican la consideración del género como en gran medida homogéneo, pero, por otra parte, dentro de estas líneas maestras manifiesta un gran abanico de posibilidades y de matices distintos.

Palmerín en Portugal: algunos cuentos populares portugueses

PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES
Universidad de Oviedo

I. La enorme popularidad del *Palmerín de Olivia* (1511) y del *Primaleón* (1512) en la península Ibérica es un hecho incontestable, como revelan las numerosas continuaciones del ciclo de los Palmerines, tanto españolas como portuguesas, que circularon a lo largo del siglo XVI y la primera mitad del XVII, y que fueron adaptadas y traducidas a diversas lenguas europeas.¹ Por ejemplo, en la Biblioteca Nacional de Portugal se conserva un ejemplar de impresión veneciana del *Palmerín de Olivia* de 1526, en la Biblioteca Pública de Évora un *Primaleón* de 1534, y además sabemos que existieron, por lo menos, dos ediciones portuguesas del *Primaleón*, de 1566 y de 1598 —de este último hay sendas copias en la Biblioteca Nacional de Portugal y en la Biblioteca Pública Municipal do Porto—, y hay otra del *Palmerín de Olivia* de 1581, procedente del taller eborense de Cristóvão de Burgos, de pretendido carácter clandestino.²

La influencia literaria del *Palmerín de Olivia* y sus descendientes no solo se ha registrado en el campo de la novela, sino que también se extiende a otros

¹ Acerca del origen y desarrollo del ciclo de los Palmerines ibéricos, *vid.* Henry Thomas, *Spanish and Portuguese romances of chivalry. The revival of the romance of chivalry in the Spanish Peninsula and its extension and influence abroad.* Cambridge, Cambridge University Press, 1920; María Carmen Marín Pina, “El ciclo español de los palmerines”, en *Voz y Letra. Revista de Literatura*, núm. 7-2, 1996, pp. 3-27; Anna Bognolo, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo.* Pisa, Edizioni ETS, 1997; y *Palmerín y sus libros: 500 años.* Ed. de Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho. México, El Colegio de México, 2013. Sobre el *Palmerín* de 1581, *cf.* Maria José da Silva, “Uma impressão do *Palmeirim de Oliva* feita em Évora por Cristóvão de Burgos e atribuída a Francisco del Canto, de Medina del Campo”, en *Publicações do XXVI Congresso Luso-Espanhol.* Porto, Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências, 1962, pp. 131-136.

² Sobre ediciones de libros de caballerías españoles en Portugal, *vid.* Aurelio Vargas Díaz-Toledo, *Os livros de cavalarias portuguesas dos séculos XVI-XVIII.* Lisboa, Pearlbooks, 2012, pp. 36-37.

géneros literarios, de tipo muy variado. En el ámbito teatral, Gil Vicente se basó en el *Primaleón* para su *Tragicomedia de Don Duardos* (ca. 1522), fray Hortensio Paravicino compuso la *Gridonia, ò cielo de amor vengado* (muy libremente basada en el *Primaleón* y publicada en las *Obras posthumas, divinas, y humanas de 1641*), y en torno a 1629 Juan Pérez de Montalbán escribió una comedia de enredo que potencia los elementos maravillosos de la historia y que se titula *Palmerín de Oliva, o la encantadora Lucelinda*, publicada en Zaragoza en las *Comedias de diferentes autores* en 1650.³ Como ha estudiado la profesora María Carmen Marín Pina,⁴ la pieza de Pérez de Montalbán es la fuente de inspiración de la *Nueva relacion, y famoso romance, en que se refieren los tragicos sucessos, encantos, valentías, y venturoso fin de Palmerin de Oliva, Principe de Macedonia* (1755), de un tal José Blas Moreno, “maestro de primeras Letras en Lorca”, de la que se han conservado escasas copias. Para Marín Pina, todos estos ejemplos “constituyen un nuevo modo de lectura y

³ Hay edición moderna a cargo de Claudia Demattè: *Juan Pérez de Montalbán: Palmerín de Oliva*. Lucca, Mauro Baroni, 2006. Para otros ejemplos de comedias de tema caballeresco, pueden consultarse los estudios de María Carmen Marín Pina, “El *Primaleón* y la comedia *El príncipe jardinero*, de Santiago Pita”, en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas pasaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*. Ed. de Julián Acebrón Ruiz. Lleida, Universitat de Lleida, 2001, pp. 267-284; *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico en Almagro (12, 13 y 14 de julio de 2005)*. Ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006; Claudia Demattè, *Repertorio bibliografico del teatro cavalleresco spagnolo del s. XVII*. Trento, Labirinti, 2005; Claudia Demattè y Alberto del Río, *Parodia de la materia caballeresca y teatro áureo: edición de ‘Las aventuras de Grecia’ y su modelo serio, el ‘Don Florisel de Niquea’ de Montalbán*. Pamplona, Universidad de Navarra, 2012; y María Gutiérrez Padilla, “Magia y maravilla en la comedia caballeresca áurea. Un acercamiento a partir de la semiótica teatral”, en *En línea caballeresca. Lecciones del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca*. Coord. de Axayácatl Campos García-Rojas y Yordi Enrique Gutiérrez Barreto. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, pp. 149-167. *Vid.* también el artículo de George Peale, “Sobre la fecha y la escenografía de *Palmerín de Oliva*, del Doctor Juan Pérez de Montalbán”, en *Criticón*, núm. 123, 2015, pp. 167-191.

⁴ María Carmen Marín Pina, “Romancero y libros de caballerías más allá de la Edad Media”, en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, vol. II. Coord. de José Manuel Lucía Megías. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, pp. 977-988.

de difusión” de la literatura caballeresca, que no se limita al Renacimiento, “sino que se perpetúa en el tiempo y alcanza al menos el siglo XVIII”.⁵

En esta ocasión, nos vamos a fijar en otro tipo de recreación de las aventuras de Palmerín de Olivia, cuya fama y vitalidad llegan hasta los umbrales del siglo XX. En su introducción a la edición del libro de caballerías en la colección “Los libros de Rocinante” (2004), Marín Pina informa de la transmisión oral de la historia de Palmerín en Portugal, cuya noticia agradecía a María Jesús Lacarra, y menciona dos versiones del cuento: “una breve de finales del siglo XIX recogida en el Algarve, *O Palmeiriz de Oliva* [...] y otra más extensa fechada en Mexilhoeira Grande, en 1919, y titulada *Palmeirim de Oliva* [...], que dan fe de la extraordinaria acogida que la literatura caballeresca en general y la serie palmeriniana en particular tuvo en tierras lusitanas”.⁶

Aparte de los relatos reseñados por Marín Pina, hemos localizado otras dos versiones alternativas del cuento, recogidas a principios del siglo XX en Tavira y en Faro (también en el Algarve), por el folclorista Francisco Xavier de Ataíde Oliveira, bajo los títulos “Palmeirim e Paciência” y “Elviro e Olívia”.

II. Para la especialista Isabel Cardigos, los cuentos tradicionales portugueses —ese “segredo que o mundo desconhece”⁷— solo han recibido el interés de la crítica académica en tiempos muy recientes (lo que contrasta, por ejemplo, con la pujanza de los estudios dedicados al romancero portugués).⁸ Portugal es, sin

⁵ *Ibid.*, p. 982.

⁶ María Carmen Marín Pina, “Introducción”, en *Palmerín de Olivia*. Ed. de Giuseppe di Stefano. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, pp. XXXII-XXXIII. *Vid.* también Guido Mancini, “Introducción al *Palmerín de Olivia*”, en *Dos estudios de literatura española*. Barcelona, Planeta, 1997, pp. 9-202; Daniel Eisenberg y María Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000, pp. 395-407; y Claudia Demattè, *Palmerín de Olivia (guía de lectura)*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

⁷ Isabel Cardigos, “O conto tradicional português: um segredo que o mundo desconhece”, en *Cuentos y leyendas de España y Portugal / Contos e lendas de Espanha e Portugal*. Ed. de Enrique Barcia. Mérida, Junta de Extremadura, 1997, pp. 39-45.

⁸ “No one has yet written a history, definitive or otherwise, of Portuguese fairy tales [...], and studies of children’s literature are a relatively recent development”, *The Oxford Companion to Fairy Tales*.

embargo, un territorio donde “la costumbre de contar cuentos permaneció más tiempo viva”, lo que Ulf Diederichs relaciona con la tardía alfabetización de gran parte de la población.⁹ Cardigos ofrece una breve historia y panorámica de los estudios sobre cuentística tradicional portuguesa,¹⁰ desde los *Contos Populares Portuguezes* (1879) de Francisco Adolfo Coelho (1847-1919) —la primera colección de cuentos “com intuitos científicos”, que buscaba “reproduzir textos fiéis às narrativas orais”—,¹¹ pasando por la amplia investigación realizada por Teófilo Braga (1843-1924) para los dos volúmenes de los *Contos Tradicionaes do Povo Portuguez* (1883) —condicionada por los preceptos de la filología decimonónica—, los *Contos Populares Portuguezes* (1910) de Zófimo Consiglieri Pedroso (1851-1910) —muy apreciados en el extranjero gracias a una temprana traducción al inglés—, hasta colecciones de ámbito regional como los *Contos Tradicionaes do Algarve* (1900-1905) de Francisco Xavier de Ataíde Oliveira (1842-1915) y los *Contos Populares do Alemtejo* (1919) de António Tomás Pires (1853-1915) o publicaciones más recientes como los *Contos Populares e Lendas* compilados por José Leite de Vasconcelos (1858-1941) y editados póstumamente por Alda y Paulo Soromenho entre 1963 y 1969.

En tres de estas colecciones encontramos algunos “contos maravilhosos” o “sentimentais” que recrean las hazañas de Palmerín de Olívia. La primera versión registrada, de extensión breve y trama muy simplificada, aparece en

Coord. de Jack Zipes. Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 479. Sobre el romancero portugués, están en vigor los proyectos “Romanceiro.pt” y “RELIT-Rom: Revisões literárias: a aplicação criativa de romances velhos (sécs. XV-XVII)”, desarrollados en el Instituto de Estudos de Literatura e Tradição – IELT de la Universidade Nova de Lisboa.

⁹ Ulf Diederichs, *El Palacio de los Cuentos*. Vol. v. Barcelona, Círculo de Lectores, 1996, p. 153.

¹⁰ Para un catálogo de los cuentos tradicionales portugueses, puede consultarse la tesis doctoral de Rui Miguel Faria, *O conto popular português*. Porto, 2009. Tesis, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, así como el *Catálogo dos contos tradicionais portugueses, com as versões análogas dos países lusófonos*. Ed. de Isabel Cardigos y Paulo Jorge Correia. Porto, Afrontamento, 2015, 2 vols. Existen algunas antologías de cuentos portugueses traducidos al español (José Leite de Vasconcelos, *La gaita maravillosa y otros cuentos*. Trad. de Carmen Bravo-Villasante. Palma de Mallorca, Olañeta, 1994; José Luis Garrosa Gude, *La sirena de Alamares y otros cuentos populares portugueses*. Madrid, Calambur, 2013; José Viale Moutinho, *Cuentos populares portugueses*. Trad. de María Tecla Portela Carreiro. Madrid, Siruela, 2017), pero ninguna recoge la historia de Palmerín de Olívia.

¹¹ I. Cardigos, “O conto tradicional português: um segredo que o mundo desconhece”, p. 9.

los *Contos Tradicionaes do Povo Portuguez* de Teófilo Braga bajo el título “Palmeiriz d’Oliva” y fue recogida en el Algarve en el último cuarto del siglo XIX. Tras la muerte de su hijo recién nacido, un labrador encuentra un bebé abandonado “ao pé de uma palmeira que estava perto de uma oliveira” (dos elementos simbólicos clave en la tradición) y decide adoptarlo y bautizarlo como Palmeiriz d’Oliva, en recuerdo del lugar del feliz hallazgo. Poco después, unos caballeros le entregan una niña llamada Rosa: “as duas crianças foram crescendo, e tinham muito amor um ao outro e julgavam que eram filhos dos lavradores”.¹² A llegar a la adolescencia, Rosa es devuelta a casa de sus verdaderos padres y Palmeiriz “passou muitos trabalhos até que chegou ao palacio do rei, que gostou tanto d’elle que o tomou para seu criado, e não sahia da sua companhia”.¹³ El soberano quiere casarse con una princesa de renombrada belleza y envía a Palmeiriz a solicitar su mano. Para su disgusto, nuestro héroe descubre que la hermosísima dama no es otra que su amada Rosa. Finalmente, una carta inesperada revela que Palmeiriz d’Oliva es hijo natural del rey, que le explica que “o deu a criar em segredo, para o salvar do odio da rainha, que não tinha filhos”.¹⁴ La corte celebra el matrimonio de los dos enamorados, y lo que “ia sendo causa de tanta desgraça [...] se tornou de tanta felicidade”.¹⁵

La segunda versión de la historia, “Palmeirim e Paciência”, fue recogida en Tavira por Ataíde Oliveira y publicada en el segundo volumen de sus *Contos Tradicionaes do Algarve*, que incluye además otra variante del cuento, de desarrollo más novelesco, titulada “Elviro e Olívia”. En “Palmeirim e Paciência”, un humilde campesino sin hijos encuentra en la orilla del mar una caja: “Dentro da pequena caixa vinha uma creança, com uma bolsa de dinheiro em ouro e um bilhete, no qual se recommendava que tratassem da creança, pagando-se as despesas com o dinheiro contido na bolsa.”¹⁶

¹² Teófilo Braga, *Contos Tradicionaes do Povo Portuguez*. Vol. I. Porto, Livraria Universal de Magalhães & Moniz Editores, 1883, p. 143.

¹³ *Ibid.*, p. 143.

¹⁴ *Ibid.*, p. 144.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Francisco Xavier de Ataíde Oliveira, *Contos Tradicionaes do Algarve*. Vol. II. Porto, Typographia Universal, 1905, p. 99; I. Cardigos y P. J. Correia incluyen el cuento “Palmeirim e Paciência” en su *Catálogo dos contos tradicionais portugueses*. Vol. II. pp. 494-495.

Unos años después, una dama entrega al padre adoptivo de Palmeirim una niña que se llama Paciencia, también con una bolsa de dinero, y le pide que “conservasse a creança em seu poder durante dez annos, pois que, passado esse tempo, ella a viria buscar”.¹⁷ Los dos jóvenes crecen juntos y se enamoran el uno del otro, pero Paciencia tiene que regresar a casa de su madre. Palmeirim pide “licença ao lavrador, que elle suppunha seu pai, de ir correr o mundo. Nem o lavrador nem a lavradeira lhe queriam conceder a licença, mas elle tanto pediu e rogou, que obteve a licença pedida”.¹⁸ Tras una serie de aventuras, el joven adquiere un sombrero que vuelve invisible a su portador y unas botas mágicas que lo llevarán adonde quiera, aunque desconozca el camino. El protagonista se presenta en los aposentos de su amiga Paciencia, a la que su madre quiere casar “com um rico negociante d’aquelles sitios. Conversaram ambos por muito tempo, sem que as criadas dessem pela presença do mancebo, que punha o chapéu na cabeça, apenas sentia os seus passos”.¹⁹ Palmeirim decide desafiar a su rival a un duelo, cuyo premio será la mano de Paciencia. Antes de que se consume la tragedia, el mercader descubre que Palmeirim es su hijo, perdido en alta mar, y los enamorados pueden contraer matrimonio.

En “Elviro e Olívia”, registrado en Faro, aparece un hada madrina que protege al mancebo Elviro desde su nacimiento y le regala un anillo mágico. Olivia, la hija del rey de Polonia, es criada en compañía del protagonista por un gentilhomme que se preocupa de “ensinar-lhe tudo quanto constitue a educação de uma princesa”.²⁰ Los jóvenes descubren que no son hermanos y tienen que separarse, pero Olivia promete ser fiel a su amigo: “Agora sei que não somos irmãos; por isso te digo que só casarei comtigo. Espero-te”.²¹ En esta versión de la historia se explica que Elviro es hijo ilegítimo del rey con su favorita, una dama que intriga para evitar el matrimonio de su amante con la bellísima Olivia, a la que el joven ha elegido involuntariamente entre una serie de retratos de princesas casaderas. La doncella vuelve a tranquilizarlo: “o co-

¹⁷ *Ibid.*, p. 99.

¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

¹⁹ *Ibid.*, p. 100.

²⁰ *Ibid.*, p. 410.

²¹ *Idem.*

ração diz-me que eu não casarei com o teu rei, e sim contigo”.²² En efecto, un collar servirá para identificar al hijo abandonado y evitar *in extremis* el duelo a muerte, cuando Elviro revela al monarca lo siguiente: “—Eu sou um engeitado, senhor. Foi-me encontrado este colar ao pescoço pelo meu bemfeitor, que me encontrou exposto no tronco de uma arvore. encontrou exposto no tronco de uma arvore. // Então o rei chamou-lhe filho e abraçou-o”.²³ El cuento termina con una doble boda, orquestada por el hada madrina: Elviro se casa con su amada Olivia y el rey con la madre de su hijo, perdido y ahora por fin recuperado.

La última versión, a nuestro juicio la más elaborada, fue recogida por Leite de Vasconcelos en Portimão, también en el sur de Portugal, en torno a 1919, bajo el título canónico “Palmeirim de Oliva”. Una pareja celebra el nacimiento de su primer hijo, pero el bebé muere súbitamente el día de su bautizo. Un visitante llega entonces en un carruaje para entregarles una niña, la princesa Apolonia (o “de Aploina”). Pocos días después, el marido encuentra una caja en la orilla de un riachuelo, en la que hay un bebé recién nacido, al que pone por nombre Palmeirim de Oliva, y unas insignias de oro que indican que se trata del hijo de un rey. Palmeirim y Apolonia van juntos a la escuela y, aunque están en clases separadas, no dejan de pensar el uno en el otro:

Dizia-lhe a prencesa de Aploina:

—Olha, Palmeirim de Oliva: eu estou na escola e estou sempre pensando em ti.

Dizia-lhe Palmeirim de Oliva:

—Olha, Prencesa de Aploina: às vezes está o mestre perguntando a lição e, se hei-de responder à lição, respondo-lhe “Prencesa de Aploina”.²⁴

Pasados unos años, la doncella tiene que regresar a su hogar en el carruaje misterioso. Palmeirim llora su ausencia, pero su madre adoptiva trata de

²² *Ibid.*, p. 412.

²³ *Ibid.*, p. 413.

²⁴ José Leite de Vasconcelos, *Contos Populares e Lendas coligidos por J. Leite de Vasconcelos*. Vol. II. Ed. de Alda da Silva Soromenho y Paulo Caratão Soromenho. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1969, p. 304.

consolarlo diciéndole: “Filho, tem paciência; não chores, que ela tinha de ser nossa só até ao dia de hoje”.²⁵ El joven sale a recorrer el mundo y, por su valor y sus muchos méritos, llega a convertirse en privado del rey, que lo trata como si fuera su propio hijo. El monarca decide enviarlo en busca de su prometida, que —como ya sospechábamos— no es otra que la princesa Apolonia. Los enamorados vuelven a encontrarse y realizan juntos una travesía marítima, pero nuestro héroe resbala en la cubierta del barco y desaparece en el mar: “Qual foi o grande desgosto da Prenceza de Aploina! Nunca mais falou. Quando chegou ao reino do rei que a mandou buscar, içaram bandeira de luto. Levaram-na para um quarto, o rei conversava com ela, mas ela não respondia, parecia muda”.²⁶

La mudez femenina, real o fingida, es un tópico bastante frecuente en los cuentos populares portugueses.²⁷ Palmeirim, por su parte, consigue nadar hasta una playa donde consigue embaucar a dos hermanos, que creen que el naufrago es un ángel, para que le entreguen un sombrero mágico y unas botas de siete leguas: “As botas quem nas calça basta dizer ‘põe-me em tal parte’, e imediatamente se vê lá, e o chapéu quem no põe não mais se vê”.²⁸ Con estos objetos encantados, Palmeirim acude al encuentro de su amada Apolonia. El rey descubre con cólera que la tímida princesa recibe un visitante todas las noches y le recrimina: “—Então, prenceza, comigo não falavas e com Palmeirim já falas? [...] Mandar matar, não te mando matar, mais amanhã havemos de ir brigar um com o outro”.²⁹

En el duelo, Palmeirim tiene un presentimiento y no se atreve a atacar a su señor con la espada, pero el soberano repara en las insignias reales que porta el caballero y, reconociéndolo, le pregunta: “Palmeirim de Oliva, como pode um filho levantar arma a seu pai?”³⁰ Una vez descubierta la verdadera iden-

²⁵ *Ibid.*, p. 305.

²⁶ *Idem.*

²⁷ Isabel Cardigos, “A mudez de Dona Marinha: lendas e contos em torno do silêncio na mulher”, en *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*. Ed. de Rafael Beltrán y Marta Haro. Valencia, Universitat de València, 2006, pp. 89-109.

²⁸ J. Leite de Vasconcelos, *Contos Populares e Lendas*. Vol. II. p. 306.

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Ibid.*, p. 307.

tividad del héroe, el rey celebra las bodas de su hijo con la princesa Apolonia, que “lá ficaram vivendo, com grande felicidade”.³¹

III. Estas cuatro versiones orales —la primera recogida por Braga, otras dos por Ataíde Oliveira y la cuarta por Leite de Vasconcelos— reúnen los motivos básicos de la historia de Palmerín de Olivia, que Claudia Demattè ha resumido como “nacimiento ilegítimo, abandono del infante, demostración de su valentía vislumbrada por su belleza excepcional, [...] anhelada anagnórisis y finalmente [...] celebración de las bodas de ritual”.³² Se trata de elementos comunes a numerosos cuentos folclóricos, recogidos en el índice de Aarne-Thompson³³

³¹ *Idem.*

³² C. Demattè, *Palmerín de Olivia (guía de lectura)*, p. 7. Sobre motivos folclóricos en la literatura caballerescas, pueden consultarse los trabajos de Ana Carmen Bueno Serrano, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007; Ana Carmen Bueno Serrano, “Las tres ‘fadas’ de la montaña Artifaria a la luz del folclore (*Palmerín de Olivia*, caps. XV-XVIII)”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, núm. 84, 2008, pp. 135-157; Ana Carmen Bueno Serrano, “Motivos folclóricos y caballerescos en los libros de caballerías castellanos”, en *Revista de Poética Medieval*, núm. 26, 2012 pp. 83-108; Juan Manuel Cacho Bleuca, “El motivo en la literatura caballerescas. Presentación”, en *Revista de Poética Medieval*, núm. 26, 2012, pp. 11-30; Juan Manuel Cacho Bleuca, “El Motif-Index de S. Thompson y sus aplicaciones en la literatura caballerescas”, en *Historias Fingidas*, núm. 8, 2020, pp. 5-54; Karla Xiomara Luna Mariscal, “Índice de motivos de las historias caballerescas del siglo XVI: catalogación y estudio”, en *De la literatura caballerescas al ‘Quijote’*. Ed. de J. M. Cacho Bleuca, A. C. Bueno Serrano, P. Esteban Erlés y K. X. Luna Mariscal. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 347-359; Karla Xiomara Luna Mariscal, “Aproximación al estudio de las historias caballerescas breves a partir de los motivos folclóricos”, en *Amadis de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca*. Ed. de J. M. Lucía Megías, M. C. Marín Pina y A. C. Bueno Serrano. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 457-469; Karla Xiomara Luna Mariscal, *Índice de motivos de las Historias caballerescas breves*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.

³³ *Vid.* Cristina Abranches Guerreiro, “Temas míticos nos contos populares portugueses”, en *Revisitar o mito. Myths revisited*. Ed. de Abel do Nascimento Pena, Lisboa, Húmus, 2015, pp. 607-614. Para un análisis de algunos motivos medievales presentes en los cuentos de Ataíde Oliveira, cf. José Fradejas Lebrero, “Motivos medievales en los *Contos Tradicionais do Algarve*”, en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, vol. III.

y que podemos rastrear en otros textos clásicos de la literatura portuguesa, como el *Auto de Filodemo* de Luís de Camões (ca. 1555), que también desarrolla una historia de inspiración caballeresca. La tesis doctoral de Faria³⁴ y el *Catálogo dos contos tradicionais portugueses* editado por Cardigos y Correia³⁵ relacionan las versiones tradicionales de la historia de Palmerín con el tipo Aarne-Thompson AT 885** *Os filhos adoptados / The Foster Children*, clasificándolas con los siguientes números del “Arquivo Português de Contos Tradicionais”: APCT 239 (“Palmeirim e Paciência”), APCT 347 (“Elviro e Olívia”), APCT 694 (“Palmeiriz d’Oliva”) y APCT 1537 (“Palmeirim de Oliva”).

Marín Pina apunta que “Palmeiriz d’Oliva” —el cuento publicado por Braga en 1883— tiene un carácter menos fantástico que los otros y elimina el episodio del viaje en barco y la referencia a los objetos mágicos que recibe el protagonista.³⁶ No obstante, en las cuatro versiones se detecta un cierto realismo descriptivo y algunos detalles de ambientación más moderna —y casi, diríamos, prosaica—, como, por ejemplo, las referencias a la escuela y la constante preocupación de los narradores por el coste de la manutención de los niños abandonados. El *amour de loin* del rey, la petición de mano de la princesa Olívia (o Apolonia), el papel del favorito como emisario real y la travesía marítima de la pareja de enamorados parecen reflejar elementos de la historia de Tristán e Iseo, muy popular en tierras lusitanas.

No obstante, existen varios indicios de que la fuente principal de estas versiones orales registradas en el Algarve habría sido la comedia de Pérez de Montalbán, que fue un autor muy apreciado en Portugal y cuyas obras circu-

Coord. de Aires Augusto do Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 163-166.

³⁴ R. M. Faria, *O conto popular português*, p. 246.

³⁵ *Catálogo dos contos tradicionais portugueses*. Vol. I. pp. 460-461. El esquema básico es el siguiente: “I. (A) Um casal adopta (a) um bebé que foi encontrado com uma bolsa de dinheiro e um sinal de identificação; (b) e também uma bebé é trazida por uma senhora; (B) Mais tarde, a menina é levada pela senhora e o rapaz decide ir em sua demanda. II. (A) O rapaz encontra a menina (princesa) que está prestes a casar com um rei (rico fazendeiro); (B) O rei desafia o rapaz para um duelo; (a) uma força misteriosa impede o rapaz de ferir o rival; (b) O sinal do rapaz é visto durante a batalha; (C) O rival reconhece o seu filho; (a) Casamento com a mãe do rapaz; (b) Rapaz casa com a sua amiga de infância”.

³⁶ M. C. Marín Pina, “Introducción”, pp. XXXII-XXXIII.

laron ampliamente en relaciones y pliegos sueltos hasta épocas muy recientes. Si bien el origen y la trayectoria básica del protagonista de los cuentos son bastante similares a los que narra la novela castellana (aunque aparecen muy simplificados), hallamos más novedades en el tratamiento de la heroína. Como ha explicado Demattè,³⁷ el dramaturgo madrileño fusionó en uno solo tres de los personajes femeninos del libro de caballerías original: Diofena, la hermana adoptiva que se cría con Palmerín de Olivia; Laurena, hija del duque de Durazo y primer amor del héroe; y la princesa Polinarda, princesa de Alemania y futura emperatriz de Grecia. También en la pieza de Pérez de Montalbán figura el episodio de la novia perdida, el naufragio —aunque aquí es provocado por los celos de la maga Lucelinda, enamorada de Palmerín— y el mismo desenlace, con el duelo entre el caballero y el rey Florendo de Macedonia (su verdadero padre) y la anagnórisis final. La hechicera, con un papel importante en la comedia, aparece muy desdibujada en el personaje de la bondadosa hada madrina de “Elviro e Olívia”, donde el carácter más ambiguo corresponde a la favorita del rey, celosa e intrigante, que al final resulta ser la verdadera madre del protagonista. Al igual que en varios de los cuentos, en la versión teatral el instrumento mágico del héroe es una sortija que le regala Lucelinda (en el poema de José Blas Moreno, en cambio, se trata de una “flor conficionada”, un elemento tradicional del folclore peninsular).

Concluye Marín Pina que “el tiempo [...] no perdona y la distancia borra los viejos ideales de una sociedad que disfrutó de unas ficciones de las que [...] sólo queda ya el eco de los nombres de sus héroes”.³⁸ Haría falta esclarecer, para finalizar, si los cuentos portugueses registrados derivan únicamente de la comedia de Pérez de Montalbán, a través de sueltas y pliegos de cordel, o si existirían otras vías intermedias —no cabe descartar un lejano recuerdo del libro de caballerías castellano, bien acogido por el público portugués y sometido a diversas transformaciones a lo largo del tiempo—. ¿Existen más cuentos populares derivados de comedias barrocas? También habría que intentar encontrar alguna explicación al hecho de que las aventuras de Palmerín de

³⁷ C. Demattè, *Juan Pérez de Montalbán: Palmerín de Oliva*, pp. 30-33.

³⁸ M. C. Marín Pina, “Romancero y libros de caballerías más allá de la Edad Media”, p. 985.

Olivia, hijo de la palma y la oliva, solo aparezcan recogidas en el Algarve y no en otras regiones de Portugal (ni, aparentemente, en España).³⁹

Otro detalle que puede llamar la atención es la diversidad de nombres que recibe la protagonista femenina en la tradición oral lusitana: Olivia, Rosa, Paciencia y Apolonia, que es el nombre más semejante al de la novela original, la infanta Polinarda de Alemania. “Olivia” se trata, sin duda, de un recuerdo del apodo del héroe caballeresco y la rosa es un elemento que suele asociarse a la belleza femenina en el folclore popular. El nombre “Paciencia” podría aludir al consejo que le da a Palmeirim su madre adoptiva en la versión de Leite de Vasconcelos: “Filho, tem paciência; não chores, que ela tinha de ser nossa só até ao dia de hoje”.⁴⁰ En el fondo, la historia de Palmerín de Olivia constituye una defensa de la paciencia, la perseverancia y la constancia amorosa. Resulta evidente que los “contos maravilhosos” registrados por Teófilo Braga, Ataíde Oliveira y Leite de Vasconcelos, entre finales del siglo XIX y principios del XX, demuestran esa constancia, esa pervivencia de la popularidad de la saga de los Palmerines y la materia caballeresca peninsular en Portugal.

³⁹ Otro ejemplo de cuento popular inspirado en la materia caballeresca sería la historia de Pierres y Magalona, cuya versión actualizada (a partir del tipo ATU 861A), titulada “El anillo perdido”, aparece recogida por Julio Camarena y Maxime Chevalier en su *Catálogo tipológico del cuento folklórico español, IV. Cuentos-novela*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, pp. 69-74. Vid. Rosa Romero-Nieva Mahiques, “Historia de la linda Magalona y Pierres de Provenza”, en *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, núm 20, 2017, pp. 333-382; I. Cardigos y P. J. Correia registran algunas variantes del cuento de Pierres y Magalona en Portugal (*Catálogo dos contos tradicionais portugueses*. Vol. I. pp. 450-451).

⁴⁰ J. Leite de Vasconcelos, *Contos Populares e Lendas*. vol. II. p. 305.

Ficción verdadera en las *Sergas de Esplandián* (1510) y el *Cinqiesme Livre d'Amadis* (1544)¹

MARIO MARTÍN BOTERO GARCÍA
Universidad de Antioquia

La ficción caballeresca del siglo XVI, en sus vertientes española y francesa, no es ajena a los avatares de la realidad histórica.² En efecto, más allá de presentar meros ejemplos de ficción pura, la ficción caballeresca teje un entramado narrativo en el que la realidad histórica y los hechos ficticios algunas veces se conjugan para vehicular ciertos valores, apreciados por el público lector renacentista.³ En este sentido, las *Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo y su traducción francesa *Le Cinqiesme Livre d'Amadis* realizada por Nicolas Herberay des Essarts constituyen un ejemplo particular, pero opuesto, del diálogo entre historia y ficción. De hecho, interrogarse por la manera en que autor y traductor conciben y plasman el vínculo entre realidad y ficción permite comprender los mecanismos, no solamente narrativos, sino también ideológicos de la ficción caballeresca. El marco ficcional parece coincidir, pero los paradigmas históricos dependen del contexto, español o francés, en el que surge la obra original y su traducción.

Con este objetivo, tomaremos como referencia algunos pasajes concretos de las obras (el prólogo y el capítulo XCIX de las *Sergas de Esplandián* y del *Cinqiesme Livre d'Amadis* la dedicatoria del traductor a Francisco I) en donde

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Historia y Literatura en la Edad Media” de la línea de investigación “Literatura Medieval y Renacentista” del Grupo de Estudios Literarios GEL, Estrategia de Sostenibilidad 2020-2021, financiado por el Comité para el Desarrollo de la Investigación, CODI, Universidad de Antioquia UdeA, calle 70 No. 52-21, Medellín, Colombia.

² De hecho, este vínculo entre ficción e historia se remonta a los lejanos orígenes de la literatura caballeresca en el siglo XII, *vid.* Jon Whitman, *Romance and History. Imagining Time from the Medieval to the Early Modern Period*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

³ María Carmen Marín Pina, “La historia y los primeros libros de caballerías españoles”, en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. III. Ed. de Juan Paredes. Granada, Universidad de Granada, 1995, págs. 183-192.

es posible apreciar la manera en que Montalvo y Herberay des Essarts recurren a hechos y personajes históricos para que las obras de ficción que escriben o traducen sean más significativas y cercanas para el público al cual van dirigidas. Los pasajes seleccionados de las *Sergas de Esplandián*, bastante conocidos, serán vistos esencialmente como un prisma que permite apreciar la posición de la traducción francesa frente al original español.

Es bien sabido que en las *Sergas de Esplandián* Rodríguez de Montalvo pone en marcha una estrategia de cristianización del mundo caballeresco, haciendo énfasis en una nueva caballería, más épica que novelesca, en la cual la lucha contra los infieles constituye el eje fundamental. Así, la alusión a hechos y personajes históricos, como la guerra de Granada y los Reyes Católicos, contribuye a arraigar la obra en un contexto de guerra santa, con un ideal de cruzada que se emparenta con el presente histórico del autor.⁴ De hecho, las *Sergas de Esplandián* comienzan con un prólogo, dirigido a “altos príncipes” y “grandes reyes y señores” que rigen la cristiandad, en el que, ensalzando a los mártires y oponiendo alma/cuerpo, tierra/paraíso, el narrador los convida a servir a Dios que les ha otorgado tantos bienes.⁵ En este prólogo se reactualiza el concepto medieval de “la paz de Dios”, origen de las cruzadas en el

⁴ La crítica concibe a las *Sergas de Esplandián* “como una obra propagandística, portavoz de la ideología de la monarquía católica de Fernando e Isabel”. Asimismo, el contexto histórico concuerda con su principal trama narrativa: “es razonable comprender que un héroe como Esplandián, defensor a ultranza de la fe católica y azote de infieles, renace en un ámbito verdaderamente propicio. Las guerras de religión, la expansión de los territorios y la renovación espiritual son algunos de los ingredientes necesarios para condimentar las preocupaciones políticas de los monarcas de carne y hueso”, (Almudena Izquierdo Andreu, “De los ensueños del pasado al *miles christi*: ecos literarios en el prólogo de las *Sergas de Esplandián*” en *En Doiro entr’o Porto e Gaia. Estudos de Literatura Medieval Ibérica*. Ed. de José Carlos Ribeiro Miranda. Porto, Estratégias Criativas, 2017, p. 564).

⁵ Esta crítica al enfrentamiento entre reyes cristianos es una variación del ideal caballeresco tal como se manifiesta en las *Sergas de Esplandián*: “Se trata específicamente de la elaboración de un modelo para la empresa colectiva de los Reyes Católicos. La petición de Esplandián a los caballeros de la Gran Bretaña que abandonen la búsqueda de la gloria personal para unirse a la batalla contra los paganos refleja la exigencia de los Reyes Católicos que la nobleza renuncie a sus peleas internas para aliarse contra los musulmanes”, (S. Giráldez, *Las sergas de Esplandián y la España de los Reyes Católicos*, p. 17).

siglo XII,⁶ por medio de la invitación del narrador para cesar el enfrentamiento entre cristianos para, más bien, enfrentar a los infieles: “la fe religiosa que se presenta como un factor unificador para la península lo es también para los caballeros de las *Sergas*”.⁷ En esta empresa, los “altos príncipes” deben seguir las huellas de Esplandián, “grande y católico emperador”:

Assí que, grandes reyes y señores, si en vuestras memorias quisierdes con lo infinito lo finito y pederedero juntar, queréis cumplir con el servicio de aquél Señor que tan grande vos hizo, bolverse han vuestras sañas, vuestras iras, dexando en reposo aquellos que en la ley santa son, por aquella carrera que abierta dexó contra los infieles este grande y católico emperador que de tanta mención este libro faze [...] Y esto, grandes reyes y señores, con tiempo, pues el tiempo a ello vos costríne, porque la ira de vuestros enemigos, que mucho se vos acercan viendo vuestra floxura, sus fuerzas no se apoderen tanto sobre vos que, cuando queráis el remedio, remedio no se halle.⁸

El matiz es imperativo y crítico hacia los “grandes reyes y señores” que no emprenden la lucha contra los infieles: “El prólogo embebe un marcado tono moral que se inyecta por cada una de sus fibras hasta reforzar el carácter efímero de los bienes mundanales que disfrutaban los príncipes”.⁹ Desde esta perspectiva, el desarrollo posterior de la obra se centra en un objetivo único, a través de una trama principal, que es la lucha contra los infieles cuyo punto álgido se encuentra en la defensa de Constantinopla por parte de todo el

⁶ “la Paix-Trève de Dieu impliquait une pacification totale de la chrétienté à l’intérieur, et pour occuper les *milités* et justifier leur existence dont on ne contestait en rien le caractère indispensable, une mobilisation des forces guerrières de cette même chrétienté contre ses ennemis du dehors (les païens, les infidèles) et du dedans (les hérétiques, les faux chrétiens)”, (Jean Flori, “L’Église et la Guerre Sainte: de la ‘Paix de Dieu’ à la ‘croisade’”, en *Annales. Economies Sociétés Civilisations*, 1992, núm. 2, p. 457).

⁷ S. Giráldez, *Las sergas de Esplandián y la España de los Reyes Católicos*, p. 18.

⁸ Garcí Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*. Ed. de Carlos Sainz de la Maza. Madrid, Castalia, 2003, p. 115.

⁹ A. Izquierdo Andreu, “De los ensueños del pasado al *miles christi*: ecos literarios en el prólogo de las *Sergas de Esplandián*”, p. 565.

personal de la caballería cristiana, desde los reyes Perión y Lisuarte hasta Amadís y Esplandián.

Antes del episodio de la batalla de Constantinopla, con el que se cierra prácticamente la obra, tiene lugar el episodio de la “visión-sueño”, que abarca los capítulos 98 y 99, en donde el narrador, identificado con el “auctor,” rompe la narración objetiva de la historia y se inserta a sí mismo dentro del marco ficcional de la historia que cuenta; en primer lugar, es llevado —“no sé en qué forma... o si en sueño fuesse”—,¹⁰ ante Urganda la Desconocida quien le reprocha su osadía al pretender contar la historia de Esplandián sin tener el mérito necesario.¹¹ Luego, por medio de una extraña visión, el “auctor” se encuentra en la Ínsola Firme en donde Urganda le anuncia unos hechos venideros y, finalmente, le da la autorización para seguir contando la historia de Esplandián.¹² Durante su feérica estancia en la Ínsola Firme, Urganda permite que el autor contemple a las damas y caballeros amadisianos que están encantados en la Cámara Defendida. Lo que da lugar para que Urganda interroge al “auctor”, en su calidad de gran conocedor de los hechos y hazañas de los personajes, sobre la supremacía heroica de los caballeros y la preeminencia en cuanto a belleza de las damas (una constante en la literatura caballeresca, desde sus inicios, que Urganda utiliza aquí como un medio para establecer la capacidad del “auctor” para escribir la historia¹³). Luego de pasada la prueba, Urganda interroga al “auctor” sobre los reyes de “su mundo” y si se pueden comparar con aquellos que ha visto encantados: “pues sus grandes y famosos fechos mucho mejor que otro ninguno los sabes, y assimesmo lo que con tus propios ojos has visto”.¹⁴ Esta pregunta implica una división entre dos mundos: uno ficcional en el que se desenvuelven los personajes y otro “real” en el que vive el “auctor”; no obstante, la división neta de los dos mundos se

¹⁰ G. Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 526.

¹¹ *Ibid.*, p. 525-532.

¹² *Ibid.*, p. 533-550.

¹³ Emilio José Sales Dasí “‘Visión’ literaria y sueño nacional en *Las Sergas de Esplandián*”, en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993*, vol. IV. Ed. de Juan Paredes Núñez. Granada, Universidad de Granada, 1994, pp. 273-288.

¹⁴ G. Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 544.

anula con la visita del autor al mundo de ficción y con el conocimiento que tiene Urganda de los personajes del mundo real. De hecho, el puente que tiende Urganda por medio de su pregunta es consolidado por el “auctor” al presentar a los reyes de su mundo:

Que sabréis, señora, por vedad que este gran rey que digo, en fermosura de rostro, en gentileza de cuerpo, en gracia de fabla, en acabada discreción y en todas las otras virtudes y gracias que a rey conviene tener, ninguno de estos vuestros se le podría igualar. Pues del gran ardil y esfuerço de su coraçon, no bastaría mi juizio a lo contar, según las grandes cosas por él han passado desde su tierna edad fasta este tiempo en que estamos, assí las cosas que tocan a esfuerço como las que con gran discreción deven y merecen ser loadas. E por esto lo dexaré, tornando a la reina muy famosa de que os fize minción. Esta es la más apuesta, la más loçana, la más discreta; que no solamente no la vieron otra semejante los que oy biven, más en todas las escrituras pasadas ni memorias presentes que de la gran antigüedad quedassen, desde que aquel grande Hércoles las Españas a poblar començó, no se halló otra reina que a esta con muy gran parte igualar pudiesse. E dexando aparte ser su discreción, su honestida[d], tanto en el extremo subidas, de su gran hermosura y graciosidad digo que por muchos muy discretos fue juzgada, más por divinal el su hermoso parecer que temporal, no porque lo fuesse mas porque a ello muy allegada pareciesse.¹⁵

En esta conocida semblanza de los Reyes Católicos (pues es sobre ellos, como se sabe) se resaltan sus cualidades a través del prisma de la ficción caballeresca, pues se trata esencialmente de los mismos valores: discreción, valentía, belleza, que caracterizan a los personajes de ficción; de esta forma el autor busca conferir una cierta legitimidad a la obra en la medida en que los personajes históricos confirman los valores que los personajes de ficción encarnan. Pero, sobre todo, se trata de dejar claro la superioridad de los reyes “de las Españas” sobre los reyes de ficción pues sus cualidades físicas y morales no tienen parangón: “en el contraste entre realidad histórica y novelesca,

¹⁵ *Idem.*

la primera se distingue superando al idealizado universo de la fábula”;¹⁶ de hecho, Urganda corrobora la opinión del “auctor”:

—Aunque yo —dixo la sabidora— por otros sepa ser verdad todo lo que has dicho, muy gran plazer siente mi ánimo en lo oír de ti, que por lo que en lo passado he visto creo no me diríais sino aquello que cierto es. E si a mí dado me fuesse lugar para los ver y servir, demás de les dezir algunas cosas que no saben, aconsejarles ía que en ninguna manera cansassen, ni dexassen esta sancta guerra que contra los infieles comenzada tienen pues que con ella sus vasallos serían contentos de los servir con las personas y faziendas, y el más alto Señor de les ayudar y favorecer, como hasta aquí lo ha fecho, y en el cabo de les fazer poseedores de aquella gran gloria que para los semejantes guardada tiene.¹⁷

Como buena “sabidora”, Urganda en realidad no necesita del *auctor* para apreciar la calidad de los Reyes Católicos pues la conoce de antemano. Lo que se busca es confirmar la omnisciencia de la maga y, sobre todo, refrendar la fama de los Reyes Católicos que sobrepasa los límites del mundo real y permea la ficción. Urganda aprueba el halago que el “auctor” hace de los Reyes Católicos, resalta su imagen de instigadores de la “sancta guerra contra los infieles”, los apoya y les aconseja —indirectamente— perseverar, pues sus vasallos los seguirán en tan encomiable empresa. Es evidente que Montalvo busca establecer en este pasaje un puente entre los hechos ficcionales, la inminente defensa de Constantinopla, y los históricos, la reconquista de Granada, confundiendo adrede los límites de la ficción y la realidad.¹⁸ Los Reyes Católicos representan a los reyes ideales que luchan por la defensa de la cristiandad ante la dominación pagana y sirven de modelo a los seres de ficción. De esta forma la ficción caballerescas se sirve de hechos y personajes históricos para con-

¹⁶ E. J. Sales Dasí, *op. cit.*, p. 287.

¹⁷ G. Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 546.

¹⁸ La imagen mesiánica de Fernando e Isabel se reitera en la *Exclamación del auctor* del capítulo 102: “Por cierto con mucha razón a los nuestros muy cathólicos rey y reina desta cuenta podemos sacar [...] [ellos] limpiaron de aquella suzia lepra, de aquella malvada heregía que en sus reinos sembrada por muchos años estava”, *Ibid.*, p. 566.

ferir a la ficción una imagen de realidad, en una simbiosis casi natural que confiere a la ficción rasgos de crónica.¹⁹

No obstante, hay que tener en cuenta que este elogio de los Reyes Católicos tiene lugar en el contexto de una “visión-sueño”, que puede ser fácilmente relacionada con la ficción,²⁰ y en una atmósfera marcada por los encantamientos. En efecto, la conversación de Urganda y el “auctor” pasa, sin transición, de la celebración de los Reyes Católicos a los detalles del encantamiento de los personajes amadisianos, compartiendo el mismo destino del rey Arturo que está también encantado:

E la fin que desto yo atiendo es que la fada Morgain, que después de mí passando gran tiempo vino, me ha hecho saber cómo ella tiene encantado al rey Artur, su hermano, y que de fuerça conviene que ha de salir a reinar otra vez en la Gran Bretaña; que entonces podrán salir estos cavalleros porque juntos con él, en mengua de los grandes reyes y príncipes de los christianos pasados, sus sucessores, con gran fuerça de armas ganen aquel gran imperio de Constantinopla, y todo lo otro que por su causa esta señoreado y por fuerça tomado de los turcos infieles enemigos de la sancta fe cathólica.²¹

El plan de Urganda consiste en aprovechar al rey Arturo encantado por el hada Morgana²² para unir al mundo amadisiano con el artúrico con un objetivo común de derrotar a los “turcos infieles” (más actuales, que los persas de la diégesis). Sin embargo, parece problemático que esta cuestión de la defensa de la fe católica esté ligada a un encantamiento, como parece indicarlo la incredulidad del “auctor”: “¿y es cierto que, en cabo de tantos años que por

¹⁹ “El espíritu cruzado que alienta las aventuras del hijo de Amadís, y en especial la defensa de la amenazada Constantinopla, es el mismo que habían instrumentalizado los monarcas durante la guerra granadina y el que después alienta las expediciones norteafricanas del monarca aragonés”, (M. C. Marín Pina, *op. cit.*, p. 188).

²⁰ E. J. Sales Dasí, *op. cit.*, p. 275.

²¹ G. Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 547.

²² Sorprende que se confiera aquí al hada Morgana, personaje esencialmente negativo en la tradición artúrica, un papel de instigadora del destino heroico de Arturo. *Vid.* Rosalba Lendo, “Morgana, discípula de Merlín” en *Lingüística y Literatura*, núm. 51, 2007, pp. 59-71.

ley natural estos devían ser por muertos sacados del mundo, que hayan de tornar a él, faziendo essas cosas que quando bivos hazían?”²³ La respuesta de Urganda —“si el rey Artur sale a reinar, como dixе, que estos saldrán con él, y si no, quedarán como los ves fasta su tiempo”²⁴— parece ser irónica desde la perspectiva del lector, pero deja caer un manto de duda sobre el regreso de Arturo y por consiguiente sobre el regreso de los personajes amadisianos. Sea como fuere, en el pasaje se reconvierte al rey Arturo, un personaje esencialmente novelesco, a su primigenio papel de héroe épico, defensor de la cristiandad, tal como aparece en el siglo XII en la *Historia de los reyes de Britania* de Geoffrey de Monmouth. En el penúltimo capítulo de las *Sergas* Urganda encanta, efectivamente, a los personajes (Amadís, Oriana, Esplandián, Leonorina, etc.) y corrobora su futura unión con el rey Arturo:

la hada Morgaina le hizo saber en cómo ella tenía al rey Artur de Bretaña, su hermano, encantado, certificándola que avía de salir y bolver a reinar en el su reino de la Gran Bretaña, y que en aquel mismo tiempo saldrán aquel emperador y aquellos grandes reyes que con él estavan a restituir, juntos con él lo que los reyes christianos hoviessen de la Christiandad perdido.²⁵

El sueño de unir al mundo amadisiano con el artúrico se lleva a cabo, aunque sea en detrimento de la verosimilitud histórica.²⁶ De hecho, asociar a los “reyes de las Españas” con Amadís, Esplandián y el rey Arturo, junto con Urganda y Morgana, constituye una fehaciente afirmación del poder aglutinante de la literatura, y demuestra la preocupación de Montalvo por convertir a personajes históricos en parte integrante de la tradición caballerescas; pero cabría preguntarse si, desde una perspectiva moderna, al convocar tan variados elementos no se estaría ficcionalizando el ideal de cruzada, convirtiendo de paso a los “reyes de las Españas” en personajes de ficción como los otros.

²³ G. Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 547.

²⁴ *Sergas de Esplandián*, p. 548.

²⁵ G. Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 821.

²⁶ “Sobre el relato de la ficticia caballería planea el ardid de la pseudo-historicidad, recurso con el cual pretende el autor del género dotar su fábula de una cierta verosimilitud”, (E. J. Sales Dasí, *op. cit.* p. 283).

Sea como fuera, esta incoherencia cronológica no tiene consecuencias concretas: “Esta falta de verosimilitud obedece en muchas ocasiones a un deseo consciente o involuntario de acomodación del relato a la realidad, al contexto histórico, un contexto que se filtra por todas las aventuras impregnando su sentido con la ideología política de sus autores y de las clases dominantes”.²⁷ Ante este panorama, la pregunta que se impone es ¿qué hace el traductor francés con esta mezcla de personajes históricos y ficcionales de su fuente? Como veremos, toma una decisión drástica.

La traducción al francés de las *Sergas de Esplandián* es publicada en París por Nicolas Herberay des Essarts en 1544, con el título de *Cinqiesme Livre d’Amadis, contenant partie des faitz chevaleureux d’Esplandian son filz, et autres: mis en François par le seigneur des Essarts, Nicolas de Herberay, commissaire ordinaire de l’artillerie du Roy*.²⁸ En este largo título se puede apreciar la puesta en marcha de una estrategia de asimilación de la obra de Montalvo, que comienza justamente con la eliminación de la figura del autor a favor del traductor, cuya labor, nombre y función aparecen como parte integrante del título de la obra. En esta perspectiva, la alusión a los personajes y hechos históricos que se evidencian en las *Sergas de Esplandián* son abordados bajo el prisma asimilador que se manifiesta en el título. De hecho, esos elementos históricos son problemáticos en el contexto francés, el traductor lo sabe y toma posición ante ellos. Si bien el *Cinqiesme Livre d’Amadis* conserva el mismo ideal bélico de los cristianos contra los infieles,²⁹ el traductor debe adaptar la obra al medio francés, en donde lo español está lejos de ser un paradigma, debido al constante enfrentamiento entre España y Francia. De hecho, la labor de traducción de Herberay se inserta en el contexto de las guerras de Italia.

A pesar de la connotación guerrera de la fuente y de la realidad histórica, el *Cinqiesme Livre* comienza con un tono bastante diferente al de las *Sergas*; si

²⁷ M. C. Marín Pina, *op. cit.*, p. 184.

²⁸ G. Rodríguez de Montalvo, *Le Cinqiesme Livre d’Amadis*. Trad. De Nicolas Herberay des Essarts, ed. Jean-Claude Arnould y V. Douchez. París, Garnier, 2009.

²⁹ Aunque el tono del *Cinqiesme Livre* es menos imperativo que el de las *Sergas de Esplandián*; de hecho, en el *Cinqiesme Livre* hay una tendencia a reducir los pasajes bélicos por medio de fórmulas como “Quel besoing est il de s’amuser plus longuement à ce conflit?” o “pour vous le faire court” (p. 430 y 445) que denotan un cierto cansancio del traductor con la repetición de escenas de batalla.

bien la obra no tiene un prólogo como tal (el prólogo de las *Sergas* no se traduce)³⁰ presenta unos preliminares que, en su conjunto, permiten apreciar el objetivo de la traducción y cumplen la función de prólogo.³¹ En efecto, la obra se abre con una dedicatoria —que desde las primeras líneas establece un diálogo entre historia y ficción— a Francisco I, rey de Francia:

Au treschrestien Roy de France, François, premier de ce nom, Herberay des Essarts, l'un des commissaires ordinaires de son artillerie, baise les mains de sa majesté.

Sire, au retour des guerres d'Artois et Luxembourg, poursuivant la chronique d'Amadis, comme il vous a pleu me commander: il m'a semblé que ce qui est escrit du Roy Perion et sa posterité, n'est aultre chose que la figure de vous et de messeigneurs voz enfans.³²

Resalta ante todo la superioridad simbólica del dedicatario, Francisco I, con respecto a los “grandes reyes y señores” anónimos a quienes se dirige el prólogo de las *Sergas*. Se podría decir que con esto Montalvo consigue un doble objetivo puesto que enmarca la obra dentro de la vida cotidiana de Francisco I y, así, la eleva al rango de hecho histórico. Igualmente, el traductor se presen-

³⁰ Algo que contrasta con la traducción del *Premier Livre d'Amadis* (1540) en donde Herberay traduce el prólogo de Montalvo, aunque sin nombrarlo: “Prologue de l'Auteur Espagnol d'Amadis traduit en François” (p. 167). Sobre este prólogo, *vid.* Mario Botero García, “De Montalvo a Herberay des Essarts: el *Amadis de Gaule* en Francia entre traducción y adaptación”. En *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 12, 2010, pp. 15-37 y Sebastián García Barrera, *Le traducteur dans son labyrinthe: La traduction de l'Amadis de Gaule par Nicolas Herberay des Essarts (1540)*. Soria, Vertere, Excma. Diputación de Soria, 2015, p. 150-168.

³¹ Además de la dedicatoria, de los paratextos de la obra también hacen parte cinco poemas, escritos por amigos del traductor, que subrayan la asimilación francesa: “Le *Cinqiesme livre* présente plusieurs signes d'appropriation du roman par son traducteur. Les hommages liminaires s'efforcent d'attribuer à Herberay la paternité du livre d'Esplandian, lui qui 'en nostre langue' a 'si bien descrit ses vertus et prouesses' en opposant au roman espagnol l'Amadis français: 'Non celuy qui d'Espagne aultresfois est issu: / Mais celuy que la France a, nagueres tissu’”, J. C. Arnould, “Le *Cinqiesme Livre d'Amadis de Gaule* de Nicolas Herberay des Hessarts (1544): une adaptation française et personnelle des *Sergas de Esplandián*” en *Lingüística y Literatura*, núm. 56, 2009, pp. 31-47.

³² G. Rodríguez de Montalvo, *Le Cinqiesme Livre d'Amadis*, p. 53.

ta a sí mismo y asocia, para la posteridad, su nombre con el del rey, señalando también su rango. No conforme con esto, Herberay subraya la afición de Francisco I al *Amadis de Gaule*, pero también lo ubica como el motor que hace posible la escritura de la obra. La obra de ficción se inserta dentro de los devenires de los hechos históricos. De hecho, los hechos históricos evocados en la dedicatoria, toma y pérdida de Luxemburgo en 1542, determinan el trabajo de traducción: la existencia del *Cinqiesme Livre* se debe a que el traductor puede dedicarse a su labor porque el fin de la guerra lo permite.³³

Por otro lado, el trabajo del traductor se justifica en la medida en que los hechos ficticios narrados en la obra adquieren un significado que desborda lo meramente literario y repercute en la realidad histórica. En efecto, de forma sorprendente, el traductor identifica a los personajes reales con los de ficción:

Et qu'ainsi soit, si on a leu devant vous le premier volumen de ceste histoire, vous y avez veu que le Roy Perion (regnant en la mesme Gaule, où vous commandez) print à femme madame Helissene, fille du Roy de la Petite Bretagne, duquel est issue (comme il est vray semblable) la feue Roine, que Dieu absolve: et eurent ce Roy Perion et la Roine sa femme, entre aultres enfants Amadis, Galaor, et Melicie, ausquelz je puis comparer monseigneur le Daulphin, monseigneur d'Orleans, et ma dame Marguerite.³⁴

Esta asociación no se realiza en el modo en que Montalvo establece la superioridad de los personajes históricos sobre los ficticios en las *Sergas de Esplandián*, sino que el traductor convierte a los personajes literarios en avatares de los históricos puesto que la historia de Perión y su progenitura prefigura, según el traductor, la de Francisco I y sus hijos. Para hacer creíble la propuesta se convoca como garante al mismo rey, ante el cual se leyó el primer libro de *Amadís*;³⁵ y así se confirma la equivalencia de los personajes, que es

³³ Michel Bideaux, "Vérité et fiction dans les liminaires des *Amadis de Gaule* (l. I-VIII)", en *Razo. Cahiers du Centre d'études médiévales de Nice*, núm. 15, 1998, p. 93-103.

³⁴ *Idem*.

³⁵ Es probable que en la realidad histórica la afición de Francisco I por el *Amadís* haya influido en la traducción de la obra: "La persévérance d'Herberay (huit livres d'*Amadis* traduits entre 1540 et 1548) doit autant à la faveur du public qu'au soutien constant que lui accorda le roi", M. Bideaux,

bastante detallada: en el pasaje se hace alusión a la “fallecida reina” (que es Claudia, duquesa de Bretaña y reina de Francia) como descendiente del rey de la Pequeña Bretaña (es decir, Garínter); el futuro Enrique II es Amadís, Carlos, duque de Angulema es Galaor y Margarita, duquesa de Berry, es Melicia. De esta forma, Herberay des Essarts proporciona a Francisco I una clave de lectura fundamental del material que traduce desde 1540: su vida misma. Asimismo, las batallas de Amadís y Perión contra los romanos son asimilables a batallas históricas: “Et croissant l’age de ces jeunes princes, leurs affaires et celles du Roy leur pere creurent tellement, qu’ilz feurent assailliz de l’Empereur de Rome, et du Roy d’Angleterre jointtz ensemble: toutesfois ilz les repoulsent. Si le semblable est advenu à voz deux anciens ennemis, je m’en repporte au siege de Landrecy, et a celuy de Carignan”.³⁶ El enfrentamiento histórico entre Francisco I y Carlos V se asimila a las guerras de ficción y de esta forma adquiere un significado simbólico: Carlos V es vencido en la realidad como es vencido el emperador de Roma en el cuarto libro de *Amadis de Gaule*.³⁷ Para tender un puente con el *Cinquesme Livre* solo queda establecer la identidad histórica de Esplandián:

D’Amadis est semblablement descendu Esplandian, duquel traite ce cinquesme livre, et auquel je puis comparer vostre petit nouveau duc de Bretagne, qui (comme Esplandian) commandera (si Dieu plaist) durant voz jours aussi tost en Asie et Afrique, que vous faites en la meilleure, et plus grande partie de l’Europe: laquelle se tient pour tresheureuse d’estre si longuement gouvernée par un tel prince, tant saige, tant bon, et chevaleureux comme vous estes.³⁸

Esplandián se identifica con Francisco, duque de Bretaña, hijo mayor de Enrique II y Catalina de Médici, que en 1559 y a los quince años será rey de

“Introduction générale” en *Amadis de Gaule. Livre I, Traduction Herberay des Essarts*. Ed. de M. Bideaux, París, Honoré Champion, 2006, p. 58.

³⁶ G. Rodríguez de Montalvo, *Le Cinquesme Livre d’Amadis*, p. 53.

³⁷ “La dynastie a su faire face aux attaques de ses rivaux européens, et l’histoire récente — généreusement réinterprétée au profit de François I— livre une confirmation de l’allégorie”, (J. C. Arnould, *op. cit.*, p. 35).

³⁸ G. Rodríguez de Montalvo, *Le Cinquesme Livre d’Amadis*, p. 54.

Francia (Francisco II), pero solo durante un año y cinco meses. Es decir que no tendrá el futuro heroico que vaticina el traductor, pero esto no le resta importancia al objetivo de esta encarnación de los personajes ficticios por los históricos: “Les prouesses de la lignée d’Amadis deviennent allégorie d’un projet dynastique qui fait du présent livre un véritable programme d’action politique et religieuse”.³⁹

Es notable la forma en que se integra el elogio a Francisco I con la que termina, naturalmente, toda la equivalencia entre los miembros de la familia real y los personajes ficticios;⁴⁰ de esta forma se pretende que la obra adquiera una significación más allá de la pura anécdota: “loin d’être un roman d’‘aultrefois’ narrant des aventures passées ou bien intemporelles, il prétend en effet livrer une ‘figure’ de l’histoire contemporaine et des règnes à venir”.⁴¹ Pero la asimilación francesa no termina aquí, pues solo resta establecer un vínculo entre el traductor y el autor:

Et pour le reste (Sire) il ne tiendra qu’à vous que je n’aye autant de grands biens qu’eut maistre Elizabel: lequel escrivit en langue estrangere ceste presente histoire, que j’ay mise en la vostre François: pour quelquefois, sortant de voz affaires plus recommandées, donner recreation à vostre esprit, au moins si mon labour vous est agreable. Ce que cognoissant, mèsforceray de plus en plus à le continuer et embellir, si la paix ou quelque trefve m’en donne le loisir: car durant

³⁹ J. C. Arnould, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁰ La identificación de personajes históricos y ficticios en un libro de caballerías ya había sido llevada a cabo por Francisco Delicado en la “Introducción” del *Primaleón* editado en Venecia en 1534, como lo recuerda M. C. Marín Pina, *op. cit.*, p. 190: “si las hazañas de Palmerín con el rey de Granada [sic] se asemejan a las de Enrique II y Juan I, la figura de Primaleón se equipara a la de Diego Fernández de Córdoba y la de don Duados, a la de Gonzalo Femández de Córdoba, el Gran Capitán”. *Vid.* también Tatiana Bubnova, “Delicado en Venecia, o de ‘corregidor’ a ‘alcalde destas letras’”, en *Acta Poetica*, vol. 21, núm. 1-2, 2000, p. 243. Habría que preguntarse si Herberay des Essarts se pudo inspirar en esta edición del *Primaleón* para identificar a los personajes amadisianos con Francisco I y su familia, pues no se debe olvidar que el traductor tenía en su biblioteca un ejemplar de la edición veneciana de la obra. Sobre la biblioteca de Herberay, *vid.* Jean-Pierre Guillerm y Luce Guillerm, “Vestiges d’Herberay des Essarts. Acuerdo olvido”, en *Studi Francesi*, núm. 151, 2007, pp. 3-31.

⁴¹ J. C. Arnould, *op. cit.*, p. 35.

la guerre (il y a vingt ans et plus) que je m'emploie à vous faire service, et feray toute ma vie.⁴²

Herberay des Essarts se relaciona indirectamente con el maestro Elizabel (Helisabad) al comprometer al rey con otorgarle tantos bienes como tuvo el personaje de ficción, a quien presenta como el autor de las *Sergas*; subraya al mismo tiempo su trabajo de traducción de una lengua extranjera a la lengua “Françoise” (jugando con el nombre mismo del rey). De esta forma, el traductor pasa por encima de Montalvo, a quien no se menciona en ningún momento de la traducción, para establecer un vínculo simbólico con el autor ficticio de la obra.

Un elemento fundamental para comprender el cambio de perspectiva de las *Sergas* al *Cinqüesme Livre* es el objetivo explícito de la obra: proporcionar esparcimiento para el alma del rey. Estamos lejos de la reprimenda que Montalvo hace a los “grandes reyes y señores” en los pasajes vistos de las *Sergas*, puesto que la versión de Herberay des Essarts reivindica la entretención como propósito. De esta manera, en los preliminares de las dos obras se pasa de la alabanza a Dios, en el texto español, a la alabanza del linaje de Francisco I en el texto francés; pero, sobre todo, la obra es vista como diversión, ubicándose así en las antípodas de la solemnidad doctrinal de las *Sergas de Esplandián*.

Con respecto a la alusión a “los reyes de las Españas” como defensores de la cristiandad y a la dimensión mesiánica de los caballeros amadisianos y del rey Arturo que se encuentran en las *Sergas*, el traductor francés opta por una solución radical: suprime los capítulos 98, 99 y la “Exclamación del auctor” del capítulo 102; y, por consiguiente, se suprimen las semblanzas y elogios de los Reyes Católicos y, también, las alusiones al rey Arturo y su hipotético regreso, algo a primera vista sorprendente viniendo de un traductor francés, pero comprensible si se tiene en cuenta el progresivo debilitamiento del mito artúrico en la Francia renacentista.⁴³ De esta manera Herberay des Essarts

⁴² G. Rodríguez de Montalvo, *Le Cinqüesme Livre d'Amadis*, p. 54.

⁴³ “La légende arthurienne était un mythe étranger, alors que les efforts de l'époque [s. XVI] portaient sur l'échafaudage d'une histoire nationale”, Francesco Montorsi, “Faut-il croire à Geoffroy de Monmouth? Notes sur la réception de l'*Historia regum Britanniae* au XVI^e siècle (1508-1579)” en *Tirant*, núm. 22, 2019, p. 259-275.

soluciona dos problemas: la representación y elogio de los reyes de España en una obra de propaganda dedicada a Francisco I y, por otro lado, la presencia ya más bien mítica (es decir ficticia) del rey Arturo. Estas supresiones chocan con los estándares de la traducción moderna, pero es un procedimiento común a la traducción literaria en la primera mitad del siglo XVI en Francia, todavía muy cercana a la *translatio* medieval que a la traducción humanística.⁴⁴

Tanto las *Sergas de Esplandián* como el *Cinqüesme Livre d'Amadis* permiten corroborar cómo la historia (hechos y personajes) emerge en la ficción, no porque las obras sean meros reflejos de la sociedad, sino porque constituyen un medio idóneo mediante el cual las diferentes sociedades expresan sus ideales: “Transidos de la ideología propia de la clase dominante, los fabulosos libros de caballerías se convirtieron en un importante instrumento de propaganda política, de afirmación de la monarquía y de la clase aristocrática, además de en un excelente pasatiempo”.⁴⁵ Los autores insertan en sus obras elementos de la realidad histórica porque de esta forma las llevan a un nivel superior y, así sea durante un corto instante, otorgan a la ficción cierta aura de credibilidad, lo que constituye, a la larga, una defensa ante los ataques de los detractores de la ficción, convirtiéndola en una “ficción verdadera”.⁴⁶

⁴⁴ “Bien que l'*Amadis* français, dans la direction que donne Herberay au projet d'écriture de Montalvo, ne semble plus destiné à 'instruire', le traducteur paraît bel et bien y voir un texte 'perfectible', qu'il modifie 'au goût du jour' et qu'il 'améliore', ce qui suggère qu'il agit (permettons-nous cette dichotomie simpliste) en *translateur* médiéval plus qu'en *traducteur* renaissant, ou si l'on veut, que sa manière d'appréhender l'original et son propre labeur de 'traduction', est encore trop influencé par la *translatio* médiévale”, (S. García Barrera, *Le traducteur dans son labyrinthe: La traduction de l'Amadis de Gaule par Nicolas Herberay des Essarts (1540)*, p. 261).

⁴⁵ M. C. Marín Pina, *op. cit.*, p. 192.

⁴⁶ Tanto en el contexto español como en el francés los ataques a la ficción caballeresca por parte de moralistas y eruditos son bastantes conocidos, aunque esto no impide que las obras sigan siendo leídas: “Le roman de chevalerie résiste donc aux critiques [...] Et malgré l'intensité des dénonciations et la renommée de ses détracteurs, la réception des critiques, au-delà du cercle des élites culturelles, semble restreinte. Leur impact ne paraît avoir eu, en effet, que peu d'influence au regard du succès de librairie d'*Amadis de Gaule* et d'autres romans”, Benjamin Deruelle, “La culture chevaleresque entre histoire et fiction poétique au XVII^e siècle” en *La Vérité. Vérité et crédibilité: construire la vérité dans le système de communication de l'Occident (XIII^e- siècle)*. Dir. de Jean-Philippe Genet. Paris-

Literatura y política: Personajes caballerescos ibéricos en ficciones inglesas¹

VICTORIA M. MUÑOZ

City University of New York Hostos Community College

Este ensayo analiza varios hallazgos sobre la transmisión y evolución de los libros de caballerías ibéricos en la Inglaterra del siglo XVI. Se refiere particularmente a los conflictos entre Inglaterra y España en el mundo transatlántico. Una gran parte de este conflicto tuvo lugar en las páginas de los libros, en forma de guerra cultural encubierta que atribuía ricos significados ideológicos a los personajes de la ficción. Este estudio mostrará cómo en Inglaterra, los personajes principales de dos ciclos caballerescos ibéricos, *Amadís de Gaula* y el *Espejo de príncipes y caballeros*, fueron interpretados como figuras alegóricas de los políticos contemporáneos, especialmente el rey Felipe II de España y la reina Isabel I de Inglaterra. También mostrará cómo grandes escritores y poetas como Edmund Spenser y William Shakespeare utilizaron estas interpretaciones alegóricas comunes para insertar mensajes políticos sobre España y el catolicismo romano en sus obras ficticias. Teniendo lugar en el contexto de la guerra de Inglaterra con España durante los años 1585 y 1604, estas representaciones ficticias sobre España y la caballería española se manifestaron en comentarios sobre la exploración, la piratería y la conquista del mundo transatlántico, provocando aspiraciones imperiales en sus lectores ingleses.

Durante el siglo XVI en Inglaterra, el gran interés por los libros de caballerías ibéricos tuvo origen en dos obras principales: *Amadís de Gaula* (1508) de Garcí Rodríguez de Montalvo y *El Espejo de príncipes y cavalleros* (1555) por Diego Ortúñez de Calahorra. Tal y como demostró Irving Leonard, estos libros

Roma, Éditions de la Sorbonne, École française de Rome, 2015. <<https://books.openedition.org/psorbonne/6689>>.

¹ Este capítulo fue adaptado en traducción del libro, Victoria M. Muñoz, *Spanish Romance in the Battle for Global Supremacy: Tudor and Stuart Black Legends*. Londres, Anthem, 2021. Se publica por la autora con el permiso de la casa editora Anthem Press.

y sus imitaciones fueron particularmente amados por los conquistadores ibéricos y hombres guerreros de Europa, convirtiendo el género en lo que los ingleses conocían como *libros de valentías*.² Por ejemplo, en su *Defensa de la poesía*, publicada póstumamente en 1595, el caballero Sir Philip Sidney escribió lo siguiente: “I have known men, that even with reading *Amadis*, which, God knoweth, wanteth much of a perfect poesy, have found their hearts moved to the exercise of courtesy, liberality, and especially courage”.³ Este libro también influyó en el propio Sidney, quién lo uso de base para su libro pastoral, *La Arcadia*, así como *Los siete libros de Diana* de Jorge de Montemayor.⁴ Sidney, el típico caballero valiente del Renacimiento, luchó contra los españoles en los Países Bajos, donde recibió una herida de bala mortal en el muslo en la batalla de Zutphen del 1586. Sus heridas y su conducta en la batalla, y su posterior muerte, fueron escritas en amplias leyendas inglesas, algunas apócrifas o exageradas, que construyeron el retrato de un hombre totalmente dispuesto “al ejercicio de la cortesía, [...] y el coraje”.⁵ Él fue, por ejemplo, el gran héroe cortesano inglés, a quién el poeta Edmund Spenser describió en su elegía pastoral, *Astrophel* (1595), y otras obras que completaron su retrato panegírico de Sidney como un amante y galante. Se puede entonces suponer

² La frase *libros de valentías* es mi traducción del epíteto que usó Irving A. Leonard para referir a los libros preferidos de los conquistadores ibéricos. Vid. I. Leonard, *Books of the Brave: Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*. 2a ed. Berkeley, University of California Press, 1992. El libro original de 1949 se tradujo bajo el título, I. A. Leonard, *Los libros del conquistador*. México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

³ “Yo he conocido hombres que, solo con leer el *Amadis*, que Dios sabe, no es una poesía perfecta, han encontrado sus corazones conmovidos por el ejercicio de la cortesía, la liberalidad y especialmente el coraje”, Philip Sidney, *An Apology for Poetry (or The Defence of Poesy)*, Ed. de Robert W. Maslen. Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 95. Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones han sido proporcionadas por la autora.

⁴ Sidney probablemente leyó *La Diana* en castellano. Vid. Oliveira e Silva, “Recurrent Onomastic Textures in the *Diana* of Jorge de Montemayor and the *Arcadia* of Sir Philip Sidney,” en *Studies in Philology*, vol. 79, núm. 1, 1982, pp. 30–40; O. e Silva, “Sir Philip Sidney and the Castilian Tongue,” en *Comparative Literature*, vol. 34, núm. 2, 1982, pp. 130-45.

⁵ Para un estudio de Sidney en su último año de vida, vid. Jan Van Dorsten, Dominic Baker-Smith, y Arthur F. Kinney, eds., *Sir Philip Sidney: 1586 and the Creation of a Legend*. Leiden, Publications of the Sir Thomas Browne Institute, New Series, J. Brill/Leiden University Press, 1986.

que la amplia lectura del género de caballerías ibéricas por parte de Sidney habría contribuido a este carácter valiente.

Pero *Amadís de Gaula* no fue el único libro que sirvió, para Sidney y otras figuras, de acicate para el espíritu masculino del inglés valiente. Por ejemplo, en el prólogo de *The Mirrour of Princely Deedes and Knighthood* (1578), la traducción en inglés del *Espejo de príncipes y cavalleros*, la traductora inglesa, Margaret Tyler, también señaló que este libro tenía la potencia de “set on fire the lusty courages of young gentlemen to the advancement of their line by ensuing such like steps. The first tongue wherein it was penned was Spanish, in which nation, by common report, the inheritance of all warlike commendation hath to this day rested”.⁶ Como indicó Tyler, España fue vista como líder de la cultura militar, debido a sus muchas conquistas, particularmente en las Indias, donde los ingleses seguían el drama con el mayor interés.

La traductora, Margaret Tyler, era una sirvienta en la casa de Tomás Howard, el cuarto duque de Norfolk. El duque había sido ejecutado en 1572 por apoyar a la reina María I de Escocia (1542-1587; 1542-67) en la conspiración de Ridolfi de 1571, un complot católico con intención de asesinar a la reina Isabel I de Inglaterra (1533-1603; reina 1558-1603). En 1578, cuando se publicó *El espejo de príncipes y cavalleros* en inglés, el joven Tomás, hijo del duque, y el hombre a quién Tyler dedicó su libro, aún no había sido nombrado capitán del barco el León de Oro que lucharía contra la Armada española en 1588. Y faltaban casi dos décadas para que participase en la famosa Toma de Cádiz en 1596, pero el grito de guerra ya se oía. Y bien puede ser que el joven Tomás encontrase el coraje de enfrentarse a los españoles, volviéndose contra la desgracia de su padre, al leer obras caballerescas ibéricas, incluyendo esta. De hecho, para los ingleses, tanto *El espejo de príncipes y cavalleros* como *Amadís de Gaula* se convirtieron en uno de los *libros de valentías* más formidables de la época.

⁶ “Encender la lujuria y el coraje de los jóvenes caballeros para seguir pasos similares. La primera lengua en la que se escribió fue el español, en cuya nación, según informes comunes, ha reposado la herencia de todo elogio bélico hasta el día de hoy”, Margaret Tyler, trad., *Mirror of Princely Deedes and Knighthood [The Mirrour of Knighthood]*. Vol. XI. Ed. de Joyce Boro, Londres, MHRA, 2014, p. 49.

Este fenómeno tuvo también un motivo político. En 1569, el *Amadís* provocó un escándalo diplomático que involucró al embajador español, Guerau de Espés del Valle, quien se refirió a la obra en una carta dirigida al financiero real con sede en Amberes.⁷ Esta crisis diplomática surgió a raíz de la incautación de un cargamento inglés en los Países Bajos en represalia por una reciente captura de un tesoro español por los ingleses.⁸ Por este hecho el recién nombrado embajador español fue puesto en arresto domiciliario, del cual comentó al financiero Gerónimo de Curiel: “Si hoy oyere dezir que me han detenido no se marauille, por que en esta ysla ay aun de los encantamientos de Amadis y viue Arcalaus, pero yo estoy sano y bueno prisionero de la Reyna Oriana, y pienso que sin auer menester ni Vrganda ni Hurgar mucho, todo esto se acabara en comedia”.⁹ El señor William Cecil, asesor principal de la reina, etiquetó la misma carta confiscada con: “spanish Ambassadors lettre to Gieronimo de Curyell / against ye Queenes Mai[es]ty ./. – Oriana”.¹⁰ Por lo tanto, un memorando acusó al diplomático español de sedición, calificándolo de “calumniador de los príncipes”.¹¹

Aunque la principal preocupación de la reina y del señor Cecil era que el embajador español evidentemente tenía esperanzas de una ascensión escocesa al trono inglés,¹² sus indecorosos comentarios literarios también provoca-

⁷ Tim Crowley, “Contingencies of Literary Censorship: Anglo-Spanish Diplomacy and *Amadís de Gaula* in January 1569,” en *Sixteenth Century Journal*, vol. 46, núm. 4, 2015, p. 891.

⁸ Para un relato histórico sobre el tesoro capturado, *vid.* Conyers Read, “Queen Elizabeth’s Seizure of the Duke of Alva’s Pay-Ships,” en *Journal of Modern History*, vol. 5, núm. 4, 1933, pp. 443-64. Para un estudio sobre la política exterior diplomática de Isabel en 1569 con respecto a las incautaciones marítimas, *vid.*, Susana Oliveira, “Networks of Exchange in Anglo-Portuguese Sixteenth-Century Diplomacy and Thomas Wilson’s Diplomatic Mission to Portugal,” en *Exile, Diplomacy and Texts: Exchanges Between Iberia and the British Isles, 1500-1767*. Ed. de Ana Sáez-Hidalgo and Berta Cano-Echevarría. Leiden y Boston, Brill, 2021, pp. 32-54.

⁹ Guerau de Espés del Valle a Gerónimo de Curiel, 10 enero, 1569, British Library, National Archive, SP 70/105, fols. 87–88, *apud* T. Crowley, *op. cit.*, p. 923.

¹⁰ “Carta del embajador español a Gerónimo de Curiel en contra la Majestad Reyna ./. – Oriana”, G. de Espés del Valle a G. de Curiel, *op. cit.*; *apud* T. Crowley, *op. cit.*, p. 924.

¹¹ C. P. a G. de Espés del Valle, *op. cit.*, *apud* T. Crowley, *op. cit.*, p. 911.

¹² Crowley también refleja que: “[t]he Urganda reference seems to reflect the fact that, only two days before this allusion’s composition, Espés had been invited to join a conspiratorial discussion

ron la ofensa por haber asociado a la reina con Oriana, la amante liberal del héroe de los españoles, Amadís.¹³ Dado que el embajador representaba al Rey Felipe II de España (1527-1598; rey de España, Sicilia y Cerdeña 1556-98) en la corte de Isabel, el anterior cuñado y pretendiente rechazado de la reina fue automáticamente puesto en el papel de Amadís, y por la lógica del ciclo caballeresco titular que erotizaba el destinado noviazgo entre Amadís y Oriana, el embajador, de este modo, también parecía indicar un frustrado argumento amoroso entre Felipe e Isabel. Bajo la dirección de Cecil, el Consejo Privado lo denunció por su referencia alegórica al *Amadís* como “calumniosa” y “sediciosa” por su excesiva “ligereza” hacia la reina.¹⁴

Pero tal vez el embajador de España, al escribir en enero de 1569, tenía motivos para ser optimista y pensar que todo esto “acabara en comedia”, es decir, en matrimonio. Un mes después de que él escribiera su fatídica carta, se anunció al público el compromiso del rey Felipe II con la princesa imperial de los Habsburgos, Ana de Austria (1549-1580; reina consorte 1570-80). Los dos se casaron por poder en mayo de 1570. Pocos meses después, en septiembre, mientras que Ana se preparaba para su partida de los Países Bajos, Isabel mandó a Charles Howard, Primer Conde de Nottingham, para ofrecer a la nueva reina de España paso seguro en sus naves, dando a Howard las siguientes instrucciones:

you shall further say [to the queen of Spain] that although ther hath of late tyme happened some shew of unkindneses [...] betwixt us and the king of Spayne now hir husband so True which we impute to the mishappe of evill conditioned ministers, yet we can not suffer any occasion to passe over wherin we may shew

among certain English and Scottish Catholics about the prospect of an armed rebellion against Elizabeth I's regime” [la referencia a Urganda parece reflejar el hecho de que, solo dos días antes de la composición de esta alusión, Espés había sido invitado a asistir a una discusión conspirativa entre ciertos católicos ingleses y escoceses sobre la perspectiva de una rebelión armada contra el régimen de Isabel I], (T. Crowley, *op. cit.*, p. 893).

¹³ Amadís era de Gaula, pero el ciclo fue visto cómo épico español debido a su autoría por Rodríguez de Montalvo.

¹⁴ Consejo Privado a G. de Espés del Valle, 14 enero 1569, versión inglesa. British Library, Cotton, Galba, CIII, 155v., *apud* T. Crowley, *op. cit.*, p. 911.

any kindnes to hir bothe for Themperors sake hir father... and for the king hir husbandes sake.¹⁵

La reina también culpó directamente a Espés “the kings amabassador” [el embajador del rey] por “deliting in quarelling with woordes & unsemely speches”.¹⁶

Unas semanas más tarde, en octubre, se celebró la llegada de Ana de Austria en Madrid con un desfile que presentaba la boda de Amadís con Oriana.¹⁷ En resumen de dos crónicas contemporáneas, una burgalesa y otra sevillana, María Mercedes Carrión relata que:

Anna’s arrival, welcoming the future bearer of the imperial crown’s successor to Spanish soil after three “unsuccessful” marriages by the king, was singularly characterized with a clear and present sense of Spanish history, the first time in Spanish pageantry that audiences witnessed the grandeur of Spain’s historical memory [...] In fact, the masters of ceremonies spared no detail, evoking the highly ritualistic and legendary entertainments employed by Elizabeth I of England in Kenilworth and other British courtly spaces to build her single, imperially pregnant figura. This was surely a familiar (and, in more ways than one, rival) performance and plot for Anna, her husband-to-be, and their subjects, and the dramatic recreation of Burgos, in open dialogue with Elizabeth’s *imago* of the Virgin Queen, placed the issue of eschewing marriage at the

¹⁵ “Le dirás además (a la reina de España) que aunque últimamente ha ocurrido alguna muestra de crueldad [...] entre nosotros y el rey de España, ahora su marido, que lo atribuimos al percase de los ministros malvados, no podemos dejar pasar ninguna ocasión que podamos mostrar la bondad hacia ella tanto por el emperador, su padre, como por el rey, su marido”, Isabel I, “Letter signed, at the head ‘Elizabeth R’ to Lord Charles Howard,” carta en manuscrito, tinta sobre papel, 2 hojas, 1 de septiembre, 1570. The Archives of the Duke of Northumberland at Alnwick Castle, DNM: G/15/1, fols. 1r-1v.

¹⁶ “Deleitarse en discutir con las palabras y los discursos indecorosos”, Isabel I, *op. cit.*, fol. 1v. El próximo año, cuando Espés fue expulsado de Inglaterra por su papel en el complot de Ridolfi, la reina mandó a las cortes de Europa un reporte por el Consejo Privado inglés que contenía un resumen del incidente de 1569 con el embajador español y su referencia incendiaria al *Amadís*. T. Crowley, *op. cit.*, pp. 918-919.

¹⁷ Durante el reinado de Felipe, los desfiles públicos de España presentaban regularmente algunos episodios de los libros de *Amadís*, incluidas las famosas nupcias del héroe con la princesa Oriana.

centre of its histrionic mirror. Offstage, under the scrutiny of her new subjects as she watched Oriana's fate, Princess Anna advanced on her way to become the fourth and last wife of King Felipe II, the next queen of the Catholic Universal Monarchy, and its last hope to remedy the crown's lack of succession.¹⁸

Estos entretenimientos mostraron la mayor grandeza histórica del matrimonio dinástico entre Felipe y Ana, la princesa del Sacro Imperio Romano Germánico que había sido reinado por su padre, Carlos (1500-1558; Rey de España 1516-1556; emperador 1519-1556). Toda muestra indicaba, de una manera muy abierta y publica, que Felipe por fin había encontrado su verdadera Oriana.

Durante las próximas décadas, Isabel de Inglaterra avanzó en edad. Mientras tanto, sus entretenimientos reales destacaban aún más su icónica belleza, capturando lo que Roy Strong ha llamado la "máscara de la juventud" de Isabel.¹⁹ Y así, a pesar del descontento que La Reina Virgen había expresado por haber sido comparada con la princesa Oriana, la amante y esposa de

¹⁸ María Mercedes Carrión, *Subject Stages: Marriage, Theatre, and the Law in Early Modern Spain*. Toronto, University of Toronto Press, 2010, p. 72. [La llegada de Ana, que dio la bienvenida a la futura portadora del sucesor de la corona imperial español después de tres matrimonios "infructuosos" del rey, se caracterizó singularmente por un sentido claro y presente de la historia española, la primera vez en el esplendor español que el público presenciaba la grandeza de la memoria histórica de España [...] De hecho, los maestros de las ceremonias no escatimaron ni un detalle, evocando los entretenimientos altamente ritualistas y legendarios empleados por Isabel I de Inglaterra en Kenilworth y otros espacios cortesanos británicos para construir su figura única e imperialista. Seguramente se trataba de una actuación y trama familiar (y, en más de un sentido, rival) para Ana, su futuro marido y sus súbditos, y la recreación dramática de Burgos, en diálogo abierto con la imagen de la Virgen Reina de Isabel, colocó la cuestión de evitar el matrimonio en el centro de su espejo histriónico. Fuera del escenario, bajo el escrutinio de sus nuevos súbditos mientras observaba el destino de Oriana, la princesa Ana avanzó en su camino para convertirse en la cuarta y última esposa del rey Felipe II, la próxima reina de la Monarquía Universal Católica, y su última esperanza de remediar la falta de sucesión que plagaba la Corona.]

¹⁹ Vid. Roy Strong, *Gloriana: The Portraits of Queen Elizabeth I*. Nueva York, Thames and Hudson, 1987, pp. 94-97 y pp. 146-51; Roy Strong, *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*. Londres, Thames and Hudson, 1977, pp. 46-54; R. Strong, *Artists of the Tudor Court: The Portrait Miniature Rediscovered, 1520-1620*. Londres, Victoria & Albert Museum, 1983, pp. 126-32.

Amadís, parecía haber llegado a abrazar a la princesa inglesa ficticia como una más entre sus muchas suplentes perennes jóvenes y bellas. Por ejemplo, el cortesano Philip Gawdy en una carta en 1592, informaba de lo siguiente: “Uppon the coronation day at nyght ther cam two Knightes armed vpp into the privy chamber. [viz.] my L[ord] [Robert Devereux, Earl] of Essex and my L[ord] [George Clifford, Count] of Cumberland and there made a challenge that vppon the xxvjth of ffebruary next that they will runn wth all commers to mayntayne that ther M[ajesty] is most worthiest and most fairest, [quoth] Amadis de Gaule”.²⁰ Esta alusión manifestaba la utilidad que encontraron los lectores ingleses en emular los modelos caballerescos ibéricos, especialmente durante los años guerreros entre 1585 y 1604.²¹

No hay que olvidar que la verdadera prueba de valentía en defender a la reina fue para los guerreros ingleses, entre ellos los condes de Essex y Cumberland, quienes estaban participando en escaramuzas con los españoles por todo el mundo. Devereux acababa de liderar las tropas inglesas en el asedio de Ruan en curso. El cortesano favorito de Isabel intentaba recuperar su favor real, ya que la reina estaba disgustada con sus frecuentes salidas a Normandía y con los crecientes costos de su expedición. En contraste, Clifford ya se había distinguido como un inglés valiente, al haber servido en el consejo de guerra dirigido por el señor Charles Howard, y al haber luchado con valentía en la Batalla de Gravelinas en 1588. Él se probaría aún más valiente con el papel de corsario durante la próxima década, y en 1598, él dirigiría una famo-

²⁰ “La noche antes del día de la coronación, habían dos caballeros armados arriba en la cámara privada. (Es decir) mi señor (Robert Devereux, conde de) Essex y mi señor (George Clifford, conde) de Cumberland y allí hicieron un desafío que el XVI de febrero próximo desafiarían a todos los contrincantes para defender a su M(ajestad), quien era la más digna y la más bella, (dijo) Amadis de Gaule”, Isaac Herbert Jeayes, ed., *Letters of Philip Gawdy of West Harling, Norfolk, and of London to Various Members of his Family 1579–1616*. Londres, J. B. Nichols and Sons, 1906, p. 67. En insertar “quoth” [“dijo”] en el texto citado, yo correspondo con Strong, quien comparó la imprenta transcripción de la carta de Gawdy con el registro del manuscrito; *vid.* Roy Strong “Queen Elizabeth I as Oriana”, en *Studies in the Renaissance*, vol. 6, núm. 1, 1959, pp. 251–60, nota 18.

²¹ Para corresponder, la publicación de traducciones de los libros de caballerías ibéricos en inglés llegó a su ápex durante estos años guerreros entre ambos países; *vid.* V. Muñoz, *op. cit.*, p. 204.

sa fuerza de 1700 hombres en abrumar y tomar la fortaleza de San Felipe del Morro en la Batalla de San Juan.

Gran amante de la caballería y de la justa, Clifford había sido nombrado campeón de la reina en 1590, estilizándose como un nuevo Amadís que luchaba a favor de la más noble belleza de Inglaterra.²² Ese mismo año, se publicó una traducción completa en inglés de la primera parte de *Amadís de Gaula*.²³ También se publicó *La reina de las hadas*, un poema épico escrito por Edmund Spenser. Ya manifestaba muchas raíces comunes con los libros de caballerías ibéricos, los cuales fueron irónicamente apropiados y transformados para instigar el movimiento anti-católico y anti-español que dominaba el reinado de Isabel I. Por ejemplo, el nombre alternativo que el poeta dio a la reina de las hadas, quien representaba a Isabel, fue “Gloriana”. Este epíteto alegórico pretendía no solo superar a la antigua princesa Oriana de los libros de *Amadís*, sino también revelar un destinado ilustre imperio inglés bajo la virtuosa Virgen Reina. En correspondencia, la obra abunda en referencias a la derrota de la Armada Española del 1588, solo dos años antes de que el poe-

²² El impresor Edward Aggas había dedicado a Clifford su traducción de 1587 del *Discours politiques et militaires* del señor François de la Noue, que contiene un comentario crítico sobre la influencia malvada de los libros de *Amadís* y el creciente espíritu bélico que estos libros provocaban en los lectores masculinos. Debido al comentario por Gawdy que daba fe de la quijotesca interpretación de Amadís por Clifford, el caballero inglés parece no haber prestado ninguna atención a la advertencia del señor de la Noue que el acto de leer los libros de *Amadís* “is no less hurtful to youth, than the works of Machiavel to age” [no es menos dañino para la juventud que las obras de Maquiavelo para la madurez], François de La Noue, *The politicke and militarie discourses of the Lord de La Nouue VWhereunto are adioyned certaine obseruations of the same author, of things happened during the three late ciuill warres of France*. Trad. Edward Aggas. Londres, T.C. y E.A., 1587. sigs. G4r– G8r.

²³ En 1572, Thomas Paynell publicó en Londres una traducción incompleta del *Amadís*: *Moste excellent and pleasaunt booke, entituled: The tresurie of Amadis of Fraunce Conteyning eloquent orations, pythie epistles, learned letters, and feruent complayntes, seruing for sundrie purposes* [El libro más excelente y agradable, titulado: La tesorería de Amadís Contiene oraciones elocuentes, epístolas pitáceas, cartas eruditas y quejas fervientes, que sirven para diversos fines]. Esta colección de cartas y canciones del famoso ciclo se estilizó como guía retórica, y probablemente se usó en la educación de los varones jóvenes de Inglaterra. Se tradujo de una colección francés de 1540, *Le thresor des douze livres d'Amadis de Gaule: assauoir les Harengues, concions, epistres, complaintes, & autres choses le plus excellentes & dignes du lecteur François*.

ma se publicase. Spenser también creó a Archimago, el peor hechicero del poema, imitando al infame nigromante Arcaláus de los libros del *Amadís*. Cómo su nombre implicaba, Archimago fue particularmente destinado a burlarse del rey Felipe II de España, quien era visto como el gran arquitecto de falsas imágenes. ¿Y el héroe, Amadís? Su papel se remonta al príncipe Arturo, un gran antepasado de Amadís, quien se conocía como “futuro y antiguo” rey de los británicos. En el poema Arturo es simbólicamente destinado a casarse con la virgen Gloriana (Isabel) para fundar una dinastía cristiana, que se suponía la última monarquía universal del mundo. Gloriana era entonces un símbolo del creciente *glorioso* imperio inglés tras la muy conocida asociación del nombre Oriana con el horizonte.

Los préstamos ibéricos en *La reina de las hadas* eran tan obvios para los lectores ingleses que en 1601, el músico Tomás Morley publicó un cancionero titulado *Los triunfos de Oriana*. Esta colección de 25 madrigales patrióticos fue vinculada por la expresión común, “Que viva la bella Oriana”.²⁴ Citando la gran influencia del poema de Edmund Spenser, la obra fue dedicada a la difunta Reina Isabel, llamándola “esa doncella Reina de la tierra de las hadas, con un cetro en la mano”.²⁵ Es obvio que Spenser también leyó la traducción del *Espejo de príncipes y caballeros* por Margaret Tyler, tomando mayor inspiración de la princesa Claridiana de la obra para encontrar otra representación de Isabel. En la obra original, Claridiana es hija de Diana, reina de las Amazonas, y debido a su origen en la mitología romana, de la diosa de la caza y de la luna. Spenser utilizó ambos sentidos para representar simultáneamente la belleza y fuerza masculina de la reina Isabel, en forma de su virgo bellatrix llamada Belphoebe.

Las protagonistas de las dos obras son casi sinónimas, Phoebe siendo la equivalente griega de Diana. Además se describen de una manera muy parecida. En la traducción del *Espejo de príncipes* por Tyler, la primera entrada de Claridiana se narra de esta manera: “Out of the thickest of the wood, they [the

²⁴ Madrigales, *The Triumphes of Oriana*, to 5. and 6. Voices: Composed by Diuers Severall Aucthors, Newly Published by Thomas Morley batcheler of musick, and one of the gentlemen of her Maiesties honorable chappell. Londres, Thomas Este, 1601, *passim*.

²⁵ D. Norcome, “With Angels face and brightnesse. I.” en *Madrigales the triumphes of Oriana*, *op. cit.*, B1r.

assembled princes] saw a wild boar, driving so fast as possibly it might, and in the pursuit thereof, a young gentlewoman upon a mighty courser and *a boar spear in her right hand; her hunter's weed was all of green velvet; her tresses hanging down, in colour like the gold of Araby*”.²⁶ Spenser presentó la bella Belpheobe entrando en el poema en semejante manera: “Eft through the thicke they heard one rudely rush; / [...] / [...] Eftsoone there stepped foorth / A goodly Ladie, clad in hunters weed,” (II.iii.21.1-7). Su pelo era de “yellow lockes crisped, like golden wyre” (II.iii.30.1), y “in her hand a sharpe bore-speare she held” (II.iii.29.1).²⁷ Estos elementos distintos de Belpheobe—su ropaje de cazadora, su lanza de jabalí, y sus dorados mechones—codificaron la evolución conspicua de la protagonista en la forma de Claridiana del original libro español. En el poema Belpheobe era, entonces, una nueva Claridiana, así como Gloriana era un reflejo superlativo de Oriana.

Una posible razón por la que Spenser se fijó en el libro por Ortúñez de Calahorra era la asociación de Claridiana con la luna, no solo en sus muchas descripciones y apariencias, sino también en su relación amorosa con el Caballero del Febo, el gran héroe de la obra. Durante el siglo XVI, con la publicación de los importantes tratados de Nicolás Copérnico, Johannes Kepler y Galileo Galilei, que derrocaron el geocentrismo dominante defendido por Ptolomeo, el sol adquirió una nueva simbología científica y una moderna iconografía. A su vez se publicaron los más importantes libros de emblemas e impresiones, y muchos libros espejos de príncipes.²⁸ El sol también ofreció iluminación teológica para la ecuación común de Cristo con la luz de la verdad

²⁶ “Desde lo más espeso del bosque, [los príncipes reunidos] vieron un jabalí, corriendo tan rápido como le era posible, y en su persecución, una joven doncella sobre un poderoso corcel y una lanza de jabalí en su mano derecha; su ropaje de cazadora era todo de terciopelo verde; sus trenzas, eran del color del oro de Arabia”, M. Tyler, trad. *op. cit.*, p. 206. Las cursivas son mías

²⁷ “A través de la espesura (los caballeros) oyeron a alguien que se acercaba precipitadamente ; / [...] / [...] allí de repente apareció / Una fina dama, vestida con ropaje de cazadora”; “mechones amarillos, como alambre dorado”; “en su mano tenía una lanza de jabalí afilada”, Edmund Spenser, *The Faerie Queene*. 2a ed. Ed. de A. C. Hamilton. Londres, Routledge, 2007, pp. 713–18, p. 716.

²⁸ Vid. Víctor Mínguez, *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001, *passim*.

divina, y con el papel autoconfigurado del Emperador Carlos V en dispensar la verdadera fe a sus súbditos mundiales.

Aunque la conquista de México en 1521 fue un verdadero punto de partida para la asociación evangélica del sol con la misión en las Américas, la iconografía solar de Carlos no se desarrolló en sí hasta después del 1533. Este año marcó el sometimiento de la ciudad de Cusco, Perú, al poder de Francisco Pizarro. La conquista total del Perú no se completaría hasta 1572, pero se proclamó la victoria con la Ciudad de Oro. Carlos ahora podía presumirse el Rey del Sol, y sus súbditos paganos, hijos adoptivos del Rey del Sol. La asociación entre el Rey y el Febo adquirió vigencia adicional con el ascenso de su hijo Felipe al trono español. Junto con su carruaje y cuatro caballos, Febo apareció en la imprenta real de Felipe alrededor de 1554, con su lema personal, “*Tam illustrabit omnia*”,²⁹ muy probablemente acuñado en conmemoración de su casamiento con la reina María de Inglaterra.³⁰

Sin embargo, para los lectores ingleses, al leer la traducción del *Espejo de príncipes* en 1578, después de la muerte de María y a través del creciente conflicto con España, la obvia asociación del Caballero del Febo con el Rey de España representaba un gran problema. Peor todavía era la asociación de la reina Isabel con el culto de virginidad de Diana, que podría interpretarse en la figura amorosa de Claridiana, amante perseguidor del Caballero del Febo. Entonces cuando Edmund Spenser representó a Isabel I en *La reina de las hadas*, Belphoebe deliberadamente personificó la virginidad de la reina como un estado permanente.

Quizás por sus metáforas cosmográficas para la conquista y la exploración global, irónicamente robadas de ejemplares españoles, *La reina de las hadas* tocó la fibra sensible de los lectores ingleses, quienes eran aficionados a leer y copiar los libros de caballerías ibéricos, apropiándose de lo que les convenía. Y quizás por ese motivo, los escritores ingleses también solían involucrar al género de literatura caballeresca en las empresas transatlánticas de Inglaterra en exploración, navegación y piratería marítima. Por ejemplo, en la

²⁹ “Él iluminará todo”.

³⁰ Un ejemplo es la medalla por Jacopo da Trezzo (1555), que se produjo para las fiestas de boda reales, V. Mínguez, *op. cit.*, pp. 94.

primera parte de la obra *Enrique Cuarto*, escrito por William Shakespeare alrededor de 1595, el borracho Falstaff habla con el príncipe Enrique (quién representa a Isabel) y defiende su profesión de salteador de caminos de esta manera:

FALSTAFF. [...] we that take purses go by the moon and the seven stars, and not by Phoebus, he, “that wandering knight, so fair”. [...] Marry, then, sweet wag, when thou art king, let not us that are squires of the night’s body be called thieves of the day’s beauty. Let us be Diana’s foresters, gentlemen of the shade, minions of the moon; and let men say we be men of good government, being governed, as the sea is, by our noble and chaste mistress the moon, under whose countenance we steal. (1.2.12–28)³¹

Aquí, el Caballero del Febo y la cazadora Diana, junto con sus silvicultores, representan fuerzas rivales de la naturaleza. El “caballero errante, tan hermoso” del febo representa el masculino imperio español, el tan famoso imperio “donde nunca se pone el sol”, y la luna representa el desafío femenino inglés encarnado por Isabel, Diana de la luna, la que da a sus sirvientes leales, licencia para robar como “caballeros de la sombra”. Por lo tanto, al referir al *Especulo de príncipes y cavalleros* para defender a la piratería, Shakespeare señaló el irónico uso del género para conmover el espíritu masculino del corsario inglés valiente.

Lo más irónico de todo esto era que los *libros de valentías* ibéricos se transportaban en los mismos galeones que los piratas ingleses estaban saqueando para privar a la monarquía de sus recursos financieros y de su poder imperial. Con la licencia de la Casa de Contratación, estos libros se transportaban en los mismos galeones que traían suministros y mercancías desde su puerto de

³¹ “FALSTAFF. [...] nosotros que robamos carteras vamos por la luna y las siete estrellas, y no por Febo, ‘ese caballero errante, tan hermoso.’ [...] cuando seas rey, (Enrique) no permitas que nosotros los escuderos del cuerpo de la noche seamos llamados ladrones de la belleza del día. Seamos los silvicultores de Diana, caballeros de la sombra, esbirros de la luna; y digan los hombres que somos hombres de buen gobierno, gobernados, como el mar, por nuestra noble y casta señora, la luna, bajo cuyo semblante robamos”, William Shakespeare, *Henry IV, Part 1*. Ed. de David Bevington. Oxford, Oxford World Classics, 2008.

origen en Sevilla, pasando frente a las costas de África, generalmente parando en las Islas Canarias en su trayectoria común hacia el Nuevo Mundo.³² Esta práctica creó una oportunidad clave para la piratería. En 1577, por ejemplo, cuando el señor Francis Drake emprendió su viaje al Mar del Sur, tomó dos galeones frente a las costas de África, llevándose todo su cargamento. Tan grave era el problema de la piratería que a fines del siglo XVI, el último puerto sudamericano para los libros importados (y de la Flota del Tesoro española que regresaba a España) tuvo que ser cambiado de Nombre de Dios a Puerto-belo, Panamá, debido a la frecuencia de las redadas, en particular las del Drake en 1572 y 1595.³³

Observando entonces la tendencia de los autores ingleses de usar la literatura ibérica de una manera competitiva o apropiativa, Barbara Fuchs acuñó el término poética de la piratería para expresar el creciente culto del imperia- lismo inglés que buscaba privar a España de sus áreas de dominio.³⁴ Tenien- do entonces en cuenta los ejemplos de Spenser y Shakespeare, que muestran que los contenidos de los libros de caballerías ibéricos fueron saqueados para servir a la agenda imperial inglesa a la vez que se usaban metafóricamente para hablar del espíritu imperial del corsario inglés, concluyo por tanto que la *poética de la piratería* inglesa era simbólica y encima literal. Es decir, pre- tendía transferir el poder de España a Inglaterra de cualquier modo necesario, ejerciendo la amplia prerrogativa de un conquistador.

³² Vid. I. Leonard, *Books of the Brave*, pp. 124–39 y pp. 270–89.

³³ Cabe señalar también que los libros estaban exentos de todos los impuestos a la exportación excepto la avería, un impuesto a los convoyes de entre el 1 y el 7 por ciento. Esto fue necesario para equipar a las flotas mercantes con un guardia armado para proteger el cargamento en contra de ataques por los piratas.

³⁴ Vid. Barbara Fuchs, *The Poetics of Piracy: Emulating Spain in English Literature*. Philadelphia, University of Pennsylvania, 2013, *passim*.

Bibliografía

- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario, “Aventuras amorosas en las dos primeras partes del Florambel de Lucea (1532)”, en *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval: Alicante, 16-20 de setembre de 2003*, vol. I. Ed. de Josep Lluís Martos Sánchez, Josep Miquel Manzanaro i Blasco y Rafael Alemany Ferrer, 2005, pp. 215-225.
- , *Florambel de Lucea, I parte, libros I-III, Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- , *Florambel de Lucea, II parte, libros IV-V, Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- ALFONSO X, *Lapidario*. Madrid, Castalia, 1968.
- ALVAR, Carlos, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, “Personajes femeninos en la literatura renacentista portuguesa”, en *Dona i Literatura. Quaderns de Filologia*. Ed. de Sonia Mattalía Alonso, Evelio Miñano Martínez y Carmen Morenilla Talens. Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 7-25.
- Amadis de Gaule. Livre I, Traduction Herberay des Essarts*. Ed. de M. Bideaux. París, Honoré Champion, 2006.
- AMEZCUA, José, “La oposición de Montalvo al mundo del Amadís de Gaula”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 21, núm. 2, 1972, pp. 320-337
- ANDRÉS EL CAPELLÁN, *De amore*. Ed. de Graziano Ruffini. Milano, Guanda, 1980.
- ARCHER, Robert, *La cuestión odiosa. La mujer en la literatura hispánica tardomedieval*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2011.
- , “La misoginia en los cancioneros castellanos medievales”, en *Trivium*, núm. 7, 1995, pp. 55-64.
- ARNOULD, Jean-Claude, “Le Cinquiesme Livre d’Amadis de Gaule de Nicolas Herberay des Hessarts (1544): une adaptation française et personnelle des *Sergas de Esplandián*” en *Lingüística y Literatura*, núm. 56, 2009, pp. 31-47.

- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. 3a. ed. Trad. de Javier Franco. Madrid, Cátedra, 1990.
- BAQUER, Miguel Alonso, “Las guerras y su técnica en la época del Renacimiento”, en *La organización militar en los siglos XVI y XVII. Actas de las II Jornadas Nacionales de Historia Militar*. Málaga, Cátedra General Castaños, 1993, pp. 343-352.
- BARTHES, Roland, “Efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. 2a. ed. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1994.
- BECEIRO PITA, Isabel, “La Biblioteca del conde de Benavente a mediados del siglo XV y su relación con las mentalidades y usos nobiliarios de la época”, en *En la España medieval II. Estudios en memoria del profesor Salvador de Moxó*. Madrid, Universidad Complutense, 1982, pp. 135-145.
- , “Los libros que pertenecieron a los condes de Benavente, entre 1434 y 1530”, en *Hispania*, vol. 43, núm. 154, 1983, pp. 237-280.
- BELTRÁN, Rafael, “*Tirant lo Blanc*” de Joanot Martorell. Madrid, Síntesis, 2006.
- BERNAL, Fernando, *Floriseo*. Ed. de Javier Guijarro Ceballos. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- BERNIS, Carmen. *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, Instituto Diego Velázquez/ Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- , *Trajes y modas en la España de los reyes católicos I. Las mujeres*. Madrid, Instituto Diego Velázquez/ Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978.
- BIDEAUX, Michel, “Introduction générale” a *Amadis de Gaule. Livre I, Traduction Herberay des Essarts*. Ed. de Michel Bideaux. París, Honoré Champion, 2006, pp. 45-157.
- , “Vérité et fiction dans les liminaires des *Amadis de Gaule* (l. I-VIII)”, en *Razo. Cahiers du Centre d'études médiévales de Nice*, núm. 15, 1998, pp. 93-103.
- BOGNOLO, Anna, “El *Lepolemo. Caballero de la Cruz* y el *Leandro el Bel*”, en *Edad de Oro*, vol. 21, 2002, pp. 271-288.

- , “La entrada de la realidad y de la burla grotesca en un libro de caballerías: el *Lepolemo, Caballero de la Cruz* (Valencia 1521)”, en *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 1. Ed. de Juan Paredes. Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 371-378.
- , *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*. Pisa, Edizioni ETS, 1997.
- , “Los palmerines italianos: una primera aproximación”, en *Palmerín y sus libros: 500 años*. Ed. de Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho. México, El Colegio de México, 2013, pp. 255-284.
- , “Mambrino Roseo da Fabriano: vita provvisoria di uno scrittore”, en *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*. Ed. de Anna Bognolo, Giovanni Cara y Stefano Neri. Roma, Bulzoni, 2013.
- BOTERO GARCÍA, Mario, “De Montalvo a Herberay des Essarts: el *Amadís de Gaula* en Francia entre traducción y adaptación”. en *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 12, 2010, pp. 15-37.
- BRAGA, Teófilo, *Contos Tradicionaes do Povo Portuguez*. Vol I. Porto, Livraria Universal de Magalhães & Moniz Editores, 1883.
- BRANDENBERGER, Tobias, “Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano”, en *Revista de Literatura Medieval*, vol. 15, núm. 1, 2003, pp. 55-80.
- BRUHN DE HOFFMEYER, Ada, “Las armas de los conquistadores. Las armas de los aztecas”, en *Hernán Cortés y su tiempo*, vol. 1. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1987, pp. 244-260.
- BUBNOVA, Tatiana, “Delicado en Venecia, o de ‘corregidor’ a ‘alcalde destas letras’”, en *Acta Poética*, vol. 21, núm. 1-2, 2000, pp. 229-253.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*. España, 2007. Tesis, Universidad de Zaragoza, Departamento de Filología Española.
- , “Las tres ‘fadas’ de la montaña Artifaria a la luz del folclore (*Palmerín de Olivia*, caps. XV-XVIII)”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, núm. 84, 2008, pp. 135-157.

- , “Motivos folclóricos y caballerescos en los libros de caballerías castellanos”, en *Revista de Poética Medieval*, núm. 26, 2012, pp. 83-108.
- CABALLÉ, Anna, antól., *Una breve historia de la misoginia. Antología y crítica*. Lumen, Barcelona, 2019.
- CABARCAS ANTEQUERA, Hernando, *Edición y estudio del Philesbián de Candaria*. Salamanca, 1998. Tesis, Universidad de Salamanca, Facultad de Filología.
- CABRERA LAFUENTE, Ana. “Telas Hispanomusulmanas: Siglos X-XIII”, en *Semana de estudios medievales: Nájera, 1 al 15 de agosto de 1994*. Coord. por José Ignacio de la Iglesia Duarte. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1995, pp. 199-208. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=554271>>
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, *Amadís: heroísmo mítico y cortesano*. Madrid, Cupsa Editorial, 1979.
- , “El Motif-Index de S. Thompson y sus aplicaciones en la literatura caballerescas”, en *Historias Fingidas*, núm. 8, 2020, pp. 5-54.
- , “El motivo en la literatura caballerescas. Presentación”, en *Revista de Poética Medieval*, núm. 26, 2012, pp. 11-30.
- , “La cueva en los libros de caballerías: experiencia de los límites”, en *‘Descensus ad inferos’. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Ed. de Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 99-127.
- , “La rivalidad caballerescas de Carlos V y Francisco I (Épica culta y carteles de desafío)”, en *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo*. Ed. de Mercè Boixareu y Robin Lefere. Madrid, Castalia, 2009, pp. 195-214.
- CAMARENA, Julio y Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español, IV. Cuentos-novela*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- CARADOC JONES, Richard Luther, “Fortalezas y asedios en Europa occidental c. 800-1450”, en *Historia de la guerra en la Edad Media*. Ed. de Maurice Keen. Madrid, Antonio Machado Libros, 2005, pp. 211-238.
- CARDIGOS, Isabel, “A mudez de Dona Marinha: lendas e contos em torno do silêncio na mulher”, en *El cuento folklórico en la literatura y en la tradición*

- oral. Ed. de Rafael Beltrán y Marta Haro. Valencia, Universitat de València, 2006, pp. 89-109.
- , “O conto tradicional português: um segredo que o mundo desconhece”, en *Cuentos y leyendas de España y Portugal / Contos e lendas de Espanha e Portugal*. Ed. de Enrique Barcia. Mérida, Junta de Extremadura, 1997, pp. 39-45.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando, “El caballero y sus demonios: combates infernales en los libros de caballerías”, en *Cuadernos del CEMYR*, núm. 11, 2003, pp. 9-33.
- CARRIÓN, María Mercedes, *Subject Stages: Marriage, Theatre, and the Law in Early Modern Spain*. Toronto, University of Toronto Press, 2010.
- CASTELLS, Ricardo, “Cosas de que todos los demás libros de este género carecen: tácticas militares y guerra asimétrica en el episodio de Guillem de Vâroic en el *Tirant lo Blanc*”, en *Tirant*, núm. 13, 2010, pp. 15-26.
- CASTIGLIONE, Baldassarre, *Il cortigiano*. Ed. de Amedeo Quondam. Milano, Mondadori, 2002.
- CASTILLO Martínez, Cristina, *Florando de Inglaterra, parte I-II, Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- , *Florando de Inglaterra, parte III, Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Catálogo dos contos tradicionais portugueses, com as versões análogas dos países lusófonos*. Ed. de Isabel Cardigos y Paulo Jorge Correia. Porto, Afrontamento, 2015. 2 vols.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Vol. I. Ed. de Francisco Rico. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998.
- , “Don Quijote de la Mancha”, en *Lemir*, núm. 19, Conmemoración IV Centenario de la Segunda Parte del *Quijote*. Ed. de Enrique Suárez Figaredo. 2015, pp. 1-478.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed., introd. y notas de Martín de Riquer. Barcelona, Planeta, 1980.
- , *Entremeses*. Ed. de Eugenio Asensio. Madrid, Castalia, 1987.
- CHAUCHADIS, Claude, *La loi du duel: Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVIIe-XVIIIe siècles*. Toulouse, Presses universitaires du Midi, 1997.

- CHERCHI, Paolo, “Gli stratagemmi del *Tirant lo Blanc*”, en *Tirant*, núm. 17, 2014, pp. 239-256.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. 3a. ed., Madrid, Ediciones Siruela, 1998.
- CLEMENTE, Dionís, Valerián de Hungría. Ed. de Jesús Duce García. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- COBOS GUERRA, Francisco y José Javier de Castro Fernández, “Artilería y poliorcética castellana en la estrategia de Fernando el Católico contra Francia. Documentos para su estudio”, en *Glaudius*, núm. 20, 2000, pp. 252-268.
- CONTAMINE, Philippe, *La guerra en la Edad Media*. Barcelona, Labor, 1984.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1612.
- CROWLEY, Tim, “Contingencies of Literary Censorship: Anglo-Spanish Diplomacy and *Amadís de Gaula* in January 1569”, en *Sixteenth Century Journal*, vol. 46, núm. 4, 2015, pp. 891-926.
- CUADRADA, Coral, “De las *feminae* a las *fembres*: la misoginia medieval en Cataluña y Provenza”, en *Medievalismo*, núm. 2, 2015, pp. 103-134.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina, “En torno al tema de la guerra en el *Libro del Caballero Zifar*”, en *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*. vol. II. Ed. de Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1999a, pp. 113-124.
- , “Ética de la guerra en el *Libro del Caballero Zifar*”, en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Ed. de Rafael Beltrán. Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 95-114.
- , “La guerra en el *Amadís de Montalvo*”, en *Trilcedumbre. Homenaje al profesor Francisco Martínez García*. Ed. de José Enrique Martínez Fernández. León, Universidad de León, 1999b, pp. 113-132.
- , “Realidad histórica y conflictos bélicos ficticios en el *Amadís de Gaula*”, en *Destiempos.com. Caballerías (dossier)*. Ed. de Lillian von der Walde Moheno y Mariel Reinoso. México, Grupo Destiempos, 2009, pp. 329-363.
- Cyclification: The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances*. Ed. de Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen,

- Corry Hogetoorn y Orlanda S.H. Lie. Amsterdam/Oxford/Nueva York/Tokyo, North-Holland, 1994.
- DEMATTÈ, Claudia, *Palmerín de Olivia (guía de lectura)*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- , *Parodia de la materia caballeresca y teatro áureo: edición de 'Las aventuras de Grecia' y su modelo serio, el 'Don Florisel de Niquea' de Montalbán*. Pamplona, Universidad de Navarra – GRISO, 2012.
- , *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*. Trento, Labirinti n. 80, Editrice Università degli Studi di Trento, 2005.
- DERUELLE, Benjamin, “La culture chevaleresque entre histoire et fiction poétique au XVII^e siècle” en *La Vérité. Vérité et crédibilité: construire la vérité dans le système de communication de l'Occident (XIII^e-XVII^e siècle)*. Dir. de Jean-Philippe Genet. París-Roma, Éditions de la Sorbonne, École française de Rome, 2015. <<https://books.openedition.org/psorbonne/6689>>.
- DÍAZ DE GAMES, Gutierre, *El Victorial*. Ed. de Rafael Beltrán. Madrid, Real Academia Española, 2014.
- DIEDERICHS, Ulf, *El Palacio de los Cuentos*. Vol. v. Barcelona, Círculo de Lectores, 1996.
- DIZ, Marta Ana, “El mundo de las armas en el *Libro del Caballero Zifar*”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 56, núm. 3, 1979, pp. 189-199.
- , “El discurso de Nobleza en el *Cifar* y la carta de Dido”, en *Thesaurus*, t. XXXV, 1980, pp. 98-109.
- DUCE GARCÍA, Jesús, “Apuntes de realismo y originalidad en *Don Olivante de Laura*”, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas*, vol. I. Ed. de Antonio Bernat Vistarini. Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 517-530.
- EISENBERG, Daniel y María Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- ENAMORADO DIAZ, Verónica, “De Penthesilea a Beatrix Kiddo: la mujer guerrera a través del tiempo”, en *Espacios míticos: historias verdaderas, historias literarias*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá-Centro de Estudios Cervantinos-Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 48-76.

- ENCISO DE ZÁRATE, Francisco, *Florambel de Lucea, 1 parte, libros I-III*. Ed. de María del Rosario Aguilar Perdomo. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- ESPINO LÓPEZ, Antonio, *Guerra y cultura en la Época Moderna. La tradística militar hispánica de los siglos XVI y XVII. Autores, libros y lectores*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2001.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia, “Cartas de caballeros. Usos epistolares en el *Floriseo* de Fernando Bernal”, “*Amadís de Gaula*”: quinientos años después. *Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecuá*. Eds. de José Manuel Lucía Megías, María Carmen Marín Pina; col. de Ana Carmen Bueno. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 204-227.
- FARIA, Rui Miguel, *O conto popular português*. Porto, 2009. Tesis, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FAULHABER, Charles, *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth Century Castile*. Berkeley, University of California Press, 1972.
- Félix Magno (I-II)*. Ed. de Claudia Demattè. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Félix Magno (III-IV)*. Ed. de Claudia Demattè, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Claribalte. Estudio preliminar, edición crítica, notas e índice*. Ed. de María José Rodilla León. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- FERNÁNDEZ HOYA, Alberto, *La estética del tránsito. Visión literaria del ‘infierno’ en la Odisea y El poema de Gilgamesh*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006. <<https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=7175>>.
- FLORES GARCÍA, Andrea. “Atuendos galanes para criaturas extrañas en los libros de caballerías I: Los gigantes”, en *En línea caballeresca. Lecciones del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca*. Coord. y ed. de Axayácatl Campos García Rojas y Yordi Enrique Gutiérrez Barreto. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 2020. <http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/3493>.
- FLORI, Jean, “L’Église et la Guerre Sainte: de la ‘Paix de Dieu’ à la ‘croisade’”, en *Annales. Economies Sociétés Civilisations*, 1992, núm. 2, pp. 453-466.

- FRADEJAS LEBRERO, José, “Motivos medievales en los *Contos Tradicionais do Algarve*”, en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, vol. III. Coord. de Aires Augusto do Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa, Cosmos, 1993.
- FRAPPIER, Jean. *Amour courtois et table ronde*. Genève, Droz, 1973.
- FUCHS, Barbara, *The Poetics of Piracy: Emulating Spain in English Literature*. Philadelphia, University of Pennsylvania, 2013.
- GARCÍA BARRERA, Sebastián, *Le traducteur dans son labyrinthe: La traduction de l'Amadis de Gaule par Nicolas Herberay des Essarts (1540)*. Soria, Vertere, Excma. Diputación de Soria, 2015.
- GARCÍA FITZ, Francisco, *Ejércitos y actividades guerreras en la Edad Media europea*. Madrid, Arco Libros, 1998.
- , “Tecnología, literatura técnica y diseño de máquinas de guerra durante la Baja Edad Media occidental. El *Thexaurus regis Franciae acquisitionibus Terrae Sanctae* de Guido da Vigevano (1335)” en *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 41, núm. 2, 2011, pp. 819-864.
- , “Usos de la guerra y organización militar de la Castilla del siglo XIV”, en *Memoria y Civilización*, núm. 22, 2019, pp. 117-142.
- GARROSA GUDE, José Luis, *La sirena de Alamares y otros cuentos populares portugueses*. Madrid, Calambur, 2013.
- GASPAR SIMÕES, João. *Perspectiva histórica da ficção portuguesa: das origens ao século XX*. Lisboa, Publicacoes Dom Quixote, 1987.
- GENETTE, Gérard, *Nuevo discurso del relato*. Trad. de Marisa Rodríguez Tapia. Madrid, Cátedra, 1993.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, París, 1982.
- GERLI, Michael, “La religión del amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV”, en *Hispanic Review*, núm. 49, 1981, pp. 65-86.
- GERNERT, Folke, “Un autor de un libro de caballerías en Italia. Reflexiones sobre el arte militar en el *Baldo*”, en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Ed. de José Manuel Lucía Megías y María Carmen Marín Pina. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 251-268.

- GILI GAYA, Samuel, “Las Sergas de Esplandián como crítica de la caballería bretona”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, año 23, vol. 2-3, 1947, pp. 103-111.
- GIRÁLDEZ, Susana, *Las sergas de Esplandián y la España de los Reyes Católicos*. Nueva York, Peter Lang, 2003.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, “La caballería como tema en la literatura medieval española: tratados teóricos”, en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez: estudios de Lengua y Literatura*, vol. 2. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 311-323.
- , “La *militia* clásica y la caballería medieval: las lecturas de *re militari* entre Medievo y Renacimiento”, en *Evphrosyne. Revista de Filología Clásica*, núm. 23, 1995, pp. 83-97.
- , “Pleitos familiares en cartas de batalla”, en *Bandos y querellas dinásticas en España al final de la Edad Media. Actas del Coloquio celebrado en la Biblioteca Española de París los días 15 y 16 de mayo de 1987*, en *Cuadernos de la Biblioteca Española*. París, Institut Culturel Espagnole-La Sorbonne, 1991, pp. 95-104.
- GONZÁLEZ ALCALDE, Julio, “Bombarda, cerbatana, ribadoquín, falconete y cañón de mano. Cinco piezas multifuncionales de la artillería antigua”, en *Militaria. Revista de cultura militar*, núm. 17, 2003, pp. 97-110.
- GONZÁLEZ, Aurelio *et. al.*, eds., *Palmerín y sus libros: 500 años*. México, Colegio de México, 2013.
- GONZÁLEZ, Cristina, “Tres mujeres desamparadas: Dido, Beatriz y Nobleza”, en *Thesaurus*, t. XLIII, núm. 1, 1988, pp. 105-111.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto, “Profecía mesiánica y profecía apocalíptica: la cuestión constantinopolitana en Las Sergas de Esplandián y Primaleón” en *Letras* [en línea], 1999, pp. 125-135. <<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/9106>>.
- GUERREIRO, Cristina Abranches, “Temas míticos nos contos populares portugueses”, en *Revisitar o mito. Myths revisited*. Ed. de Abel do Nascimento Pena. Lisboa, Húmus, 2015, pp. 607-614.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier, *El “Floriseo” de Fernando Bernal*. Mérida, Junta de Extremadura, 1999.

- GUILLÉN, Claudio, “Para el estudio de la carta en el Renacimiento”, en *La epístola*. Ed. de Begoña López Bueno. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 101-127.
- GUILLERM, Jean-Pierre y Luce Guillerm, “Vestiges d’Herberay des Essarts. Acuerdo olvido”, en *Studi Francesi*, núm. 151, 2007, pp. 3-31.
- GURIÉVICH, Arón, *Las categorías de la cultura medieval*. Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus Humanidades, 1983.
- GUTIÉRREZ PADILLA, María, “Magia y maravilla en la comedia caballeresca áurea. Un acercamiento a partir de la semiótica teatral”, en *En línea caballeresca. Lecciones del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca*. Coord. de Axayácatl Campos García-Rojas y Yordi Enrique Gutiérrez Barreto. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, pp. 149-167.
- GUTIÉRREZ TRÁPAGA, Daniel, “Magas, magia y libros en los primeros nueve libros del ciclo amadisiano”, en *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, núm. 20, 2017b, pp. 37-58. <<https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/11230/10488>>
- , *Rewritings, sequels, and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry: ‘Aquella inacabable aventura’*. Woodbridge, Tamesis, 2017.
- HALE, John R., *Guerra y Sociedad en la Europa del Renacimiento*. Madrid, Ministerio de Defensa, 1990.
- HARO CORTÉS, Marta, “La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*”, en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Ed. de Rafael Beltrán. Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 181-217.
- HERÓDOTO, *Historia*. Ed. de Manuel Balasch. Madrid, Cátedra, 1999.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, “La Biblioteca del conde de Benavente”, en *Bibliografía Hispánica*, núm. 2, 1942, pp. 18-33.
- , *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmento de un diccionario*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.
- HUIZINGA, John. *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. 11a. ed. Trad. de José Gaos. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

- ISABEL I, "Letter signed, at the head 'Elizabeth R' to Lord Charles Howard", carta manuscrita, tinta sobre papel, 1 de septiembre, 1570. The Archives of the Duke of Northumberland at Alnwick Castle, DNM: G/15/1.
- IZQUIERDO ANDREU, Almudena, "De los ensueños del pasado al *miles christi*: ecos literarios en el prólogo de las *Sergas de Esplandián*" en *En Doiro entr'o Porto e Gaia. Estudos de Literatura Medieval Ibérica*. Ed. de José Carlos Ribeiro Miranda. Porto, Estratégias Criativas, 2017, p. 563-576.
- , "Entre tormentas, islas y piratas: el escenario marítimo en el libro de caballerías", en *Historias Fingidas*, núm. 6, 2018, pp. 37-60.
- JEAYES, Isaac Herbert, ed., *Letters of Philip Gawdy of West Harling, Norfolk, and of London to Various Members of his Family 1579-1616*. Londres, J. B. Nichols and Sons, 1906.
- JIMÉNEZ RUIZ, José, "De Feliciano de Silva al *Persiles*. La metamorfosis del hombre en mujer como recurso de estructura y género", en *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y modernidad*. Coord. de Gregorio Cabello Porras y Javier Campos Daroca. Málaga, Grupo de Estudios Literarios del Siglo de Oro-Universidad de Málaga, 2002, pp. 117-162.
- KNIGHT, Alan E., "Cyclicity in Medieval French Drama", en *Transtextualities. Of Cycles and Cyclicity in Medieval French Literature*. Ed. de Sara Sturm-Maddox and Donald Maddox. Binghamton, Nueva York, Medieval and Renaissance Texts, and Studies, 1996, pp. 179-194.
- KRAPPE, Alexander Haggerty, "Le Lac enchanté dans *Le Chevalier Cifar*", en *Bulletin Hispanique*, vol. 32, núm. 35, 1933, pp. 107-125.
- LACARRA LANZ, Eukene, "Misoginia y vituperio: un camino de ida y vuelta a los maldits", en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*. Ed. de Vicenç Beltran y Juan Salvador Paredes Núñez. Granada, Universidad, 2006, pp. 19-30.
- LACARRA, María Jesús, "Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media", en *Studia in honorem del Prof. M. de Riquer*, vol. I. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, pp. 339-356.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *La guerra de Granada, 1482-1491*. Granada, Diputación de Granada, 2001.

- LANUZA CANO, Francisco, *El ejército en el tiempo de los Reyes Católicos*. Madrid, Talleres Federico Domenech, 1953.
- LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. 2ª ed. Barcelona, Gedisa, 1986.
- LENDO, Rosalba, “Morgana, discípula de Merlín” en *Lingüística y Literatura*, núm. 51, 2007, pp. 59-71.
- LEÓN, Luis de, *La perfecta casada*. 2ª impr., correg. y aum. Salamanca, Casa de Cornelio Bonardo, 1586.
- LEONARD, Irving, *Books of the Brave: Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*, 2a ed. Berkeley, University of California Press, 1992.
- , *Los libros del conquistador*. México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Libro del Caballero Zifar*. Ed. de Cristina González, México, Rei-México, 1990.
- LÓPEZ MARTÍN, Javier, “La evolución de la artillería en la segunda mitad del siglo XV. El reinado de los Reyes Católicos y el contexto europeo”, en *Artillería y fortificaciones en la Corona de Castilla durante el reinado de Isabel la Católica, 1474-1504*. Coord. de Aurelio Valdés Sánchez. Madrid, Ministerio de Defensa, 2004, pp. 180-223.
- LÓPEZ SOLER, Mónica. “Peinados y tocados: reflejo de la condición social femenina en la Edad Media”, en *Moda y sociedad: la indumentaria: estética y poder*. Coord. de María Isabel Montoya Ramírez. Granada, Prensas de la Universidad de Granada, 2002, pp. 327-332.
- LOUZADA FONSECA, Pedro Carlos, “Difamación y defensa de la mujer en la Edad Media: pasajes obligatorios”, en *Signótica*, vol. 23, núm. 1, 2011, pp. 191-212.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, “Caballero, escudero, peón (Aproximación al mundo caballeresco del *Libro del cavallero Zifar*)”, en *Scriptura*, núm. 13, 1997, pp. 115-137.
- , *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*. Madrid, Sial, 2004.
- , “Dos caballeros en combate: batallas y lides singulares en la *La leyenda del Cavallero del Cisne* y el *Libro del cavallero Zifar*”, en *La literatura en la época de Sancho IV*. Ed. de Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías. Alcalá de Henares, 1996, pp. 427-452.
- , *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero y Ramos, 2000.

- , “La otra realidad social en los libros de caballerías (II). Damas y doncellas lascivas”, en *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alicante, 16-20 de septiembre de 2003)*, vol. II. Ed. de Josep Lluís Martos Sánchez, Josep Miquel Manzanaro i Blasco y Rafael Alemany Ferrer. Valencia, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, pp. 1007-1022.
- , “La otra realidad social en los libros de caballerías: IV. De los ‘desamorados’ a los adúlteros”, en *Medievalismo en Extremadura: estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*. Ed. de Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, pp. 1085-1102.
- , “Libros de caballerías castellanos: un género recuperado”, en *Letras*, núm. extra 50-51, julio 2004 - junio 2005, pp. 203-234.
- , “Sobre ediciones caballerescas perdidas, fantasmas y recuperadas: *Le-polemo*, Toledo, 1562”, en *Amadís de Gaula, 1508: Quinientos años de libros de caballerías*, Ed. de Lucía Mejías. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Estatal de conmemoraciones culturales, 2008b, pp. 191-194.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara, “Aproximación al estudio de las historias caballerescas breves a partir de los motivos folclóricos”, en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Ed. de José Manuel Lucía Megías, María Carmen Marín Pina y Ana Carmen Bueno Serrano. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 457-469.
- , *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.
- , “Índice de motivos de las historias caballerescas del siglo XVI: catalogación y estudio”, en *De la literatura caballerescas al ‘Quijote’*. Ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés y Karla Xiomara Luna Mariscal. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 347-359.
- MANCINI, Guido, “Introducción al *Palmerín de Olivia*”, en *Dos estudios de literatura española*. Barcelona, Planeta, 1997, pp. 9-202.
- MANZANILLA MANCILLA, Nashielli, “Construcción de la doncella guerrera en la Primera parte del *Florisel de Niquea*”, en *Lisuarte de Grecia y sus libros:*

500 años. Ed. de Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas. México, El Colegio de México, 2017, pp. 227-249.

- MARÍN PINA, María Carmen, “Comenzar por el final. Sobre la génesis y el principio de las continuaciones caballerescas”, en *Le commencement... en perspective: L'analyse de l'incipit et des œuvres pionnières dans la littérature du Moyen-Âge et du Siècle d'or*. Ed. Pierre Darnis. Toulouse, CNRS-Université Toulouse-LeMirail, Presses Universitaires du Midi, 2010, pp. 137-148.
- , “De los géneros y diferencias de las cartas caballerescas”, en *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2011, pp. 169-218.
- , “El ciclo español de los palmerines”, en *Voz y Letra. Revista de Literatura*, núm. 7-2, 1996, pp. 3-27.
- , “El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles”, en *Tropelías*, núm. 1, 1990, pp. 165-175.
- , “El *Primaleón* y la comedia *El príncipe jardinero*, de Santiago Pita”, en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas pasaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*. Ed. de Julián Acebrón Ruiz. Lleida, Universitat de Lleida, 2001, pp. 267-284.
- , “La aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, en *Criticón*, núm. 45, 1989, pp. 81-94.
- , “La carta de Iseo y la tradición epistolar troyana en el *Tristán de Leonís* (Valladolid, 1501)”, en *Letras. Libros de caballerías. El “Quijote”. Investigación y Relaciones*, núm. extra 50-51, 2004-2005, pp. 235-251.
- , “La doncella andante en los libros de caballerías españoles: antecedentes y delimitación del tipo”, en Armando López Castro, Luzdivina Cuesta Torre, eds., *Actas del XI Congreso internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval*. León, Universidad de León, 2007, pp. 817-826.
- , “La doncella andante en los libros de caballerías españoles: la libertad imaginada (ii)”, en *eHumanista*, núm. 16, 2010, pp. 221-239.
- , “La historia y los primeros libros de caballerías españoles”, en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. III. Ed. de Juan Paredes. Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 183-192.

- , “Romancero y libros de caballerías más allá de la Edad Media”, en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, vol. II. Coord. de José Manuel Lucía Megías. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, pp. 977-988.
- , “Seda y acero. La indumentaria en el *Palmerín de Inglaterra* como signo cortesano”, en *Tirant*, núm.16, 2013, pp. 295-324.
- MARTÍN BAÑOS, Pedro, *El arte epistolar en el Renacimiento europeo, 1400-1600*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2005.
- MARTÍN ROMERO, José Julio, “¡O cautivo cavallero!’. Las palabras del gigante en los textos caballerescos”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. LIV, núm. 1, 2006, pp. 1-32.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Ed. de Michael Gerli. Madrid, Cátedra, 1992.
- MÍNGUEZ, Víctor, *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001.
- MINOIS, Georges, *Historia de la risa y de la burla (de la Antigüedad a la Edad Media)*. México, Ficticia, 2015.
- MONTERO GARCÍA, Gemma, ‘*Florisel de Niquea*’ (*partes I-II*) (*Valladolid, Nicolás Tierri, 1532*). *Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- MONTORSI, Francesco, “Faut-il croire à Geoffroy de Monmouth? Notes sur la réception de l’*Historia regum Britanniae* au XVII^e siècle (1508-1579)” en *Tirant*, núm. 22, 2019, pp. 259-275.
- MORAES, Francisco de, *Palmerín de Inglaterra. (Libro I)*. Ed. de Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- , *Palmeirim de Inglaterra*. Ed. de Lênia Márcia Mongelli, Raúl Cesar Gouveia Fernandes y Fernando Maués. Cotia/Campinas, Ateliê Editorial/Unicamp, 2016.
- , *Palmerín de Inglaterra (Libro II)*. Ed. Aurelio Vargas Díaz-Toledo. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2020.
- MORAL CAÑETE, Francisco, “El *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva en la producción caballeresca hispana (II)”, en *Analecta malacitana: Revista de*

la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras, vol. 32, núm. 2, 2009, pp. 433-461.

- MORALES, Gaspar de. *De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*. Ed. de Juan Carlos Ruiz Sierra. Madrid, Editora Nacional, 1977.
- MORLEY, Tomás, *Madrigales, The Triumphes of Oriana, to 5. and 6. Voices: Composed by Diuers Severall Authours, Newly Published by Thomas Morley batcheler of musick, and one of the gentlemen of her Maiesties honorable chappell*. Londres, Thomas Este, 1601.
- MOUTINHO, José Viale, *Cuentos populares portugueses*. Trad. de María Tecla Portela Carreiro. Madrid, Siruela, 2017.
- MUÑOZ, Victoria, *Spanish Romance in the Battle for Global Supremacy: Tudor and Stuart Black Legends*. Londres, Anthem Press, 2021.
- NASIF, Mónica, “El mito de las amazonas en la literatura caballeresca española”, en *IX Congreso Argentino de Hispanistas*. La Plata, 2010. <<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/nasif-monica.pdf.view>>
- NERI, Stefano, *Lepolemo (Valencia, Juan Jofre, 1521). Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- , “Cuadro de la difusión europea del ciclo palmeriniano (siglos XVI-XVII)”, en *Palmerín y sus libros: 500 años*. Ed. de Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho. México, El Colegio de México, 2013, pp. 285-309.
- NOUE, François de la, *The politicke and militarie discourses of the Lord de La Nouue VVhereunto are adioyned certaine obseruations of the same author, of things happened during the three late ciuill warres of France*, Trad. de Edward Aggas. Londres, T.C. y E.A., 1587.
- OLIVEIRA, Francisco Xavier de Ataíde, *Contos Tradicionaes do Algarve*. Vol. II. Porto, Typographia Universal, 1905.
- OREJUDO, Antonio, *Cartas de batalla*. Barcelona, PPU, 1993.
- ORNSTEIN, Jacob, “La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana”, en *Revista de Filología Hispánica*, núm. 3, 1941, pp. 19-32.
- ORTIZ-HERNAN PUPARELI, Elami, “El tema de la *virgo bellatrix*. La caballería femenina en algunos libros de caballerías”, en *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia*. México, Universidad Nacional Autónoma de

México-El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, pp. 91-106.

PALENCIA, Alfonso de, *De Perfectione Militaris Triumphii. La Perfección del Triunfo*. Ed. de Javier Durán Barceló. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.

Palmerín de Olivia. Introd. de María Carmen Marín Pina, ed. de Giuseppe di Stefano. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

PATCH, Howard Rollin, *El otro mundo en la literatura medieval*. Trad. de Jorge Hernández Campos, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

PAYNELL, Tomás, *Moste excellent and pleasaunt booke, entituled: The treasure of Amadis of Fraunce Conteyning eloquent orations, pythie epistles, learned letters, and feruent complayntes, seruing for sundrie purposes*. Londres, Tomás Hackett, 1572.

PEALE, George, “Sobre la fecha y la escenografía de *Palmerín de Oliva*, del Doctor Juan Pérez de Montalbán”, en *Criticón*, núm. 123, 2015, pp. 167-191.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., Rafael González Cañal y Elena Marcello, eds., *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico en Almagro (12, 13 y 14 de julio de 2005)*. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.

PENNA, Mario, *Prosistas castellanos del siglo XV*, t. I. Madrid, Ediciones Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1959.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Palmerín de Oliva*. Ed. de Claudia Dematté. Lucca, Mauro Baroni, 2006.

PÉREZ MILÁN, Paula, “Análisis de dos relatos maravillosos del *Libro del caballero Cifar*”, en *Tirant*, núm. 21, 2018, pp. 433-456.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. 3a. ed. México, Siglo XXI, 2005.

PORRINAS GONZÁLEZ, David, “Caballería y guerra en la Edad Media castellano-leonesa: el *Libro del caballero Zifar* y su contexto”, en *Medievalismo*, núm. 15, 2005, pp. 39-70.

Primaleón. Ed. de María Carmen Marín Pina. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

Primaleón. Ed. de Giuseppe Di Stefano. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

- PUJOL, Josep, “Les lletres de batalla de Bernat de Vilarig, Joanot Galceran de la Serra i Jofre Pardo al *Tirant lo Blanc*. Un inventari”, en *Tirant*, núm. 23, 2020, pp. 57-80.
- RALLO GRUSS, Asunción, “La epístola, género renacentista”, en *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*. Madrid, Cupsa, 1979.
- RAMOS NOGALES, Rafael, “Las continuaciones y la configuración genérica de los libros de caballerías”, en *La escritura inacabada: continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII* / David Alvarez Roblin, Olivier Biaggini. Madrid, Casa de Velázquez, 2017, pp. 121-144.
- READ, Conyers, “Queen Elizabeth’s Seizure of the Duke of Alva’s Pay-Ships”, en *Journal of Modern History*, vol. 5, núm. 4, 1933, pp. 443-464.
- RÉGNIER-BOHLER, Daniell, “Amor cortés”, en *Diccionario razonado del Occidente Medieval*. Ed. de Jacques Le Goff y Jean Claude Schmitt. Madrid, Akal, 2003, pp. 23-29.
- RIBEIRO, Bernardim, *História de Menina e Moça*. Ed. de Cinzia di Niccolo y Marisa Mourinha. Perugia, Edizioni dell’Urogallo, 2011.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative fiction: Contemporary Poetics*. Londres y Nueva York, Routledge, 2002.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del, “Amor, matrimonio secreto y libros de caballerías. El sinuoso camino de Don Claribalte para llegar ante la faz de la Iglesia”, en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, vol. II. Ed. de José Manuel Lucía Megías. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, pp. 1261-1268.
- , “El *Don Florindo* de Fernando Basurto como tratado de *rieptos* y desafíos”, en *Alazet: revista de filología*, núm. 1, 1989, pp. 175-194.
- , “En el principio fue el desfile. Entretenimiento cortesano y fastos ciudadanos en los libros de caballerías del primer tercio del siglo XVI”, en *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*. Coord. de Felipe B. Pedraza, et al. Almagro, Universidad de Castilla la Mancha, 2017, pp. 73-93.
- , “Libros de caballerías y fiesta nobiliaria”, en *Amadís de Gaula, 1508: 500 años de libros de caballerías*. Ed. de José Manuel Lucía Megías. Madrid, Biblioteca Nacional/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 383-402.

- , “Los libros de caballerías y la (r)evolución militar moderna (I): Soldados pláticos y buenos capitanes. Del *Amadís* al *Florisando* de Páez de Ribera”, en *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*. Ed. de Claudia Demattè. Trento, Università degli Studi di Trento, 2010, pp. 173-198.
- , “Los libros de caballerías y la (r)evolución militar moderna (II): arsenales y logística en el *Don Florindo* de Fernando Basurto. Con un apéndice sobre una compañía de *mugeres enamoradas*, algunos *escarmientos de juegos* y un broche sobre *riebtos y batallas*”, en *eHumanista*, núm. 16, 2010, pp. 57-76.
- RIQUER, Isabel de, “La peregrinación fingida”, en *Revista de Filología Románica*, núm. 8, 1991, pp. 103-119.
- RIQUER, Martín de, *Caballeros medievales y sus armas*. Madrid, Instituto Universitario General Gutiérrez Mellado / Universidad de Educación a Distancia, 1999.
- , *El combate imaginario: las cartas de batalla de Joanot Martorell*. Barcelona, Sirmio, 1990.
- , *Estudios sobre el “Amadís de Gaula”*. Barcelona, Sirmio, 1987.
- , “L’art militar al *Tirant lo Blanc*”, en *In Memoriam Carles Riba (1959-1969)*. Barcelona, Ariel, 1973, pp. 325-338.
- , *Lletres de batalla: cartells de deseiximents i capítols de passos d’armes*. Barcelona, Barcino, 1963-1968.
- , *Los trovadores: historia literaria y textos*. Barcelona, Planeta, 1975, 3 vols.
- ROBERTO GONZÁLEZ, Javier, “La *salutatio* epistolar: de la preceptiva latina medieval a la praxis de un libro de caballerías (*Cirongilio de Tracia*, 1545)”, en *Stylos*, núm. 11, 2002, pp. 83-95.
- RODILLA, María José, “Gestos áulicos y espectáculos palaciegos: las ceremonias cortesanas y guerreras en el *Claribalte* de Fernández de Oviedo”, en *Memoria y Literatura. Homenaje a José Amezcua*. Ed. de María José Rodilla y Alma Mejía. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, pp. 115-215.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadís de Gaula*. Ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid, Cátedra, 2001. 2 vols.
- , *Le Cinquiesme Livre d’Amadis*. Trad. De Nicolas Herberay des Essarts, ed. Jean-Claude Arnould y V. Douchez. París, Garnier, 2009.

- , *Las Sergas de Esplandián*. Ed. de Carlos Sainz de la Maza. Madrid, Castalia, 2003.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D., *El debate sobre las caballerías en el siglo xv. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*. 18a ed. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid, Cátedra, 2010.
- ROMERO-NIEVA MAHIQUES, Rosa, “Historia de la linda Magalona y Pierres de Provenza”, en *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, núm. 20, 2017, pp. 333-382.
- ROSEO DA FABRIANO, Mambrino, *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.
- ROUBAUD, Sylvia, “Cervantes y el Caballero de la cruz”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 38, núm. 2, 1990, pp. 525-566.
- , “Juego combinatorio y ficción caballeresca: un episodio del *Palmerín de Inglaterra*”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 24, núm. 1, 1975, pp. 178-196.
- RUIZ DE CONDE, Justina. *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. Madrid, Aguilar, 1948.
- SÁEZ ABAD, Rubén, *Artilería y poliorcética en la Edad Media*. Madrid, Almena Ediciones.
- SÁEZ-HIDALGO, Ana y Berta Cano-Echevarría, eds., *Exile, Diplomacy and Texts: Exchanges between Iberia and the British Isles, 1500-1767*. Leiden y Boston, Brill, 2021, pp. 32-54.
- SALAZAR, Alonso de, “Chronica de Lepolemo”, en *Tirant*, núm. 21, 2018, pp. 1-272.
- , *Lepolemo. Caballero de la Cruz*. Ed. de Anna Bognolo y Alberto del Río Nogueras. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.

- SALES DASÍ, Emilio José, “California, las amazonas y la tradición troyana”, en *Revista de Literatura Medieval*, núm. 10, 1998, pp. 147-168.
- , *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- , *La tradición troyana en Las Sergas de Esplandián*. México, Editorial Grupo Destiempos, 2011.
- , “Unas notas sobre la crueldad femenina en los libros de caballerías de Feliciano de Silva (el caso de Sidonia)”, en *Revista de Poética Medieval*, núm. 26, 2012, pp. 303-323.
- , “‘Visión’ literaria y sueño nacional en *Las Sergas de Esplandián*”, en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993*, vol. IV. Ed. de Juan Paredes Núñez. Granada, Universidad de Granada, 1994, pp. 273-288.
- SARMATI, Elisabetta, *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento). Un’analisi testuale*. Pisa, Giardini Editori, 1996.
- SCHOLBERG, Kenneth R., *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid, Gredos, 1971.
- SEGURA GRAIÑO, Cristina, coord., *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*. Madrid, Narcea, 2001.
- SHAKESPEARE, William, *Henry IV, Part I*, Ed. de David Bevington. Oxford, Oxford World Classics, 2008.
- SIDNEY, Philip, *An Apology for Poetry (or The Defence of Poesy)*. Ed. de Robert W. Maslen. Manchester, Manchester University Press, 2002.
- SILVA, Feliciano de, *Amadís de Grecia*. Ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- , *Florisel de Niquea. Partes I-II*. Ed. de Linda Pellegrino. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2015.
- , *Lisuarte de Grecia*. Ed. de Emilio José Sales Dasí. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.

- , *Tercera parte del Florisel de Niquea*. Ed. Javier Martín Lalanda. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- SILVA, Maria José da, “Uma impressão do *Palmeirim de Oliva* feita em Évora por Cristóvão de Burgos e atribuída a Francisco del Canto, de Medina del Campo”, en *Publicações do XXVI Congresso Luso-Espanhol*. Porto, Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências, 1962, pp. 131-136.
- SILVA, Oliveira e, “Recurrent Onomastic Textures in the *Diana* of Jorge de Montemayor and the *Arcadia* of Sir Philip Sidney”, en *Studies in Philology*, vol. 79, núm. 1, 1982, pp. 30-40.
- , “Sir Philip Sidney and the Castilian Tongue”, en *Comparative Literature*, vol. 34, núm. 2, 1982, pp. 130-145.
- SPENSER, Edmund. *The Faerie Queene*. 2a ed. Ed. de A. C. Hamilton. Londres, Routledge, 2007.
- STRONG, Roy, *Artists of the Tudor Court: The Portrait Miniature Rediscovered, 1520-1620*. Londres, Victoria & Albert Museum, 1983.
- , *Gloriana: The Portraits of Queen Elizabeth I*. Nueva York, Thames and Hudson, 1987.
- , “Queen Elizabeth I as Oriana”, en *Studies in the Renaissance*, vol. 6, núm. 1, 1959.
- , *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*. Londres, Thames and Hudson, 1977.
- SUÁREZ PALLASÁ, Aquilino, “*El Evangelio Apócrifo de Nicodemo y el Amadís de Gaula* de Garcí Rodríguez de Montalvo”, en *Incipit*, vol. 22, 2002, pp. 159-172.
- THOMAS, Henry, *Spanish and Portuguese romances of chivalry. The revival of the romance of chivalry in the Spanish Peninsula and its extension and influence abroad*. Cambridge, Cambridge University Press, 1920.
- 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*. London Indiana, University Press, 1966-1989. 6 vols.
- TICKNOR, George, *History of Spanish Literature*. Vol. 1. Nueva York, Harper & Brothers, 1849.

- TOMASI, Giulia, “Como oiréis adelante se dirá: nacimiento del héroe y profecías en *Philesbián de Candaria* (1542)”, en *Tirant*, núm. 24, 2021.
- , “Hacia los personajes divergentes”, en *En línea caballeresca. Lecciones del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca*. Coord. de Axayácatl Campos García-Rojas y Yordi Enrique Gutiérrez Barreto. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.
- , “Las humanidades digitales y la Base de datos *MeMoRam*: para un enfoque sistemático hacia los motivos en los libros de caballerías”, en *Historias fingidas*, núm. 8, 2020, pp. 129-156.
- , *Personajes divergentes y motivos caballerescos: el caso de Lidamor de Escocia (1534), Valerián de Hungría (1540), Philesbián de Candaria (1542) y Cirongilio de Tracia (1545)*. Trento, 2018. Tesis, Università di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia.
- TORQUEMADA, Antonio de, *Obras completas, II. Don Olivante de Laura*. Ed. de Isabel Muguruza. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997.
- TRUEBA LAWAND, Jamile, *El arte epistolar en el Renacimiento español*. Madrid, Támesis, 1996.
- TRUJILLO, José Ramón, “Mujer y violencia en los libros de caballerías”, en *Edad de Oro*, núm. 26, 2007, pp. 249-313.
- TRUJILLO, Stefania, “Yo soy tú, y tú eres yo”. *Disfraz, metamorfosis y duplicación en los libros de caballerías de Feliciano de Silva*. Verona, 2019. Tesis, Università degli Studi di Verona, 2019.
- TYLER, Margaret, trad., *Mirror of Princely Deeds and Knighthood [The Mirrour of Knighthood]*. Vol. XI. Ed. de Joyce Boro, Modern Humanities Research Association, Tudor & Stuart Translations, Andrew Hadfield y Neil Rhodes. Londres, MHRA, 2014.
- VAN BEYSTERVELDT, Antony. “El amor caballeresco del *Amadís* y el *Tirante*”, en *Hispanic Review*, vol. 49, núm. 4, 1981, pp. 407-425.
- VAN DORSTEN, Jan, Dominic Baker-Smith, y Arthur F. Kinney, eds., *Sir Philip Sidney: 1586 and the Creation of a Legend*. Leiden, Publications of the Sir Thomas Browne Institute, New Series, J. Brill/Leiden University Press, 1986.
- VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio, *Os libros de cavalarias portuguesas dos Séculos XVI-XVIII*. Madeira, Pearlbooks, 2012.

- , Aurelio, *Palmerín de Inglaterra (Libro I), Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.
- VASCONCELOS, José Leite de, *Contos Populares e Lendas coligidos por J. Leite de Vasconcelos*. Vol. II. Ed. de Alda da Silva Soromenho y Paulo Caratão Soromenho. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1969, 2 vols.
- , *La gaita maravillosa y otros cuentos*. Trad. de Carmen Bravo-Villasante. Palma de Mallorca, Olañeta, 1994.
- VEGECIO RENATO, Flavio, *Compendio de técnica militar*. Ed. de David Paniagua Aguilar. Madrid, Cátedra, 2006.
- VERA BOTÍ, Alfredo, *La arquitectura militar del Renacimiento a través de los tratadistas de los siglos XV y XVI*. Valencia, 2001. Tesis, Universidad de Valencia.
- VILLALBA, Bartolomé de, *El pelegrino curioso y grandezas de España*. Ed. de Pascual de Gayangos. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886-1889. 2 vols.
- VITRUVIO, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*. Ed. de Agustín Blánquez. Barcelona, Editorial Iberia, 2000.
- VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la muger christiana, donde se contiene cómo se ha de criar una donzela hasta casarla y después de casada cómo ha de regir su casa y biuir bienaventuradamente con su marido, y si fuere biuda lo que deue de hazer*. Alcalá de Henares, s.e., 1529.
- , *Instrucción de la mujer cristiana*. 3a ed. Buenos Aires, México, Espasa-Calpe Argentina, 1944.
- WHITMAN, Jon, comp., *Romance and History. Imagining Time from the Medieval to the Early Modern Period*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- ZIPES, Jack, coord., *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Coord. de Jack Zipes. Oxford, Oxford University Press, 2015.
- ZOPPI, Federica, “Risa y mujer: motivos de humorismo femenino en el ciclo de los *Palmerines*”, en *Historias Fingidas*, núm. 8, 2020, pp. 223-255.
- ZUBILLAGA, Carina, “Realidades milagrosas y maravillas posibles en el *Libro del Caballero Zifar*”, en *Medievalia*, núm. 42, 2010, pp. 1-6.
- ZUMTHOR, Paul, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Trad. de Alicia Martorell. Madrid, Cátedra, 1994.

Índice

PRESENTACIÓN 7

COMBATE Y MARAVILLAS

María José Rodilla León
Entre el milagro y la maravilla:
mujeres protectoras y diabólicas en el *Zifar*..... 13

Almudena Izquierdo Andreu
Las cartas de batalla en el libro de caballerías:
el caso del *Florisel de Niquea* (1532)..... 27

Jesús Duce García
Verismo de la guerra en el *Olivante de Laura*.
Arquitectura militar, guerra de asedio y labores de zapa..... 43

CARACTERIZACIÓN Y MOTIVOS

Clemente Aurelio Sánchez Rodríguez
La construcción del descenso al Infierno en el *Amadís de Gaula*
y *Las sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo 69

Andrea Flores García
“Llevaba un tocado que ni era sombrero, ni lo dejaba de ser”.
El alcartaz: un extraño tocado en el *Florisel de Niquea* 85

Nashielli Manzanilla Mancilla
La doncella oculta: sorpresa y complejidad de un disfraz
en el *Amadís de Grecia* 97

ESTRUCTURAS NARRATIVAS Y CÍCLICAS

Hugo Enrique Del Castillo Reyes

La focalización narrativa en *Lepolemo. El caballero de la Cruz*. 111

Claudia Demattè

Ciclos de caballerías hispánicas *versus* libros de caballerías

‘únicos’ y ‘suelos’: una propuesta de nueva clasificación. 127

TRADUCCIONES Y REESCRITURAS EN EL ÁMBITO EUROPEO

Federica Zoppi

Soberbia femenina en el *Palmeirim de Inglaterra*:

creación y reescritura entre Portugal e Italia. 141

Pedro Álvarez-Cifuentes

Palmerín en Portugal: algunos cuentos populares portugueses. 157

Mario Martín Botero García

Ficción verdadera en las *Sergas de Esplandián* (1510)

y el *Cinqüesme Livre d'Amadis* (1544). 169

Victoria M. Muñoz

Literatura y política:

Personajes caballerescos ibéricos en ficciones inglesas. 185

BIBLIOGRAFÍA 199

LIBROS DE CABALLERÍAS: ESTUDIOS SOBRE LA POÉTICA DEL GÉNERO fue realizado por la FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS de la UNAM. Se terminó de producir en julio de 2024. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida, exclusivo de la colección Heúresis así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición, la familia tipográfica Devagany en diferentes puntajes y adaptaciones El diseño de la cubierta y de interiores fue realizada por Cuatro Diseño. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma.

