



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



CENTRO DE ESTUDIOS CERVANTINOS

Letras

*Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad
Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*

Libros de caballerías. *El Quijote*.
Investigaciones y Relaciones

Coordinadores:

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA y JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS



0VI-
XOTE
17 CENTENARIO



CONSEJERÍA CULTURAL
EMBAJADA DE ESPAÑA

50 - 51

(JULIO 2004 - JUNIO 2005)

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Dr. HÉCTOR JOSÉ DELBOSCO

Directora del Departamento de Letras

Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Secretario Académico

Lic. SANTIAGO BELLOMO

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Directora

Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Secretarios de Redacción

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Lic. VALERIA MELCHIORRE

Dra. MARÍA LUCÍA PUPPO

Consejo de Redacción

Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ELÍAS RIVERS (State University of New York, Stony Brook); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza); Dr. CESARE SEGRE (Università degli Studi di Pavia).

Consejo Asesor

Dra. CARMEN BALZER; Lic. TERESA IRIS GIOVACCHINI; Lic. TERESA HERRAÍZ DE TRESCA; Dr. RAÚL LAVALLE; Dra. MARÍA ESTHER MANGARIELLO; Lic. GRACIELA MATURO; Dra. ROSA E. M. D. PENNA; Prof. CARLOS RISPO; Lic. LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI.

Prosecretarias de Redacción

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA

Prof.^a. MARTA ALEJANDRA BOLO

AUTORIDADES DEL CENTRO DE ESTUDIOS CERVANTINOS

Director

Dr. CARLOS ALVAR

Coordinador de Actividades y Publicaciones

Dr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS

Letras

50-51 (julio 2004 - junio 2005)

Número monográfico Libros de caballerías. El *Quijote*. Investigaciones y relaciones

Coordinadores
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Presentación | |
| Directora de la Revista | 5 |
| Director del Centro de Estudios Cervantinos | 7 |
| MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR, De algunas ordalías amorosas en los libros de caballerías: la aventura de las Tres Coronas en el <i>Florambel de Lucea</i> | 9 |
| CARLOS ALVAR, El ideal caballeresco de Cervantes y su reflejo en <i>El Quijote</i> | 24 |
| RAFAEL BELTRÁN, Tiemblan las carnes del valiente ante la batalla: claves caballerescas para el episodio de los requesones en la celada y el león manso (<i>DQ</i> , II, xvii) | 39 |
| JUAN MANUEL CACHO BLECUA, La configuración iconográfica de la literatura caballeresca: el <i>Tristán de Leonís</i> y el <i>Oliveros de Castilla</i> (Sevilla, Jacobo Cromberger) | 51 |
| SOFÍA M. CARRIZO RUEDA, Construcción del personaje y entrecruzamiento de discursos en el <i>Quijote</i> desde una poética del relato de viajes | 81 |
| LILIA E. FERRARIO DE ORDUNA, Algunos procedimientos narrativos de los libros de caballerías registrados en el <i>Quijote</i> : imitación y parodia | 98 |
| JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ, Un ejercicio de estructuras comparadas: <i>Amadís de Gaula - Cirongilio de Tracia</i> | 113 |
| JAVIER GUIJARRO CEBALLOS, La transparencia del rostro de don Quijote: una anomalía en la poética caballeresca | 162 |
| SILVIA CRISTINA LASTRA PAZ, Percepción y cualificación de la identidad femenina en el <i>Quijote</i> | 190 |
| JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, Libros de caballerías castellanos: un género recuperado | 203 |
| MARÍA CARMEN MARÍN PINA, La carta de Iseo y la tradición epistolar troyana en el <i>Tristán de Leonís</i> (Valladolid, 1501) | 235 |
| RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ, Cinco libros, dos prólogos y cuatrocientos sesenta y cinco capítulos para <i>Tirant lo Blanch</i> | 252 |
| EMILIO JOSÉ SALES DASÍ, Feliciano de Silva en el espejo de Feliciano de Silva | 272 |
| AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ, Sistema de la puntuación en la tradición textual del <i>Amadís de Gaula</i> | 296 |



UN AUTOR, UNA OBRA, UN MITO

La celebración de los cuatro siglos de la aparición del *Quijote* no es una conmemoración más de las muchas que año tras año imprimen su sello al calendario literario. Se distancia de ellas porque trasciende a la obra misma para remontarse nada más y nada menos que al nacimiento de un mito.

Hablar de la presencia de los mitos en la literatura hasta fines del siglo XVI, es referirse a los personajes y los relatos extraídos de las antiguas mitologías. Pero en cuanto abordamos la centuria siguiente, ya no podemos dejar de considerar que la propia literatura, por medio de D. Miguel de Cervantes, se convierte ella misma en generadora de un mito universal. Será el romanticismo alemán quien comenzará a revelar sus potencialidades para asumir la función que entraña toda entidad mítica: redescubrir dimensiones profundas de la existencia navegando entre lo imaginativo, lo emotivo y lo sensitivo.

A lomos de Rocinante y con la compañía de Sancho, D. Quijote está lejos de ser concebido en el imaginario de gran parte del mundo, solamente un personaje literario. Su figura evoca inmediatamente para multitudes que ni siquiera han leído la obra, la hidalguía y el sacrificio por altos ideales. Pero precisamente, por la capacidad intrínseca de los mitos de ser portadores de ambigüedades y contradicciones, también simboliza las empresas disparatadas, la falta de sentido de la "quijotada". El personaje que buscaba automitificarse como espejo de caballerías, asumió paradójicamente, a través del fracaso de sus intentos, esa excepcional categoría que Paul Ricoeur denomina "el Antropos", por sus inagotables posibilidades para representar simbólicamente, universales concretos de la experiencia humana.

Son muy pocos los mitos surgidos de la propia literatura y muchos menos, los que han alcanzado una repercusión universal de tal magnitud. Por ello, la revista *Letras* se siente bienhadada al participar de esta celebración con un número en el que tan destacados especialistas en el tema, se sumergen en uno de los graneros nucleares de la gestación del mito: los libros de caballerías.

Nuestro profundo agradecimiento a todos ellos, así como a Carlos Alvar, Director del Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares, a José Manuel Lucía Megías, Coordinador de Actividades y Publicaciones del mismo Centro, y

a la Oficina Cultural de la Embajada de España en la Argentina, en la persona del Consejero Cultural y de Cooperación, Luis Prados y Covarrubias. La muy valiosa colaboración que todos nos han prestado ha hecho posible la publicación de estas “sabrosas memorias”.

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA
Directora Revista *Letras*

El Centro de Estudios Cervantinos, desde su fundación en 1990, ha tenido clara su función: difundir la obra de Cervantes y la literatura de su tiempo y apoyar la investigación científica alrededor de estos dos grandes temas, enriquecidos por miradas desde diversos ámbitos de estudio: histórico, artístico, cultural... Durante estos quince años de vida han sido varias las colecciones editoriales que se han puesto en marcha, comenzando con la edición de las *Obras completas* de Cervantes. Dentro de estas colecciones, se ha potenciado la difusión y el conocimiento de los libros de caballerías, ese género literario tan denostado como olvidado, que conforma la columna vertebral de los experimentos narrativos durante todo el siglo XVI, y en que se inserta, con toda propiedad, la primera parte del *Quijote*, el de 1605, de la que ahora conmemoramos su cuatrocientos años. La colección “Los libros de Rocinante”, con más de veinte títulos a sus espaldas, ha dado a conocer títulos inéditos al tiempo que ha rescatado otros que sólo se conocían por referencias indirectas; mientras que las “Guías de lectura caballeresca” se han convertido en una útil herramienta que ha permitido que alumnos, investigadores e infatigables lectores se hayan podido acercar al contenido, las líneas narrativas y los hilos argumentales de los personajes caballerescos de una manera cómoda y amena. Son más de diez años los que llevamos trabajando en este campo de recuperación y difusión de la literatura caballeresca, y nos podemos sentir satisfechos de los resultados hasta ahora obtenidos: cada vez son más y cada vez más brillantes y novedosos los estudios que se realizan sobre los libros de caballerías, y cada vez se amplía el número de investigadores, a una y otra parte del Atlántico, que tienen a la caballeresca como primer tema de estudio. Permítaseme en este momento que piense que, en parte, este auge de la caballeresca se deba a la labor, silenciosa pero continuada, que hemos desarrollado en estos últimos años desde el Centro de Estudios Cervantinos.

2005 es un año de celebraciones. Desde el Centro de Estudios Cervantinos hemos organizado e ideado algunas de ellas (y lo llevamos también haciendo desde hace años), como la *Gran Enciclopedia Cervantina* o el *Banco de imágenes del Quijote: 1605-1905*. Pero junto a las exposiciones, a la publicación de libros conmemorativos realizados desde nuestra sede en Alcalá de Henares, uno de nuestros intereses ha sido siempre el de apoyar todas las iniciativas, serias y científicas, que tuvieran al *Quijote*, a Cervantes y la literatura de su época como punto de partida. Y así no podíamos quedarnos de brazos cruzados ante la propuesta de

colaboración con la Universidad Católica Argentina, con su departamento de Letras ni con la *Revista Letras*, tal y como, hace ya un año, nos propuso Sofía M. Carrizo Rueda. Y aquí estamos, en un momento de celebración, con este espléndido número de la *Revista Letras*, que recoge lo mejor que se ha hecho sobre la caballescía hasta el momento, con artículos firmados por los investigadores más interesantes y novedosos de todo el mundo. Desde estas páginas, quisiera dejar constancia escrita de mi felicitación a todas las personas que han hecho posible la realización de este número extraordinario –en cantidad y calidad–, pero, dado el poco espacio del que dispongo, permítaseme concretar esta felicitación en la persona de su directora: Gracias, Sofía. Enhorabuena por haber sido capaz de que el Caballero de la Triste Figura, acompañado de varios de sus compañeros caballescicos, cabalgue con tanta brillantez por tierras americanas en el IV centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*.

CARLOS ALVAR
Director del Centro
de Estudios Cervantinos

DE ALGUNAS ORDALÍAS AMOROSAS EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS: LA AVENTURA DE LAS TRES CORONAS EN EL *FLORAMBEL DE LUCEA*

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR PERDOMO
Universidad Nacional de Colombia

RESUMEN

Este artículo hace una revisión de un episodio característico de los libros de caballerías españoles: la ordalía amorosa. A partir del análisis de la Aventura de las Tres Coronas, presente en el *Florambel de Lucea* publicado por Francisco de Enciso en 1532, se evidencian una serie de motivos y pasajes propios de esta aventura en la que tanto el héroe como su amada deben demostrar su superioridad en el amor frente a sus iguales. El episodio de la prueba de amor, que se instala en el género a partir del Arco de los leales amadores y de la Cámara defendida del *Amadís de Gaula*, se incluye sucesivamente en gran número de los representantes del género en el siglo XVI y evidencia la gran maleabilidad y variación que éste adquirió a lo largo de su desarrollo.

ABSTRACT

About some Love Ordeals in Chivalry Books: the Adventure of the Three Crowns in *Florambel de Lucea*

This article does a revision of a characteristic episode in Spanish chivalry books: the love ordeal. Through the analysis of the Adventure of the Three Crowns in *Florambel de Lucea*, published by Francisco de Enciso in 1532, we find a series of topics and passages in which the hero and his lover have to demonstrate their loving superiority in front of their equals. The episode of the test of love appears for the first time in the genre in the Arch of loyal lovers and the protected Chamber of *Amadís de Gaula*. Later, the topic was included in a great number of books during the sixteenth century, and in this case it proves the many variations that took place within its development.

Situado a medio camino entre el paradigma fundamental para los libros de caballerías castellanos propuesto por Rodríguez de Montalvo en su refundición del *Amadís de Gaula* y las primeras innovaciones formuladas por Feliciano de Silva en sus continuaciones ortodoxas del texto del medinense (Sales Dasí 2002), el *Florambel de Lucea*, publicado por Francisco de Enciso en 1532, se sitúa con claridad en la línea de experimentación caballeresca. Dicha senda de evolución, que

se atiene a la poética del género y se alimenta de los aportes de sus predecesores caballerescos, va a ser cardinal en la conformación de la más pura literatura de evasión y entretenimiento¹. El criterio estético de esta línea evolutiva, dentro del panorama que enmarca el desarrollo de los libros de caballerías, determina la acumulación de episodios de todo tipo (amoroso, bélico y maravilloso) en los que predominan los motivos puramente caballerescos (Cacho Blecua 2002), en la búsqueda de la variación temática y del entretenimiento puro². Dentro de estos episodios sobresalen las aventuras amorosas en tanto que el género, siguiendo las pautas artúricas, había establecido que el amor y el erotismo son esenciales a la caballería. Además porque éste, el amoroso, es un campo que fue desbrozado con generosidad en los libros de caballerías en la medida en que se descubrían sus enormes posibilidades para la introducción de nuevos elementos en las relaciones sentimentales de los protagonistas, que van dejando de estar marcadas exclusivamente por el modelo cortés.

En este sentido no es nada extraño al ámbito caballeresco que se incluya en el *Florambel de Lucea* la aventura de la Nueva Ínsula y, en ella, la llamada Torre de las Maravillas, que se constituye en una muestra más de las típicas y tópicas ordalías amorosas incorporadas en los libros de caballerías y que se inspiran claramente en las pruebas amadisianas del Arco de los leales amadores y la Cámara defendida de la Ínsula Firme (Gracia 1991). El episodio de la prueba de amor, forjado en la más pura tradición montalviana, se va a convertir en un motivo indispensable y presente en varios testimonios caballerescos del siglo XVI, desde los primeros libros hasta los últimos, incluyendo los libros de caballerías manuscritos. A partir del *Amadís de Gaula* se encontrarán múltiples casos amorosos susceptibles de ser resueltos mediante una prueba específica, pues tal como ha señalado Paloma Gracia en la literatura (1991), en lo que respecta a la función de la ordalía, ésta “pareció especializarse en asuntos relativos al amor” (p. 98). De esta manera, siguiendo una línea cronológica de publicación de los textos caballerescos, desde la primera continuación de Feliciano de Silva, el *Lisuarte de Grecia* (1514), hasta el *Flor de caballerías* de Francisco de Barahona (1599), pasando por la tercera y cuarta parte del *Belianís de Grecia* (1579) o el *Clarisel de las Flores* (redactado entre 1547-1574), se evidencia que hay distintos modelos de pruebas amorosas de los libros de caballerías y que éstos revelan una serie de influencias mitológicas, literarias, clásicas e históricas (Gracia 1991) que se funden de manera sorprendente en el género caballeresco del XVI. En este contexto se inscriben también las pruebas de la Ínsula Nueva del *Florambel de Lucea*. El acercamiento a este episodio, en el que el héroe y Graselinda, su enamorada, se van a consagrar como amadores de cualidades superiores, permite entonces caracterizar una serie de motivos que, a su vez, están presentes, como veremos, en ordalías amorosas descritas en otros libros de caballerías castellanos.

¹ Incluida en la “literatura idealista” tal como ha sido propuesto por José Manuel Lucía (2002).

² Para ampliar este punto y situar el texto de Enciso en el mapa caballeresco del siglo XVI, véase Ma. del Rosario Aguilar Perdomo (2003).

Estas pruebas, predestinadas al héroe sin que éste pueda recurrir a las armas o a su ingenio para superarlas, permiten demostrar la preeminencia de los protagonistas en cuestión de amor. En este sentido el modelo está dado, como se mencionó con anterioridad, en el Arco de los leales amadores en tanto que éste no podrá ser traspasado por “hombre ni mujer si ovieren errado aquellos que primero començaron a amar” (Cacho Blecua, 1987: 661).

La Torre de las Maravillas está emplazada en la Nueva Ínsula, antes llamada la Ínsula Sumida, y allí se esconde la Aventura de las Tres Coronas. El nuevo nombre se debe al cambio que sufre la isla cuando Florambel logra pasar la barrera de las espantosas visiones y los golpes que provenían de seres invisibles que le impedían ingresar a la ínsula³. Así emerge la extraordinaria apariencia de la isla, que cambia totalmente su topografía: de *locus horribilis* se transforma en *locus amoenus*. Por eso, el mismo héroe considera que se encuentra en un nuevo mundo, “porque le parecía que debía ser aquella provincia donde estava otro nuevo mundo, porque él bien tenía memoria de cómo se fundiera la ínsula, y en cómo se sumiera debaxo de tierra” (IV, 19, fol. 247^v). La Ínsula Sumida está plagada de encantamientos que, uno a uno, el caballero elegido debe superar: primero, las ya mencionadas visiones; luego, el combate con un salvaje y con un león encantado que acompaña a un caballero que a la vez le lanza al héroe saetas mortales, y, finalmente, dos atemorizantes gigantes que le obstaculizan la tarea necesaria para dar fin a los hechizos, la cual consiste en arrojar la estatua que representa una mujer anciana leyendo un libro a una cueva que arroja fuego. Cuando Florambel logra darle fin a esta última prueba, un gran estampido resuena en toda la isla⁴, y “entonces ovieron fin y fueron desatados todos los encantamientos de la ínsula, salvo los de la Torre de las Maravillas (...) y luego toda la ínsula tornó en el ser que antes que se encantasse estava, y se parecieron tantas y tan fermosas ciudades y villas y castillos, y tan fértil y fresca tierra de verdes praderías y altas y espesas arboledas que estraña cosa era de ver. Y todas las gentes que habitavan en la ínsula, que avía más de dozientos años que estavan encantados como si dormiessen, al son del gran trueno, fueron todos metidos en su acuerdo y muy espantados y alegres de ver cómo avían tornado al ser que solían. Y muchos d’ellos se fueron para el castillo de la maga, su señora, por saber qué cosas tan estrañas y maravillosas heran aquellas que veían” (IV, 20, fol. 242^v).

³ “Mas como allí fue llegado, fueron los temores y miedos cumplidos, porque faziéndose el mayor estruendo y ruido que en todo el día se avía fecho, fue tan grande el terremoto y temblor que en toda la ínsula se fizo, y los grandes baladros y bozes y truenos que se oían, y las figuras y gestos infernales que a Florambel se le mostravan, que fue maravilla como no murió de espanto” (IV, 19, fol. 247^r).

⁴ En muchos relatos caballerescos, la ruptura de un encantamiento va acompañada del desmayo del héroe, de un gran estruendo y de la desaparición de unos fenómenos instaurados mucho tiempo atrás. Es lo que ocurre en la primera aventura de Esplandián cuando el caballero extrae la espada incrustada en las puertas de la Cámara del Tesoro de la Peña de la Doncella Encantadora. Igualmente, ocurre así durante la investidura de *Lisuarte de Grecia* en la obra de Feliciano de Silva, cuando extrae otra espada de un león maravilloso.

El origen de los encantamientos se remonta a doscientos años atrás, cuando la maga Clota, señora de la ínsula, que se había dado “tanto al estudio de las artes que por el su mucho saber alcanzó gran sciencia sobre las estrellas y planetas y yerbas y cosas de encantamiento” (fo. 243^v)⁵, al no tener heredero para regir el reino, gracias a su saber decide crear los encantamientos señalados para elegir al gobernante de sus súbditos después de su muerte. La maga vaticina, además, que el destinado, como pago por sus esfuerzos, “alcançará el glorioso premio que le está aguardado en la Torre de las Maravillas, quando conquistare las tres coronas que, juntamente con la que de su coracón será señora, ganará” (fol. 244^r).

No es casual que el ámbito donde se encierra la ordalía amorosa sea, primero, una isla que ha sido encantada y que posteriormente recupera su forma original a partir de la acción del héroe, en tanto las acciones de éste siempre poseen una función reparadora del orden y la armonía. Es decir, a partir del triunfo del caballero la isla pasa de ser un lugar con características infernales a convertirse en un espacio paradisiaco, un *locus amoenus*, en el que abundan la riqueza y la fertilidad; de esta manera se hace claramente la asociación con el Otro Mundo, o un “nuevo mundo” idílico, como la denomina Florambel. Además, como ha señalado Axayácatl Campos García (2002, 54), “el viaje hacia una isla es una experiencia vital que dirige al personaje en cuestión hacia una aventura que afectará profundamente su espíritu”, que es precisamente lo que ocurrirá con el héroe en la Aventura de las Tres Coronas. Y, segundo, tampoco es ajeno a los tópicos y motivos de los libros de caballerías que ese espacio se relacione con un nuevo mundo, en tanto que la isla es el lugar por excelencia de la utopía (Tomé 1987, 24). De igual manera, como es recurrente en el género, ese espacio paradisiaco es dominio de una maga cuyos poderes son producto de una sabiduría libresca (Cuesta Torre 2001, 26), como es el caso de Melía en el *Lisuarte*, Califa en el *Félix Magno*, o de la sabia Almidana en el *Philesbián de Candaria*. Clota, como otras de sus similares, opta por el celibato para que nada perturbe su acceso al conocimiento de los poderes de la naturaleza, y es en virtud de éste que dispone los encantamientos que caracterizan su espacio. En este sentido, entonces, es necesario precisar que no es el espacio geográfico en sí mismo el que posee una naturaleza maravillosa, sino que es gracias a la intervención de un ser con cualidades superiores que la isla y lo que en ella se encuentra adquieren un estatus mágico (Mérida 2001). Las virtudes de la maga enfatizan de esta manera el carácter mágico-maravilloso que tendrá la aventura principal: la Aventura de las Tres Coronas de la Torre de las Maravillas.

⁵ Esta descripción es similar a la de otras magas presentes en los libros de caballerías, como Melía en *Las sergas de Esplandián* (véase Campos García-Rojas, 2002), Almidana de Tracia del *Philesbián de Candaria*, o la misma Dueña del Fondo Valle del *Florambel de Lucea*, de quien dice el narrador: “que era muy gran sabidora en las artes de encantamiento y conocía mucho de las planetas y estrellas y alcançava por el su saber muchas cosas de las que avían de venir a la cual llamavan la Dueña del Fondo Valle, y llamávanla así porque lo más de su vida fazía su morada en una casería que tenía en un valle muy fondo adonde avía muchas plantar y yervas de que ella se aprovechava” (I, 1, fol 3^{r-v}).

A la isla, motivados por las extrañas maravillas que habían escuchado acerca de ella, acuden los más valientes caballeros de la corte de Inglaterra y de Escocia, con sus correspondientes damas: Altiseo y Liserta, reyes de Inglaterra, Aquilanio y Beliserta, reyes de Escocia, Florineo y Beladina, reyes de Lucea y herederos al trono de Escocia, Florambel, y sus amigos conocidos como los Caballeros de las Flores, acompañados por la sabia Dueña del Fondo Valle, ayudante mágica del héroe y quien presidirá los extraños acontecimientos que los personajes contemplarán en la Torre de las Maravillas. Este viaje a la ínsula tiene como consecuencia el traslado de la corte, centro de reunión de la caballería y espacio indispensable para la revalidación de la condición heroica del caballero, al espacio maravilloso que constituye la Ínsula Nueva. El establecimiento de la corte allí es absolutamente necesario en la medida en que ante ésta el héroe debe mostrar las cualidades amatorias excepcionales, que lo coronarán como superior entre todos los caballeros y que le permitirán ratificar el amor que siente por Graselinda, su enamorada. Ambos, el héroe y su amada, han sido modelos de amor y lealtad, igual que Amadís de Gaula y Oriana y algunos de sus descendientes, y por ello deben corroborar estas condiciones ante sus iguales.

La llegada a la torre está precedida por una descripción del entorno deleitoso que anuncia los acontecimientos asombrosos que están a punto de presenciar los personajes, no en vano Florambel le ha descrito al rey Altiseo de Inglaterra la Nueva Ínsula como “la más hermosa y maravillosa tierra del mundo, y adonde más deleites y pasatiempos se fallavan”⁶:

Y así todos se pusieron en camino y anduvieron tanto que al segundo día llegaron a unas muy hermosas y deleitosas moradas que estaban a media milla de la maravillosa torre, en las cuales avía muchos y muy ricos aposentos fechos por el mucho saber de la maga. Y dentro d’ella muy frescas huertas y sabrosas fuentes labradas por muy estraña arte, con muy hermosos caños que corrían por entre los olorosos y fructuosos árboles y plantas y yerbas de gran virtud (v, 35, fol. 338v).

Para acceder a la torre es preciso superar primero el obstáculo que representa una enorme y pesada puerta de hierro, pues, como advierte un hombre grande y feo desde una de las ventanas de la construcción, “quien tuviere poder de abrir la gran puerta con esta llave con gran razón podrá ser loado en el mundo” (fol. 339r). Después de los intentos de varios caballeros, recurso habitual para establecer una gradación explícita, Florambel vence la prueba y de esta manera da entrada a la sala de las Tres Coronas, donde se alberga la aventura del mismo nombre. La torre y la sala corresponden claramente a una arquitectura maravillosa, que “se convierte en un espacio cerrado, construido por magia que sirve de mecanismo para (com)probar las destrezas de los caballeros, y que permite discriminar y jerarquizar a los personajes” (Bueno 2004, en prensa), lo que reafirma el hecho de que tanto la torre como la sala de las Tres Coronas son lugares,

⁶ V, 34, fol. 336v. Todas las citas provienen de la edición de 1532, impresa en Valladolid en los talleres de Nicolás Tierry, conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, cuya edición actualmente estoy preparando para la colección “Los libros de Rocinante”.

cuyas “fuerzas probatorias derivan del encantamiento” (Gracia 1991, 112). En efecto, como ocurre con las construcciones de la Ínsula Firme dispuestas por Apolidón, o con las de la Ínsula Riscosa del *Felixmarte de Hircania*, en el *Florambel* la maga Clota ubica los encantamientos en un espacio donde confluyen la magia y la maravilla y en los que se representa, simbólicamente, personajes de la tradición clásica ⁷, como variación a los motivos utilizados por Montalvo en el episodio. De esta manera, gracias al artificio de la sabia, toman vida los dioses Marte y Cupido, el mitológico Narciso, la diosa Venus, así como los personajes de las leyendas troyanas Elena y Policena, representados en sendas estatuas que posteriormente, en el momento en que compiten en la prueba los distintos personajes, actuarán como autómatas al aceptar o negar al participante la obtención del premio ⁸. Las estatuas de los héroes procedentes de las tradiciones clásicas cumplen asimismo una función probatoria –sobre todo si se tiene en cuenta que la posibilidad de moverse se atribuye a la magia de la sabia Clota y no a artes mecánicas (Gracia 1995, 120)– y ponen punto final a las pruebas, puesto que los encantamientos cesan cuando el héroe y la heroína conquistan las respectivas coronas que adornan las cabezas de las imágenes. La sala de las tres coronas es descrita por el narrador de la siguiente manera:

Al cabo de la sala vieron estar a la una parte y a la otra fechas unas muy ricas gradas, y encima d'ellas en cada parte estaban tres sillas de maravillosa labor y riqueza, en las cuales estaban sentados de la una parte tres vultos de cavalleros muy ricamente armados y guarnidos que tenían en las cabeças sendas coronas de oro y de piedras de inestimable valor. Y de la otra parte estaban sentadas en las otras sillas tres doncellas muy hermosas y ricamente guarnidas, y tenían sobre las cabeças otras sendas coronas de oro y de pedrería no de menos valor que las otras. Y ansí ellas como los cavalleros estaban tan propiamente fechos que todos cuidaron que estaban vivos (...) Y sabed que para llegar adonde las sillas estaban avían de subir por seis gradas que estaban de cada parte, las quatro de las cuales eran de plata y las dos de encima eran de muy fino oro, y en ellas muy ricas piedras; y las sillas y vultos eran de lo mismo. Y todos aquellos altos hombres y señoras estaban tan espantados de ver tanta riqueza y estraña labor que no sabían qué se decir. Y lo que más les fazía maravilliar era la gran hermosura y propiedad que los vultos tenían, assí las doncellas como los cavalleros; y cada uno d'ellos tenía unas letras coloradas en los pechos escriptas en lengua latina que declaravan el nombre de quién era. Y uno de los cavalleros que estava armado de muy resplandecientes armas tenía letras

⁷ El recurso a estos personajes va a convertirse en tópico habitual en muchos libros de caballerías. Véase al respecto, Sales Dasí (2005, en prensa).

⁸ Como ha señalado Sales Dasí (2004, 87), “En estos recintos encantados, a veces construidos para albergar utópicos tesoros, a veces levantados para que el héroe supere distintas pruebas y quede coronado como el mejor caballero o el amante más celebrado de su tiempo, las sorpresas abundan por doquier. Aparte de la mayor o menor originalidad de los autores a la hora de plantear las ordalías mágicas, los prodigios allí guardados deslumbran casi siempre. Mientras los aventureros menos capacitados son arrojados fuera del castillo o del palacio fadado, los elegidos pueden contemplar estatuas parlantes, figuras mecánicas que danzan, autómatas en cuyo pecho se puede ver reflejada la imagen de la persona amada, presencias que se esfuman, manos que vuelan sin brazos que las guíen y un cúmulo de novedades que cuestionan las leyes de la realidad física”.

que dezían 'El dios Mares'; y otro de más hermosura y menos edad, que tenía unas alas de muchas colores y los ojos tapados con un cendal demostrava en el letrero de los pechos ser el dios Cupido, el qual tenía un arco en las manos con muchas saetas; y el otro vulto, que de estremada belleza y apostura semejava ser dotado, tenían letras que dezían: 'Ser Narciso, aquel que de su gran fermosura se enamoró'. Y las donzellas que de la otra parte estaban tenían letras de la misma manera en que dezían que la una era la diosa Venus, y la otra la hermosa reina Elena por cuya causa fue destruida Troya, y la otra era la apuesta Policena, de cuya gracia fue Archiles tan enamorado y captivo quando la vido en las obsequias de Héctor que por ella ovo de perder la vida. Las quales estaban tan perfectamente pintadas y tan hermosas que todos los que las miravan estaban muy espantados de la su estremada beldad. Y sabed que ansí ellas como los cavalleros estaban fechos tan al natural como lo eran quando estaban vivos, porque la gran sabidora Clota las avía fecho por el su mucho saber, y cada una de aquellas imágenes y vultos tenían sobre las cabeças unos letreros escritos con letras de oro que dezían en esta guisa: el de la diosa Venus dezía: 'La que de mayor lealtad y ferviente amor amare en el tiempo que esta aventura se provare merecerá poner en su cabeza la rica corona de Venus'. Y el letrero de la reina Elena dezía: 'Aquella a quien Dios de mayor y más perfecta beldad y fermosura dotare en el tiempo que esta aventura oviere de aver fin le será concedida la corona de Elena'. Y el otro letrero de Policena dezía: 'La que mayor gracia y apostura alcançare en estos tiempos avrá la corona de Policena'. Y los tres cavalleros tenían sendos letreros de la misma manera. Y el del dios Martes dezía 'Aquel bienaventurado cavallero que en virtud y esfuerzo y valentía a todos los de tu tiempo sobrare abrá la corona de Mares'. Y las letras de Cupido dezían 'Quien tuviere poder para ganar la rica corona del dios Cupido se podrá tener por el más leal amado que en el mundo avrá en sus tiempos'. Y el letrero de Narciso dezía 'Aquel que en fermosura y apostura excediere a los nacidos en su tiempo le será otorgada la corona de Narciso' (v, 37, fol. 339v).

Como se evidencia en el fragmento, la prueba se va a desarrollar en tres esferas, que se corresponden y exaltan unos valores tanto éticos y espirituales como físicos: en la del amor (Cupido), en la de la valentía (Mares) y en la de apostura para los caballeros (Narciso); y para las damas asimismo en la de la lealtad amorosa (Venus), hermosura (Elena) y gracia (Policena). Con ello Francisco de Enciso condesa en una sola aventura la obligada demostración ante la colectividad de las cualidades paradigmáticas que ostentan el héroe y su enamorada. Por indicación de la Dueña del Fondo Valle, que funciona en este caso como reguladora de la prueba, da inicio la Aventura de las Tres Coronas en la que intervienen, en primer lugar, las dueñas y doncellas presentes, que desean para sí la fama que supone el triunfo en la aventura. Cada una tres de las coronas hace alusión a los atributos que eran indispensables en el ámbito cortesano: lealtad en el amor, belleza y gracia. Y es el grado de posesión individual de estas cualidades justamente lo que la aventura permite establecer. Por ello, al final de ésta, los participantes, y los lectores, se encontrarán con una jerarquización y una gradación de los personajes, pues a excepción de los destinados (Florambel y Graselinda), los demás no reúnen sino en parte dichos atributos que los harían paradigmáticos frente a los otros. Es por esta razón que, en sí mismas, las pruebas implican una jerarquía entre los distintos personajes. Así por ejemplo, en la prueba de la belleza –que

está presidida por la reina Elena y que consiste en subir los seis escalones que separan a la participante de la estatua de la reina—, algunas de las doncellas pueden superar tres, cuatro o más escalones:

Las que se quedaron para se provar a la postre fueron la reina Diadema, y las reinas Rosamira de Norgales, y Galania, y las hermosas infantas Graselinda y Clarinea, y la princes Yrialda, y la infanta Gamarela, a la qual la Dueña dixo que provasse la aventura; y ella con mucha cobdicia de ganar aquella gloria delante del buen Merlián de la Gran Mesura, su cavallero, començó a subir las gradas con loçano continente, mas no pudo passar de la tercera, y assí se tornó a baxar con alguna vergüença. Y luego se provó la reina Galania, mas no pudo fazer más de lo que la infanta Gamarela. Y tras ella vino a subir las gradas la hermosa princesa Yrialda membrándose del su buen cavallero don Belister de España, a quien quisiera ver allí más que a cosa del mundo, la qual començó a subir tan hermosa que todos cuidaron que tenía parte en la corona; y así subió muy sin embaraço las quatro gradas y puso el un pie en la quinta, mas por mucho que lo procuró nunca pudo en ella subir (v, 37, fol. 340v).

Otras doncellas ascenderán hasta el último de los peldaños sin siquiera conseguir tocar la corona de la belleza como le ocurre a Diadema:

Y luego vino la hermosa reina Diadema vestida de muy preciados y ricos paños a la husança pagana, con los quales parecía tan bien que todos dezían que no se le podía negar la corona, la qual con sereno y loçano semblante començó a subir las gradas fasta que se puso encima de todo seis escalones. Y como allí la vieron, todos cuidaron que havia ganado la corona, de lo qual ovo tanto pesar la hermosa Graselinda, que en poco estuvo de se dexar caer en tierra; mas como la hermosa Diadema quiso llegar a tomar la rica y preciada corona, la reina Helena le puso las manos en los pechos y la detuvo fazia atrás, de guisa que por mucho que ella trabajó por la tomar nunca pudo, por lo qual se baxó muy descontenta y airada (v, 37, fol. 340v).

Al final es la princesa Graselinda, enamorada del héroe, la señalada para conseguir la corona de la hermosa reina Elena y darle así cima a la aventura:

Y como la infanta Graselinda aquello vido, començó a subir por las gradas tan hermosa y loçana que más parecía cosa divina que humana, y todos dezían: 'Agora avrá fin la Aventura de la Corona de Elena'. Y la linda Graselinda subió por las gradas arriba sin ningún embaraço fasta que llegó adonde la reina Helena estava, y fincando los inojos ante ella le dixo:

—Hermosa señora, sea la vuestre merced de me dar essa rica corona, pues que tan poca pro vos faze.

Y como ella acabó de decir esto, luego la reina Elena, alçando sus cristalinas manos, se quitó la corona de su cabeça y la puso en la de la hermosa Graselinda (v, 37, fol. 340v-341r).

A continuación se da inicio a la prueba de la corona de Policena, mediante la cual se conocerá a la doncella más dotada de gracia. El procedimiento es el mismo que se utiliza anteriormente. Una tras otra dueñas y doncellas intentan subir las seis gradas con resultados similares, pues es únicamente Graselinda la destinada a recibir la corona de manos de la enamorada de Aquiles. Conseguidos por la princesa de Inglaterra los honores que la distinguen como la más bella y la más

graciosa de las mujeres presentes en la sala, queda pendiente tan sólo la prueba mediante la cual se ungirá a “la que de mayor lealtad y ferviente amor amare en el tiempo que esta aventura se provare”. Sin embargo, la Dueña del Fondo Valle, como reguladora de la aventura, dispone que se deje para otra ocasión, porque “no convenía que aquella aventura se provasse por entonces, que tiempo vendría que se acabaría con más plazer de quien la avía de ganar. Y así se quedó con mucho pesar de algunas que quisieran dar a entender a sus amantes el amor que les avían” (fol. 341r).

Una vez que acaban las pruebas dispuestas por la maga Clota para las damas, la Dueña del Fondo Valle ordena que se dé inicio a las de los caballeros, comenzando por la del dios Mares. El pasaje se desarrolla de forma equivalente, y por ello, como había ocurrido con las damas, algunos de los participantes no logran siquiera pasar del primero o segundo peldaño, mientras otros están a punto de obtener la preciada corona, como le sobreviene al medio hermano del héroe, don Lidiarte del Fondo Valle, quien

Subió por la gradas ayuso fasta que fue en lo alto, adonde el dios Mares estava. Y como él se vido encima de los seis escalones, cuidando que no le fincava más qué fazer, con mucha alegría iva por tomar la corona, mas el dios Mares se levantó muy de presto y embraçando su escudo puso mano a su espada para se defender; y como don Lidiarte aquello vido, con mucha ira quisiera fazer ál tanto, mas no tuvo poder para ello, porque así como quiso meter mano a la espadas y escudo, falló los braços tan atados y embarazados como si tollido estuviera, de lo qual así él como todos los que ende estavan fueron muy espantados (v, 37, fol. 341v).

Como es de esperarse, el último en participar es Florambel, señalado por la gracia del dios Mares como el más valiente de los caballeros de su tiempo. Lo mismo sucede con las coronas de Cupido y Narciso, pues el enamorado de Graselinda “nunca erró contra el amor de su señora”. Así, la aventura proclama a Florambel como el más apuesto, valiente y leal en el amor. Pero la aventura mágico-amorosa significa también el fin de la trayectoria bélica del héroe, pues al terminar la prueba de la Torre de las Maravillas llegan a la Ínsula Nueva enviados del viejo emperador de Alemania que le solicitan a Florambel que los acompañe a Colonia para suceder a su gobernante. Esto determina el cierre del ciclo heroico del caballero en el punto más brillante de su andadura: es el mejor guerrero y, a la vez, el mejor enamorado.

La ordalía amorosa, en este caso la aventura de las Tres Coronas, hace posible, como se ha evidenciado, que los protagonistas demuestren su superioridad en el amor frente a los demás caballeros y damas, hecho que los convierte de manera suplementaria en modelos de cortesía y lealtad. Las pruebas, enmarcadas con claridad en el ámbito mágico-maravilloso que caracteriza a los libros de caballerías, ratifican y revalidan espiritualmente a una pareja que, como Amadís y Oriana, han sido muestra excepcional de las virtudes cortesanas. Por ello la ordalía, que escapa a las leyes de la naturaleza, se realiza también en presencia de toda la corte, pues otra de las funciones de la prueba es producir admiración,

tanto en los espectadores como en los lectores (Mérida 2001, 190; Sales Dasí, 1999 [2002]).

Los continuadores del género sabían muy bien tanto de la importancia narrativa de las pruebas amorosas, como de las posibilidades que éstas podían llegar a tener en la consecución de la variedad y el entretenimiento. Por ello, tal como ocurre en el *Florambel de Lucea*, otros autores de libros de caballerías retomarán el episodio creado originalmente por Rodríguez de Montalvo. Uno de ellos es Feliciano de Silva, que en sus primeras continuaciones introduce la Aventura de los Príncipes Encantados en el *Lisuarte de Grecia* y la Gloria de Niquea en el *Amadís de Grecia*⁹.

La Aventura de los Príncipes Encantados imaginada por el mirobigenese en el VII libro del *Amadís de Gaula* es simultáneamente una ordalía bélica y amorosa. A la corte del rey Amadís acude el gobernador de la isla de Sicilia acompañado de un caballero con un yelmo de diamante en la cabeza y una doncella ciñendo una corona muy rica, quien cuenta la penosa historia de sus acompañantes convertidos en estatuas de mármol desde hace dos mil años. La sabia Medea, compadecida de ellos, prepara un encantamiento para liberar al heredero del reino de Sicilia y su enamorada, pues al ver la fidelidad amorosa del príncipe Alpatricio y la princesa Miraminia de Francia, decide idear una prueba que sólo podrá ser superada por el caballero que “en bondad e valentía por fuerza de armas y de amores gane lidiando con él [príncipe] el yelmo que el cavallero trae. Esto porque passará en bondad de armas a todos los que antes d’él fueron. Y asimismo no se acabará de deshacer el encantamento fasta que venga una donzella que assí en hermosura como en amor passe a todas las que antes d’ella han sido, que puesta de ynojos ante esta infanta [la princesa de Francia] pidiéndole la corona, si ella con sus manos quitándola de su cabeza gela pusiere, luego el encantamento desfallecerá del todo” (Sales Dasí 2002, 183). Deseosos de obtener el triunfo para sí, caballeros y doncellas participan en la prueba sin que ninguno logre superarla, pues Perión es vencido por Alpatricio e incluso a Lisuarte el caballero le huye por no hacer batalla con él. Las damas tampoco correrán una suerte mejor, pues ninguna de ellas logra que la princesa le conceda su corona. Por ello Frístión debe abandonar la corte para buscar otro espacio donde su demanda tenga éxito. Éste es, entonces, sólo el primer momento de la aventura, la cual se volverá más compleja y espectacular en los capítulos posteriores. Un aspecto es notorio: la aventura indica el grado de enamoramiento de los personajes, pues está destinada exclusivamente para quienes están poseídos por el sentimiento amoroso. Pero el fracaso de los caballeros y su consecuente vergüenza es motivo de risa entre los espectadores:

⁹ Específicamente para el caso de la “Gloria de Niquea” incluida en el *Amadís de Grecia*, véase el artículo de Ana Carmen Bueno “Una ordalía mágico-amorosa en el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva” (en prensa), que he podido consultar gracias a la amabilidad de su autora, en el cual se analizan de manera detallada los motivos procedentes de diversas fuentes utilizados por Silva para construir el episodio.

Luego vino a probarse con el cavallero Suicio de Irlanda, pero como a Adariel le avino, que el cavallero no hizo cuenta d'él. Todos se reían de mancebos tan mal enamorados (p. 184).

Es cierto que –tal como lo señala la carta de Medea– la prueba está poniendo en juego conceptos como la valentía, la lealtad, el amor noble, que son esenciales para el mantenimiento de la idealizada sociedad caballeresca, pero como ha subrayado Johan Huizinga “de cuando en cuando, hay un momento en que la risa descompone el gesto rígido” (1979: 111). No sólo la corte del rey Amadís ríe con la escasa fortuna de los caballeros en la prueba de Alpatricio. También los presentes en la sala de las Tres Coronas, en particular la Dueña del Fondo Valle, se regocijan con lo que acontece a los participantes en las ordalías incluidas en el *Florambel de Lucea*. Así ocurre, por ejemplo, cuando la reina Beladina intenta obtener la corona de Elena y fracasa en su propósito, pues “como echó el pie para subir la otra [grada], se lo quitaron muy de rezió para afuera, mas ella tornó a porfiar tanto que ovo de poner el uno pie en la quinta grada y queriendo subir el otro nunca lo pudo fazer porque la empuxavan tan fuertemente para atrás que la ovieran fecho caer por gradas ayuso. Y ella que vido que más no podía algún tanto encendida en ira y vergüença se tornó a descender, diziendo: –Si Dios me ayude, de poca mesura es la reina Elena, pues que tan cortamente se ha con las que le van a pedir merced. La Dueña del Fondo Valle le dixo *sonriendo*: –No vos maravilles, mi buena señora, porque otras muchas se la pedirán y alcançarán menos que vos. Y ansí fue, porque la Dueña dixo a todas aquellas donzellas de gran guisa que ende estaban que fuesen a provar la aventura (...) y tales ovo entre ellas, que como vos diximos, aun no pudieron subir la primera grada, y a todos les dezía la Dueña del Fondo Valle cosas con que los *fazía reír*” (fol. 340r-v). La comicidad surge como consecuencia de un desvío de las expectativas habituales de los personajes cortesanos en la medida en que éstos no pueden entender que alguien no esté enamorado ¹⁰, y subraya el marco fundamentalmente cortesano en que se desarrollan las ordalías cualquiera que sea su carácter, cuya configuración como espectáculo apunta hacia el Renacimiento ¹¹; de la misma manera que también señala la función que los sabios en artes mágicas cumplen en la búsqueda de la diversión y el entretenimiento y en las exploraciones de la dimensión lúdico-cortesana que va a caracterizar la prosa de Silva –y de otros autores caballerescos– con toda contundencia en sus subsecuentes entregas de la saga amadisiana ¹² (Sales Dasí 2002, xvii).

¹⁰ Ha sido Emilio Sales quien me ha indicado esta característica del episodio, a quien agradezco especialmente los comentarios que ha hecho a este artículo.

¹¹ Aunque el episodio de la estancia de Briolanja es mucho más complejo que el que describe en este pasaje Feliciano de Silva, considero que la indicación de la risa de los espectadores va por el mismo camino de la risa que produce en la princesa de Sobradisa el espectáculo que se le ofrece en la *Ínsula Firme*. Véase al respecto, Paloma Gracia 2002: 135-146.

¹² En este punto sería necesario subrayar también la función que los magos empiezan a cumplir como “directores de entretenimientos cortesanos”, que inducen a la risa a los cortesanos. Así lo ha señalado Alberto del Río Noguera (1994). En este sentido, es significativo el diálogo que tienen

La espectacularidad aludida en este episodio del *Lisuarte de Grecia* se enfatiza cuando la aventura se traslada a la corte de Trapisonda, donde residen Gricileria y Onoloria, enamoradas de Perión y Lisuarte respectivamente. Hasta allí llega Fristión con los príncipes encantados. Cada uno de los caballeros del emperador de Trapisonda sucumbe ante la espada de Alpatracio, sobre todo aquellos que no están enamorados¹³. No les ocurre así a las doncellas, pues finalmente Onoloria obtiene la corona de la reina encantada que la proclama como la mujer más bella. Pero la aventura no culmina aquí, ya que los personajes son sorprendidos por el rapto que ejercen Alpatracio y Miraminia en el Emperador de Trapisonda y su hija Onoloria sacándolos del palacio. La corte entera, “pensando no fuese alguna otra burla”, sale en persecución de los secuestradores, quienes son protegidos por una extraña fuerza que impide a los perseguidores acercarse. Sólo Lisuarte, armado con sus armas bermejas, después de combatir a jayanes y caballeros visibles únicamente a él, consigue enfrentar al príncipe y golpear con su espada el yelmo encantado:

Assí como en él díó, salió una llama d'él muy grande con un gran trueno, e dexó tanto humo tan negro y espesso que no los podían ver; pero en un punto fue desfecho, e vieron en el aire ir al cavallero sin yelmo e a la reina sin corona en un carro que dos grandes culebras llevavan [...] Allí los perdieron de vista. Lisuarte vio a su señora con la corona en la cabeça y el rico yelmo a sus pies [...] e vos digo que estavan tan ledos en aver acabado la aventura como si del mundo fueran señores (p. 208).

También en la primera parte de *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea nos encontramos con la Aventura del Arco de Paris, en la que tanto Clarisel como Florisalba deben ratificar su condición de amantes excepcionales. La aventura se sitúa en una construcción particular, como es usual en estos episodios, y se constituye en un espacio cerrado conformado por una fuente con dos esculturas que personifican a Paris con un arco y a Venus con un pomo de oro, objetos que obtendrán quienes venzan en la prueba. De nuevo, como en la sala de las Tres Coronas, la aventura se despliega como espectáculo en tanto se desarrolla frente a

Lidiarte y la Dueña del Fondo Valle después de que el caballero fracasa en la prueba de la corona del rey Mares en la prueba de las tres coronas que estamos comentando, pues realza el vínculo que las pruebas tienen en los encantamientos y la intervención en estos de seres con poderes sobrenaturales. Dice el caballero al no poder obtener el premio de la valentía: “—Malditos sean estos encantamientos que tanto mal fazen, y la sabia Dueña del Fondo Valle, que tan sañudo le vido, le dixo sonriendo: —Fijo señor, no fazedes justo en denostar de tal guisa a los que administran su sabiduría mediante la divina gracia, y no vos devéis tanto enojar, porque no vos dan lo que para otro está guardado. Don Lidiarte, que vido que la demasiada ira le avía fecho decir lo que no era razón, le respondió: —Madre señora, ruégovos que me perdonéis, que no lo dixere por ofender vuestra ciencia, pues que tan buena es y enderezada al servicio de Dios” (v, 37, fol. 341v-342r).

¹³ Esta derrota de los caballeros motivada de nuevo porque éstos no son servidores del amor induce igualmente a risa a quienes contemplan como espectadores la prueba: “El Conde de Alastro fue luego a provarse con el cavallero, pero ni él pudo mandar su espada, ni el cavallero puso mano a la suya. Fristión le dixo: —Señor cavallero, dexad hazer a los enamorados, que según me parece en poco cargo vos son las donzellas. Luego, el conde se tiró afuera corrido, de que todos reían de que estava tan fuera de amores” (p. 206).

otros miembros de la corte, que van ingresando por turnos al camino de columnas de mármol que conducen hasta la fuente. El resultado es asimismo una estratificación de los participantes, pues no todos logran alcanzar la columna que merece su amor en tanto “semejándoles que manos de hombres fuertes les travesen de los tiracoles de los yelmos y faldas de las lorigas y tirasen d’ellos fuertes, no dexándoles pasar de allí, y cavalleros armados les pusiesen fuertes lanças en los pechos retardándoles con ellos a más andar” (Lucía Megías 1996, 98). Luego del descalabro que sufren todos los caballeros, las damas se deciden a participar en la prueba, pero sólo la princesa Florisalba es la merecedora del pomo de la diosa, el cual toma “como si Venus abriera la mano”. Como contrapunto a este triunfo, participa en la prueba del Arco de París, don Clarisel que, llamándose el Caballero Atrevido, consigue con ligereza acceder hasta la fuente y “travó de pasada el arco y la flecha de Paris y llevóselo en la mano con gran facilidad, admirando a todos quantos tal cosa vieron, entendiendo ser este cavallero el mexor del mundo” (fol. 277v; Lucía Megías 2004, 66-68).

En otros testimonios caballerescos las ordalías se limitan a la demostración de valentía para los caballeros y bizarría para las damas. Es el caso de *Flor de caballerías*, pues Belinfor, bajo el nombre de Caballero del Arco, participa en la Aventura de las Palmas, que es una prueba mediante la cual debe demostrar que es el más valiente de los caballeros después de haber combatido con lo más excelso de la caballería castellana: entre otros, Rogel de Grecia, el Caballero del Febo, don Belianís de Grecia y el mismísimo Amadís de Gaula. De esta manera, el príncipe griego obtiene la Palma de Marte, que lo destaca como el mejor caballero del mundo. De igual manera, la enamorada del héroe, Rubimante, supera una prueba doble, de belleza y de valentía para obtener las Palmas de Venus y de Palas respectivamente, luego de vencer en franca lid a doncellas y dueñas protagonistas de libros de caballerías anteriores (Lucía Megías 1996, 77-80; 1997, xv-xviii). La ordalía amorosa propiamente dicha no se realiza en este caso, pero parece quedar claro que la valentía y la belleza van acompañadas también del amor, y por ello la correspondencia entre Belinfor y Rubimante.

La ordalía amorosa del *Florambel de Lucea* evidencia que Enciso se ajusta en este motivo, como en muchos otros, a la poética del género, en la medida en que retoma los elementos característicos de los libros de caballerías ortodoxos, es decir, aquellos que continúan los lineamientos amadisianos, y, a la vez, introduce, como precursor de Urrea o Bernardo de Vargas, autor del *Cirongilio de Tracia*, la materia clásica, específicamente personajes pertenecientes a episodios mitológicos. De esta manera, su obra puede considerarse como un prelude del modelo de entretenimiento que tanto éxito va a alcanzar a mediados del siglo XVI.

En conclusión, a partir de la comparación entre la Aventura de las Tres Coronas y los episodios similares de otros libros del género caballeresco aquí mencionados, es posible establecer que gran parte de las ordalías amorosas cumplen con determinadas características: 1) por ser pruebas que el héroe y su enamorada deben superar para demostrar su supremacía en el aspecto sentimental, 2) por realizarse ya sea en espacios arquitectónicos edificados específicamente para al-

bergar este tipo de aventuras o en el ámbito de la corte donde acude el personaje que lleva la aventura, 3) por la intervención de seres con cualidades extraordinarias que las disponen para la glorificación de los personajes o para liberar a otros, en este caso como ocurre con la Aventura de los Príncipes Encantados, 4) por configurarse como espectáculos cortesanos que, a la vez que ratifican las condiciones de los héroes ante los otros, se convierten en episodios lúdicos que abren paso a la risa y el entretenimiento, y finalmente 5) por beber de unas fuentes provenientes de diversas tradiciones que muestran la heterogeneidad de las influencias que definen el desarrollo caballeresco a lo largo del siglo XVI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, María del Rosario (2003), "Aventuras amorosas en las dos primeras partes del *Florambel de Lucea* (1532)", en *Actas del X Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Alicante, 14-20 de septiembre de 2003), en prensa.
- BUENO, Ana Carmen (2004), "Una ordalía mágico-amorosa en el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva", en prensa.
- BOGNOLO, Anna (1997), *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1987-1988), (ed.), *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- (2002), "Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez", en *Libros de caballerías (de "Amadís" al "Quijote"). Poética, lectura, representación e identidad*, ed. al cuidado de Eva Belén Carro, Laura Puerto y María Sánchez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- CAMPOS GARCÍA-ROJAS, Axayácatl (2002), "La infanta Melía: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las Sergas de Esplandián*", en *Proceedings of the Ninth Colloquium*, ed. Andrew M. Beresford & Alan Deyermond, PMHRS, 26 (London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College), pp.135-44.
- (2003), *Geografía y desarrollo del héroe en Tristán de Leonís y Tristán el Joven*, Alicante, Universidad de Alicante.
- CUESTA TORRE, Luzdivina (2001), "Las ínsolas del Zifar y el *Amadís*, y otras islas de hadas y gigantes", en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron*, ed. de Julián Acebrón Ruiz, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 11-39.
- GRACIA, Paloma (1991), "El 'arco de los leales amadores' a propósito de algunas ordalías literarias", en *Revista de Literatura Medieval*, III, pp. 95-115.
- (1995), "Sobre la tradición de los autómatas en la Ínsola Firme. Materia antigua y materia artúrica en el *Amadís de Gaula*", *Revista de Literatura Medieval*, VII, pp. 199-135.
- (2002), "El *Amadís de Gaula* entre la tradición y la modernidad: Briolanja en la Ínsola Firme", en *Libros de caballerías (De "Amadís" al "Quijote"). Poética, lectura, representación e identidad*, ed. al cuidado de Eva Belén Carro, Laura Puerto y María Sánchez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto (2003), "La alegoría arquitectónica en la novela sentimental y caballeresca (*Cárcel de amor-Cirolongilio de Tracia*)", *Alfinge. Revista de Filología. Narrativa popular: Edad Media y Renacimiento*, XV, pp. 27-56.

- HUIZINGA, Johan (1979), *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1996), "Libros de caballerías manuscritos", *Voz y Letra*, VII, 2, pp. 82-83.
- (1997), (ed.), *Flor de caballerías*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (2002), "Libros de caballerías castellanos: textos y contextos", *Edad de Oro*, XXI, pp. 9-60.
- (2004), *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, Madrid, Sial Ediciones.
- MÉRIDA, Rafael (2001), "*Fuera de la orden de la natura*". *Magia, milagros y maravillas en el "Amadís de Gaula"*, Tübingen, Ediciones Reichenberg.
- RÍO NOGUERAS, Alberto (1994), "Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías", en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre a 1 de octubre)*, ed. de Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, pp. 137-149.
- SALES DASÍ, Emilio (1998), *Guía de lectura de Lisuarte de Grecia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (1999 [2002]), "Ver y mirar en los libros de caballerías", en *Thesaurus*, LIV.
- (2002a), "Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte* y el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*", *Edad de Oro*, XXI, pp. 117-152.
- (2002b), (ed.), Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (2004), *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (2005) "La huella troyana en las continuaciones del *Amadís de Gaula*", en *Troiana-lexandrina* (en prensa).
- TOMÉ, Mario (1987), *La isla: utopía, inconsciente y aventura. Hermenéutica simbólica de un tema literario*, León, Universidad de León.

EL IDEAL CABALLERESCO DE CERVANTES Y SU REFLEJO EN *EL QUIJOTE*

CARLOS ALVAR

*Centro de Estudios Cervantinos
Université de Genève*

RESUMEN

El Quijote es una continua confrontación entre la realidad cotidiana y la ficción literaria; hay ocasiones en que estos dos mundos chocan de forma irreconciliable, provocando la risa entre los lectores y el enojo, la cólera del protagonista. El idealismo de los libros de caballerías tropieza con las necesidades perentorias de la vida, y Cervantes es especialmente sensible a estos aspectos.

ABSTRACT

Cervantes' Ideal of Knight and its Reflection on *Don Quixote*

Don Quixote as a novel is a continuous confrontation between everyday life and literary fiction; sometimes those two worlds inevitably crash, causing the reader's laughter and the character's annoyance and anger. The idealism from books of chivalry meets with the peremptory needs of life, and Cervantes is especially sensitive to these aspects.

Cervantes plantea *El Quijote* como un continuo diálogo entre la realidad y la fantasía; la realidad histórica y social de la España del reinado de Felipe III y la fantasía que generan en la mente del protagonista los recuerdos de muchos libros de caballerías:

En resolución, él se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la *fantasía* de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo (I, 1).

Es una fantasía que se identifica con la imaginación –al fin y al cabo son la

palabra griega y la latina para designar un mismo concepto—, y por lo tanto se trata de una facultad asociada a la memoria, la receptiva. Pero en el caso de Don Quijote, es también una facultad proyectiva, creadora de mundos.

El diálogo entre realidad y fantasía se establece en todos los niveles del libro, desde los dos núcleos estructuradores del conjunto, la venta y el palacio de los Duques, hasta los detalles más pequeños, como puede ser el baciuelmo, pasando por los episodios más conocidos, los molinos-gigantes o los rebaños-ejércitos, y otros tantos. Con esta perspectiva, bien se puede decir que la aventura del yelmo o de la bacía de barbero condensa la técnica literaria y la habilidad narrativa de nuestro autor.

La figura del caballero y la concepción de los caballeros que aparecen en la novela no se sustraen a esta elaboración; dos mundos se encuentran y chocan, naturalmente, a lo largo de las páginas del libro: la realidad del caballero y la fantasía del caballero andante. Se trata de dos mundos distintos unidos en la mente del protagonista.

La primera parte de la novela, aparecida en 1605, se titulaba *Historia del ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha*, mientras que la segunda parte, que vio la luz diez años más tarde, había sustituido el “hidalgo” por “cavallero”: entre medias, el cambio más significativo había tenido lugar en la venta, donde D. Quijote fue armado caballero, tras una memorable noche de vela de armas. Da igual que la ceremonia careciera de valor para quienes vivían en el mundo de la realidad; en la fantasía del hidalgo, el ventero era señor de un castillo, caballero, y por lo tanto tenía plena capacidad para recibir en la orden de caballería a cuantos se le acercaran a pedírsele y cumplieran los requisitos establecidos. Realidad y ficción no coinciden, y justamente por eso las distorsiones que hay en la obra nos llevan a la risa.

No resulta fácil definir el papel social del hidalgo en el siglo XVII, dada la multiplicidad de posibilidades y la variedad de matices que concurren en cada uno de estos individuos: los hay de linaje y los hay de privilegio o de ejecutoria; o, dicho de otro modo, de familia o por nombramiento regio (con o sin intervención del dinero). Hay aquí una cuestión fundamental, la de la superioridad de la nobleza de sangre sobre la advenediza, que será debatida a lo largo de todo el siglo, hasta que llegue a reconocerse que tanto vale la una como la otra. La “nobleza natural”, que es reflejo de la virtud quedaba atrás, como la “hidalguía universal” que correspondía a los territorios del norte de la Península.

Muchas distinciones con muchos matices, lo que hacía que no resultaran nada claros los límites jurídicos o los privilegios que correspondían a cada uno de esos grados: ¿qué distancia había entre un caballero y un hidalgo? Desde luego, mucho menor que la existente entre pobre y rico, o noble y villano. Es la distancia que separa a Don Quijote de Sancho, señor y amo; es una distancia que Sancho quiere acortar mediante la obtención de un título que recompense sus servicios y que le permita vivir sin trabajar, como corresponde a los hidalgos, y su señor, que conoce bien la dinámica social —aunque sea literaria— se lo deja bien claro:

—Has de saber, amigo Sancho Panza, que fue costumbre muy usada de los caballeros andantes antiguos hacer gobernadores a sus escuderos de las ínsulas o reinos que ganaban, y yo tengo determinado de que por mí no falte tan agradecida usanza; antes, pienso aventajarme en ella: porque ellos algunas veces, y quizá las más, esperaban a que sus escuderos fuesen viejos; y, ya después de hartos de servir y de llevar malos días y peores noches, les daban algún título de conde, o, por lo mucho, de marqués, de algún valle o provincia de poco más a menos; pero, si tú vives y yo vivo, bien podría ser que antes de seis días ganase yo tal reino que tuviese otros a él adherentes, que viniesen de molde para coronarte por rey de uno dellos. Y no lo tengas a mucho, que cosas y casos acontecen a los tales caballeros, por modos tan nunca vistos ni pensados, que con facilidad te podría dar aún más de lo que te prometo (I, 7).

Vivir de las rentas es el ideal de la nobleza, alta y baja; pero la nobleza había tenido entre sus funciones principales la guerra, actividad propia de los caballeros que iban acompañados por sus escuderos hasta que apareció la artillería, y los antiguos métodos de combate quedaron anticuados frente a la eficacia de las nuevas armas y de los soldados mercenarios o profesionales.

Los hidalgos y los nobles en general tienen que acomodar su sistema de vida a los nuevos tiempos; una posibilidad era quedarse en el campo, vigilando sus tierras y viviendo de las rentas; la otra, acudir a la corte, donde se podía medrar, aunque los peligros ocultos eran numerosos. No extraña el recuerdo de un pasado que se intuía mejor, en el que los caballeros, como representantes del estamento de la nobleza, se sentían útiles a la sociedad, procurando el bienestar, impartiendo justicia y dando seguridad a todos.

En los nuevos tiempos, algunos han regresado a sus propiedades y las administran con buen tino incluso en los momentos de crisis y dificultades económicas; tal podría ser el caso de don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán:

—Yo, señor Caballero de la Triste Figura, soy un hidalgo natural de un lugar donde iremos a comer hoy, si Dios fuere servido. Soy más que medianamente rico y es mi nombre don Diego de Miranda; paso la vida con mi mujer, y con mis hijos, y con mis amigos; mis ejercicios son el de la caza y pesca, pero no mantengo ni halcón ni galgos, sino algún perdigón manso, o algún hurón atrevido. Tengo hasta seis docenas de libros, cuáles de romance y cuáles de latín, de historia algunos y de devoción otros; los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas. Hojeo más los que son profanos que los devotos, como sean de honesto entretenimiento, que deleiten con el lenguaje y admiren y suspendan con la invención, puesto que éstos hay muy pocos en España. Alguna vez como con mis vecinos y amigos, y muchas veces los convido; son mis convites limpios y aseados, y no nada escasos; ni gusto de murmurar, ni consiento que delante de mí se murmure; no escudriño las vidas ajenas, ni soy lince de los hechos de los otros; oigo misa cada día; reparto de mis bienes con los pobres, sin hacer alarde de las buenas obras, por no dar entrada en mi corazón a la hipocresía y vanagloria, enemigos que blandamente se apoderan del corazón más recatado; procuro poner en paz los que sé que están desavenidos; soy devoto de nuestra Señora, y confío siempre en la misericordia infinita de Dios nuestro Señor (II, 16).

Don Diego de Miranda ha expuesto por extenso unas ideas que comparte plenamente Don Quijote, aunque éste las aplica en general a los caballeros que frecuentan la compañía del rey en la corte:

Todos los caballeros tienen sus particulares ejercicios: sirva a las damas el cortesano; autorice la corte de su rey con libreas; sustente los caballeros pobres con el espléndido plato de su mesa; concierte justas, mantenga torneos y muéstrase grande, liberal y magnífico, y buen cristiano, sobre todo, y desta manera cumplirá con sus precisas obligaciones. (II, 17)

Esto no quiere decir que nuestro caballero apruebe la vida que llevan los nobles lejos de sus obligaciones más elementales:

Los más de los caballeros que agora se usan, antes les crujen los damascos, los brocados y otras ricas telas de que se visten, que la malla con que se arman; ya no hay caballero que duerma en los campos, sujeto al rigor del cielo, armado de todas armas desde los pies a la cabeza; y ya no hay quien, sin sacar los pies de los estribos, arriado a su lanza, sólo procure descabezar, como dicen, el sueño, como lo hacían los caballeros andantes. Ya no hay ninguno que, saliendo deste bosque, entre en aquella montaña, y de allí pise una estéril y desierta playa del mar, las más veces proceloso y alterado, y, hallando en ella y en su orilla un pequeño batel sin remos, vela, mástil ni jarcia alguna, con intrépido corazón se arroje en él, entregándose a las implacables olas del mar profundo, que ya le suben al cielo y ya le bajan al abismo; y él, puesto el pecho a la incontrastable borrasca, cuando menos se cata, se halla tres mil y más leguas distante del lugar donde se embarcó, y, saltando en tierra remota y no conocida, le suceden cosas dignas de estar escritas, no en pergaminos, sino en bronce. Mas agora, ya triunfa la pereza de la diligencia, la ociosidad del trabajo, el vicio de la virtud, la arrogancia de la valentía y la teórica de la práctica de las armas, que sólo vivieron y resplandecieron en las edades del oro y en los andantes caballeros. Si no, díganme: ¿quién más honesto y más valiente que el famoso Amadís de Gaula?; ¿quién más discreto que Palmerín de Inglaterra?; ¿quién más acomodado y manual que Tirante el Blanco?; ¿quién más galán que Lisuarte de Grecia?; ¿quién más acuchillado ni acuchillador que don Belianís?; ¿quién más intrépido que Perión de Gaula, o quién más acometedor de peligros que Felixmarte de Hircania, o quién más sincero que Esplandián?; ¿quién más arrojado que don Cirongilio de Tracia?; ¿quién más bravo que Rodamonte?; ¿quién más prudente que el rey Sobrino?; ¿quién más atrevido que Reinaldos?; ¿quién más invencible que Roldán?; y ¿quién más gallardo y más cortés que Rugero, de quien deciden hoy los duques de Ferrara, según Turpín en su *Cosmografía*? Todos estos caballeros, y otros muchos que pudiera decir, señor cura, fueron caballeros andantes, luz y gloria de la caballería. Déstos, o tales como éstos, quisiera yo que fueran los de mi arbitrio, que, a serlo, Su Majestad se hallara bien servido y ahorrara de mucho gasto, y el Turco se quedara pelando las barbas, y con esto, no quiero quedar en mi casa, pues no me saca el capellán della; y si su Júpiter, como ha dicho el barbero, no lloviera, aquí estoy yo, que lloveré cuando se me antojare. Digo esto porque sepa el señor Bacía que le entiendo (II, 1).

El arbitrio de Don Quijote intenta poner un poco de orden en un estamento en el que se han olvidado las funciones de defensa y protección, en beneficio del lujo, de la comodidad y de los fastos generales. Es la España de Felipe III.

Algunos de los nobles que han preferido la vida de la corte, buscando un lugar cercano al poder, se ven obligados a realizar cada vez mayores estudios, especialmente de Leyes; pero ése es un mundo en el que confluyen también miembros de la clase media, que han asistido a la Universidad y que han adquirido unos notables conocimientos. Juan Pérez de Biedma, hermano del capitán cautivo que llega a la venta de Juan Palomeque (I, 39 y ss.), ha estudiado en Salamanca y está a punto de embarcar hacia las Indias, con un cargo de oidor en la Audiencia de Méjico (I, 42).

Esta situación, que viene desarrollándose desde finales del siglo XV adquiere su expresión literaria en los debates sobre las armas y las letras, entre los que se puede incluir el brillante discurso de Don Quijote: la superioridad de los letrados se ve en su ascenso a los cargos de la Administración, lo que en definitiva supone un innegable ascenso social de los intelectuales (muchos de ellos conversos o descendientes de conversos), con el consiguiente temor de quienes hasta este momento estaban cómodamente instalados en unos cargos que se adquirirían gracias a la pertenencia al grupo de los nobles (la reacción obvia será la de las acusaciones de criptojudaismo).

Mientras, los aristócratas, los miembros de la alta nobleza, se dedican a vivir de fiesta en fiesta, una vez superada la austeridad que se había impuesto en tiempos de Felipe II: la llegada al trono de su hijo supone una época de continuas diversiones y grandes gastos. Es el mundo representado en el palacio de los Duques (II, 30 y ss.).

Los nobles, hidalgos, caballeros o aristócratas, vivían de las rentas, pagaban escasos tributos, tenían privilegios y prebendas; eran diferentes del resto de la población y servían de modelo a todos.

Como miembros de la nobleza, los hidalgos y caballeros intentan acercarse al poder en busca de "honra y provecho"; medrar en la corte significaba, ante todo, obtener una recompensa, una gratificación, que permitía vivir de forma desahogada el resto de la vida. El ama sabe muy bien cuál es la situación y por eso pregunta a Don Quijote si es que en la corte del rey no había caballeros, pues se le antojaba que podría servir al monarca sin tanta actividad como la de caballero andante. Naturalmente, Don Quijote rechaza este tipo de noble, que sin moverse logra fama:

—Mira, amiga —respondió don Quijote—: no todos los caballeros pueden ser cortesanos, ni todos los cortesanos pueden ni deben ser caballeros andantes: de todos ha de haber en el mundo; y, aunque todos seamos caballeros, va mucha diferencia de los unos a los otros; porque los cortesanos, sin salir de sus aposentos ni de los umbrales de la corte, se pasean por todo el mundo, mirando un mapa, sin costarles blanca, ni padecer calor ni frío, hambre ni sed. (II, 6)

Están, finalmente, los aristócratas, la alta nobleza, que constituyen un grupo homogéneo con gran poder en todos los ámbitos: son los duques, marqueses y condes que forman la elite política y social. Al Duque de Béjar dedica Cervantes el *Quijote* de 1605 y al Conde de Lemos, su protector continuo, la segunda parte

del *Quijote*; Sancho Panza, de nuevo, aspira a formar parte del restringido grupo de los aristócratas con el gobierno de la Ínsula Barataria.

Ésta es a grandes rasgos la realidad social referida a los hidalgos y caballeros con la que se encuentra Cervantes. Don Quijote por su parte tiene en la cabeza otra realidad social, o dicho de otro modo, la fantasía del protagonista le hace crear una imagen diferente de los caballeros, una imagen que coincide —era de esperar— con la que transmiten los libros de caballerías y cuyos orígenes se remontan a una época difícil de establecer, pero que podrían situarse en los siglos XII y XIII.

En efecto, se trata de los caballeros andantes, cuyas características quedan ya definidas desde el comienzo de la obra:

Le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse *caballero andante*, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama. Imaginábase el pobre ya coronado por el valor de su brazo, por lo menos, del imperio de Trapisonda; y así, con estos tan agradables pensamientos, llevado del extraño gusto que en ellos sentía, se dio prisa a poner en efecto lo que deseaba (I, 1).

Aumentar la honra y servir a la república, errar por el mundo en busca de aventuras, deshacer entuertos, arriesgar la vida a cambio de fama, y como recompensa, el ascenso social o la obtención de un reino; ésa es la vida de los caballeros andantes que imagina Don Quijote, y aún añade algunos detalles más:

Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmando a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma (I, 1).

Es evidente que no puede faltar la dama y con ella, el amor; pues todo lo que hace el caballero lo hace por amor, para conseguir el favor de la dama: aventura y amor van siempre juntos:

Toda aquella noche no durmió don Quijote, pensando en su señora Dulcinea, por acomodarse a lo que había leído en sus libros, cuando los caballeros pasaban sin dormir muchas noches en las florestas y despoblados, entretenidos con las memorias de sus señoras (I, 8).

Ya desde antes de Chrétien de Troyes (s. XII) la “aventura” constituye la razón de ser de los caballeros andantes, pues no es simple prueba de valor o de virtud, sino que se convierte ante todo en la búsqueda de la felicidad perdida.

Desde los primeros testimonios en lengua romance, y de acuerdo con su valor etimológico de participio futuro, “aventura” se asocia con “lo que ha de llegar”, es decir, con ‘destino, suerte, azar’ y, por tanto, pertenece al ámbito de lo imprevisible; pero a la vez que los héroes van asumiendo su propio destino, la aventura

se transforma en algo tan previsible como el propio porvenir de los personajes, y será favorable o desfavorable, según los méritos individuales, pues el destino recompensa o castiga las virtudes y las faltas:

y mañana, como tengo dicho, se cumplirá lo que tanto deseo, para poder, como se debe, ir por todas las cuatro partes del mundo buscando las aventuras, en pro de los menesterosos, como está a cargo de la caballería y de los caballeros andantes, como yo soy, cuyo deseo a semejantes fazañas es inclinado (I, 3).

E. Köhler estudió en un importante libro las profundas transformaciones sociales que se reflejan en la novela cortés y que repercuten directamente en la figura de los caballeros pobres: en la segunda mitad del siglo XII, se asientan los grandes principados territoriales y la monarquía como institución suprema; los caballeros que no forman parte de las casas más poderosas y que han quedado aislados, apenas tienen posibilidades de sobrevivir en tiempos de calma y carecen de funciones bien definidas, lo que les obliga a ganarse la vida yendo de un lugar a otro en busca de torneos o guerras, sin camino fijo:

Cortada, pues, la cólera, y aun la malenconía, subieron a caballo, y, sin tomar determinado camino, por ser muy de caballeros andantes el no tomar ninguno cierto, se pusieron a caminar por donde la voluntad de Rocinante quiso, que se llevaba tras sí la de su amo, y aun la del asno, que siempre le seguía por dondequiera que guiaba, en buen amor y compañía (I, 21).

Y la "aventura" deja de ser el destino o el azar para transformarse en simple 'hecho de armas', pues sólo mediante las hazañas bélicas puede cambiar el futuro que aguarda a estos caballeros empobrecidos, situación que no es muy distinta de la que vive en propias carnes Alonso Quijano:

Yo, señor barbero, no soy Neptuno, el dios de las aguas, ni procuro que nadie me tenga por discreto no lo siendo; sólo me fatigo por dar a entender al mundo en el error en que está en no renovar en sí el felicísimo tiempo donde campeaba la orden de la andante caballería. Pero no es merecedora la depravada edad nuestra de gozar tanto bien como el que gozaron las edades donde los andantes caballeros tomaron a su cargo y echaron sobre sus espaldas la defensa de los reinos, el amparo de las doncellas, el socorro de los huérfanos y pupilos, el castigo de los soberbios y el premio de los humildes (II, 1).

Pero es bien sabido que sobre cualquier impulso, los caballeros andantes encuentran sus fuerzas en el amor, idea que justifica toda acción y que los mueve a las aventuras más extraordinarias:

—Eso no puede ser —respondió don Quijote—: digo que no puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan propio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas, y a buen seguro que no se haya visto historia donde se halle caballero andante sin amores; y por el mismo caso que estuviere sin ellos, no sería tenido por legítimo caballero, sino por bastardo, y que entró en la fortaleza de la caballería dicha, no por la puerta, sino por las bardas, como salteador y ladrón (I, 13).

Y, de nuevo, Chrétien es el primero en decirnos que es el amor el que empuja a Erec en busca de aventuras (v. 2767) por lugares desconocidos. Como Erec, muchos miembros de la corte y, luego, de la Mesa Redonda y caballeros andantes en general, se ponen en marcha por amor, buscando en las aventuras un futuro mejor: aunque la marcha carece de riesgos generalmente, la aventura en sí misma mantiene su carácter peligroso, y de ahí que muy pronto se asocie "aventura" a 'peligro'.

La vida en busca de aventuras es una vida llena de peligros y es la virtud suprema del valor caballeresco, donde se prueba el amor y la valentía; y, a la vez, a través del amor, el caballero mejora y aumenta sus virtudes:

De mí sé decir que, después que soy caballero andante, soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos (I, 50).

Nosotros, los caballeros andantes verdaderos, al sol, al frío, al aire, a las inclemencias del cielo, de noche y de día, a pie y a caballo, medimos toda la tierra con nuestros mismos pies; y no solamente conocemos los enemigos pintados, sino en su mismo ser, y en todo trance y en toda ocasión los acometemos, sin mirar en niñerías, ni en las leyes de los desafíos; si lleva, o no lleva, más corta la lanza, o la espada; si trae sobre sí reliquias, o algún engaño encubierto; si se ha de partir y hacer tajadas el sol, o no, con otras ceremonias deste jaez, que se usan en los desafíos particulares de persona a persona, que tú no sabes y yo sí. Y has de saber más: que el buen caballero andante, aunque vea diez gigantes que con las cabezas no sólo tocan, sino pasan las nubes, y que a cada uno le sirven de piernas dos grandísimas torres, y que los brazos semejan árboles de gruesos y poderosos navíos, y cada ojo como una gran rueda de molino y más ardiendo que un horno de vidrio, no le han de espantar en manera alguna; antes con gentil continente y con intrépido corazón los ha de acometer y embestir, y, si fuere posible, vencerlos y desbaratarlos en un pequeño instante, aunque viniesen armados de unas conchas de un cierto pescado que dicen que son más duras que si fuesen de diamantes, y en lugar de espadas trujesen cuchillos tajantes de damasquino acero, o porras ferradas con puntas asimismo de acero, como yo las he visto más de dos veces. Todo esto he dicho, ama mía, porque veas la diferencia que hay de unos caballeros a otros; y sería razón que no hubiese príncipe que no estimase en más esta segunda, o, por mejor decir, primera especie de caballeros andantes, que, según leemos en sus historias, tal ha habido entre ellos que ha sido la salud no sólo de un reino, sino de muchos (II, 6).

De Erec a Don Quijote, todos los caballeros se mueven por la imagen idealizada de la dama; no hacerlo supone caer en el grave vicio de la *recréantise*, mezcla de dejadez, cobardía, abandono, desinterés por la dama, en definitiva, de desamor. Reconocer la superioridad de la dama del vencedor no es sólo un acto de acatamiento; es, ante todo, la aceptación de la derrota en el amor y en las armas: no en vano se establece la equivalencia entre amar y valer más; el más enamorado es el que más vale, y el amor no es otra cosa que el resultado de la contemplación de la máxima belleza. Pero claro, no se puede amar a cualquier mujer: la condición social de la dama marca la valía del caballero: el mejor de los caballeros sólo puede enamorarse de la mejor de las damas; y, así, Lanzarote del Lago pondrá su

amor en Ginebra, la reina, mujer de Arturo; Tristán, en Iseo, también reina, esposa de Marco... Y Don Quijote, en Dulcinea del Toboso: la burla es clara, pero no invalida los planteamientos, al contrario, los refuerza marcando el nivel de locura del Ingenioso Hidalgo.

El amor es el impulso necesario para emprender las aventuras que harán cambiar el destino del caballero a través de los más variados peligros. Pero el caballero andante tiene que encontrar esas aventuras en las que demostrar lo mucho que ama y, en consecuencia, su gran valor. Calogrenant en *El caballero del león* (*Yvain*) de Chrétien se encuentra con un horrible villano, con el que entabla conversación, sorprendido de que se trate de un ser humano; en el diálogo, y ante las preguntas del monstruoso personaje, Calogrenant se identifica como caballero que busca lo que no puede encontrar, aventuras que le permitan probar su valentía, y pide, ruega, suplica a aquella criatura que le indique dónde hay “o aventuras o maravillas” (vv. 358-369). Es decir, pruebas de carácter previsible, destinadas al propio héroe, o pruebas de carácter irracional, pues “aventura” y “maravilla” no son sinónimos, sino que cada uno de estos términos tiene originariamente sus propios matices bien precisos, con unas connotaciones que sin duda compartía el público del siglo XII y que llegarán hasta el siglo XVII. Así, el caballero andante no teme ninguna adversidad, gracias a la fuerza que le da su condición y, en definitiva, el amor. Cabalga en busca de aventuras y, cuando las encuentra, acaba con ellas, pues le habían sido destinadas:

El andante caballero busque los rincones del mundo; éntrese en los más intrincados laberintos; acometa a cada paso lo imposible; resista en los páramos despoblados los ardientes rayos del sol en la mitad del verano, y en el invierno la dura inclemencia de los vientos y de los yelos; no le asombren leones, ni le espanten vestiglos, ni atemorizen endriagos; que buscar éstos, acometer aquéllos y vencerlos a todos son sus principales y verdaderos ejercicios. Yo, pues, como me cupo en suerte ser uno del número de la andante caballería, no puedo dejar de acometer todo aquello que a mí me pareciere que cae debajo de la jurisdicción de mis ejercicios; y así, el acometer los leones que ahora acometí derechamente me tocaba, puesto que conocí ser temeridad esorbitante, porque bien sé lo que es valentía, que es una virtud que está puesta entre dos extremos viciosos, como son la cobardía y la temeridad; pero menos mal será que el que es valiente toque y suba al punto de temerario, que no que baje y toque en el punto de cobarde; que así como es más fácil venir el pródigo a ser liberal que al avaro, así es más fácil dar el temerario en verdadero valiente que no el cobarde subir a la verdadera valentía; y, en esto de acometer aventuras, créame vuesa merced, señor don Diego, que antes se ha de perder por carta de más que de menos, porque mejor suena en las orejas de los que lo oyen “el tal caballero es temerario y atrevido” que no “el tal caballero es tímido y cobarde” (II, 17).

En los libros de caballerías, la corte —del rey Arturo, generalmente— es el espacio del orden, de la armonía, amenazado continuamente por las fuerzas del mal, representadas generalmente por magos y hechiceras, aunque también por demonios y vicios. El caballero que sale en busca de aventuras va a luchar contra las amenazas de ese orden y tendrá que enfrentarse con los encantamientos maléficos, irracionales, es decir, con el mundo de las maravillas, que se producen, siem-

pre en el ámbito salvaje del bosque. Al darles fin no hará sino cumplir con los designios de Dios y, por eso, a veces la “aventura” representa la voluntad divina y es sinónimo de Providencia celestial. No en vano, la más alta de las aventuras es la del Santo Grial, reservada al Caballero Elegido por su pureza y vida virtuosa, es decir a Galaz, hijo de Lanzarote del Lago; el reino de Logres, sumergido en todo tipo de maravillas quedará libre de tantos maleficios en el momento en que queden al descubierto los misterios del Vaso Santo, que son la transubstanciación del pan y el vino en la carne y la sangre de Jesucristo.

Se trata, de nuevo, de una victoria de la Iglesia, que ha logrado imponer unas pautas de comportamiento a los caballeros andantes, dándoles unos códigos de conducta, unos ideales y conduciéndolos hacia un modelo cristiano de vida, en el que la confesión, la comunión, la asidua asistencia a misa, la castidad... se convierten en mandamientos obligatorios para escapar del mundo de las maravillas y entrar en la mayor de las aventuras.

Una rica variedad de matices que llevan del azar a los hechos de armas, del peligro a la más alta manifestación del Todopoderoso. Las distintas acepciones de “aventura” se han ido formando desde la segunda mitad del siglo XII y a lo largo del primer cuarto del siglo XIII, de manera que la *Vulgata* artúrica y más en concreto el *Lanzarote* en prosa (con su *Historia de Lanzarote*, la *Búsqueda del Santo Grial* y la *Muerte del rey Arturo*) dan cumplida cuenta de esa pluralidad de significados, una polisemia que enriquece los textos y permite diferentes niveles de lectura.

Luego llegarán los *Tristanes* en prosa y la *post-Vulgata*, y un largo recorrido que lleva a Italia y que llega a Castilla a comienzos del siglo XIV dando nacimiento a *Amadís de Gaula*, del que se puede afirmar que es descendiente muy directo de *Lanzarote* y progenitor de una larga estirpe de caballeros andantes, entre los que destacará Don Quijote de la Mancha.

Aventura y amor son dos términos que van unidos indisolublemente a la vida del caballero andante. La tradición literaria añade a ese conjunto las “maravillas”, pero un largo proceso de racionalización y de lenta imposición religiosa ha ido dejando a un lado todo lo que resulta inexplicable, pues en una sociedad cristiana sólo puede ser obra de Dios y responder a sus designios. Lo maravilloso se transforma en lo milagroso, competencia de Dios y de los santos.

Don Quijote se mueve en otro tiempo, cuando el mundo estaba poblado aún por las fuerzas malignas dispuestas a acabar con el equilibrio y la armonía del bien; los magos y hechiceros se ocuparán de causar todo tipo de estragos, de acuerdo con una tradición iniciada en el siglo XII y que pervive sin alteraciones en los libros de caballerías:

—Muchas y muy graves historias he yo leído de caballeros andantes, pero jamás he leído, ni visto, ni oído, que a los caballeros encantados los lleven desta manera y con el espacio que prometen estos perezosos y tardíos animales; porque siempre los suelen llevar por los aires, con estraña ligereza, encerrados en alguna parda y oscura nube, o en algún carro de fuego, o ya sobre algún hipogrifo o otra bestia semejante; pero que me lleven a mí agora sobre un carro de bueyes, ¡vive Dios que me pone en

confusión! Pero quizá la caballería y los encantos destes nuestros tiempos deben de seguir otro camino que siguieron los antiguos. Y también podría ser que, como yo soy nuevo caballero en el mundo, y el primero que ha resucitado el ya olvidado ejercicio de la caballería aventurera, también nuevamente se hayan inventado otros géneros de encantamientos y otros modos de llevar a los encantados. ¿Qué te parece desto, Sancho hijo? (I, 47).

Cada aventura es una unidad narrativa cerrada en sí misma, con su propia autonomía: personajes, lugar, acción difieren de una aventura a otra, con el único hilo conductor de los protagonistas, y a veces los héroes no son más que simples testigos de lo ocurrido a otros, que narran sus peripecias, generalmente en la corte ante un escribano que anota fielmente todo lo ocurrido para dejar memoria para la posteridad, dando lugar de esta manera a las crónicas (ficticias) de los diferentes caballeros: Blaise anota los hechos de Merlín, lo mismo hace Blioberis en la corte del rey Arturo con otros. Es inevitable el paso a la historia fingida: el sabio Xartón se ocupa de las hazañas de Lepolemo, el Caballero de la Cruz, y, naturalmente, Cidi Hamete Benengeli, de las de Don Quijote:

Parecióme cosa imposible y fuera de toda buena costumbre que a tan buen caballero le hubiese faltado algún sabio que tomara a cargo el esrebir sus nunca vistas hazañas, cosa que no faltó a ninguno de los caballeros andantes, “de los que dicen las gentes que van a sus aventuras”, porque cada uno dellos tenía uno o dos sabios, como de molde, que no solamente escribían sus hechos, sino que pintaban sus más mínimos pensamientos y niñerías, por más escondidas que fuesen; y no había de ser tan desdichado tan buen caballero, que le faltase a él lo que sobró a Platir y a otros semejantes. Y así, no podía inclinarme a creer que tan gallarda historia hubiese quedado manca y estropeada; y echaba la culpa a la malignidad del tiempo, devorador y consumidor de todas las cosas, el cual, o la tenía oculta o consumida (I, 9).

Las aventuras que se presentan a Don Quijote son tan variadas como las de cualquier otro caballero andante; sus obligaciones, impuestas por la orden que profesan, son las mismas.

Deben ayudar a los menesterosos, sin ocuparse de averiguar nada más, lo que complicará no poco la vida a nuestro caballero:

—¡Majadero! —dijo a esta sazón don Quijote—, a los caballeros andantes no les toca ni atañe averiguar si los afligidos, encadenados y opresos que encuentran por los caminos van de aquella manera, o están en aquella angustia, por sus culpas o por sus gracias; sólo le toca ayudarles como a menesterosos, poniendo los ojos en sus penas y no en sus bellaquerías. Yo topé un rosario y sarta de gente mohína y desdichada, y hice con ellos lo que mi religión me pide, y lo demás allá se avenga; y a quien mal le ha parecido, salvo la santa dignidad del señor licenciado y su honrada persona, digo que sabe poco de achaque de caballería, y que miente como un hideputa y mal nacido; y esto le haré conocer con mi espada, donde más largamente se contiene (I, 30).

La defensa de la Fe, el espíritu cristiano y el combate contra los enemigos de la Religión es otro de los temas que se repiten en los libros de caballerías, pues no en vano, los primeros caballeros de la Mesa Redonda eran “caballeros de Cristo”, con el mismo aliento que animaba a los cruzados:

—¡Cuerpo de tal! —dijo a esta sazón don Quijote—. ¿Hay más, sino mandar Su Majestad por público pregón que se junten en la corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España; que, aunque no viniesen sino media docena, tal podría venir entre ellos, que solo bastase a destruir toda la potestad del Turco? Esténme vuestras mercedes atentos, y vayan conmigo. ¿Por ventura es cosa nueva deshacer un solo caballero andante un ejército de docientos mil hombres, como si todos juntos tuvieran una sola garganta, o fueran hechos de alfenique? Si no, díganme: ¿cuántas historias están llenas destas maravillas? ¡Había, en hora mala para mí, que no quiero decir para otro, de vivir hoy el famoso don Belianís, o alguno de los del innumerable linaje de Amadís de Gaula; que si alguno éstos hoy viviera y con el Turco se afrontara, a fee que no le arrendara la ganancia! Pero Dios mirará por su pueblo, y deparará alguno que, si no tan bravo como los pasados andantes caballeros, a lo menos no les será inferior en el ánimo; y Dios me entiende, y no digo más (II, 1).

Cervantes cede al impulso arbitrista de su época en las primeras palabras de Don Quijote, buscando una solución para los males que aquejan o amenazan a España y a la Cristiandad; luego, el Ingenioso Caballero vuelve a acordarse de sus lecturas y retoma las hazañas narradas de quienes le precedieron en el ejercicio de la caballería.

El Quijote es una continua confrontación entre la realidad cotidiana y la ficción literaria; hay ocasiones en que esos dos mundos chocan de forma irreconciliable, provocando la risa entre los lectores y el enojo, la cólera al protagonista. El idealismo de los libros de caballerías tropieza con las necesidades perentorias de la vida, y Cervantes es especialmente sensible a esos aspectos; la literatura nunca habla de dinero, ni de comida, ni de otros aspectos materiales, a los que sí se refiere, puntualmente, el escritor alcalaíno:

Preguntóle si traía dineros; respondió don Quijote que no traía blanca, porque él nunca había leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno los hubiese traído. A esto dijo el ventero que se engañaba; que, puesto caso que en las historias no se escribía, por haberles parecido a los autores dellas que no era menester escribir una cosa tan clara y tan necesaria de traerse como eran dineros y camisas limpias, no por eso se había de creer que no los trujeron; y así, tuviese por cierto y averiguado que todos los caballeros andantes, de que tantos libros están llenos y atestados, llevaban bien herradas las bolsas, por lo que pudiese sucederles; y que asimismo llevaban camisas y una arqueta pequeña llena de ungüentos para curar las heridas que recibían, porque no todas veces en los campos y desiertos donde se combatían y salían heridos había quien los curase, si ya no era que tenían algún sabio encantador por amigo, que luego los socorría, trayendo por el aire, en alguna nube, alguna doncella o enano con alguna redoma de agua de tal virtud que, en gustando alguna gota della, luego al punto quedaban sanos de sus llagas y heridas, como si mal alguno hubiesen tenido. Mas que, en tanto que esto no hubiese, tuvieron los pasados caballeros por cosa acertada que sus escuderos fuesen proveídos de dineros y de otras cosas necesarias, como eran hilas y ungüentos para curarse; y, cuando sucedía que los tales caballeros no tenían escuderos, que eran pocas y raras veces, ellos mismos lo llevaban todo en unas alforjas muy sutiles, que casi no se parecían, a las ancas del

caballo, como que era otra cosa de más importancia; porque, no siendo por ocasión semejante, esto de llevar alforjas no fue muy admitido entre los caballeros andantes; y por esto le daba por consejo, pues aún se lo podía mandar como a su ahijado, que tan presto lo había de ser, que no caminase de allí adelante sin dineros y sin las prevenciones referidas, y que vería cuán bien se hallaba con ellas cuando menos se pensase (I, 3).

El ventero ha advertido a Don Quijote de la necesidad de llevar dinero desde los primeros capítulos de la novela; sin embargo, el caballero no acaba de entender los consejos, y la situación se plantea sin sombras de ningún tipo:

que yo no puedo contravenir a la orden de los caballeros andantes, de los cuales sé cierto, sin que hasta ahora haya leído cosa en contrario, que jamás pagaron posada ni otra cosa en venta donde estuviesen, porque se les debe de fuero y de derecho cualquier buen acogimiento que se les hiciera, en pago del insufrible trabajo que padecen buscando las aventuras de noche y de día, en invierno y en verano, a pie y a caballo, con sed y con hambre, con calor y con frío, sujetos a todas las inclemencias del cielo y a todos los incómodos de la tierra (I, 17).

Si el dinero es una de las preocupaciones presentes a lo largo de la novela, la necesidad de la comida y de llevar provisiones constituye otro de los rasgos recurrentes:

--¡Qué mal lo entiendes! --respondió don Quijote--. Hágote saber, Sancho, que es honra de los caballeros andantes no comer en un mes; y, ya que coman, sea de aquello que hallaren más a mano; y esto se te hiciera cierto si hubieras leído tantas historias como yo; que, aunque han sido muchas, en todas ellas no he hallado hecha relación de que los caballeros andantes comiesen, si no era acaso y en algunos suntuosos banquetes que les hacían, y los demás días se los pasaban en flores. Y, aunque se deja entender que no podían pasar sin comer y sin hacer todos los otros menesteres naturales, porque, en efeto, eran hombres como nosotros, hase de entender también que, andando lo más del tiempo de su vida por las florestas y despoblados, y sin cocinero, que su más ordinaria comida sería de viandas rústicas, tales como las que tú ahora me ofreces. Así que, Sancho amigo, no te congoje lo que a mí me da gusto. Ni querrás tú hacer mundo nuevo, ni sacar la caballería andante de sus quicios (I, 10).

Claro, que se ve que los tiempos han cambiado y que, al parecer de Sancho, las costumbres habituales de los libros de caballerías no deberían haberse perdido:

Pero dime: ¿qué joya fue la que te dio, al despedirte, por las nuevas que de mí le llevaste? Porque es usada y antigua costumbre entre los caballeros y damas andantes dar a los escuderos, doncellas o enanos que les llevan nuevas, de sus damas a ellos, a ellas de sus andantes, alguna rica joya en albricias, en agradecimiento de su recado.

--Bien puede eso ser así, y yo la tengo por buena usanza; pero eso debió de ser en los tiempos pasados, que ahora sólo se debe de acostumbrar a dar un pedazo de pan y queso, que esto fue lo que me dio mi señora Dulcinea, por las bardas de un corral, cuando della me despedí; y aun, por más señas, era el queso ovejuno (I, 31).

El choque de la realidad y la ficción resulta evidente. Pero el debate llega más

lejos, y el mismo Don Quijote llega a planteárselo: posiblemente, las hazañas que cuentan los libros de caballerías nunca existieron, y sus protagonistas tampoco.

—Pues con ese beneplácito —respondió el cura—, digo que mi escrúpulo es que no me puedo persuadir en ninguna manera a que toda la caterva de caballeros andantes que vuestra merced, señor don Quijote, ha referido, hayan sido real y verdaderamente personas de carne y hueso en el mundo; antes, imagino que todo es ficción, fábula y mentira, y sueños contados por hombres despiertos, o, por mejor decir, medio dormidos.

—Ése es otro error —respondió don Quijote— en que han caído muchos, que no creen que haya habido tales caballeros en el mundo; y yo muchas veces, con diversas gentes y ocasiones, he procurado sacar a la luz de la verdad este casi común engaño; pero algunas veces no he salido con mi intención, y otras sí, sustentándola sobre los hombros de la verdad; la cual verdad es tan cierta, que estoy por decir que con mis propios ojos vi a Amadís de Gaula, que era un hombre alto de cuerpo, blanco de rostro, bien puesto de barba, aunque negra, de vista entre blanda y rigurosa, corto de razones, tardo en airarse y presto en deponer la ira; y del modo que he delineado a Amadís pudiera, a mi parecer, pintar y descubrir todos cuantos caballeros andantes andan en las historias en el orbe, que, por la aprehensión que tengo de que fueron como sus historias cuentan, y por las hazañas que hicieron y condiciones que tuvieron, se pueden sacar por buena filosofía sus faciones, sus colores y estaturas (II, 1).

La imaginación, la fantasía de Don Quijote le ha permitido “crear” a Amadís y sin mucho esfuerzo podría “pintarse” en la memoria a todos los demás héroes: la memoria receptiva deja paso, de nuevo, a la proyectiva. El protagonista no está dispuesto a renunciar a su mundo, ni a abandonar los ideales caballerescos que movían a los nobles de antaño; Cervantes conoce a la perfección el mundo de aquellos caballeros andantes y el de los nobles de su tiempo, y en las palabras de su creación no deja de haber una crítica a la situación de la nobleza de los primeros años del siglo XVII:

—Muchas veces he dicho lo que vuelvo a decir ahora —respondió don Quijote—: que la mayor parte de la gente del mundo está de parecer de que no ha habido en él caballeros andantes; y, por parecerme a mí que si el cielo milagrosamente no les da a entender la verdad de que los hubo y de que los hay, cualquier trabajo que se tome ha de ser en vano, como muchas veces me lo ha mostrado la experiencia, no quiero detenerme ahora en sacar a vuesa merced del error que con los muchos tiene; lo que pienso hacer es el rogar al cielo le saque dél, y le dé a entender cuán provechosos y cuán necesarios fueron al mundo los caballeros andantes en los pasados siglos, y cuán útiles fueran en el presente si se usaran; pero triunfan ahora, por pecados de las gentes, la pereza, la ociosidad, la gula y el regalo (II, 18).

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M. H., *El espejo y la lámpara*. Barcelona, 1972.
AMEZUA, J., *Metamorfosis del caballero: Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*. México, 1984.

- ARAGÓN MATEOS, S., *El señor ausente. El señorío nobiliario en la España del Setecientos*. Lérida, 2000.
- AVALLE ARCE, J. B., *Don Quijote como forma de vida*. Valencia, 1976.
- CACHO BLECUA, J. M., *Amadís: heroísmo mítico-cortesano*. Madrid, 1979.
- CARRASCO MARTÍNEZ, A., *Sangre, honor y privilegio. La nobleza española bajo los Austrias*. Madrid, 2000.
- DELPECH, F., "Du héros marqué au signe du prophète: esquisse pour l'archéologie d'un motif chevaleresque", *Bulletin Hispanique*, 92/1 (1990), pp. 237-57.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*. Madrid, 1973.
- FUENTES, C., *Cervantes o la crítica de la lectura*. Alcalá de Henares, 1994.
- GARCÍA HERNÁN, D., "La nobleza en la España del Barroco", *Congreso Internacional España y Suecia en la época del barroco (1600-1660)*. Madrid, 1998, pp. 657-66.
- GRACIA, P., *Las señales del destino heroico*. Barcelona, 1991.
- KÖHLER, E., *La aventura caballeresca: Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona, 1991.
- RAGLAN (Lord), "The Hero of Tradition", en A. Dundes, *The Study of Folklore*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1965, pp. 142-57.
- REDONDO, A., "Acercamiento al Quijote desde una perspectiva histórico-social", en *Cervantes*. Alcalá de Henares, 1995.
- RILEY, E. C., *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona, 2001.
- RIQUER, M. de, *Vida caballeresca en la España del siglo XV*. Madrid, 1965.
- RIQUER, M. de, *Aproximación al "Quijote"*. Barcelona, 1967.
- RUGGIERI, J. S., *Caballería e cortesia nella vita e nella cultura di Spagna*. Módena, 1980.
- SERÉS, G., "El concepto de Fantasía desde la estética clásica a la dieciochesca". *Anales de Literatura Española*, 10 (1994), pp. 207-236.
- SERRANO PONCELA, S., "El mito, la caballería andante y las novelas populares". *Papeles de Son Armadans*, 53 (1960), pp. 121-56.

**TIEMBLAN LAS CARNES DEL VALIENTE ANTE LA BATALLA:
CLAVES CABALLERESCAS PARA EL EPISODIO DE LOS
REQUESONES EN LA CELADA Y EL LEÓN MANSO (DQ, II, XVII)**

RAFAEL BELTRÁN
Universitat de València

RESUMEN

Se rastrean algunas fuentes posibles del episodio de los requesones en la celada en colecciones de anécdotas históricas, cuentos y facecias, como la “Floresta” de Melchor de Santa Cruz, pero también en la literatura de caballerías. La hipótesis de reinterpretación cervantina de algunas de esas fuentes podría descubrir la relación entre el episodio de los requesones en la celada y el de don Quijote y los leones, que tiene lugar a continuación y en el mismo capítulo de la Segunda Parte.

ABSTRACT

“Tiemblan las carnes del valiente ante la batalla”: Chivalric Clues for the Episode of the Cheese in the Sallet (DQ, II, 17)

I trace some possible sources of the episode of the cheese in the sallet in collections of historical anecdotes, stories and *facecias*, such as Melchor de Santa Cruz’s “Floresta”, but also in the chivalric literature. The hypothesis of Cervante’s reinterpretation of some of these sources might uncover the relation between the episode of the cheese in the sallet and the one of Don Quixote and the lions, which takes place immediately after and in the same chapter of the Second Part.

“Y si es que sudo, en verdad que no es de miedo: sin duda creo que es terrible la aventura que agora quiere sucederme”.

Son palabras pronunciadas por un probablemente avergonzado –y desde luego supersticioso– don Quijote cuando, al ir a ponerse la celada, advierte que le corre “por todo el rostro y barbas” el suero de los requesones recién comprados por Sancho, quien, a falta de otro recipiente, y con las prisas, los había colocado dentro de ella ¹.

Me parece que es posible vincular con una anécdota pseudo-histórica cono-

¹ Sigo la edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols. (la cita en II, XVII, vol. I, p. 761).

cida en la Edad Media (pero por lo que sé no apuntada hasta el momento), no sólo el sentido literal de esas palabras, sino también, probablemente, el sentido que tiene toda la escena de los requesones en la celada como pórtico a la aventura de don Quijote con los leones enjaulados. Y que esa vinculación puede ayudar a entender mejor unos capítulos (caps. XVI-XVIII) aparentemente de transición, pero realmente esenciales en la evolución del personaje de la Segunda Parte y en su enfrentamiento con las relaciones entre apariencia y realidad dentro de la novela misma.

Recordemos el contexto más amplio de este capítulo XVI. Nos remontamos al encuentro fortuito de don Quijote y Sancho, en el capítulo anterior (cap. XVI), con don Diego de Miranda, el llamado Caballero del Verde Gabán, persona rica y fina (recibe su epíteto por ir vestido con un elegante gabán de paño verde), a quien acompañan en su ruta, con quien departen (con él y luego con su hijo) y a cuya casa son invitados (en el cap. XVIII). Se trata de un hombre instruido y discreto, cuyo ideal de vida ordenada, acomodada y plácida –tal vez de filiación erasmista, como veía Marcel Bataillon– contrasta radicalmente con el desorden loco del hidalgo manchego ².

Mientras viajan con este caballero, se encuentran con un carro en el que van encerrados dos leones traídos de Orán, que son conducidos a la corte para ser ofrecidos al Rey. Sancho se había apartado del camino para comprar unos requesones a unos pastores que ordeñaban ovejas:

...y, acosado de la mucha priesa de su amo, no supo qué hacer dellos [de los requesones], ni en qué traerlos, y por no perderlos, que ya los tenía pagados, acordó de echarlos en la celada de su señor. [...] Y volviéndose [don Quijote] a Sancho, le pidió la celada; el cual, como no tuvo lugar de sacar los requesones, le fue forzoso dársele como estaba. Tomóla don Quijote, y sin que echase de ver lo que dentro venía, con toda priesa se la encajó en la cabeza; y como los requesones se apretaron y exprimieron, comenzó a correr el suero por todo el rostro y barbas de don Quijote, de lo que recibió tal susto, que dijo a Sancho:

—¿Qué será esto, Sancho, que parece que se me ablandan los cascos o se me derriten los sesos, o que sudo de los pies a la cabeza? Y si es que sudo, en verdad que no es de miedo: sin duda creo que es terrible la aventura que agora quiere sucederme. Dame, si tienes, con que me limpie, que el copioso sudor me ciega los ojos (pp. 760-761).

Como vemos, lo primero que hace don Quijote, tras descartar una catástrofe cerebral (“...que se me ablandan los cascos o se me derriten los sesos”), es, pos-

² Para los capítulos dedicados al encuentro de don Quijote con don Diego de Miranda (caps. XVI-XVIII), véanse, entre otros trabajos, Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México, F.C.E., 1966 (3ª ed.), pp. 792-795; Alberto Sánchez, “El Caballero del Verde Gabán”, *Anales Cervantinos*, IX, 1961-1962, pp. 169-201; Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del “Quijote”*, Madrid, Ínsula, 1970 (3ª ed.), pp. 259 y ss.; Américo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alianza, 1974, pp. 111-128; Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 147-165 y 179-185; Gerald L. Gingras, “Diego de Miranda, ‘Bufón’ or Spanish Gentleman? The Social Background of His Attire”, *Cervantes*, V-2 1985, pp. 129-140; y Agustín Redondo, “Nuevas consideraciones sobre el personaje del Caballero del Verde Gabán”, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. G. Grilli, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 513-533; recogido en su libro, *Otra manera de leer el “Quijote”. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 265-289 (citaré por la versión de este libro).

tulando la algo más plausible causa del sudor, defenderse prestamente por si alguien puede pensar en la ignominia de que suda por miedo: “Si es que sudo, en verdad que no es de miedo”. O incluso, independientemente de la opinión de los demás, justificarse a sí mismo ante la contingencia de que no sepa controlar las reacciones de su propio cuerpo. Es entonces cuando reconvierte o transforma la simple posibilidad de esa amenaza (el miedo) en lo que considera y propone como un presagio de justamente lo contrario (el valor necesario ante una aventura “terrible”). Puesto que para la mentalidad popular, supersticiosa, el sudor, como otro tipo de síntomas somáticos (el estornudo, la ventosidad), puede ser signo de buena suerte, don Quijote lo reinterpreta de esa manera, a su favor: “sin duda creo que es terrible la aventura que agora quiere sucederme”³.

Cuando, sin embargo, don Quijote descubra, muy cómicamente (“quitóse la celada por ver qué cosa era la que, a su parecer, le enfriaba la cabeza, y viendo aquellas gachas blancas dentro de la celada, las llegó a las narices, y, en oliéndolas...”), que no es sudor lo que rezuma su cabeza, sino algo que parecen gachas (es decir, harina cocida en agua, leche o caldo), pero que resultan ser finalmente unos requesones (“—Por vida de mi señora Dulcinea del Toboso, que son requesones los que aquí me has puesto...”), acusará con lógica furia a Sancho de “...traidor, bergante y malmirado escudero”. Pero éste se defiende “con gran flema”, trayendo a colación y echando la culpa del maleficio y estropicio a los tenaces encantadores perseguidores del hidalgo (“...también debo yo de tener encantadores que me persiguen como a hechura y miembro de vuesa merced...”).

El ridículo que ha hecho, ensuciado por los requesones que “se apretaron y exprimieron” y provocando la risa cruel pero inevitable a sus acompañantes, no ha sido, sin embargo, suficiente para quitarle de la cabeza a don Quijote su disposición inicial de batallar con los leones. Y así, a continuación, para espanto de Sancho y de don Diego de Miranda, y pese a las súplicas del leonero, don Quijote obliga a éste a abrir la jaula del león macho, y espera con osadía que salga para luchar con él. El episodio recuerda, como se ha señalado desde la rica nota de Clemencín, otros de libros de caballería en los que los héroes —Palmerín de Oliva (LXXIX y CIX), Palmerín de Inglaterra, Primaleón (CXXXV), Policisne, Florambel de Lucea y otros— habían salido victoriosos de feroces luchas con terribles leones⁴.

³ Los capítulos más explícitos respecto a la actitud supersticiosa de don Quijote frente a los agüeros son el II, lxxviii (p. 659) (el de las imágenes y la fingida Arcadia) y el II, lxxiii (p. 686) (el del regreso a la aldea). Pero también en el cap. II, iv y en el II, viii tiene don Quijote los relinchos de Rocinante como felices agüeros. Para Edwin Williamson, *El “Quijote” y los libros de caballerías*, 1991, Madrid, Taurus, 1989, p. 157, que ve la Segunda Parte marcada por “la ausencia de la Providencia”, en esta parte don Quijote se siente “menos seguro de la *inmediatez* de la restauración del mundo de la caballería”, por lo que “se va a concentrar en cambio en buscar apoyo sobrenatural para sus aspiraciones caballerescas”. La proliferación, en esta Parte, de agüeros o sueños es indicio de ese cambio e indicaría, para Williamson, que la parodia de Cervantes tiene ahora como objetivo principal los libros de caballería, tan prodigios en esos recursos.

⁴ Véase, además, Martín de Riquer, *Cervantes y el “Quijote”*, Barcelona, Teide, 1960, pp. 141-42. M^a. Carmen Marín (Quijote, ed. F. Rico, vol. II, p. 893), incluye el episodio de *Palmerín de Oliva*, cap. LXXIX, como ejemplo más significativo del que considera típico caballeresco del enfrentamiento

Cervantes sabe crear expectación ante la salida inminente del supuestamente feroz rey de la selva, intercalando, primero, los razonables pero inútiles intentos de persuasión de don Diego para que don Quijote ceje en su loco intento, y, luego, una engolada, extensa e irónica “exclamación del autor” como panegírico a la pose firme y valerosa del hidalgo en espera del león. Finalmente, el león, al no tener más remedio el leonero que abrir la jaula, se comporta, pese a su “espantable y fea catadura”, de manera ciertamente imprevisible:

Lo primero que hizo fue revolverse en la jaula, donde venía echado, y tender la garra, y despezarse todo; abrió luego la boca y bostezó muy despacio, y con casi dos palmos de lengua que sacó fuera se despolvoreó los ojos y se lavó el rostro. [...] Don Quijote lo miraba atentamente, deseando que saltase ya del carro y viniese con él a las manos, entre las cuales pensaba hacerle pedazos. Hasta aquí llegó el extremo de su jamás vista locura. Pero el generoso león, más comedido que arrogante, no haciendo caso de niñerías ni de bravatas, después de haber mirado a una y otra parte ... volvió las espaldas y enseñó sus traseras partes a don Quijote, y con gran flema y remanso se volvió a echar en la jaula (cap. XVII).

El episodio del león ha sido estudiado desde distintos puntos de vista, empezando por la tradición del león manso o reverente⁵, y sin descartar la parodia hagiográfica. Como resume muy bien Agustín Redondo:

Esta aventura, que hunde sus raíces en una larga tradición de proezas caballerescas que pasan tanto por el *Poema de Mio Cid* como por los libros de caballerías, y están en relación con las pruebas iniciáticas del caballero, ha de transformar paródicamente a don Quijote en el *Caballero de los Leones*. [...] Episodio particularmente *ridículo*, que parodia asimismo el de tantos relatos de la leyenda áurea, en que los santos, por su sola presencia, consiguen aplacar a los leones (aspecto que nos inserta ya en el universo religioso) (p. 282).

Sin embargo, nos interesa primordialmente aquí –por centrar el objetivo de nuestra aproximación– la imbricación que con él tiene su antesala narrativa, la escena que lo precede de la celada y los requesones. Porque, ¿qué relación puede existir entre dicha escena, que desempeña un papel claramente introductorio (y por eso la denominamos escena y no episodio primero), y este episodio principal del capítulo?

Como dice Félix Martínez Bonati, el *Quijote* :

asume positivamente la fragmentación como principio estructural. La obra se subdivide en unidades menores semi-autónomas, de sentido completo, que, en gran parte, van repitiendo un mismo tipo de acción y así refuerzan la perduración simbólica de un movimiento ambigüamente ejemplar. [...] Este arquetipo no es otro que *la quijada*, si damos a esta expresión un sentido más completo y hondo que el que tiene corrientemente –que sólo retiene la nota de gesto noble destinado a un fracaso seguro–. Cada aventura de don Quijote va repitiendo [...] una experiencia esen-

con los leones. El protagonista se encierra en la jaula con quince leones: de ellos, los coronados lo respetan “porque conocieron ser de sangre real”, pero ha de enfrentarse y vencer a tres leones.

⁵ Miguel Garci-Gómez, “La tradición del león reverente: glosas para los episodios en *Mio Cid*, *Palmerín de Oliva*, *Don Quijote* y otros”, *Kentucky Romance Quaterley*, XIX, 1972, pp. 255-284.

cialmente idéntica de incongruencia espiritual y práctica. Así, la fragmentación inevitable de la lectura del largo libro, no es inconveniente; pero, al mismo tiempo, su serie va dando lugar a un crecimiento acumulativo, por la reiteración, cada vez más enriquecida, del símbolo fundamental de la obra: la equívoca fortuna de la visión y conducta idealizante de don Quijote ⁶.

En nuestro caso, no cabe duda de que las dos acciones, las dos *quijotadas*, fueron concebidas como “unidades menores semi-autónomas”, pero juntas: aunque vayan de la celada y el queso primero, y la del león manso o cobarde luego, fueron pensadas interdependientes la una de la otra. Lo advertimos desde que, al final del cap. XVI, Sancho se desvía del camino, porque quiere comprar “un poco de leche”. Don Quijote está hablando con don Diego y éste está “satisfecho en extremo de la discreción y buen gusto de don Quijote”. Como para romper el hechizo con el que tiene admirado al del Verde Gabán, y como para demostrar su verdadera condición de loco —que contradicen sus serios razonamientos—, don Quijote alza la cabeza, ve por el camino el carro con las banderas, y llama a Sancho para que le dé la celada “creyendo que debía de ser alguna nueva aventura”. Don Diego, que ya iba “perdiendo de la opinión que con él tenía, de ser mentecato”, habrá de comprobar en esa aventura la real sustancia del magín del hidalgo. En todo caso, comprobamos que los quesos y el carro ya han aparecido juntos. Queso, celada y carro se imaginan unidos y simultáneos desde ese final de capítulo.

El principio del siguiente, el XVII, juega con la repetición de parte del final del anterior y con algunas contradicciones sin importancia: la leche es ahora requesón; ya no se ordeña, sino que se vende directamente; el carro, por otra parte, no va “lleno de banderas reales”, como en el capítulo anterior, sino “con dos o tres banderas pequeñas” ⁷. Sin embargo, de nuevo, requesón (ya no quesos), celada (o yelmo) y carro de leones continúan unidos inseparablemente. Aunque “cada aventura tiene internamente una intensa unidad dramática de acción, lo que la separa aún más de la precedente y siguiente”, y aunque cada una “está saturada de sentido y no necesita, para llenarse de tensión, vínculos causales con las vecinas” ⁸, en esta ocasión Cervantes prepara minuciosamente la presentación, juntos, de los preliminares de las dos acciones para que se lean desde un primer momento relacionadas.

Y por ello mantenemos y ratificamos la validez de nuestra pregunta: ¿qué tiene que ver, para Cervantes —y qué ha de tener que ver, consecuentemente, para su lector ideal—, la *quijotada* del desastre al colocarse la celada con los requesones dentro, con la *quijotada* del león perezoso? ¿Por qué se conciben y resuelven juntas esas dos acciones, pudiendo haber ido perfectamente, como “unidades menores” que son, autónomas o “semi-autónomas”, yuxtapuestas o coordinadas, en fin, una tras otra? Hay ridículo en ambos casos, pero de muy distinta clase. Y eso no crea tampoco ningún nexo de unión especial. No se advierte una relación

⁶ F. Martínez Bonati, “La unidad del *Quijote*”, en *El “Quijote” de Cervantes*, ed. George Haley, Madrid, Taurus, 1980, pp. 349-372 (pp. 362-363).

⁷ Ya señalaba alguna de esas contradicciones Rodríguez Marín, achacándolas a descuido de Cervantes (véase, además, ed. cit. *Don Quijote*, vol. II, p. 491 (n. 760.2)).

⁸ F. Martínez Bonati, “La unidad...”, p. 363.

causal que justifique que los dos episodios vayan no sólo seguidos dentro del mismo capítulo, sino prácticamente entrelazados.

La fantochada previa de la celada con requesones sigue sin encontrar su articulación, ni siquiera acomodada dentro del juego o propuesta simbólica más evidente, donde el león representaría –estamos en un mundo al revés– el ridículo y absurdo con su abulia y pereza, y don Quijote el mismo o peor ridículo y absurdo con su inútil temeridad. No es extraño, por eso, que un crítico tan agudo y profundo como Edward Riley haya visto el episodio entero como superficial y anticlimático, pero, además, haya acusado que, al abrirse el mismo con la imagen del chorreo de los requesones exprimidos sobre la cabeza de don Quijote, todo se convierta en una mera farsa ⁹.

Llegados a este punto, volvamos a la reacción primera de don Quijote ante la sorpresa de su “sudor”: “Y si es que sudo, en verdad que no es de miedo”. Como comentábamos, don Quijote intenta transformar a su favor –difícil empresa–, para no quedar desacreditado, una situación cuanto menos comprometida o “delicada”. Aunque no le importa su embadurnado aspecto físico, tan grotesco, sino el que se malinterprete éste como indicio de cobardía.

Pues bien, en el *Arte de ingenio* de Baltasar Gracián leemos la siguiente anécdota, referida al conde de Cabra:

Estávase armando el animoso Conde de Cabra para entrar en la batalla, y comenzó a temblar; admirados de la novedad sus Cavalleros, les dixo: “No es de temor, no, sino de esfuerço. T[r]emen las carnes del estrecho en que las ha de empeñar el corazón” ¹⁰.

Para Gracián, este es el tercer ejemplo de lo que él llama recurso de “transmutación”: “Consiste su artificio en transformar un suceso y convertirlo en lo contrario de lo que parece: obra grande de la inventiva y una como tropelía del ingenio”. Efectivamente, el “ingenio” del Conde de Cabra “transforma un suceso” y lo convierte “en lo contrario de lo que parece”: el temblor no es de temor, sino “empeño” (nervio) ante el venidero esfuerzo. Las carnes tiemblan, pero el ánimo está firme y presto (como veremos más adelante, en otros ejemplos). Se trata de una respuesta aguda para disimular la evidencia del muy comprensible y humano miedo.

Anteriormente, el contexto para un proverbio de Melchor de Santa Cruz, en su *Floresta española*, II, iii, 9, ofrecía la misma historia, atribuida igualmente al conde de Cabra:

Armándose el conde de Cabra don N., preguntóle un caballero que le ayudaba a armar de qué temblaba un hombre de tanto ánimo como él. Respondió:

–Tremen las carnes del estrecho en que las ha de poner el corazón ¹¹.

⁹ Edward C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, Barcelona, Crítica, 1990 (ed. orig. inglesa, 1986), p. 182.

¹⁰ Baltasar Gracián, *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1998, discurso XVI, pp. 216-17. Parece correcta la propuesta de lectura: “t[r]emen” (= ‘tiemblan’) frente a “temen”; apoyada por la cita que sigue.

¹¹ Melchor de Santa Cruz, *Floresta española*, ed. M^a Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1997, p. 67.

Gracián conocía la obra de Santa Cruz y pudo tomar la anécdota de ella (conocemos otros varios préstamos suyos del mismo autor). Las dos variantes no modifican lo sustancial. Antes de la batalla, el conde tiembla, y se excusa: “No es de temor, no, sino de esfuerço”; y añade: “Tremen las carnes del estrecho en que las ha de poner [o empeñar] el corazón”.

Pienso que no es desatinado proponer la relación (en todo caso, tal vez simplemente fortuita) de la anécdota con el capítulo cervantino. Antes de su aventura, don Quijote, que también “estávase armando” (pidiendo la celado), aunque no tiembla, suda (lo que habría sido muy comprensible y humano, siempre que se tratara de una batalla seria), y se ve obligado, ante la evidencia de ese síntoma, a excusarse, como el conde: “Y si es que sudo, en verdad que no es de miedo”. La respuesta de Gracián, en todo caso, con su adversativa (“no es de temor, no, sino...”), parece algo más cercana de la cervantina: “...que no es de miedo ... [sino...]”; aunque Cervantes lee, en todo caso, a Melchor de Santa Cruz, pero no, desde luego, a Baltasar Gracián ¹².

Don Quijote se presenta aquí como un personaje descerebrado. Como ha de reconocer con sorna y un punto de resignación (pues había confiado en la cordura de sus palabras) don Diego, “los requesones sin duda le han ablandado los cascós y madurado los sesos”. Evidentemente, al acercarse el trance definitivo de su aventura, se acrecienta la obnubilación de su locura y se deshumaniza. Decía Américo Castro que el *Quijote* plantea y desarrolla por primera vez “el problema del hacerse de la personalidad en un simultáneo dentro y fuera del sí mismo” ¹³.

Mientras el conde de Cabra tiembla de manera natural, él sólo suda si se le hace “sudar” desde fuera (con los requesones); si no, cuando loco, es gélido o pétreo, como una máquina. Y las máquinas no sudan. Cervantes activa aquí su distanciamiento irónico o el resorte de lo que Leo Spitzer llamaba su “técnica desilusionadora”:

Habrà en el escenario un desfile frenético, exuberante, fantástico de ineptitudes endosadas ostensiblemente por un apuntador irónico. Habrà la jaula del león y el valiente caballero que entablará la batalla con la bestia, la cual, sin embargo, mejor informada por Cervantes, se negará [...] a aceptar el desafío del que se ha erigido a sí mismo en gladiador, y opondrá el majestuoso desprecio de la naturaleza a la extravagancia de don Quijote; el león se negará a ser un león de romance y obligará a Don Quijote a volver a la realidad ¹⁴.

¹² Cervantes conoció muy probablemente la obra de Santa Cruz. Precisamente una respuesta de don Diego de Miranda, en el cap. II, XVI, se ha puesto en relación con un apotegma de la *Floresta*, II, II, 38 (“Decía el marqués de Ayamonte, don N., que, con desdicha era dichoso el que no tiene hijos”): “Yo, señor don Quijote [...], tengo un hijo, que, a no tenerle, quizá me juzgara por más dichoso de lo que soy” (p. 755). También una acusación de don Quijote a Sancho de muy charlatán (II, XX, pp. 799-800) con el epitafio de la habladora en la *Floresta*, XI, III, 7. Y, en tercer lugar, el juicio de Sancho en torno al certamen o carrera entre los dos labradores, el que pesaba cinco arrobas y el que pesaba onces, que viene de Alciato, pero también presentaba Santa Cruz, *Floresta*, VIII, IV, 9.

¹³ A. Castro, *Cervantes...*, p. 106.

¹⁴ L. Spitzer, “Sobre el significado de Don Quijote”, en *El “Quijote” de Cervantes*, ed. G. Haley, pp. 387-401 (p. 392).

Quizás sea la única manera que tiene Cervantes de mantener su simpatía hacia el personaje: ridiculizando grotescamente al Quijote previamente descerebrado o deshumanizado, mostrándolo en su acción como un autómatas o monigote de farsa (como reprocha Riley), con el objetivo de mantener firme al Quijote sensato en la palabra (“cuerdo que tira a loco”) que admira don Diego, al Quijote complejo, que combina en difícil mixtura ambas facetas.

Pero, sin desviarnos del tema de la anécdota de Santa Cruz y Gracián —que pudo (¿quién sabe?), en la versión del primero o en otra semejante, hacer saltar la chispa para la *inventio* al menos de la *quijotada* primera del capítulo—, el temblor o sudor de carnes del valiente ante la batalla no es sólo propio de personajes de anecdotario facecioso o de ejemplario retórico. Se da también, como vamos a ver ahora, en la literatura de caballerías y hasta —si bien de manera traslaticia— en la *Tragicomedia de la Celestina*.

En uno de los episodios más celebrados de *Tirant lo Blanc* (caps. 231-233), la doncella Plazer de mi Vida esconde primero a Tirant para que a través de una rendija contemple a su amada la princesa Carmesina desnuda en el baño. Después, la misma doncella lo ayuda a introducirse en la cama de Carmesina, simulando ante la princesa —puesto que están a oscuras— que es ella solamente quien está a su lado. Pero en los momentos de transición entre la escena de la contemplación en el baño y la de la cama: “Como Plazer de mi Vida sintió que todas eran dormidas, levantóse de la cama en camisa y sacó a Tirante del arca, y muy passo le hizo desnudar que no fuesse sentido. Al qual le temblavan las manos y los pies” (cap. 231).

El caballero no se viste aquí, sino que se desviste. Pero le espera igualmente una peligrosa batalla en campo desconocido. Tirant, desnudo, tiembla de arriba a abajo (“las manos y los pies”). Plazer de mi Vida le reprocha su timidez, y lo hace a través de graciosas pullas en las que insiste en el tópico del caballero animoso en armas pero medroso con mujeres. Pero lo peor es que Plazer de mi Vida, para vengarse de su actitud timorata (“temor de quedar envergonçado”), le va a hacer aún más larga la espera. Le suelta la mano. Y Tirant, cuando “se vio sin su guía, y no sabía dónde se estava por la mucha escuridad, con baxa boz la llamava; y ella le hizo estar assí resfriándose cerca de media hora, en camisa y descalço”.

Nos encontramos, pues, con el pobre Tirant, desnudo y tembloroso por el frío, por el temor y por la vergüenza. Cuando la doncella ve que “ya sería bien refriado”, se apiada, vuelve a él y le dice que así se castiga a los “que son poco enamorados”:

En otras cosas la amad vos y servid, mas estando con ella a solas, en una cama, no le guardéys cortesía. ¿No sabéys lo que dize el salmista?: *Manus autem*. Y es su glosa: que si queréys ganar dueña o donzella, que no tengáys temor ni vergüenza (cap. 233).

La Celestina nos ofrece un ejemplo de muy parecida ironía, aplicada exactamente al mismo tópico del guerrero tembloroso, pero con otra cita bíblica, aunque inserta con igual grado de irreverencia, como ha estudiado M^a. Rosa Lida de

Malkiel ¹⁵. En vez de la mano (“*manus*”) que tiembla en *Tirant*, será el brazo el que tiembla aquí. En el auto XVIII, Centurio, el *miles gloriosus* de la tragicomedia, dice: “Yo te juro por el santo martirologio de pe a pa, el brazo me tiembla de lo que por ella entiendo hacer”. Y lo hace con palabras que traslucen seguramente las de Cristo en el Evangelio: “*Spiritus quidem promptus est, caro autem (vero) infirma*” (*Mateo*, 26, 41, y *Marcos*, 14, 38).

Cuartero-Chevalier escriben una iluminadora nota al apotegma más arriba comentado de la *Floresta española*, refiriéndose, en primer lugar, al seguimiento sobre las raíces y difusión del dicho que realizó M^a. Rosa Lida de Malkiel, quien lo consideraba posible “reelaboración artística de Santa Cruz” de las palabras de Centurio en *La Celestina*. Sin embargo, Cuartero-Chevalier se decantan, teniendo en cuenta su coincidencia textual, porque la fuente directa de Melchor de Santa Cruz sea otra mucho más cercana textualmente, y en concreto la dedicatoria que Martín de Reina hizo en su solapada o encubierta (la tituló *Dechado de la vida humana*) traducción del *De ludo scachorum* de Jacobo de Cessolis, una obra clave para la enseñanza del juego del ajedrez y muy difundida durante los siglos XV y XVI:

Vínome a la memoria lo que aconteció a Julio César con un su camarero que le estava ayudando a armar, al tiempo que se quería dar la batalla de Farsalia (tan cantada por Lucano) y fue que César empeçó a temblar tan fuertemente que el camarero no acertava a travar las hevillas de las armas, de lo que él, admirado, dizen que le dixo: “¿Por qué, señor, tiembas y muestras pavor, pues esperas ser oy monarca del mundo?” A lo que el César replicó: “Calla, amigo, que tiemblan las carnes del estrecho en que las ha de poner el corazón”¹⁶.

Manos (“*manus*”) y pies que tiemblan en *Tirant*, brazo que tiembla en *La Celestina*, carnes que tiemblan o “tremen” en la traducción del texto de Cessolis, en Melchor de Santa Cruz y en Gracián, cabeza que suda en *Don Quijote*... siempre del valiente ante la batalla. Las diferencias entre la “mano”, la “carne” o la cabeza se neutralizan. El “*manus autem*” de Plazer de mi Vida parodia forzosamente –como “el brazo me tiembla” de Centurio– el “*caro autem infirma*” [‘pero la carne es débil’] con el que avisa Jesús a sus discípulos en momentos cercanos a la Pasión, según las versiones idénticas de los dos evangelistas: “Velad y orad, para que no caigáis en la tentación: que el espíritu está pronto, pero la carne es débil”. Pero trasladado del terreno religioso o militar al amoroso, el versículo es “glosado” (la glosa del “salmista”, dice Plazer de mi Vida): “que si queréys ganar dueña o donzella, que no tengáys temor ni vergüenza”. También tendrá ese sentido des-

¹⁵ M^a. Rosa Lida de Malkiel, “De Centurio al mariscal de Turena: fortuna de una frase de *La Celestina*”, *Hispanic Review*, XXVII, 1959, pp. 150-66.

¹⁶ Jacobus de Cessolis, *Dechado de la vida humana, moralmente sacado del juego del Ajedrez*..., Valladolid, 1549. Agradezco la transcripción de la cita a Alexandre Bataller Catalá. Véase su artículo, “Les traduccions castellanés del *Liber de moribus* de Jacobus de Cessulis”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)* (Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria - Año Jubilar Lebaniego - Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000), 2 vols., vol. I, pp. 337-52).

viado el recuerdo de la misma cita evangélica, más adelante, en el encuentro de don Quijote con la Dueña Dolorida: "...ved, señora, qué es lo que tengo que hacer; que el ánimo está muy pronto para serviros" (II, XL). De nuevo: el "ánimo", el "espíritu" está "pronto"... pero la carne es débil.

Cuartero-Chevalier relacionan la frase de César, en la traducción castellana de Cessolis, con el refrán "el corazón manda las carnes", que cita, entre otros, Sebastián de Horozco, en su *Teatro universal de proverbios* (núm. 899). Y, en términos más generales, con el tópico del comprensible miedo del guerrero antes de la batalla, que se puede rastrear desde Homero, a través de Platón, Eurípides, Virgilio, Tíbulo, Séneca, Luciano, etc., hasta los *Adagia* de Erasmo. La versión escatológica del tema, de nuevo como refrán, en los *Refranes o proverbios en romance* de Hernán Núñez, sería de las más divertidas: "al tañer de las trompetas es el cagar".

La lección de ejemplaridad de la anécdota, que se aplica en su original al campo militar, unida a la memoria paródica del conocido versículo, se recompone cómicamente en *Tirant lo Blanc*, al pasar a hacerse efectiva en el campo de batalla del amor. Tal vez ocurra lo mismo, pero en el terreno de la parodia bélica, en *Don Quijote*. He de reconocer que los testimonios de precedentes recopilados, aunque son llamativos, no permiten establecer una dependencia concluyente. Por eso he preferido hablar, con toda cautela, de solamente posible vinculación.

Estaríamos, de darse esa dependencia, de regreso al mundo de la facecia, de donde salió la anécdota: el apotegma se produce dentro de un marco narrativo, expuesto como agudeza y con efecto de sorpresa. En *La Celestina*, Centurio recuerda el pasaje bíblico para que el lector burle sobre su discutible condición de buen *miles*. Tirant no recuerda, sino que encarna, con idéntica finalidad por parte de Joanot Martorell (buscar comicidad, a costa del ridículo del héroe), a un prototipo del valor y la estrategia, tal vez Julio César. Cervantes pudo conocer alguno de los pasos de esa tradición de la anécdota, y pensar en sus posibilidades cómicas. Aquí la comicidad, aplicando el fracaso más estrepitoso a un acto de elevada nobleza (elevada hasta lo trascendente, por temerario), se hace grotesca. Pero es que la *quijotada* —enfrentamiento del alta ideal de caballería con la cruda realidad— ha de ser grotesca.

Es evidente que el episodio del león sirve para confirmar la locura de don Quijote ante los ojos de don Diego, que había llegado a creer en su cordura, y ante los ojos del lector, que, como ha explicado muy bien Agustín Redondo, ve contrapuestos el imposible idealismo del primero y la sensatez prudente y modélica del segundo¹⁷. Sin el reconocimiento de la locura de don Quijote en el cap. XVII, no tendría sentido el amable hospedaje que brinda don Diego a la pareja de viajeros en el cap. XVIII, estancia clave en la evolución de don Quijote —desconsolado y melancólico sin solución desde la transformación de su amada Dulcinea—, porque "representa una tregua en las burlas que vician sus relaciones con otra gente" y

¹⁷ La opinión positiva de A. Redondo respecto a la simpatía de Cervantes por el personaje, contrasta con la de Américo Castro o Francisco Márquez Villanueva, en sus trabajos citados.

señalan “el punto álgido de la paradoja del cuerdo/loco”, pues “ésta es la única vez que don Quijote llega casi a establecer una relación social seria con personajes cuerdos aparte de Sancho”¹⁸.

Don Diego, que le respeta, y tal vez el propio fracaso con el león manso, le hacen mostrarse plenamente consciente de la doble vertiente o de las dos esferas (pública y privada) de su profesión. Sólo ante don Diego llega a reconocer esa doble dimensión de manera tremendamente lúcida (e “inaudita”, como dice Williamson):

¿Quién duda [...] que vuestra merced no me tenga en su opinión por un hombre disparatado y loco? Y no sería mucho que así fuese, porque mis obras no pueden dar testimonio de otra cosa. Pues, con todo eso, quiero que vuestra merced advierta que no soy tan loco ni tan menguado como debo de haberle parecido (II, XVII).

Entre don Quijote y don Diego hay intercambio dialéctico serio, de cierta altura. Sin entrar en las conversaciones más librescas en casa del segundo (cap. XVIII), a lo largo de todo el capítulo XVII, entre la escena y el episodio comentados, van hilvanando argumentos y entablando toda una discusión bastante sutil entre lo que es “esfuerzo”, “ánimo”, “atrevimiento”, “temeridad” y “locura”, que se resuelve, sin embargo, sin posible solución de compromiso entre las posturas antagónicas de ambos. El debate entre el Valor y la Temeridad era uno de los preferidos en los tratados bélicos y en las digresiones novelísticas desde la Edad Media. Cuando Sancho defiende a su amo, diciendo que “No es loco ... sino atrevido”, y don Diego replica que “la valentía que entra en la jurisdicción de la temeridad, más tiene de locura que de fortaleza”, don Quijote despreciará su argumento y despedirá sin más contemplaciones a don Diego, para ir a enfrentarse al león. Y don Diego renunciará entonces, definitivamente, a seguir concibiendo a don Quijote como persona con algún gramo de sensatez, aludiendo precisamente a los requesones: “Dado ha señal de quién es nuestro buen caballero: los requesones sin duda le han ablandado los cascos y madurado los sesos” (p. 762).

Triunfará, desde luego, la cordura de don Diego. El mismo león la ratifica, dejando en nuevo ridículo a don Quijote. El león actúa como el propio don Diego: “el generoso león, más comedido que arrogante, no haciendo caso de niñerías ni de bravatas...”. El león linajudo (“generoso”, por ‘genus’), como don Diego, se muestra, también como él –y como cualquier persona sensata–, “más comedido que arrogante”, y desprecia inteligentemente “niñerías” y “bravatas” (las de don Quijote). El león, para más inri, se vuelve y le enseña no la noble parte de su cuerpo, como haría el valiente, sino “sus traseras partes”, lo que –como dice Agustín Redondo– “degrada *ipso facto* la acción del héroe” (p. 282). Pero esa “degradación” no es crueldad gratuita, ni ocultamiento de la vida interior del personaje, ni maltrato grotesco al loco para provocar la risa, porque la humanidad suya estaba de algún modo anulada desde la escena inicial. Cuando don Quijote “suda”

¹⁸ E. Williamson, *El “Quijote”...*, p. 228.

por culpa de los requesones exprimidos, y nada más que por esa casual y risible circunstancia, se nos quiere demostrar –avisando Cervantes al lector, como otras tantas veces, con esa parada en seco– que no estamos ante un héroe parangonable a los conocidos: ni de la Antigüedad (César), ni de la historia (conde de Cabra), ni de la ficción (Tirant lo Blanc). Porque esos héroes de historia, de leyenda o de ficción, han temblado ante la batalla. Y él no. La degradación sólo puede afectar al ser humano racional. Y en esos momentos, don Quijote ya ha hecho patente que está girando en una órbita distinta: la del arrebatado de locura que lo deja frío (sin sudor), insensible (sin temblor), ausente (sin razón).

LA CONFIGURACIÓN ICONOGRÁFICA DE LA LITERATURA CABALLERESCA: EL *TRISTÁN DE LEONÍS* Y EL *OLIVEROS DE CASTILLA* (SEVILLA, JACOBO CROMBERGER)*

JUAN MANUEL CACHO BLECUA
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

En el taller sevillano de Jacobo Cromberger vieron la luz durante los primeros años del siglo XVI importantes libros de caballerías que plantean diferentes problemas por la existencia de ediciones perdidas, anteriores a las conservadas. Tal es el caso del *Amadís de Gaula* y del *Tristán de Leonís*; ambos coinciden en el uso de varias viñetas xilográficas idénticas tras los epígrafes de sus capítulos. Su empleo lo podemos documentar previamente en el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1507). Un análisis de la tradición iconográfica y del vínculo que se establece entre la imagen y el texto literario demuestra que dichos grabados son ajenos a esta historia caballeresca breve. Por el contrario, las xilografías se ajustan coherentemente al contexto del *Tristán de Leonís*, por lo que se puede concluir que: a) existió una edición perdida de la leyenda artúrica realizada entre 1501 y 1507; b) que tanto el *Oliveros de Castilla* como el *Amadís de Gaula* emplearon buena parte de sus grabados, utilizados después en la serie caballeresca. Esto nos permite comprender numerosos desajustes, la tradición iconográfica y la datación de sus empleos, importantes para adentrarnos en el problemático análisis de las ediciones perdidas.

ABSTRACT

Iconographic Configuration of Chivalric Literature: *Tristán de Leonís* and *Oliveros de Castilla* (Seville, Jacobo Cromberger)

Many important chivalrous books came to light at the beginning of the sixteenth century in Jacobo Cromberger's workshop in Seville, arousing different problems related to the existence of previous editions that were lost. This is the case of *Amadís de Gaula* and *Tristán de Leonís*, which coincide in the use of various identical xylographic vignettes after the epigraphs leading their chapters. We can prove this use previously in *Oliveros de Castilla* (Seville, Jacobo Cromberger, 1507). An analysis of iconographic tradition and of the relation between image and literary text shows that these engravings are alien to this brief chivalric story. On the contrary, the engravings

* Este trabajo se inscribe en el proyecto I+D BFF2002-00903, "Bases para el estudio de los libros de caballerías (II)" del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, y no hubiera sido posible sin la generosa ayuda material de Luzdivina Cuesta. A su vez, José Aragüés, Ana Bueno, José Manuel Lucía, Mari Carmen Marín y Xiomara Luna Mariscal me han facilitado varias consultas bibliográficas.

adapt themselves coherently to the context of *Tristán de Leontís*, which makes us reach to the conclusion that: a) there was a lost edition of Arthur's legend, made between 1501 and 1507; b) both *Oliveros de Castilla* and *Amadís de Gaula* employed a high percentage of its engravings, used later in the chivalric series. This allows us to understand several disarrangements, iconographic tradition and the dating of its uses, all of which are important to search deeper into the complex analysis of lost editions.

Pese a los notables avances producidos en los últimos años en el estudio de los grabados de la literatura caballeresca, todavía estamos en los inicios de una aventura intelectual que, a buen seguro, deparará múltiples sorpresas ¹. Las dificultades materiales de su estudio resultan notables por la dispersión y deterioro de sus numerosos ejemplares, que en algunos casos se convierten en inaccesibles incluso para obtener una simple reproducción fotográfica ². A su vez, suele ser habitual que las ediciones facsimilares reduzcan el tamaño del original sin ninguna indicación, o en el peor de los casos, como en la edición del *Amadís de Gaula*, Venecia, 1533 (Barcelona, Círculo del Bibliófilo, 1978), reproduzcan un texto defectuoso, incompleto. En estas circunstancias no debe sorprender que carezcamos de un catálogo gráfico histórico, fechado y completo, incluso de los editores mejor estudiados, como los Cromberger, de quienes Griffin nos ha dejado una excelente monografía con unos valiosos apéndices iconográficos (1988), aunque por desgracia sus microfichas no han pasado a la traducción española (1991). Estas carencias constituyen el resultado final de una larga trayectoria ³. Las descripciones catalográficas han desarrollado procedimientos bastante exactos para la identificación de las letras usadas, producto de una tradición de bibliografía material bien asentada, pero los resultados sobre las imágenes incluidas, por lo general, no alcanzan idénticas precisiones. Los mejores y más fiables estudiosos llegan a describir con notable pericia las portadas de los libros, pero raramente detallan el contenido de sus grabados interiores. Científicamente no veo ninguna razón para tal discriminación, cuando las estampas pueden proporcionarnos importante información histórica, cultural, sociológica, iconográfica, iconológica, semiológica, literaria y bibliográfica. Recientemente, Julián Martín Abad repasaba los principales hitos sobre el tema para señalar la situación insatisfactoria: “esperamos todavía un trabajo suficiente sobre este aspecto de nuestra producción tipográfica desde una perspectiva pluridisciplinaria” (2003: 151-152) ⁴.

¹ Limitándome a trabajos de carácter general, destacaré el análisis pionero de Díez Borque (1981) y los últimos de José Manuel Lucía Megías (2000, 2001 y 2002).

² Por ejemplo, el ejemplar del *Tristán de Leontís* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511), conservado en la Biblioteca del Congreso de Washington (Rosenwald Collection, n° 1273) (Cuesta, 1997: 228). En sentido inverso, véase la nota 1.

³ De su crisis se perciben variados signos, acentuados por la aparición de unas nuevas tecnologías. Desde una perspectiva de la Biblioteconomía y Documentación, véase el interesante análisis de Agustín Lacruz (2003), que también incluye algún ejemplo caballeresco y bibliografía habitualmente no tenida en cuenta, o el trabajo de García Marco y Agustín Lacruz sobre “lenguajes documentales” (1999).

⁴ Justamente, destacaba los libros de Lyell (1927), de Kurz (1931) y de Vindel. El propio Martín Abad, en el prólogo a la edición española del libro de Lyell (1997) recogió unas cuantas entradas de

En esta tesitura, se acentúa la provisionalidad de los resultados de cualquier investigación sobre las imágenes, que en mi caso pretende ser una primera aproximación a *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe* (Jacobo Cromberger, Sevilla, 4 de junio 1507). La mayoría de sus grabados pertenecen a las series numerosas utilizadas por esta familia de impresores sevillanos para ilustrar los textos caballerescos, por lo que han sido empleadas en reiteradas ocasiones, entre otras en los cuatro primeros libros del *Amadís de Gaula* (Lucía, 2000: 470-478) y en el *Tristán de Leonís*, lo que plantea múltiples problemas y no sólo bibliográficos.

En este trabajo me limitaré a los problemas de la leyenda artúrica, que en España se imprimió por vez primera el 12 de febrero de 1501 (*Libro del esforçado cavallero don Tristán de Leonís e de sus grandes fechos en armas*, Valladolid, Juan de Burgos), mientras que la siguiente publicación conservada es la de Sevilla (Jacobo Cromberger, 15 de enero de 1511). Luzdivina Cuesta (1997) supone entre ambas varias ediciones perdidas, lo que corroboraría la hipótesis de Griffin, para quien tuvo que existir una publicación anterior a 1510 por el uso en el *Oliveros* de una viñeta más adecuada para el *Tristán* (1991: 244, nota 34). En consecuencia, el *Oliveros* crombergeriano no sólo se convierte en punto crucial de una encrucijada iconográfica sino que, además, nos permite fijar las fechas y matizarlas (1507). Para abordar los dificultosos problemas planteados sobre el origen de sus grabados recurriré a distintas metodologías cuyos principios (mínimos) expodré en lo que sigue.

La identificación de los grabados

Una imprenta, sea de los Cromberger o de quien fuere, entre otros factores debe considerarse como un negocio que implica, por un lado, unos riesgos y unos desembolsos económicos y, por otro, unas prácticas editoriales que tratan de crear unas expectativas que impulsen la compra de sus productos (los libros). Conjuntamente con otros signos, desde fines del siglo XV los grabados se emplean en obras de consumo mayoritario (lo de popular me parece impreciso e inexacto), frente a la ausencia de tales imágenes en textos más cultos como los clásicos o algunos escolares (Griffin, 1991: 232-235). Desde esta óptica, resulta significativo que las primeras obras caballerescas editadas en España incluyan pequeñas xilografías que ilustran buena parte o todos sus capítulos.

A diferencia de múltiples imágenes cuya identificación resulta compleja por su naturaleza ambigua, la combinación de signos lingüísticos e icónicos reduce y orienta sus sentidos. En sus contextos iniciales y usos originarios, en los que el grabado y el texto guardan una estrecha relación, “vínculo iconográfico” en la terminología de Lucía Megías (2001: 85; 2002: 76), se allanan las dificultades para su interpretación, como sucede en los manuscritos.

interés sobre el tema (1997, 367-368, nota 14), a las que, por mi parte, añadiré el libro de Vives (2003), con excelente información bibliográfica comentada.

Les images insérées dans les textes, les enluminures des manuscrits ou les représentations accompagnées d'inscriptions, jouissent d'une lumière particulière, qui évite quantité d'erreurs dans leur interprétation. Le sujet est situé. L'identification des personnages pose en général peu de problèmes. L'unité codicologique, lorsque le manuscrit est abondamment illustré, permet des comparaisons grâce auxquelles les illustrations s'éclairent les unes les autres, sur le plan de la relation entre l'image et le texte en même temps que sur les caractères de la syntaxe employée par l'imagier (Garnier, 1982: 34).

En una primera instancia y en teoría, las estampas reproducen unos referentes conocidos, el texto literario, con varias salvedades, algunas de las cuales no son privativas de las xilografías: en la "transcodificación" las imágenes usan un lenguaje distinto que, además, incorpora sentidos complementarios perceptibles por todos los lectores⁵; su tratamiento viene condicionado por su contenido, pues no es lo mismo la ilustración de una materia científica, informativa, de carácter denotativo, que la de unas obras literarias, más o menos complejas y connotativas de por sí; tampoco acarrea el mismo grado de dificultad la creación de imágenes "narrativas", ligadas intrínsecamente a un texto de este carácter, que las "temáticas", empleando la terminología de Garnier (1982: 40-41), del mismo modo que convendría distinguir entre unas imágenes genéricas frente a otras más específicas, como después analizaré. En estos últimos supuestos, estampas narrativas y específicas, todavía se incrementa más el peso de la intervención del entallador, en el caso de que todas las operaciones las realice él solo, pues debe seleccionar e interpretar los signos lingüísticos que desea representar, tarea que habitualmente conlleva una recreación más personal.

Ahora bien, una xilografía supone una considerable inversión en el circuito comercial del libro, por lo que se emplearán con mayor profusión en aquellas obras susceptibles de ser reeditadas, que no por casualidad recrean tres grandes temas: el ejemplar, el religioso y el caballeresco (Griffin: 1991: 244). Cuando las estampas se relacionan con el texto, "los tacos suelen ser realizados para la impresión de la edición determinada, o se adquieren para ella de otra casa impresora que haya publicado la obra o, simplemente, se copian" (Pedraza, 2003: 197). Esto es lo que sucede con las viñetas de las ediciones italianas del *Amadís* (la de Roma, Juan Martínez de Salamanca, 1519, y la de Venecia, Juan de Sabia, 1533), que imitan las utilizadas en los talleres sevillanos. El mismo fenómeno se produce con la impresión del *Tristán de Leonís* de Juan Varela de Salamanca, 1525, cuyas xilografías resultan similares a las de las ediciones cromberguerianas de la obra, si bien sus hechuras son más toscas y elementales. Esta circulación e imitación de modelos contribuye a

⁵ Como señaló Roland Barthes, incluso los mensajes de las producciones analógicas de la realidad, dibujo, pintura, cine, teatro, despliegan de manera evidente e inmediata, además de su propio contenido, "un mensaje suplementario al que por lo general conocemos como *estilo* de la reproducción. Se trata de un sentido secundario cuyo significante consiste en un determinado 'tratamiento' de la imagen bajo la acción del creador y cuyo significado, estético o ideológico, remite a determinada 'cultura' de la sociedad que recibe el mensaje" (1986: 13).

dificultar su análisis; cuando las imágenes acompañan idénticos segmentos textuales, se mantienen los vínculos primitivos, pero suele ser bastante habitual que, de vez en cuando, los editores modifiquen la distribución de las estampas entre los capítulos.

Las características de los grabados posibilitan estos empleos ajenos a los originarios. Una miniatura está intrínsecamente unida al texto en el que se ha insertado por su carácter único, pero una xilografía destinada a la ilustración de un libro es susceptible de ser continuamente (re)utilizada, con la limitación de que los tacos de madera, pese a su coste, tienen la ventaja de ser más baratos que otras matrices, pero también se desgastan y rompen más fácilmente. Además, como es lógico, los impresores tratan de obtener el máximo rendimiento en el menor tiempo posible, para lo que emplearon diversas estrategias comunes en la literatura caballerescas, entre las que destacaré las dos más importantes: a) compusieron grabados genéricos, entendiendo por tales aquellos que representan acciones habitualmente comunes y repetidas, sin detalles muy particulares que las vinculen a ningún episodio singular; en los libros de caballerías por lo general se reiteran combates, individuales y colectivos, desplazamientos, terrestres o marítimos, recepciones regias, etc.; b) diseñaron grabados específicos, creados para ilustrar un episodio concreto, que se incorporaron a contextos diferentes de los originarios.

Estos usos vicarios estaban favorecidos por la naturaleza ambigua de la imagen. De acuerdo con Roland Barthes, en sus significantes subyace “una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás” (1986: 35). Los editores funcionan con idénticos presupuestos, pero además se convierten en intermediarios entre la obra y el público y condicionan su interpretación: en función del contexto en el que insertan el grabado, destacan detalles en un principio secundarios. Como consecuencia de estas prácticas, una misma imagen puede adquirir diversos sentidos. Los signos lingüísticos posteriores que la acompañan perfilan su contenido, de modo que limitan las posibles ambivalencias; (re)conducen su interpretación y la orientan hacia algún aspecto de su referente literario, por lo que se modifica el vínculo iconográfico original.

Desde un punto de vista semiológico, el grabado utiliza un lenguaje específico, en el que su tamaño, la situación de sus componentes, la posición de los personajes, los gestos, los símbolos, se jerarquizan y ajustan a un significado (Garnier, 1982: 42-49; Lucía, 2001: 79; Lucía, 2002: 78-79). Se constituye como un sistema de signos cuyo sentido concuerda y refuerza el texto que ilustra, del que dependen y al que están supeditados todos los detalles del conjunto. Las reutilizaciones de grabados genéricos no plantean especiales problemas, pero sí los nuevos usos de los grabados específicos. En la mayoría de las ocasiones, quedará destacado un aspecto parcial de la xilografía, pero por las mismas razones otros signos se verán neutralizados, oscurecidos o empobrecidos. Salvo casos de muy especial distorsión, el lector puede no ser consciente de todas estas alteraciones porque hace una lectura paralela a la del texto. Ahora bien, un análisis deteni-

do e independiente realizado en una doble fase, primero de la imagen y posteriormente de su contenido literario, sin superponer ambos y alterando así el condicionamiento del editor, permite detectar desajustes a veces intencionados, anomalías o concordancias más o menos ajustadas. Todos estos datos constituyen indicios significativos que, en el mejor de los casos, nos señalan si la xilografía ha sido creada *ex profeso* para ese contexto literario, o si ha sido reutilizada con posterioridad. Por otra parte, prioritariamente, nunca debe olvidarse que el grabador trabaja con imágenes, por lo que resulta imprescindible examinar su tradición iconográfica mediante la que podremos fijar relaciones y prioridades entre las obras en función de las xilografías empleadas: originales, copias, imitaciones, etc. La combinación de estos dos criterios posibilita en bastantes casos averiguar los modelos iniciales (tradicción icónica), a la vez que los usos primarios de las viñetas del *Oliveros* (vínculo iconográfico), lo que facilita su mejor comprensión visual y literaria, incluidas las transformaciones que han sufrido y los nuevos valores que asumen.

Las primeras impresiones caballerescas: el *Oliveros* de Fadrique de Basilea (1499)

Desde una perspectiva socio-histórica, cultural y literaria, a la altura de 1490 la caballería alcanzó en toda Europa un apogeo y una vitalidad que no puede ni mucho menos explicarse por la exclusiva perduración de unos modelos medievales arcaicos. Su carácter internacional no impidió que adoptase importantes variedades y registros “nacionales” (Goodman, 1992), como sucede en una España que vive hacia 1492 lo que se ha definido como una “mini-edad heroica” (Cátedra, 1989: 22). El contexto, sin duda, resultaba propicio para la difusión de la ficción caballerescas en castellano, aunque los escasos libros de la materia publicados a finales del siglo XV, por lo general, se basan en traducciones de obras cuyo éxito ya ha sido experimentado en las prensas europeas con antelación.

La primera edición de la *Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe* (Burgos, Fadrique de Basilea, 25 de mayo de 1499), conservada en la Hispanic Society of America y reproducida en un bello facsímil (Oliveros, 1967), ejemplifica muy bien las peculiaridades señaladas. Como es bien sabido, corresponde a la versión castellana de *L'ystoire de Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe* escrita por Philippe Camus entre 1454 y 1456 (Baranda, ed., 1995: I, XLII), en el propicio contexto de la Corte de Borgoña, que bajo el mecenazgo de sus duques, en nuestro caso Philippe le Bon, impulsaron de forma decisiva la actividad literaria (Régner-Böhler, dir., 1995). La obra cuenta con una larga tradición iconográfica; entre los diversos testimonios que la transmiten se conservan seis manuscritos (Houtryve, 1961), algunos muy bellos como el miniado por Loyset Liédet con 22 extraordinarias imágenes (Houtryve, 1950), o el que incluye acuarelas realizadas por el llamado Maestro Wavrin (Régner-Bohler, 2000: 987). Como otras obras borgoñonas, pasó de tener una limitada difusión local a

publicarse con reiteración por el ginebrino Luis Garbin en seis diferentes ocasiones entre 1482 y 1497 (Régnier-Bohler, 1989 y 1991). En la segunda edición, fechada antes de 1492 (Lökkös, 1982: 40), se introdujeron dos importantes paratextos, un prólogo y un epílogo, que pasarán a las posteriores. En el primero, el impresor desarrolla el tópico de la escritura como salvaguarda de nuestra frágil memoria, en cuya tradición se inserta novedosamente su tarea:

Or est ainsi que maintenant les escriptures, *par l'ar(t) et ingenieuse pratique de l'impression*, se multiplient par maniere que plusieurs beaulx et salutaires enseignements et exemples, desquelz peu de gens avoient les livres et cognoissance, maintenant son mis avant et ottroyez a si petit pris que moindre ne se peult dire (Régnier-Bohler, 1989: 210-211).

La reducción de los precios y multiplicación de ejemplares posibilita la mayor difusión de los ejemplos. A su vez, Garbin dice que ha sido “par aulcuns sollicité de l'imprimer a la decoration de l' hystoire et *visible delectation des liseurs et a la consolation des desirans* il a fait faire les hystoires devant les chapitres pour rendre dicte hystorie plus fructueuse au plaisir de chascun” (Régnier-Bohler, 1989: 211). De nuevo adapta varios lugares comunes prologales al mundo de la edición: el impresor ha obrado a petición de los lectores incluyendo la decoración del texto (hystoire) lo que provocará en los lectores un visible deleite. Con términos seleccionados del campo de la percepción visual justifica la incorporación de los grabados, una de sus novedades.

La versión española impresa por Fadrique de Basilea (1499) en folio, a plana entera y con letra gótica, destaca en el panorama coetáneo de la literatura caballeresca por su belleza y cuidado, reflejo de una labor bien hecha. Foulché-Delbosc (1902) señaló la segunda edición francesa de la obra como el prototipo del que provienen los 40 modelos de sus bellas xilografías de gran tamaño. Todas ellas son singulares y sólo una está repetida (caps. 41 y 64); se distribuyen entre sus 77 capítulos (no enumero sus folios y tamaños como sería lo preceptivo, porque todos los detalla Corfis (1997), quien además describe su contenido): 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 22, 24, 29, 31, 33, 34, 38, 39, 41, 46, 47, 49, 52, 55, 57, 60, 61, 64, 65, 67, 68, 70, 73, 75 y 77.

En su prólogo también se justifica la inclusión de sus grabados con frases similares a las del texto francés, aunque sus ampliaciones, recortes y cambios, comunes al resto de la obra (Frontón, 1989), propician una redacción menos clara:

Y como viniesse a noticia de algunos castellanos discretos y desseosos de oír las grandes cavallerías de los dos cavalleros y hermanos en armas, pescudaron y trabajaron con mucha diligencia por ella. A cuyo ruego, y por el general provecho, fue trasladada de francés en romance castellano y emprimida con mucha diligencia, y puesto en cada capítulo su istoria, porque fuesse más frutuosa e aplazible a los lectores e oidores (Baranda, ed., 1995: I, 182; las cursivas son mías. En adelante, todas las referencias remiten a esta edición).

La anfibología de la palabra “historia” puede conducir a confusión, porque en el texto confluyen incluso tres significados: un relato supuestamente veraz, su-

cedido, es decir (pseudo)histórico, *La historia de los nobles caballeros*, la propia narración y también su representación gráfica (los grabados). En francés sucedía algo similar, pero el contexto no dejaba ninguna duda. Les “hystoires” equivalían a sus ilustraciones, acepción renovada técnicamente, pero habitual en francés medieval⁶. Idéntico significado se documenta en castellano durante la Edad Media, desde el *Libro de Alexandre* hasta los ejemplos de Don Juan Manuel, “e la ystoria deste exienplo es la que sigue”, lo que ha suscitado numerosa bibliografía, conveniente recogida por Serés (1994: 339, 82). Este sentido seguía vigente a finales del siglo XV si pensamos en los numerosos *Isopetes historiados*, el primero de los cuales se imprimió en Zaragoza, Pablo Hurus, 1482. En definitiva, en el prólogo español el editor destaca la labor difusora y traductora realizada, del mismo modo que también justifica sus ilustraciones, pues proporcionan al lector un mayor fruto y placer, pero su intervención pasa a un segundo plano menos destacado.

Aunque apenas conocemos datos de Fadrique de Basilea, se ha identificado con Friedrich Biel que, “asociado con Michael Wenssler, imprimía en Basilea hacia 1472” (Martín Abad, 2000: 65), por lo que resulta lógico que estuviera al tanto de los libros de éxito impresos por su coterráneos ginebrinos y mandara traducir, o tradujera, *L'ystoire de Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe* al castellano. Su génesis explica también sus peculiaridades en el panorama editorial español. La obra recogía una singular tradición iconográfica, lo que propició unas bellas xilografías específicas, estrechamente vinculadas con el texto al que acompañaban y apenas repetidas. Tipográficamente, todavía no se habían impuesto unos modelos uniformes, como se refleja por ejemplo en el empleo de la plana entera, en vez de las dos columnas. Por muchos conceptos, el *Oliveros* de Fadrique resulta excepcional.

El *Oliveros* de Jacobo Cromberger (1507)

De forma casi inmediata, la obra fue reeditada “con estampas” por un editor con el que Fadrique tuvo unas estrechas relaciones, Juan de Burgos (Valladolid, 1501). Sólo conocemos la existencia de esta impresión por la descripción del catálogo de la Biblioteca Fayana, de Charles Jerome de Cisternay Du Fay, 1662-1723 (Norton, 1978: it. 1277), pero desconocemos sus características porque no conservamos ningún ejemplar, como tampoco de la tercera edición publicada en Valencia, s. i., 1505 (Norton, 1978: it. 1268)⁷.

En su cuarta aparición hispana la imprimió Jacobo Cromberger (Sevilla, 4 de junio de 1507) en folio, con letra gótica y a dos columnas, el formato habitual de

⁶ Godefroy (1885, s. v.) define “histoire” restringidamente como “tableau” en la acepción que me interesa.

⁷ Resulta muy útil la base de datos sobre la imprenta valenciana del siglo XVI incorporada en este excelente portal: “<http://parnaseo.uv.es/Bases.htm>.”

los libros caballerescos de la imprenta, ni mucho menos privativo de sus talleres pues contaba con una larga tradición ya bien establecida, empleada entre otros por Juan de Burgos. El libro sigue dividido con idéntica *ordinatio*, 77 capítulos, de los que están ilustrados 34, si bien se han reducido drásticamente las matrices utilizadas, 17, lo que implica otras tantas repeticiones:

| Oliveros de Castilla | Capítulos | Grabados | Modelos |
|---------------------------|-------------|-------------|-------------|
| Fadrique de Basilea, 1499 | 77 | 41 | 40 |
| Juan de Burgos, 1501 | Desconocido | Desconocido | Desconocido |
| Valencia, s. i., 1505 | Desconocido | Desconocido | Desconocido |
| Jacobo Cromberger, 1507 | 77 | 34 | 17 |

El cotejo entre las dos primeras ediciones conservadas resulta significativo ya no tanto por las coincidencias de los segmentos textuales en los que se han incluido las xilografías (24), sino por las divergencias: Fadrique ilustra otros 17 capítulos diferentes, algunos de ellos bien arraigados en la tradición y suficientemente llamativos como para que no pasaran desapercibidos, como por ejemplo, el bautismo de Oliveros y entierro de su madre (cap. 2), la milagrosa salvación a lomos de un ciervo tras el naufragio (cap.16), o el “espantoso” animal al que Oliveros mata en Irlanda (cap. 55)⁸. Por el contrario, Cromberger (1507) añade imágenes a nueve capítulos no ilustrados en la *princeps* de 1499 (caps. 42, 51, 53, 59, 69, 71, 72, 74 y 76), representativos de su *modus operandi*: en solo dos ocasiones no emplea viñetas previamente usadas en su edición (caps. 59 y 71), y la mayoría corresponden a imágenes genéricas o algunas específicas reutilizadas, como se verá más tarde en su descripción, con la excepción del capítulo 74, que analizaré con más detalle por su singularidad.

Desde una perspectiva técnica e iconográfica ninguno de los grabados crombergerianos (1507) tiene como modelo próximo las xilografías de Fadrique de Basilea (1499), lo que no implica que no puedan encontrarse ciertos sustratos comunes remotos en la materia seleccionada como objeto de la representación. Por ejemplo, en el epílogo final de la *princeps* (1499) se incluye un grabado con la imagen de un escritor sentado ante un atril en el que se sitúa la materia escriptoria sobre el que ejecuta su trabajo, cuyos instrumentos se muestran del mismo modo que los desordenados libros colocados en los anaqueles (GRAB. 1), imagen preexistente en los talleres de Fadrique de Basilea⁹.

⁸ Como es lógico, Loyset Liédet iluminó los tres episodios: “II (fol. 2).- Un évêque baptise Olivier tandis qu'on enterre la reine sa mère”; “IV (fol. 33).- Le navire fait naufrage. Les marins se noient, mais Olivier et le chevalier son sauvés par un cerf; à l'arrière-plan ils sont accueillis par un ermite”; “XIV (f. 127v).- Artus est attaqué par un grand lion; il lui a coupé une patte; à l'arrière-plan, il lui tranche la tête”, y “XV (f. 131v).- Artus, blessé, plonge son épée dans le ventre du monstre”, (Houtryve, 1950: 242).

⁹ La xilografía había sido utilizada al menos como portada de los siguientes textos: Donatus, *De octo partibus orationis*, y Remigius, *Regula dominus quae pars*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1498 (Vindel, 1951: 179); Marineus, *Epistolae ex antiquorum annalibus excerptae*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1498 (Vindel, 1951: 183); *Homeliae diversorum doctorum in Evangelia dominicalia*,

La xilografía elegida por Jacobo Cromberger (1507) también recrea la escena de un autor, el evangelista san Mateo (GRAB. 2). Los posibles motivos de su inclusión como cierre del libro se han perdido, pues la imagen elegida por Cromberger permite identificar al personaje de acuerdo con su tradición iconográfica ¹⁰. Aunque no sucediera así, su aura de santidad dificultaría relacionarlo con la obra. Tampoco lo justificaría totalmente su contenido, pues el epílogo comienza con una cita de Aristóteles para explicar la separación de los capítulos y continúa justificando la verosimilitud de lo sucedido con ejemplos religiosos. La debilidad de este vínculo nos lleva a explicar su presencia por otras causas: en la tradición anterior la obra terminaba con la xilografía de un escritor; en el taller de Cromberger (1507) se ha elegido una imagen a mi juicio preexistente del mismo tipo de diferente tamaño y estilo ¹¹, que, significativamente, no se incluye en la edición de 1510 (Sevilla, Jacobo Cromberger).

En otros casos, las lejanas coincidencias pueden estar motivadas por la representación de una idéntica temática procedente de diferentes modelos icónicos, si bien los resultados son bien distintos: la visita a un personaje postrado en la cama, convaleciente o muerto, o incluso su decapitación en el lecho, tiene diversas recreaciones singulares en el *Oliveros* (1499) de Fadrique de Basilea (caps. 1 [Lucía, 1998: 13; 2000: fig. 193]), 14, 38, 65, 67 [Lucía, 1998: 29], 68 [Lucía, 1998: 33] y 75 [Lucía, 1998: 38]), cada una de ellas diferentes. Por el contrario, Cromberger (1507) utiliza para toda la obra dos modelos, uno de los cuales analizaré después (GRAB. 6), y otro repetido en tres capítulos 1, 65 y 68 (GRAB. 3). La unificación y la selección conllevan varias consecuencias: la enfermedad o la muerte no alcanzan la insistencia visual, recurrente en la *princeps*, del mismo modo que tampoco se representa narrativa y dramáticamente la trágica enfermedad y curación de Arturo bien expresada en las xilografías de Fadrique por tres estampas casi secuenciadas (caps. 65, 67 y 68) (Lucía, 1998: 29 y 33). Además, al unificarse en el taller de los Cromberger (1507) todas estas representaciones, la imagen que escenifica la muerte de la madre (cap. 1), una mujer, es idéntica a la que refiere la enfermedad de Arturo, un hombre (GRAB. 3). Puede señalarse la presencia de un mismo motivo (la visita a una persona yacente en la cama), pero el sistema ha quedado degradado. Las imágenes dejan de tener un valor informativo exacto, sin que tampoco puedan considerarse ornamentales pues guardan vínculos ya debilitados con el texto en el que se insertan ¹².

Burgos, Fadrique de Basilea, 1499 (Vindel, 1951: 196), siendo después modelo bastante habitual de los pliegos de cordel.

¹⁰ “Como *evangelista*, tiene por símbolo un *ángel*, o más bien un *hombre alado*, porque su Evangelio comienza por la genealogía de Cristo según la carne” (Réau, 1997: II, vol. 4, 371-372).

¹¹ Localizo la misma imagen en la portada de Johannes Sulpitius, Verulanus, *Doctrinae mensae*, Sevilla, Cromberger, h. 1512 (Norton, 1978: it. 829), pero tuvo que emplearse con antelación.

¹² También pueden establecerse otras relaciones temáticas entre los grabados de Fadrique de Basilea (1499) y Cromberger (1507), entre las que destacaré la elección de un torneo con lanzas en ambos (cap. 24). En otros casos, las conexiones resultan más débiles y lejanas, como sucede en la representación de dos personajes cabalgando (caps. 12 y 29), en el envío y llegada de mensajeros (caps. 15 y 39), en los motivos bélicos (caps. 19, 41 y 64), o en la conversación del rey y su hija (cap. 33).



GRABADO 1
Oliveros de Castilla
 (Burgos, Fadrigue de Basilea, 1499, fol. hIIIr)



GRABADO 2
Oliveros de Castilla
 (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1507,
 fol. eVIIIr)



GRABADO 3
Oliveros de Castilla
 (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1507,
 fol. aIIr)

Los datos constituyen un buen indicio para pensar que existió una influencia lejana, que podría explicarse mejor si se hubiera producido mediante un modelo interpuesto, que podría ser el de Juan de Burgos (1501). Como bien señala Sharrer, “no sabemos si se trata de un libro impreso antes o después de *Tristán de Leonís*, aunque posiblemente después” (1988: 367), pues éste fue editado el 12 de febrero de 1501. No me parece demasiado arriesgado pensar que este *Oliveros* perdido iría ilustrado con buena parte de los grabados utilizados en el *Tristán* (1501), por varias razones complementarias.

Desde una perspectiva literaria, desde el principio hasta el final se detectan paralelismos entre ambas obras, bien es cierto que presentes en la tradición folclórica y culta, al mismo tiempo que comunes también a otros textos. Por citar unos pocos ejemplos, en las dos se produce la muerte de la madre tras el parto y el protagonista es falsamente acusado al negarse a establecer relaciones amorosas con la hija del rey (*Tristan*), o con su madrastra (*Olivier*)¹³. Al terminar la obra, el corazón de Iseo y el de la mujer de Oliveros se quiebran tras la muerte de su amado y la pareja es enterrada en la misma sepultura¹⁴. Estos paralelismos, existentes en el original francés¹⁵, se incrementan en la tradición hispana, pues el prólogo del *Oliveros* pasó con mínimas modificaciones a la edición *princeps* del *Tristán de Leonís* (1501) (Bonilla, 1912: 387-390).

Desde una óptica iconográfica, del mismo modo que las ediciones de Juan de Burgos se caracterizan por su relación con otros textos, preferentemente algunos editados por él mismo, como estudia Mari Carmen Marín en esta misma revista, algo similar sucede con los grabados: casi todas las imágenes del *Tristán* (1501) han sido utilizadas con antelación, muchas de ellas en el *Baladro del sabio Merlín con sus profecías* publicado por el mismo impresor (Burgos, Juan de Burgos, 10 de febrero de 1498)¹⁶, libro que a su vez emplea xilografías anteriores:

| | Capítulos | Grabados | Modelos | Grabados comunes | Modelos comunes |
|----------------|-----------|----------|---------|------------------|-----------------|
| <i>Baladro</i> | 40 | 39 | 26 | 22 (8 repetidos) | 14 |
| <i>Tristán</i> | 84 | 82 | 24 | 22 | 14 |

Incluso con independencia de las fechas de su publicación, parece probable que el *Oliveros* (1501) y el *Tristán* (1501) de Juan de Burgos no sólo compartie-

¹³ En el *Olivier* estos motivos iniciales están relacionados con la *Historia de los siete sabios*. Significativamente, se ha datado su segunda edición ginebrina porque “douze de ses gravures apparaissent dans les *Sept sages de Rome* (dont la première édition est daté de 1492)” (Régnier-Bohler, 1989: 200).

¹⁴ Cfr. los siguientes motivos del índice de Thompson (1966): 1) “F1041.1.1. *Death for broken heart*”. “F 1041.1.2. *Death from grief for death of lover or relative*”. “T.211.9. *Excessive grief at husband's or wife's death*”. “T.211.9.1. *Wife dies of grief for death of husband*”; 2) “T86. *Lovers buried in the same grave*”. Todos se documentan en la tradición literaria, aunque su presencia en el fallecimiento de Tristán e Iseo favoreció e incrementó su difusión.

¹⁵ Bonilla sugería que el traductor castellano del *Oliveros* pudiera haber tenido en cuenta el viejo *Tristán* castellano, incluso en frases concretas (1912: 387-388), pero las similitudes pueden rastrearse en el *Olivier*.

¹⁶ Existe edición facsímil reciente (*Baladro*, 1999).

ran prólogo, sino también algunas estampas, lo mismo que sucedió después en el taller de Jacobo Cromberger.

Grabados y contexto literario

Como resulta imposible avanzar con resultados seguros por la existencia de varias ediciones perdidas, enfocaré el problema, de momento, desde una perspectiva más filológica, describiendo las imágenes de la edición del *Oliveros* (Cromberger, 1507) en relación con el contexto en el que aparecen. Para no reiterarme después, favorecer el cotejo y extraer las pertinentes conclusiones, sintetizaré los capítulos del *Oliveros* (1507) que las incluyen y algunos significativos del arquetipo de la edición perdida del *Tristán de Leonís* (en el caso de xilografías genéricas y repetitivas, me limitaré a indicar su primera aparición)¹⁷. Para facilitar su identificación, señalaré el número correspondiente a las entradas del apéndice de Griffin (1988), y si está reproducida en el libro de Lucía (2000):

1. Tamaño 2. Modelo de Griffin (1988) 3. Descripción 4. *Oliveros* y *Tristán*

| 1 | 2 | 3 | 4 |
|---------|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 79 x 71 | 51 | San Mateo, barbado y con aura de santidad, escribe en su mesa de trabajo, enfrente de la que se sitúa un ángel. | <i>Oliveros</i> : epílogo final, 77. No se incluye en el <i>Tristán</i> . |
| 56 x 72 | 402 | Un grupo de cortesanos, encabezados por un caballero destocado, se aproxima al lecho en el que yace un hombre. (Lucía, 2000: fig. 136). | <i>Oliveros</i> : muerte de la madre de Oliveros, 1; enfermedad de Arturo, 65; Oliveros entra con la sangre de sus hijos a curar a Arturo, 68. <i>Tristán</i> : Arturo, en la cama, acompañado de médicos y prelados, envía a buscar a Lanzarote, 62. |
| 59 x 72 | 405 | Combate entre varios caballeros; dos pelean en suelo, y otros dos, de un grupo de cuatro jinetes, se enfrentan con las lanzas. (Lucía, 2000: fig. 137). | <i>Oliveros</i> : batalla de Oliveros con los reyes de Irlanda, 41; combates y muerte de Enrique, hijo de Oliveros, 76. <i>Tristán</i> : el Conde vence al Rey y a su gente, 39. |
| 59 x 72 | 412 | Combate con lanza entre dos caballeros en campo cerrado. (Lucía, 2000: fig. 134). | <i>Oliveros</i> : portada; victoria de Oliveros en las justas, 24. <i>Tristán</i> : combate entre Tristán y Morlot, 8. |
| 57 x 73 | 413 | Marcha de dos caballeros ataviados con vestimenta no guerrera. (Lucía, 2000: fig. 158). | <i>Oliveros</i> : el protagonista parte de casa solo, 12; los servidores del rey llevan a Oliveros a un mesón, 29; Oliveros se marcha al monte, 51; Arturo se propone buscar a su hermano, 53. <i>Tristán</i> : Tristán parte de la corte del rey Mares, 17. |

¹⁷ Para la reconstrucción del modelo iconográfico del *Tristán* he tenido en cuenta la cronología del uso de los grabados en otras obras, es decir, su historia, y las coincidencias de dos impresiones que se remontan a las dos ramas que lo transmiten (Cuesta, 1997), la de Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1525, y la de Sevilla, Juan Cromberger, 1528. La primera copia imágenes anteriores comberguerianas, por lo que resulta menos innovadora.

| | | | |
|---------|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 59 x 73 | 417 | Doncella, que con su mano recoge su falda, dialoga con rey coronado y barbado. (Lucía, 2000: fig. 133). | <i>Oliveros</i> : el Rey de Castilla se casa con la Reina de Algarbe, 4; el Rey interroga a su hija, 33. <i>Tristán</i> : El Rey habla con Brangel, 13. |
| 57 x 72 | 420 | Un caballero sujeta con su mano izquierda las riendas de su caballo y con la derecha la mano de una doncella; parece alejarse de un edificio en el que se sitúa otra doncella con sus manos juntas, en tono suplicante. (Lucía, 2000: figs. 161-163). | <i>Oliveros</i> : enamoramiento de la Reina, 6; declaración amorosa indirecta, 7; negativa de Oliveros a la propuesta amorosa, 10; Oliveros encuentra milagrosamente sanos a sus hijos, 69. <i>Tristán</i> : la reina Iseo es llevada de la torre donde está para encerrarla en una prisión. "El luego el rey mandó que pusiesen a la reina en un palafren, e a Brangel en otro" (Cuesta, ed., 1999: 82). |
| 58 x 72 | 421 | Rey sentado en el trono, con corona y cetro, acompañado de cortesano situado detrás, recibe a un caballero destocado, quien se arrodilla en su presencia. | <i>Oliveros</i> : el Rey envía mensajeros a todas partes en busca de su hijo, 15; Oliveros acude a palacio, 39; Oliveros envía dos correos, 42; el Caballero Blanco visita al protagonista, 72. <i>Tristán</i> : un mensajero se presenta ante el Rey de parte de Tristán, 35. |
| 57 x 72 | 423 | Grupo de caballeros en posición de marcha, con un arquero al frente, se desplaza ante una ciudad amurallada al fondo. | <i>Oliveros</i> : Arturo solicita gente para vengar a Oliveros, 64. <i>Tristán</i> : Tristán entra por fuerza en la ciudad de Egipta, 40. |
| 59 x 73 | 425 | Rey coronado con cetro, sentado en trono sobre un estrado, está rodeado de cuatro cortesanos, simétricamente situados a cada lado. | <i>Oliveros</i> : el Rey habla con el protagonista sobre el matrimonio de su hija, 47; el Caballero Blanco solicita al Rey de Castilla todo lo prometido, 73. <i>Tristán</i> : Merlín le dice al rey Meliadux que le traerá a su hijo Tristán. |
| 59 x 73 | 426 | Dos caballeros alancean a otro combatiente descabalgado en el suelo. | <i>Oliveros</i> : partida del protagonista para Londres y combates durante su camino, 19. <i>Tristán</i> : combate entre Tristán y Lamarad, 32. |
| 57 x 70 | 430 | Rey coronado, a caballo y con lanza en la mano, es sujetado por una doncella, también montada. Con el fondo de un castillo, la escena se sitúa en espacio arbolado, con un jabalí y un perro en el plano inferior, y un pato en el agua. (Lucía, 2000: fig. 139). | <i>Oliveros</i> : el protagonista envía a Arturo a España y el Rey de Inglaterra acompaña a Oliveros y a su mujer hasta España, 71. <i>Tristán</i> : el rey Meliadux sale de caza y se pierde en la Floresta Peligrosa, donde se encuentra con una doncella encantadora, 3. |
| 57 x 72 | 450 | Dos peregrinos, uno joven y otro anciano, se desplazan por el camino, con edificio amurallado al fondo. | <i>Oliveros</i> : Arturo finge que va en romería a Santiago, 59. <i>Tristán</i> : Tristán envía a Quedín y a Gorvalán a su reino en hábito de peregrinos, 53. |
| 57 x 72 | 459 | Tres jóvenes y una mujer se acercan a la puerta de una iglesia. (Lucía, 2000: fig. 135). | <i>Oliveros</i> : casamiento del Rey de Castilla y la Reina de Algarbe, 3; el Rey entra en la cámara de Oliveros, 14; se publica el milagro de la resurrección de los hijos degollados, 70. <i>Tristán</i> : Iseo y Brangel acuden a la iglesia para guardar vigilia por la salud de Tristán. |



GRABADO 4
Oliveros de Castilla
(Sevilla, Jacobo Cromberger, 1507, fol. aIIIr)



GRABADO 5
Oliveros de Castilla
(Sevilla, Jacobo Cromberger, 1507, fol. eIIIv)

A todas las enumeradas hay que añadir otras tres, salvo error u omisión no catalogadas por Griffin (1988), por lo que su número corresponde al del grabado incluido en este trabajo:

GRABADO

| | | | |
|---------|---|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 73 x 57 | 4 | Un rey, de pie y con corona, acompañado de tres cortesanos, uno semioculto, se acerca con una cruz a otro personaje sentado en un pequeño trono, quien aproxima la mano al objeto que le presentan. (Lucía, 2000: fig. 132). | <i>Oliveros</i> : Oliveros y Artús son encomendados a un caballero para que les adiestre en las armas, 5. <i>Tristán</i> : Tristán jura la Tabla Redonda y se sienta en la Silla Peligrosa, 70. |
| 57 x 72 | 5 | Un hombre corpulento, con una enorme espada, sujeta el pelo de una mujer arrodillada con las manos atadas y los ojos vendados, una reina de acuerdo con la corona del suelo. Frente a ella y a la izquierda se sitúa un caballero, de pie. | <i>Oliveros</i> : el protagonista mata a sus hijos y coge la sangre en un bacín, 67; <i>Oliveros</i> se dispone a matar a su mujer, 74. <i>Tristán</i> : Tristán, por la costumbre de la tierra y de la isla, manda, a su pesar, cortar la cabeza de la dueña, 23. |
| 57 x 72 | 6 | Un ángel extiende el índice de su mano hacia la cama en la que yace una pareja. La mujer le mira y junta sus manos; a su izquierda, aparece un varón recostado, como si estuviera dormido. (Lucía, 2000: fig. 138). | <i>Oliveros</i> : casamiento de la hija del protagonista, 75. <i>Tristán</i> : la reina Iseo, estando "folgando" en la cama con Tristán, escucha la revelación de que su enamorado había de morir. |



GRABADO 6

Oliveros de Castilla

(Sevilla, Jacobo Cromberger, 1507, fol. eVIIv)

Desajustes entre texto e imagen

La falta de concreción de ciertos grabados genéricos, números 405, 412, 413, 417, 425 y 426, dificulta la comprobación de la mayor o menor exactitud del vínculo establecido entre el texto literario y su correspondiente viñeta en una u otra obra, pero dos xilografías del mismo tipo, por ejemplo la número 421 y la 423, se ajustan mucho mejor al contexto del *Tristán*. Un análisis, incluso superficial, de los grabados específicos arroja unos resultados más concluyentes, pues al menos cinco carecen de sentido en el *Oliveros* (402, 420, GRAB. 4, GRAB. 5 y GRAB. 6), mientras que por el contrario se adecuan coherentemente al referente literario de la leyenda artúrica.

Como he señalado, el *Oliveros* (1507) utiliza 17 modelos de estampas, de los que sólo siete no se reiteran (capítulos 5, 19, 47, 59, 71, 75, 77). El primero (GRAB. 4) se incluye tras el epígrafe de “Cómo Oliveros y Artús fueron encomendados a un cavallero que los enseñasse de todas armas, y de sus primeras justas”, contenido repetido en el inicio del texto: “Quando Oliveros y Artús fueron en edad para manejar las armas, fueron encomendados a un noble y esforçado cavallero, el qual assí en criança y buenas costumbres como en el juego de las armas tuvo cargo de los enseñar” (Baranda, ed., 1995: I, 188). Ahora bien, resulta difícil relacionar el texto y la correspondiente viñeta, tanto por los personajes representados como por la posición que ocupan y por la enigmática acción que emprenden. ¿Cómo podría compaginarse que un rey, distinguido por la corona, permanezca de pie, mientras que el otro personaje sentado no sólo carezca de atributos diferenciadores, sino que lleve un sombrero (cortesano) en la mano izquierda? Desde un punto de vista de las jerarquías espaciales, la oposición entre sentado / de pie parece contradecir su caracterización externa¹⁸. Por el contrario, todo se explica coherentemente si el grabado está destinado a ilustrar el capítulo LXX del *Tristán de Leonís*¹⁹: “De cómo don Tristán juró la Tabla e fue asentado en la silla que havia seído de Morlot de Irlanda, el qual él havia muerto” (Cuesta, ed., 1999: 147; en adelante, todas las referencias remiten a esta edición).

Con antelación a 1507, en el taller de los Cromberger han debido de hacer una imagen *ex profeso* para ilustrar esta escena del *Tristán*, a la que se acomoda en sus pormenores y explica coherentemente la posición excepcional de los personajes (el rey Arturo de pie y Tristán sentado en la Silla Peligrosa), los atributos y la acción representada (el juramento de Tristán de no actuar contra la Tabla Redonda). Una xilografía como la comentada remite a una acción muy específica, que en el *Oliveros* (1507) carece de sentido, por lo que el conocimiento de sus orígenes reviste cierta importancia no sólo para la historia de la imprenta, sino también para su correcta interpretación visual y filológica.

¹⁸ Ivis Corfis trata de resolver el dilema en su descripción del grabado de *Oliveros*: “three courtiers, on left, with king on throne on right” (1997: 24).

¹⁹ Coinciden la edición de Cromberger (1528) y la de Juan Varela de Salamanca (1525), por lo que la imagen se remontaría a su arquetipo iconográfico.

Los modelos imitados

En otros casos la prioridad de una obra sobre otra viene corroborada por el vínculo entre texto e imagen y por la tradición iconográfica, lo que permite acercarnos no sólo al contexto originario de manera todavía más segura, sino a sus primeros usos. El capítulo 67 del *Oliveros* (1507) relata uno de sus contenidos más melodramáticos: “Cómo Oliveros mató sus dos hijos y cogió la sangre en un bacín para darla a Artús su compañero” (295). Se trata de una prueba suprema de verdadera amistad –uno de los temas recurrentes del libro– en la que se han combinado varios motivos folclóricos, en los que no me detendré: “S268. *Child sacrificed to provide blood for cure of friend*”, y una variante del “D1502.4.2.1. *Blood of children (innocent maidens) as cure for leprosy*” (Thompson, 1966).

En la ilustración correspondiente (GRAB. 5), un verdugo trata de decapitar a una mujer, cuya impotencia se ha resaltado por su condición y situación –tiene las manos atadas y los ojos vendados, indicios del cumplimiento de una rápida ejecución–. Idéntica xilografía se repite en el capítulo 74 (por equivocación el 73): “Cómo el cavallero blanco tuvo el braço al rey porque no matasse a Elena su muger, y le soltó todo lo que devía y le dixo quién era” (307). El vínculo resulta ahora mucho más estrecho, hasta el punto de que pudiera pensarse que la viñeta se ha creado *ex profeso* para ilustrar este referente y que después se ha incorporado al capítulo de la decapitación de los hijos²⁰.

No obstante, un análisis más atento de la imagen permite detectar varias anomalías; así, la caracterización del ejecutor no se corresponde con la empleada para representar a Oliveros en grabados anteriores, e intencionadamente se han destacado varios rasgos del verdugo: su corpulencia, su vestimenta, su barba y el gran tamaño de su espada. A su vez, Oliveros, fiel a la palabra dada, está dispuesto a cumplir personalmente la promesa, cuando le detienen su brazo, “que ya tenía alçado con la espada para matar su muger” (308)²¹. De este modo se representa en la estampa de la *princeps* (1499) de Fadrique de Basilea (GRAB. 7), mediante la que se actualiza una variante de un motivo habitual en la literatura artúrica, y no sólo en ella, señalado por Guerreau (1992): “R177. *Rescue at last time*”. Sin embargo, la xilografía de Cromberger representa al personaje que contempla la escena preocupado, como delatan sus manos entrecruzadas, sin que detenga la enorme espada de quien pretende ejecutar la decapitación.

Idéntica imagen ilustra el capítulo XXIII del *Tristán de Leonís* (1525 y 1528),

²⁰ Ivy Corfis identifica a los personajes de la escena con los de la novela: “Courtier on left with Oliveros on right with sword to behead Elena, center” (1997: 24). El primer empleo del grabado resalta la analogía de la situación, no de las personas: Oliveros mata sus dos hijos para curar la enfermedad de su entrañable amigo; en el segundo, si cumple literalmente la promesa anterior de compartir la mitad de lo ganado por la ayuda prestada, debe descuartizar a su mujer como se lo piden.

²¹ Las diferencias entre el texto literario y la xilografía no necesariamente debería explicarse por el uso de un grabado preexistente; la presencia del verdugo podría tratar de atemperar la crueldad de la escena, considerada como impropia de un caballero.



GRABADO 7
Oliveros de Castilla
(Burgos, Fadrigue de Basilea, 1499, fol. gVIv)



GRABADO 8
Tristán de Leonís
(Burgos, Juan de Burgos, 1501, fol. XXVIr)

correspondiente al episodio de la isla del Ploto: “[Capítulo XXIII:] De cómo don Tristán, por la costumbre de la tierra y de la isla, fizo cortar la cabeça a la dueña, de que ubo gran pesar, e fizolo con más no poder” (51). La decapitación como castigo es un motivo recurrente en los más diferentes ámbitos folclóricos y cultos, reflejado en varias entradas del índice de motivos de Stith Thompson (1966), presentes todas ellas en la literatura caballeresca: “Q421. *Punishment: beheading*”; “Q421.0.4. *Beheading as punishment for murder*”, y “S133. *Murder by beheading*”. Sin analizar sus numerosas variantes, de las que no dan cuenta estos índices, en la literatura caballeresca se trata de una situación que, referida a una dama, reviste connotaciones especiales. Dada su condición y la orden que profesan, los caballeros, por lo general, no atacan a una mujer indefensa a quien teóricamente deberían proteger, pues no sólo quebrarían la costumbre caballeresca sino que además harían prevalecer su fuerza contra alguien indefenso. Solamente en circunstancias excepcionales, como el castigo por un hecho muy grave o el cumplimiento de una palabra dada, el motivo es asumido por los protagonistas o alguien cercano a ellos, como sucede en el *Oliveros*, del mismo modo que en el *Tristán*, obra en la que el héroe no mata a la dueña, sino que manda ejecutarla a un tercero. Esta situación explica mucho más coherentemente la xilografía, con Tristán mirando y preocupado y el verdugo a punto de ejecutar a la mujer. El detalle de la corona podría interpretarse como el equivalente inexacto de su señorío sobre la isla.

La imagen insertada por Juan de Burgos en su edición del *Tristán* (1501) tuvo que servir de modelo. Representa a un hombre que está punto de decapitar también con una enorme espada a una joven que junta sus manos en actitud de rezo (GRAB. 8). El gesto y la aureola de santidad de la joven permiten relacionar el grabado con motivos iconográficos de las vidas y martirios de los santos (convenría establecer un índice) sumamente reiterados en la hagiografía, aspecto de cierta relevancia por su relación intergenérica en la que ahora no me puedo detener (Baños, 2003: 65-70). En efecto, la *Leyenda de los santos* editada por el propio Juan de Burgos (h. 1499-1500), de tan compleja difusión en los siglos XVI y XVII (Aragüés, 2000), inserta idéntica xilografía en siete diferentes vidas: “La vida de santa Juliana virgen” (fol. LXIIr); “La vida de santa Margarita virgen” (fol. CXXXIIv); “La vida y martirio de santa Eufemia virgen” (fol. CLXXXIIv); “La vida y martirio de sancta Cecilia virgen” (fol. CCXIVv); “La vida de sancta Apolonia virgen y mártir” (fol. CCLXXIVv); “La vida de sancta Susanna virgen y mártir” (fol. CCLXXIIv) y “La vida de santa Eulalia de Mérida” (fol. CCXCVr).

De acuerdo con los datos anteriores, el proceso puede explicarse fácilmente, aunque sea de modo hipotético. Por el contenido del capítulo del *Tristán*, Juan de Burgos (1501) necesitaba la imagen de la decapitación de una mujer, para cuya ilustración utilizó una viñeta preexistente en su taller, como era habitual en sus ediciones, muy repetida en los relatos hagiográficos. No se ajustaba con exactitud a su nuevo contenido literario en cuanto al contexto y personajes, pero sí coincidía en la acción, lo que resultaba suficiente. En una segunda fase, muy posiblemente el entallador de Jacobo Cromberger entre 1503 y 1507 creó una

imagen nueva ahora ya más ajustada a su contenido novelesco, pero, como es lógico, tuvo como referente visual la estampa de Juan de Burgos (1501), de modo que algunos detalles de la xilografía se explican bien desde esta tradición iconográfica. En una tercera fase, en el mismo taller sevillano se empleó idéntica representación para ilustrar dos capítulos del *Oliveros* (1507). Después de este largo proceso, es lógico que respecto al grabado originario de Fadrique de Basilea (1499) se haya producido cierta degradación tanto desde la perspectiva del vínculo entre texto literario e imagen como desde una óptica artística. Ahora solo me interesa destacar una modificación que afecta a su *ordinatio*, en este caso mejorada. En la edición *princeps* (1499), la xilografía (GRAB. 7) ilustraba el capítulo 73, pero debería haberse incluido más coherentemente en el siguiente, rectificación que no sabemos si la introdujo Cromberger (1507) o estaba ya en el modelo previo.

Unas ediciones perdidas

He dejado para el final el análisis de una de las imágenes más complejas por los problemas cronológicos que plantea. Juan de Burgos publicó la obra de [Johannes de] Ketham *Fasciculus medicinae = Epílogo en medicina y cirugía o Compendio de la salud humana* conjuntamente con *el Tratado de la peste* de Vasco de Taranta y *el Liber physiognomiae* (en castellano) de Michael Scotus (Burgos, 15 de mayo de 1495). La primera de ellas se había publicado por vez primera en Venecia (1491), con notables estampas, importantes como vehículo de transmisión de conocimiento. También incluye alguna Juan de Burgos, pero ahora solo me interesa la del comienzo de su novedoso *Tractado* noveno, inexistente en la edición anterior de Pablo de Hurus (Zaragoza, 1494): “De la generación o formación de la criatura que es dicho cerca de los médicos de natura fetus o de generacione embrionis” (fols. 65v-68v)²². Con ciertos problemas de perspectiva (GRAB. 9), se representa a una pareja en un lecho que parece estar debajo de un baldaquino o una tienda semicircular. Sus cortinajes abiertos dejan ver a un varón recostado con su mano derecha en su mejilla, como si estuviera dormido, y a una mujer semiincorporada en la cama, con sus manos juntas en actitud de rezo o de súplica. Dirige su mirada a un ángel suspendido, que con su mano izquierda parece sostener las cortinas entreabiertas mientras que extiende el índice de su derecha. La situación se ajusta a la tradición iconográfica: “les autres doigts étant pliés, et donc la main partiellement fermée, le doigt pointé est en effet le signe d’une pensée ou d’une volonté qui se propose ou s’impose” (Garnier, 1982: 165). El índice que apunta hacia una dirección puede equivaler a una orden o a una acusación, aunque el estudioso francés comenta que “la seule désignation d’un objet ou d’une personne ne donne pas la signification de l’image” (Garnier, 1982: 165).

²² El texto de Hurus termina con el correspondiente tratado fisiognómico, como se indica en sus últimas palabras: “E esto abaste acerca de la sciencia de la phisonomía” (Vindel, 1949: 187).



GRABADO 9
Baladro del sabio Merlin
(Burgos, Juan de Burgos, 1498, fol. XLlr)



GRABADO 10
Ap. Ketham, *Epilogo en medicina*
"Noveno tratado. De la generación o formación de la criatura"
(Pamplona, Arnao Guillén de Brocar, 1495, fol. 68v)

El vínculo entre la imagen y el texto parece claro en el comienzo de un tratado que versará sobre la procreación. La mínima descripción de Kurz no ofrece ninguna duda del significado que le otorga: “konkubinat” (1931: 221, 20). La presencia del ángel podría constituir un enigma, que trata de resolver E[milio] F[ernández] G[onzález] en la descripción de una copia de este modelo (GRAB. 10) realizada en Pamplona por Arnao Guillén de Brocar, 10 de octubre de 1495: “Termina la obra con el Tratado de la generación en el que se incluye una bella estampa representando la anunciación del nacimiento de un hijo a un matrimonio” (*Ex-libris*, 2000: 241)²³. A pesar de todo, pequeños detalles de la xilografía no se avienen bien con este contenido.

Juan de Burgos ilustró al menos dos obras artúricas con la misma imagen: *El Baladro del sabio Merlín* (1498) y el *Tristán de Leonís* (1501). En la primera, se incluye en el capítulo 19: “Cómo el rey Artur dormió con su ermana por yerro de no conoscer quien ella fuese, e ovo un fiijo en ella que ovo nombre Morderit, por el qual recibió mucho daño toda tierra de Londres, como adelante se dirá” (Bohigas, ed., 1957: I, 188; en adelante todas las citas remiten a esta edición). En este nuevo contexto todos los “signos flotantes” del grabado adquieren una total coherencia. El rey Arturo se habría citado con su desconocida hermana:

Pasados algunos días, después de mucho requestada esta señora, fué fecho concier-to entre ella y él que, en el canpo, armase el rey una tienda muy rica, a manera de pavellón, e allí secretamente vernía a verse con él, e así fué fecho. E estando muy reposada la gente, la reyna despertó e vió una grand luz de un ángel, que le denunció el pecado que contra Dios cometía, en que aquél que con ella estava era su deudo e muy principal, e “porque el tiempo adelante te mostrará el yerro que agora hazes, no declaro más”. Así quedó atónita la reina.[...] E luego, la noche adelante, el rey soñó un sueño que le parecía que estava... (I, 188).

La bibliografía sobre el incesto de Arturo y su hermana resulta abrumadora, habiéndose enfocado desde las más diferentes perspectivas, entre la que sólo destacaré algunos trabajos clásicos o más sugerentes: desde sus posibles orígenes célticos (Varin, 1979), su evolución (Bruce, 1927), sus sentidos (Frappier, 1972), combinados estos con sus diferentes desarrollos en el ciclo de la *Vulgata* (Gouttebroze, 1994), o en el de la *Post-Vulgata* (Bogdanow, 1986 y Lendo, 2003, a cuya bibliografía remito). Sin duda alcanza una mayor importancia y unos nuevos significados en este último ciclo, del que depende el texto español (Bogdanow, 1966, Gracia, 1991 y 1996, Lendo, 2003). Desde una perspectiva religiosa y antropológica, la destrucción del reino debía estar motivada por algún grave “pecado”, análogo a su resultado, sin que tampoco se acuse al rey de haberlo cometido, pero sin que se omita su responsabilidad. Sin embargo, en el texto de Juan de Burgos aparecen los detalles que nos interesan, omitidos en su antecedente francés, la *Suite de Merlin*:

Li rois vit la dame de grant biauté plainne, si l'ama moult durement et le fist demourer en sa court. II. mois entiers, en tant qu'en chelui terme il gut a li et

²³ (GRAB. 10). La reproduce Vindel (1950: 201).

engenra en li Mordrec, par cui tant grant mal furent puis fait en la terre de Logres et en tout le monde.

3. Adont conut li freres carneument sa serour et porta la dame chelui qui puissemi le traist a mort et mist a destruction et a martyre la terre, dont vous porrés oïr viers la fin dou livre. Quant la dame s'en fu ralee en son país, une moult grant aventure avint au roi Artus en son dormant (Roussineau, ed., 1996 : 1-2).

Podríamos pensar que los cambios se han producido en una tradición hispana previa, pero *La demanda del sancto Grial*, cuyo texto también depende de la *Suite de Merlin*, sigue muy de cerca la versión francesa anterior, por lo que el texto que le sirvió de base no tuvo que ser muy diferente del editado ²⁴:

Et tanto que la vio, enamorose mucho della, e hizola morar en su corte quinze dias, e durmio con ella, e hizo con ella a Morderec, por que despues fue fecho mucho mal. CAP. CXLV.- *Del fuerte sueño que soño el rey Artur.*

Y assi durmio el hermano con su hermana, e fizo ay al que lo traxo despues a muerte, assi como dira despues encima de la gran historia de Lançarote del Lago. Mas quando la dueña se torno para su tierra, la primera noche despues el rey soño vn sueño... (Bonilla, ed., 1907: 53).

En lo que se me alcanza, los datos representados en la xilografía, cita en una tienda y presencia del ángel que anuncia de forma amenazadora el pecado y la desgracia futura, son peculiares del texto impreso por Juan de Burgos (cfr. Gracia, 1991: 109-110, nota 108). Resulta arriesgado atribuirle la paternidad de estas variaciones porque sólo contamos con una mínima parte de una riquísima tradición perdida, pero dadas las características de sus versiones todo apunta a una innovación surgida en su entorno. Sea como fuere, el modelo remoto y su sentido resulta claro: se trata de una contrafigura de la anunciación del arcángel san Gabriel a María, de tan rica tradición iconográfica, lo que a su vez acentúa unos nuevos sentidos: frente al milagro misterioso de la virginidad, el incesto; frente a la salvación redentora de Jesucristo, la destrucción de Morderete, etc. Se hace más ortodoxo el sistema profético, tan bien estudiado en la literatura caballeresca por Javier González ²⁵, a la vez que resulta todavía menos casual la presencia de la “Bestia ladradora”, producto del incesto (Gracia, 1991: 68 y ss.). Por contraste, las interrelaciones textuales y visuales acentúan la magnitud del pecado y hacen más inexorable la tragedia, dándole un mayor sentido didáctico.

Idéntica xilografía se incluye en uno de los últimos episodios del *Tristán de Leonís*:

Dize la historia que don Tristán estuvo en la corte del rey Mares luengo tiempo. E un día Tristán e la reina estaban en una cámara sobre un lecho, e la reina cantava

²⁴ No difiere mucho de la *Le Morte D'Arthur* de sir Thomas Malory: “Y como era muy hermosa dama, el rey concibió gran amor por ella, y deseó yacer con ella. Y acordados ambos, engendró en ella a Mordred, siendo como era su hermana, por parte de la madre, Igraine. Y permaneció ella un mes, y a la postre partió. Entonces el rey tuvo un sueño maravilloso del que fue muy espantado” (1985: I, 19, 46).

²⁵ Para sus múltiples referencias, véase Eisenberg- Marín, 2000. Puede consultarse una actualización bibliográfica caballeresca en nuestro sitio zaragozano “clarisel.unizar.es”.

e Tristán tañía una harpa, e estaban assí en gran plazer. E después que ovieron tañido e cantado, adormiéronse. E Aldaret, que quería mal a Tristán, andava por le hazer dar la muerte, si él pudiese. Él estava en un lugar donde los podía bien ver, e veía todo lo que fazían. E estando dormiendo los dos amados, vino una boz del ángel encima la cama e dixo:

—Esta noche morirá el buen cavallero.

La reina, que esto oyó, despertó espantada, e no sabía qué cosa fuese, e rogava a Dios que no fuese su Tristán. E así, muy triste, se tornó a dormir (173).

Como indica Cuesta Torre, las ediciones castellanas se diferencian de “sus parientes italianos y francés” en “el anuncio celestial de la muerte del héroe, que son los únicos en ofrecer” (1994: 147). De nuevo nos encontramos con una escena innovadora, cuya ilustración con la misma imagen que la del *Baladro* potencia las relaciones intertextuales. A pesar de los evidentes matices diferenciadores entre ambas obras, en los que no voy a insistir, los dos episodios recrean amores adúlteros y en los dos casos un ángel, sea mediante su presencia o sólo con su voz, anuncia un futuro trágico. Comparativamente, en el *Tristán* el vínculo entre texto e imagen se ha debilitado en detalles menores, pero de acuerdo con el desarrollo novelesco sigue siendo muy estrecho, hasta el punto de que podríamos pensar en la intervención de unas mismas manos refundidoras.

Antes de 1507 en los talleres de Cromberger se debió de imitar este modelo (GRAB. 6) para ilustrar idéntico capítulo, el LXXX, con unos trazos más simples, menos recargados y varias divergencias: se ha modificado e invertido la perspectiva (el ángel aparece a la izquierda y el lecho está a la derecha), a la vez que la cúpula semicircular de la tienda, que podría interpretarse como baldaquino, ha desaparecido; por su parte, el componente erótico (“pecaminoso”) se ha incrementado en la imagen, pues la pareja está desnuda en la cama, lo que resulta perceptible en la parte superior del hombre y porque la mujer, semiincorporada, muestra sus pechos.

De nuevo en una fase posterior, en 1507, se volvió a emplear en el capítulo 75 del *Oliveros de Castilla* de forma ya mucho más lejana, pues el único nexo de unión podría establecerse por la ilustración de la noche de bodas: “Cómo el rey Oliveros casó su hija con el rey de Algarbe y de la muerte del rey Oliveros y de la Reyna su muger” (309). Evidentemente, los vínculos entre la imagen y el texto quedan forzados, buena prueba de (re)utilización de un grabado preexistente, como todos los analizados hasta ahora. Desde un punto de vista cronológico nos encontramos ante la confirmación de la tesis de Luzdivina Cuesta, corroborada ahora con otros mecanismos y mucho más compleja en fechas y transmisión de lo que Griffin apuntaba (1991: 244, nota 34). Con antelación al 4 de junio de 1507 Jacobo Cromberger disponía de unos grabados confeccionados para el *Tristán de Leonís*, y resulta lógico pensar que fueran creados en sus talleres. En consecuencia, esta edición perdida tuvo que realizarse por lo menos entre 1501 y 1507. Si surgió en los talleres de Cromberger, la hipótesis más plausible, se tuvo que componer con posterioridad al 14 de marzo de 1503, día en el que Estanislao Polono y Jacobo Cromberger editaron su primer libro. Sin embargo, los grabados se pres-

Capítulo diez y siete de como
el rey yter padragon estava enfermo
z estava acompañado de perlados: z
ricos hombres: da qual enfermedad
muo.



GRABADO 11
Baladro del sabio Merlín
(Burgos, Juan de Burgos, 1498, fol. XXXVIv)

taban, compraban, copiaban, etc., por lo que estas últimas fechas habrá que tomarlas con más precaución. No obstante, en la iconografía sevillana anterior estudiada por Portillo (1980) no he atisbado ningún modelo con el que se pudieran relacionar.

Por otra parte, el mismo problema surge con la primera edición del *Baladro del sabio Merlín*. Por todos los datos esgrimidos, a mi juicio la imagen se compuso para ilustrar este incunable, al que se acomoda bien desde una óptica iconográfica: la imagen guarda una estrecha relación con otra empleada en la misma obra [GRAB. 11], tanto por su contenido como por su estilo. Del *Baladro* después pasaría al *Tristán* (1501), si bien las fechas de su empleo no se ajustan a las esperadas. La xilografía existía en los talleres de Juan de Burgos en 1495, y fue empleada en un contexto mucho menos adecuado, un tratado de medicina, sin que viniera exigido ni por la materia, ni por la disposición, ni por el tipo de libro. Todo apunta a que la edición del *Baladro* de 1498 no es la primera surgida del entorno de Juan de Burgos. Finalmente, de la misma manera que Jacobo Cromberger utilizó buena parte de los grabados del *Tristán* para el *Oliveros* (1507), posteriormente pasaron a ilustrar las ediciones de los cuatro primeros libros de Rodríguez de Montalvo, lo que plantea otros nuevos problemas. De momento, me interesa destacar que aproximadamente una tercera parte de los grabados de las ediciones crombergerianas del *Amadís*, o de sus imitaciones, no han sido confeccionados *ex profeso* para dicha obra, sino que proceden del *Tristán de Leonís*, y han sido creados entre 1501-1503 y 1507²⁶. Me parece lógico que dos de los impresores más interesados por la literatura caballerescas, Juan de Burgos y Jacobo Cromberger, sean los principales generadores de algunos de los modelos de las xilografías caballerescas más reiteradas, posteriormente incrementadas por el desgaste de sus matrices y por la publicación de nuevos textos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN LACRUZ, María del Carmen. 2003. "El análisis documental de contenido de las ilustraciones del libro antiguo", en *Comercio y tasación del libro antiguo: análisis, identificación y descripción. (Textos y materiales)*. Jaca, 1-5 de septiembre de 2003, ed. Manuel José Pedraza García, Zaragoza, Prensas Universitarias, pp. 81-113.
- ARAGÜÉS ALDAZ, José. 2000. "El santoral castellano en los siglos XVI y XVII. Un itinerario hagiográfico", *Analecta Bollandiana*, 118, pp. 329-386.
- El baladro del sabio Merlín con sus profecías*. 1999. Transcripción del original e índice, María Isabel Hernández; estudios preliminares, Ramón Rodríguez Álvarez, Pedro M. Cátedra, Jesús D. Rodríguez Velasco, Gijón, 2 vols., Ediciones Trea; Hermandad de empleados de Cajastur; Universidad de Oviedo.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando. 2003. *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid, Laberinto.
- BARANDA, Nieves (ed.). 1995. *Historias caballerescas del siglo XVI*, 2 vols., Madrid, Turner.

²⁶ Lo estudio en un trabajo vinculado a éste (Cacho, en prensa).

- BARTHES, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona; Buenos Aires; México, Ediciones Paidós.
- BOGDANOW, Fanni. 1966. *The Romance of the Grail. A Study of the Structure and Genesis of a Thirteenth-Century Arthurian Prose Romance*, New York; Manchester, Barnes & Noble; Manchester University Press.
- BOGDANOW, Fanni. 1986. "La chute du royaume d'Arthur. Évolution du thème", *Romania*, 107, pp. 504-519.
- BOHIGAS, Pedro (ed.). 1957-1962. *El baladro del sabio Merlín según el texto de la edición de Burgos de 1498*, 3 vols., Barcelona, Seleccionces Bibliófilas.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo (ed.). 1907. *El baladro del sabio Merlín, primera parte de la Demanda del sancto Grial*, en *Libros de caballerías. Primera parte. Ciclo artúrico. Ciclo carolingio*, Madrid, Bailly / Bailliere e hijos.
- BONILLA SAN MARTÍN, Adolfo (ed.). 1912. *Libro del esforçado cauallero don Tristán de Leonís y de sus grandes fechos en armas (Valladolid, 1501)*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños.
- BRUCE, James Douglas. 1927. "Mordred's Incestuous Birth", en *Medieval Studies in Memory of Gertrude Schoepperle Loomis*, Paris; New York [Genève, Slatkine Reprints, 1974], pp. 197-208.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel. "Los grabados del texto de las primeras ediciones del *Amadís de Gaula*: del *Tristán de Leonís* (Jacobo Cromberger, h. 1503-1507) a *La coronación* de Juan de Mena (Jacobo Cromberger, 1512)", en Miguel Zugasti, ed., *Homenaje a Juan Bautista Avalle-Arce*, Pamplona, en prensa.
- CÁTEDRA, Pedro M. 1989. *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su "Consolatoria de Castilla"*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CORFIS, Yvy A. 1997. "La historia de los nobles caballeros Oliueros de Castilla y Artus d'Algarve". *From Romance to Chapbook: The Making of a Tradition*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina. 1994. *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Universidad de León.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina. 1997. "Unos folios recuperados de una edición perdida del *Tristán de Leonís*", en 'Quien hubiese tal ventura': *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Andrew M. Beresford, London, Queen Mary and Westfield College, pp. 227-236.
- CUESTA TORRE, M^a. Luzdivina (ed.). 1999. *Tristán de Leonís, Valladolid, Juan de Burgos, 1501*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- DÍEZ BORQUE, José María. 1981. "Aspectos de la recepción y difusión de la novela de caballerías castellana en el siglo XVI: sobre edición e ilustraciones", *Spicilegio Moderno*, 15-16, pp. 39-64.
- EISENBERG, Daniel y M^a. Carmen MARÍN PINA. 2000. *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Ex-libris universitatis. El patrimonio de las bibliotecas universitarias españolas. Santiago de Compostela, 28 septiembre-31 octubre 2000*, Santiago de Compostela, CRUE [etc.], 2000.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R. 1902. "[Reseña al facsímil realizado sobre la copia de Huntington]", *Revue Hispanique*, 9, pp. 587-595.
- FRAPPIER, Jean. 1972. *Étude sur La Mort le Roi Artu, roman du XIII^e siècle, dernière partie du Lancelot en prose*, Genève, Droz.
- FRONTÓN, Miguel Ángel. 1989. "Del *Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: análisis de una adaptación caballerescas", *Criticón*, 46, pp. 63-76.

- GARCÍA MARCO, Francisco Javier y María del Carmen AGUSTÍN LACRUZ. 1999. "Lenguajes documentales para la descripción de la obra gráfica artística", en *Documentación fotográfica*, ed. Félix del Valle Gastaminza, Madrid, Síntesis, pp. 169-204.
- GARNIER, François. 1982. *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or.
- GODEFROY, Frédéric. 1880-1902. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 10 vols., Paris [Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 1969].
- GOODMAN, Jennifer R. 1992. "European Chivalry in the 1490s", *Comparative Civilizations Review*, 26, pp. 43-72.
- GOUTTEBROZE, Jean-Guy. 1994. "La conception de Mordret dans le *Lancelot* propre et dans la *Mort le Roi Artu*. Tradition et originalité", en *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, ed. Jean Dufournet, Paris, Champion, pp. 113-131.
- GRACIA, Paloma. 1991. *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos.
- GRACIA, Paloma. 1996. "El ciclo de la *Post-Vulgata* artúrica y sus versiones hispánicas", *Voz y Letra*, 7,1, pp. 5-15.
- GRIFFIN, Clive. 1988. *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty*, Oxford, Clarendon Press.
- GRIFFIN, Clive. 1991. *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
- GUERREAU-JALABERT, Anita. 1992. *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz.
- HOUTRYVE, M. van. 1950. "Un manuscrit d'*Olivier de Castille* enluminé par Liédet", *Scriptorium*, 4, pp. 240-243.
- HOUTRYVE, Marcel van. 1961. "Un manuscrit de l'*Histoire d'Olivier de Castille* dans la bibliothèque des Croy", en *Fin de Moyen Age et Renaissance. Mélanges de Philologie Française offerts à Robert Guiette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, pp. 115-120.
- KURZ, Martin. 1931. *Handbuch der iberischen Bilddrucke des XV. Jahrhunderts*, Leipzig, Karl W. Hiersemann.
- LENDO FUENTES, Rosalba. 2003. *El proceso de reescritura de la novela artúrica francesa: la Suite du Merlin*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- LÖKKÖS, Antal. 1982. *Les incunables de la Bibliothèque de Genève. Catalogue descriptif*, Genève, Bibliothèque publique et universitaire.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. 1998. "*Oliveros de Castilla*" (*Burgos, Fadrique Biel de Basilea, 1499*). *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. 2000. *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. 2001. "Imágenes del *Tristán de Leonís* castellano. I. Las miniaturas del códice medieval (BNM: MS. 22.644)", *Boletín de la sociedad castellonense de cultura*, 77, pp. 73-113.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. 2002. "Los modelos iconográficos del *Quijote*: siglos XVII-XVIII. I. Apuntes teóricos", *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, 2, pp. 59-103.
- LYELL, James P. R. 1997. *La ilustración del libro antiguo en España*, edición, prólogo y notas Julián Martín Abad, trad. Héctor Silva, Madrid, Ollero & Ramos.
- MALORY, Sir Thomas. 1985. *La muerte de Arturo*, ed. Francisco Torres Oliver, 3 vols., Madrid, Siruela.
- MARTÍN ABAD, Julián. 2000. "El taller del maestro Fadrique, alemán de Basilea, vecino de Burgos", en *El jardín de Melibea. Monasterio de San Juan. Burgos, 18 de abril /*

- 20 de junio de 2000, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 47-71.
- MARTÍN ABAD, Julián. 2003. *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- NORTON, Frederick John. 1978. *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press.
- OLIVEROS DE CASTILLA (sic). 1967. *Oliveros de Castilla*, New York, Kraus Reprint Corporation.
- PEDRAZA GARCÍA, Manuel José; Yolanda CLEMENTE SAN ROMÁN; Fermín DE LOS REYES GÓMEZ. 2003. *El libro antiguo*, Madrid, Síntesis.
- PORTELLO MUÑOZ, José Luis. 1980. *La ilustración gráfica de los incunables sevillanos (1470-1500)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- RÉAU, Louis. 1997-1998. *Iconografía del arte cristiano. T. 2. Iconografía de los santos*, trad. Daniel Alcoba, 3 vols., Barcelona, Ediciones del Serbal.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle. 1989. "Pour ce que la memoire est labille...": Le cas exemplaire d'un imprimeur de Genève, Louis Garbin", *Le Moyen Français*, 24/25, pp. 187-213.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle. 1991. "La Vie de l'écrit, de la Cour de Bourgogne aux presses des imprimeurs: systèmes en mutation et destin des manuscrits", *Atalaya*, 2, pp. 43-57.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle (dir.). 1995. *Splendeurs de la Cour de Bourgogne. Récits et croniques*, Paris, Robert Laffont.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle (ed.). 2000. Philippe Camus, "Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe", en *Récits d'amour et de chevalerie, XII^e-XV^e siècle*, Paris, Robert Laffont, pp. 985-1087.
- ROUSSINEAU, Gilles (ed.). 1996. *La suite du roman de Merlin*, 2 vols., Genève, Droz.
- SHARRER, Harvey L. 1988. "Juan de Burgos: impresor y refundidor de libros caballerescos", en *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, al cuidado de María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra, Salamanca, Universidad de Salamanca; Biblioteca Nacional de Madrid; Sociedad Española de Historia del Libro, pp. 361-369.
- SERÉS, Guillermo, ed. 1994. Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, con un estudio preliminar de Germán Orduna, Barcelona, Crítica.
- THOMPSON, Stith. 1966. *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 6 vols., Bloomington; London, Indiana University Press.
- VARIN, Amy. 1979. "Mordred, King Arthur's Son", *Folklore*, 90, pp. 167-177.
- VINDEL, Francisco. 1949. *El arte tipográfico en España durante el siglo XV. Zaragoza*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales.
- VINDEL, Francisco. 1950. *El arte tipográfico en España durante el siglo XV. Valladolid, Toledo, Huete y Pamplona*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales.
- VINDEL, Francisco. 1951. *El arte tipográfico en España durante el siglo XV. Burgos y Guadalajara*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales.
- VIVES PIQUÉ, Rosa. 2003. *Guía para la identificación de grabados*, Madrid, Arco/Libros+.

CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE Y ENTRECruzAMIENTO DE DISCURSOS EN EL *QUIJOTE* DESDE UNA POÉTICA DEL RELATO DE VIAJES

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Universidad Católica Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

RESUMEN

El análisis de los rasgos que van construyendo la individualidad del personaje cervantino, demuestra que cada uno de ellos y no solo su locura, constituye un estímulo para que el hidalgo abandone los límites de su existencia habitual y enfrente los desafíos de los caminos. El resultado es que las diversas alternativas de sus itinerarios y las variadas perspectivas desde las que se presentan, hacen que en la novela se entrecrucen distintos tipos de discurso sobre el viaje. Los contrastes entre ellos actuarán como uno de los resortes más efectivos de la plurivocidad del texto. Liberarán además a la novela, de los códigos sobre desplazamientos propios de sus formas primigenias, como los que condicionaban el viaje de pícaros, caballeros andantes o amantes peregrinos. En este contexto, hay que destacar la funcionalidad de la variada tipología de las interpolaciones.

ABSTRACT

Building up of the Character and Interweaving of Discourses in *Don Quixote* from the Perspective of a Poetics of Travel Narrative

The analysis of the traits that build up Cervantes' character demonstrate that each of them, and not only his madness, stimulates him to abandon the limits of common existence and face the challenges of the roads. As a result of this, the various alternatives in his itinerary and the different perspectives from which they are shown cope in the interweaving of diverse types of discourses regarding travel. The contrasts among them act as one of the most effective causes of the textual plurality of meaning. Besides, they free the novel from the typical codes of displacement in its primitive forms, such as those that limited the travels of *pícaros*, erring knights and pilgrim lovers. In this context, it is important to highlight the function of the different types of interpolations.

1. La construcción del personaje

1.1. *¿Locura per se o síntomas resignificados?*

Si Alonso Quijano hubiera vivido en el siglo XV y no entre el XVI y el XVII,

si hubiera sido un caballero en lugar de un hidalgo rural y si hubiera narrado encuentros con gigantes y otras *mirabilias* como experiencias de un viaje a la India, no habría pasado a la historia como un demente que confundía ficción con realidad sino como un personaje sin duda excéntrico, pero con los pies bien plantados sobre el terreno de su contexto sociocultural.

En un mundo donde Suero de Quiñones podía organizar un montaje con combates por el honor caballeresco y el amor de una dama como el del “Passo honroso” –con el beneplácito de su rey y de varias cortes europeas– (Riquer, 1967: 52-58), en un siglo en el que numerosos ejemplares del *Libro* de Mandeville continuaban propagando fábulas sobre las regiones del Océano Índico (Rubio Tovar, 1986: 56 y 61), no hubiera resultado extraño que un hombre de alta alcurnia saliera a competir con quienes llevaban a cabo proezas dignas de paladines legendarios o iban al encuentro de personajes y situaciones que superaban todo lo imaginable.

El éxito que tenían, durante el siglo XV, tanto los relatos caballerescos como las fantasiosas descripciones del “fecho de la India” permitía, a quienes poseían los medios económicos necesarios, tratar de que su realidad se convirtiera en la concreción de aquellas ficciones, pues no contaban con que podían existir barreras definidas entre una y otras ¹.

Las conductas de D. Quijote dependen pues para determinar un estado de locura, de las circunstancias temporales, espaciales y sociales en las que se producen. Y asimismo, de la potenciación que generan sus interrelaciones.

Puede apreciarse que el hidalgo conserva, alrededor de 1600, una mentalidad ante lo ficcional que no era tan insólita apenas un siglo atrás. En su época ya se hallaba en retroceso, pero digo “en retroceso” y no “definitivamente superada” porque en este punto interviene la interrelación con lo espacial. El error de D. Quijote, para sus contemporáneos, consiste en creer que lo maravilloso puede estar a pocos pasos de su aldea, pero si hubiera esperado encontrarlo en las Nuevas Indias no hubiera resultado nada extraño. Después de todo, quienes confundieron los manatíes con sirenas no estaban tan alejados del proceso mental que le hizo ver a nuestro hidalgo, gigantes en el lugar de molinos. No resulta insólito que lo obnubilara la gran altura y que su imaginación viera un bracear furioso en el movimiento de las aspas si los conquistadores creyeron que un animal tan horrible podía ser una seductora mujer solo porque se fijaron en sus mamas (un caso freudiano, sin duda).

En cuanto a lo social, D. Quijote, aferrado a los restos de las pasadas glorias de su linaje, no repara ni en lo exiguo de sus medios ni en su ubicación dentro del

¹ Señala Riquer al respecto: “...la novela caballeresca –*Jehan de Saintré, Curial, Tirant*– refleja una auténtica realidad social, sin desfigurarla ni exagerarla, y las crónicas particulares del siglo XV –libros de Boucicot, de Lalaing, *El Victorial*– narran los hechos históricos que llevaron a término caballeros que luego fueron modelos vivos para novelistas. Pero estos caballeros reales e históricos estaban a su vez, intoxicados de literatura y actuaban de acuerdo con lo que habían leído en los libros de caballerías. Es un círculo vicioso que nos lleva a una especie de proceso de ósmosis.” (1967: 12).

orden jerárquico de la nobleza. Pero este mecanismo de negación de los límites impuestos por las coordenadas sociales se asemeja al de tantos nobles que encubrían la pérdida definitiva de su protagonismo durante los Siglos de Oro, por medio de torneos, juegos de cañas y sortijas, pasos de armas y otros deportes que eran un remedo de modos y costumbres de la época de esplendor de la caballería medieval².

Avalle Arce ha estudiado las teorías de la época de Cervantes acerca de las facultades del alma y de los humores del cuerpo, y ha señalado sus relaciones con el estado de desequilibrio de D. Quijote (1976: 108-112, 114-118 y 120-123). Asimismo, se ha intentado analizarlo desde la psiquiatría del siglo XX. Pero a mi juicio, es necesario considerar también su demencia a través de los elementos textuales y contextuales que construyen la identidad del personaje, pues desde tal perspectiva se llega a constatar que el hidalgo no presenta rasgos que representen en un nivel de absoluta abstracción, "locura". Como se ha visto, el contexto en el que se presenta cada uno de ellos, es el que los resignifica con tal sentido y hay además, entrecruzamientos que influyen para que se potencien unos a otros. Pero no aparecen síntomas netamente diferenciados de ciertos aspectos que los receptores de Cervantes o sus antepasados no muy lejanos tenían por "normalidad"³.

Las novelas de caballerías actúan como detonantes por un daño en la facultad *imaginativa* sumado a un problema de los humores según sus contemporáneos o por cuestiones propias de la psicología clínica, según los nuestros. Pero resulta interesante recordar respecto a esta cuestión, el juego que propone César Gonzaga en una tertulia descrita por Castiglione en *El Cortesano*.

Quien fue primo y amigo íntimo del autor, sostiene que "[...] a todos nos parece que somos muy sabios, y más por ventura en aquello que somos más locos [...]" (Cap. I) (Reyes Cano, 1984: 70). Y termina declarando: "Así que tengo yo por cierto que en cada uno de nosotros hay alguna simiente de locura, la cual si se granjea, puede multiplicarse casi en infinito. Por eso querría que nuestro juego fuese agora disputar esta materia y que cada uno dijese, habiendo yo de enloquecer públicamente en qué género de locura daría y sobre qué cosas se fundarían más aína mis desatinos. [...] El mismo juego se haga en los otros, guardando la orden de nuestros juegos, y cada uno procure fundar su opinión sobre algún verdadero argumento".

Si D. Quijote hubiera participado de un juego semejante antes de enloquecer, ¿alguien podría haber deducido que la falta de razón lo empujaría a recorrer los caminos, buscando aventuras heroicas y experiencias insólitas? Quizá sí. Y probablemente se hubiera fundado en argumentos como los que siguen.

² Véase en el Volumen Complementario de la edición que utilizo del *Quijote*, la lectura que hacen Rico y Forradellas del Cap.I de la Primera parte (1999: 16-18).

³ Si consideramos también como contextualizador, el nivel cultural, es necesario recordar que el ama cree que los encantadores pueden esconderse en la biblioteca de la casa (I, VI), (Rico, 1999: 77).

1.2. Una mezcla explosiva

D. Quijote, con su figura desgarrada y sus 50 años –muchos para la época– encarna evidentemente, una representación paródica del joven y apuesto héroe caballeresco. Antes de que lo señalaran los comentaristas de la novela lo subrayaba su sobrina con arrogancia juvenil y cruda franqueza castellana (II, VI), (1999: 674)⁴. Sin embargo, desde los primeros renglones, no es la imagen de alguien ya achacoso la que transmite el texto. Es “gran madrugador y amigo de la caza” (I, I), (1999: 36) lo cual connota un físico aún con energías. Las mismas sin duda, que le permitirán soportar tan duras andanzas. Es un principio de individuación que se destaca dentro del prototipo que representa al principio –“... un hidalgo de los de ...” (I, I), (1999: 35)– y a medida que avance la novela serán los rasgos individualizadores los que se irán imponiendo en la construcción del personaje.

Interesa subrayar al respecto, las siguientes citas. “Él era algo curioso y siempre le fatigaban deseos de saber cosas nuevas” comenta el narrador cuando tal condición lleva al protagonista nada menos que a variar su itinerario (II, XXIV), (1999: 832). Y un capítulo más adelante señala el mismo D. Quijote: “el que lee mucho y anda mucho ve mucho y sabe mucho” (II, XXV), (1999:842)⁵. Ambos textos se refieren a una característica del hidalgo que es su fuerte deseo de conocer y saber, rasgo indudablemente corroborado por las lecturas que sus discursos ponen en evidencia⁶. Pero en estas citas importa destacar que tal deseo aparece como algo que no se agota en lo libresco sino que necesita de la complementación que constituye ir en busca de lo que enseñan las propias experiencias.

Otro aspecto que es preciso poner de relieve en el proceso de individuación es el gusto por el teatro que tenía el joven Alonso, el cual queda de manifiesto en el encuentro con los comediantes: “Andad con Dios, buena gente y haced vuestra fiesta, y mirad si mandáis algo en que pueda seros de provecho que lo haré con buen ánimo y buen talante porque desde mochacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula” (II, XI), (1999: 715).

Deseos de conocer el mundo de primera mano, el entusiasmo juvenil –aún no extinguido– por el histrionismo y la emoción de la comedia, los recuerdos –en medio de las estrecheces y la rutina aldeana– de la existencia supuestamente brillante que alguna vez llevaron los suyos, energía física todavía no vencida por la edad aunque ya amenazada por el declive, y demasiado tiempo muerto: “...los ratos que estaba ocioso –que eran los más del año–...” (I, I), (1999, 37).

Además, este hombre que en algunos aspectos de su personalidad parece no

⁴ Es de notar, que el hidalgo finge que solo ha oído la referencia a que no es caballero y lleva sus disquisiciones hacia las cuestiones del linaje (1999: 674-675).

⁵ Se trata de un aforismo repetido por Cervantes en varias ocasiones (1999: 842, n.38).

⁶ Es la manifestación del *ingenio*, consecuencia de su temperamento colérico, descrito por Covarrubias como “una fuerza natural de entendimiento, investigadora de lo que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales y mecánicas, sutilezas, invenciones y engaños”. Citado por Avalué Arce (1976: 122).

haber salido de la Edad Media, presenta también ciertos rasgos que pueden llamarse “renacentistas” y que considero que son un ingrediente más –y muy importante– de los que hacen explosiva la mezcla arriba descripta.

En un estudio sobre el Renacimiento que, a pesar de los muchos años transcurridos desde su publicación, aporta una serie de señalamientos valiosos sobre aspectos claves de la época, Bizzilli subraya como un hecho fundamental el descubrimiento del “sentido del devenir”, de “comprender la vida como una evolución creadora” (1935: 68). Estudia la obra de Nicolás de Cusa y sostiene: “[...] lo que hay en Nicolás de nuevo es su intuición del mundo y de la vida como un movimiento, un esfuerzo, una tentativa de realización. Esta es su manera directa de concebir la individualidad como una fuerza creadora” (1935: 73).

En el *Quijote*, la concepción de la vida que tiene el personaje es la de una tensión permanente hacia aquello que considera la finalidad que al cabo le dará sentido. La monotonía de su existencia pueblerina, sin otro objeto que sobrevivir, es lo opuesto a las preocupaciones por “el aumento de su honra” y “el servicio de su república” (I, I), (1999: 40), argumentos que respaldan su decisión de hacerse caballero andante y que reiterará a lo largo de la novela.

Esta actitud recuerda las teorías de Giordano Bruno citadas por Bizzilli, quien las sintetiza en los siguientes términos: “A un espíritu lúcido y elevado se une la innata necesidad de actividad que agujonea el amor a la justicia, a la divinidad, a la verdad, a la gloria. Aquellos hombres hablan y obran, no como recipientes o instrumentos, sino como artífices que trabajan cerámica. [...] Tienen el sentimiento de su propia dignidad” (1935: 94).

A medida pues que la novela se desarrolla, el proceso de construcción del personaje va sumando rasgos de individuación ⁷ que abren un interrogante: ¿cuánto pesaron tantos y tales estímulos previos para que las novelas de caballerías pudieran determinarlo a lanzarse a los caminos?

2. El discurso del relato de viajes

2.1 Cuestiones teóricas

Ya tenemos cabalgando por la geografía española de fines del siglo XVI, a un personaje que carga con un pasado aparentemente poco satisfactorio y que cree que ha llegado la hora de hacer realidad muchos sueños. Es necesario detenerse entonces en una serie de aspectos teóricos sobre la escritura del viaje para indagar las características, la funcionalidad narrativa y la forma de textualización del que él realizará.

El viaje como tema, motivo o símbolo aparece en todo tipo de texto desde muy variadas perspectivas y en las más diversas coordenadas espacio-temporales. El

⁷ Cabe señalar que las tres citas mencionadas aparecen reunidas en los capítulos XXIV y XXV de la Parte II. Se van reforzando además ciertos rasgos, como su referencia orgullosa a que había conservado intacta la dentadura, que testimonia su buena salud (I, XVIII) (Rico, 1999: 198).

panorama es a todas luces, abrumador. Pero si se pasa del nivel de los contenidos al de los aspectos formales de los discursos, pueden distinguirse dentro de ese ingente *corpus* ciertas constantes que permiten llegar a establecer modelos genéricos. Y éstos son los que proporcionan al crítico elementos cuyo examen y confrontación posibilitan a su vez, el trabajo analítico e interpretativo de los textos.

Revisaremos por lo tanto, muy sintéticamente, ciertos principios básicos relativos a la escritura del viaje y a los paradigmas teóricos que nos interesan ⁸.

Los caballeros que durante el siglo XV participaban en desafíos como el de Suero de Quiñones, emprendían viajes muy costosos para adquirir fama de valientes, esforzados, invencibles, etc. Las crónicas que los registraban, como la que mandó redactar Suero para inmortalizar su “Passo honroso”, evidencian la idealización de los caballeros y de su clase social por encima de cualquier otro propósito.

Debe distinguírseles por lo tanto, de los “relatos de viajes propiamente dichos” ya que en éstos es el itinerario el *protagonista* fundamental. Los caminos recorridos, los lugares visitados, los personajes que van apareciendo, son objeto de todo tipo de prácticas descriptivas. Y asimismo, las referencias a sucesos que protagonizan los viajeros, que presencian o que les son narrados, tienen como función calificar y/o revelar diferentes aspectos del mundo por el cual se va desarrollando el viaje.

Es verdad que en los relatos donde el viajero aparece con nombre propio –sea el narrador en primera persona o no– es bastante común que se vaya perfilando determinada personalidad a través de las alternativas del itinerario. Pero la causa proviene de que el “relato de viajes propiamente dicho” constituye un género mixto de carácter documental-literario, en el cual esta doble condición es inseparable. Es decir, que a diferencia de la “guía”, donde lo documental es prácticamente excluyente y se presenta a través de una simple adición de informaciones, el relato de viaje va configurando los testimonios documentales a través de una serie de recursos propios de la “literaturidad”. Y uno de ellos es la construcción del personaje viajero.

Es necesario precisar que en las crónicas mencionadas más arriba, también se lleva a cabo dicha construcción pero los recursos son distintos. En el discurso cronístico, las acciones cobran interés por sí mismas. El lenguaje trabaja básicamente para poner en relieve cada una de ellas y la narración se estructura mediante su encadenamiento.

En cambio, en el relato de viajes, las acciones siempre cumplen una acción adjetiva en relación con una “imagen del mundo” que surge como resultado de las descripciones de los más variados elementos percibidos durante el itinerario. Aunque Pero Tafur intente muy sutilmente su autoidealización a lo largo de

⁸ En otra oportunidad, he desarrollado una serie de propuestas teóricas sobre el tema y las he ejemplificado con el análisis de algunos textos, en particular del de Pero Tafur (Carrizo Rueda, 1997).

Andanzas y viajes (Carrizo Rueda, 1997: 85-100), en definitiva, queda subordinada a la compleja “imagen del mundo” que despliega. Crónicas de sucesos y relatos de viajes se diferencian también de aquellos textos en los que variados aspectos de la personalidad y la vida del caballero ocupan el centro del discurso como en *El Victorial*, que constituye una “biografía caballeresca” (Beltrán, 1994: 60-61). En ellos, todos los recursos están en función de una etopeya, de la que pueden formar parte, como en este caso, ciertos elementos propios del “relato de viajes” (López Estrada, 2003: 116-119).

Hemos señalado sintéticamente, diferencias del “relato de viajes propiamente dicho” respecto a otros géneros con los que se encuentra emparentado, como la guía, la crónica y la biografía. Pero es preciso sobre todo, distinguirlo de otro con el cual hasta suele confundírsele. Se trata de la “literatura de viajes”.

No basta para definir a ésta, señalar que se trata de un género eminentemente ficcional. Es un rasgo básico sin lugar a dudas, pero que puede dar lugar a confusiones por el importante papel que la ficción juega en géneros mixtos, y porque puede también ocurrir que un texto ficcional asuma ciertas funciones “documentales” como recurso de verosimilización ⁹.

Sin embargo, en el nivel formal, hay dos características propias de la “literatura de viajes” que resultan inconfundibles. La primera radica en que mientras el relato de viajes es eminentemente descriptivo ¹⁰, los textos que pertenecen a la literatura de viajes siempre son narrativos y la descripción se comporta como *ancilla narrationis*. Pero hay que destacar además, que la marcha de la narración implica que las acciones se estructuren fundamentalmente, en función de posibles desenlaces. Las secuencias narrativas van combinando situaciones “de mejoramiento” y “de empeoramiento”, según la clásica definición de Bremond, y de esta manera se generan expectativas sobre el desenlace que activan la tensión receptora hasta el momento de su develación ¹¹.

Ello también es válido para un final abierto o anticipado porque lo que cuenta son las posibilidades de resolución que sugiere el texto mismo para los procesos vitales que narra. Dichos procesos son quienes desempeñan la funcionalidad de mayor relevancia en el desarrollo de la trama y aunque el itinerario participa en diversa medida en su determinación, sus funciones son siempre solo una parte del conjunto de causas de una peripecia existencial y/o de las alternativas que se barajan para su resolución (Carrizo Rueda: 2002). Pero el itinerario nunca llega a asumir la centralidad que sí ejerce en el “relato de viajes propiamente dicho”.

⁹ Por ejemplo, en la *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, hay referencias al cuidado de la salud, comentarios acerca del carácter de distintos pueblos, cuestiones de religión y de política, descripciones de ciudades y observaciones sobre la naturaleza (Carrizo Rueda, 1997: 164-165).

¹⁰ Lo es aún en la particular utilización de ciertas instancias narrativas (Carrizo Rueda, 1997: 10-13).

¹¹ Es necesario precisar que se trata de una característica formal propia de la narrativa de ficción –la que Barthes denominó “situación de riesgo narrativo”–, pero que en el caso que nos ocupa presenta como peculiaridad la presencia del tema o motivo del viaje en cuanto importante elemento compositivo.

Las novelas de caballerías son un acabado ejemplo de la estructura de la “literatura de viajes”. Configuran un discurso narrativo alrededor de viajes de ficción, con una cierta incidencia en las acciones de las particularidades del itinerario, y un encadenamiento de los sucesos que atrapa a los receptores por medio del suspenso que despierta saber si los protagonistas lograron o no, cómo y por qué, los propósitos que persiguieron a lo largo de la obra.

También el *Quijote* pertenece a la “literatura de viajes”. Junto con la *Odisea* representan sin duda, las cumbres del género. Pero no nos adelantemos porque con Cervantes las cosas siempre requieren una torsión más.

2.2. Algunos aspectos del desarrollo histórico del género

Los modelos genéricos son categorías discursivas que se semantizan a través de las realizaciones concretas que constituyen los diversos textos. Es en éstos donde se producen las variaciones que provienen del contexto sociocultural y de los propósitos de cada autor. Mientras los componentes del nivel formal se mantienen casi inmutables, dichas variaciones son las que generan una historia del género. Es preciso revisar algunas cuestiones relativas al que estamos tratando.

Los relatos de viajes orales o escritos son una de las más antiguas formas de intentar poner orden mediante la palabra al caos de la percepción del mundo. Atraviesan la historia de diversos pueblos y pueden citarse como hitos de importancia para occidente, los viajes de San Pablo en *Hechos de los Apóstoles* y el *Itinerarium Egeriae*¹², que recogen tradiciones griegas y romanas sobre el relato de viajes a la par que inauguran modalidades que se desarrollarán durante los siglos medievales. A lo largo de éstos, los peregrinajes, las cruzadas, las embajadas y las noticias de tierras exóticas irán conformando un paradigma (Menestó, 1994), el cual conservará vigencia en la Edad Moderna y llegará a influir en las crónicas de América (Carrizo Rueda, 1997: 159-160).

El género se fue desarrollando de un modo marginal. No había referencias orientadoras dentro de los códigos retóricos y entre sus autores no encontramos figuras consagradas por los teóricos de las letras¹³. Puede decirse que estos relatos eran como criaturas huérfanas que debían buscar por sí mismas el modo de sobrevivir. Y lo hicieron con medios iguales a los de cualquier desamparado: estructurando sus propios códigos de acuerdo con sus necesidades y asimilando de las normas de la cultura oficial lo que les era útil para sus fines. Así fue tomando cuerpo una poética no escrita pero que creció y se mantuvo llena de vida por la tradición oral y escrita.

¹² Su origen está cercado por interrogantes y las conclusiones más recientes solo han podido proponer alternativas. Es una epístola o conjunto de epístolas que una monja, una dama o una simple peregrina, que provenía de Galicia o de la Galia, redactó entre el 381 y el 384 o entre el 414 y el 416 (Menestó, 1994: 542-545).

¹³ Quizá la única excepción es la Sátira V del Libro I de Horacio, conocida como *Viaje a Brindisi*, la cual presenta una serie de características que permiten considerarla un “relato de viajes propiamente dicho”. Pero la escasa importancia que durante siglos prestaron al género los estudios literarios, hizo que no se la analizara desde esa perspectiva (Carrizo Rueda:1997, 35-38 y 2003: 262-266).

Su marginalidad también les otorgó por supuesto, una serie de libertades de las que no disfrutaban los géneros más codificados y así se generó su peculiar carácter multívoco. Tenían propósitos informativos pero la vitalidad del material que manejaban exigía recurrir a procedimientos y arquetipos propios de la elaboración literaria. Seguían la consigna de recoger todos los datos posibles y entonces, al lado de informaciones que buscaban meticulosamente la objetividad, aparecían otras que entraban de lleno en el terreno de lo fantástico. Solían querer responder a altos ideales pero la realidad, que no podía ni debía ser soslayada, se colaba por todos lados y hasta los hechos más vulgares se integraban tranquilamente en el relato. Por las mismas razones, al lado de Papas, Emperadores, Reyes y Grandes se hacía presente el pueblo llano, desde laboriosos burgueses hasta caravanas de mendigos; a menudo, para indagar –esto es muy importante– la actitud de los gobernantes con sus gobernados ¹⁴. Esta rica cantidad de materiales con los cuales había que configurar el gran espectáculo del mundo, obligaba muchas veces a apartarse de la organización del discurso –basada casi siempre en el itinerario y el orden cronológico (Pérez Priego: 1984, 223-232)– y a optar por la acumulación. De ahí sus abundantes interpolaciones que pueden llegar a desorientar al lector actual pero que como veremos, son un elemento fundamental en un estudio de la evolución de este tipo de relato y de sus muy probables influencias a mi juicio, en el surgimiento de la novela moderna. Finalmente, tan compleja tarea solo se podía llevar a cabo recurriendo a una nutrida miscelánea de géneros –guías para peregrinos, enciclopedias, crónicas, biografías, obras doctrinales, historias caballerescas y *novellas*, entre otros– que enmarañan la red intertextual.

Las investigaciones acerca de la actividad editorial de una época demuestran muchas veces que lo que verdaderamente se leía no coincide plenamente con los textos que se han consagrado como representativos de ese período. Una situación de este tipo ha afectado a los libros de viajes, cuya vigencia durante los Siglos de Oro fue hasta hace relativamente poco, un aspecto descuidado. Sin embargo, la historia de su recepción a lo largo de los siglos XVI y XVII confirma que se encontraban entre aquellos textos cuya aceptación por parte del público –tanto del de eruditos como del consumidor de los pliegos de cordel– animaba a los editores a reparar en ellos (Taylor: 1991).

Hay testimonios que provienen de la actividad editorial y otros de citas directas. Son frecuentes por ejemplo, las de historiadores. Pero también se han investigado aspectos de la influencia literaria que llegaron a ejercer, como es el caso del *Libro de Marco Polo* en el *Amadís* (Suárez Pallasá, 1991-1992). En esta línea de los temas caballerescos, ya Riquer había demostrado la estrecha dependencia del capítulo 410 de *Tirant lo Blanc* del *Libro de las maravillas* de Mandeville (1974). Por mi parte, he investigado la posible influencia de un episodio de Tafur

¹⁴ Pueden citarse como ejemplos, el caso de Marco Polo, quien no deja de puntualizar el socorro que presta el gran Khan a los campesinos que pierden ganados o cosechas, o el de los embajadores a Tamorlán, quienes relatan horrorizados que éste mandó a derribar casas para ampliar una plaza antes de que salieran sus habitantes. Y el más significativo de todos, el de Tafur, que desde el prólogo sostiene que los viajeros aprenden de otros gobernantes a serlo.

en *El castigo sin venganza* de Lope (2001), así como las significativas coincidencias entre la estructura de los relatos de viaje medievales y la de la novela picaresca (1997: 163-167).

Respecto a ésta, Segre ha demostrado que sus posibles relaciones con el *Quijote*, muy dudosas si se buscan en los contenidos, se confirman palpablemente en el plano de la estructura. Y me ha interesado muy particularmente que lo fundamenta en “el carácter de serie virtualmente abierta hasta el infinito, de los episodios (esquema de ‘ensarte’)” y “por su conformarse como itinerario a través de la sociedad contemporánea”, en el cual no falta la presencia de los estratos más bajos (1976: 191). Precisamente, estas características se encuentran presentes entre aquellas que he identificado en el estudio mencionado, como comunes a un paradigma de relato de viajes medieval y a la novela picaresca.

De modo que en principio, se podrían señalar dos vertientes de influencia indirecta de los relatos de viajes –en particular, de los medievales– en el *Quijote*: contenidos transmitidos por el universo de discurso de las caballerías y elementos estructurales que pasaron por medio de la novela picaresca. Pero hay además otro aspecto que aporta una renovada perspectiva a las relaciones que estamos tratando. Se trata de las interpolaciones.

3. La estructura y las interpolaciones¹⁵

Señala Segre que la fuente directa de las interpolaciones del *Quijote* es la novela de caballerías, pero solo analiza aquellas que detienen el hilo del relato sin influir en él pues no producen peripecia alguna. Las considera especies de paréntesis en la narración y por lo tanto, como no funcionales para la trama (1976: 191-192)¹⁶.

Posteriormente, Rozemblat ha ampliado el análisis del tema al llamar la atención sobre la presencia de un segundo tipo de interpolación, la cual se caracteriza precisamente por entrelazarse con el desarrollo del relato y generar situaciones en el nivel de la trama. Es el caso por ejemplo, del encuentro con las parejas Cardenio/Luscinda-Fernando/Dorotea (1991).

Los dos tipos estudiados corresponden al amplísimo repertorio de variadas formas de narrativa breve presentes en la obra cervantina, desde fábulas y cuentos tradicionales hasta relatos que entran en el ámbito de la “novella”. Pero ocurre que también abundan en el *Quijote* otras formas digresivas que conforman un tercer tipo.

Se trata de aquellas definidas por Quintiliano en su *Institutio* como *extra ordinem excursus tractatio* (IV, 3,14) y a las cuales caracteriza por la gran varie-

¹⁵ La propuesta que expongo a continuación respecto a las relaciones de la estructura del *Quijote* con la del “relato de viajes”, constituye la revisión, ampliación y profundización de un análisis presentado con anterioridad (Carrizo Rueda, 1997: 168-176).

¹⁶ La única funcionalidad que les atribuye es la que corresponde a la variedad temática de la novela.

dad de materias y registros, la variabilidad de su longitud, su libre ubicación en cualquier parte del discurso y el hecho de que abarcan desde las *quaestiones finitae* es decir, casos particulares, hasta las *quaestiones infinitae* que se refieren a lo moral filosófico. Socrate que es quien ha indagado el tema en la obra de Cervantes (1991), cita entre los ejemplos de su caleidoscópica presencia, el famoso escrutinio de la biblioteca, los numerosos discursos puestos en boca de D. Quijote —algunos para expresar sus puntos de vista sobre la existencia y otros, sus variados saberes— y la animada descripción del puerto de Barcelona. Pero a mi juicio, la lista de *excursus* que presenta puede ser ampliada y, precisamente, tomando como guía los relatos de viajes porque es en ellos donde este tipo de forma expositiva se constituye en uno de los pilares del discurso. Cumple la función de ampliar y profundizar el aspecto informativo, así como la de insertar las variadas *quaestiones infinitae* que implica la “imagen de mundo” propuesta por la escritura.

Además, a mi juicio, reviste en el *Quijote* una funcionalidad muy significativa ya que está directamente relacionada con uno de los rasgos individualizadores que se han expuesto más arriba: el afán de aprender tanto a través de los libros como de las propias experiencias. Rasgo que resulta a su vez, un generador de peripecias de singular importancia.

Pero en relación con las interpolaciones puede distinguirse además, otra correspondencia entre la estructura de la obra de Cervantes y los relatos de viajes. Consiste en que antes del desarrollo de la novela durante el siglo XVI, es precisamente en dichos relatos donde se encuentran reunidos los tres tipos de formas digresivas expuestos, y relacionados por supuesto, con el progreso de un itinerario.

Entiendo que el mismo carácter del relato de un viaje implica esta conjunción. El propósito primario del género, describir la imagen del mundo recorrido, hace que en la red adjetivadora de ese espectáculo entren necesariamente las historias escuchadas o protagonizadas por los viajeros, las cuales constituyen los dos primeros tipos de interpolación señalados. Pero asimismo, no puede faltar la tercera especie, que es la que permanentemente apostilla, define, especifica, cuestiona y hasta se remonta a la reflexión filosófica como consecuencia insoslayable del desafío de transmutar en escritura la inagotable complejidad de un itinerario ¹⁷.

A mi juicio, estas características empezaron a ejercer en determinado momento, una función cardinal en las letras de occidente por las razones que inmediatamente analizaremos.

Cuando comienzan a desarrollarse la novela de caballerías, la picaresca y la de aventuras, paralelamente también se va consolidando un arquetipo de protagonista que deriva de la concepción bíblica de la condición humana como peregrinaje. El viaje, como símbolo de la vida en esta tierra, se convierte en el medio a través del cual cada uno cumplirá su destino. Y ello, en el nivel textual, signifi-

¹⁷ No se trata por supuesto, de un “espejo” del mundo recorrido. Es una construcción realizada fundamentalmente, a partir de los elementos que las prácticas descriptivas recogen o pasan por alto (Carrizo Rueda, 1997:16-23 y 107-116).

ca que de un modo u otro los “relatos de viajes propiamente dichos” actuarán como intertextos. –Ya me he referido a mi propuesta respecto a la picaresca–.

Es por eso que en mayor o menor proporción, alguno o algunos de los mencionados tipos de interpolación se encuentran presentes en los géneros citados. Socrate señala por ejemplo, respecto a los *excursus*, que ya aparecen digresiones geográfico-científicas en *El caballero Zifar* (II, CCII) y pasajes didácticos en el *Tirant*. Subraya asimismo la presencia de discursos morales y de informaciones referenciales de diversa índole en *Amadís* y sus descendientes, así como la funcionalidad de las intercalaciones en Heliodoro (1991:36). Podemos considerar por lo tanto, la conjunción de los tres tipos de interpolaciones como una tercera vía de relaciones indirectas entre el relato de viajes y la novela de Cervantes, que se suma a la de contenidos de discursos caballerescos y la de la estructura de la picaresca, señaladas más arriba.

4. Andanzas y viajes de un hidalgo español (Alonso Quijano 15__?-16__?)

D. *Quijote*, en principio, viene a integrarse también dentro del tópico de la vida terrenal como peregrinaje. Pero considero que hay que destacar ciertas diferencias sumamente significativas. El caballero andante, el pícaro y el peregrino de amor son tipos humanos cuya condición está determinada por las convenciones del género novelesco al que cada uno pertenece. Sus móviles, el proceso del itinerario y las aventuras que les acaecen son el resultado de códigos ya fijados sobre cómo *debe ser* el viaje de cada uno de ellos.

En cambio, el hidalgo manchego no pertenece a ninguno de estos tipos y considero que en sus momentos de cordura es, antes que nada, un muy inquieto viajero. Anda, mira, indaga y se admira como cualquiera de ellos e incluso, recurre a una actitud común en éstos para captar lo absolutamente novedoso que es la comparación con la realidad conocida. Así, cuando D. Quijote se encuentra por primera vez ante el mar no incurre en evocaciones librescas sino que al igual que Sancho, lo compara con las manchegas lagunas de Ruidera (II, LXI) (1999: 1130)¹⁸.

Al revisar los rasgos que van surgiendo del proceso de individualización, hemos podido apreciar que cada uno de ellos y más aún, el conjunto, posee la fuerza suficiente como para empujar al personaje a abandonar los estrechos límites de su residencia habitual y enfrentar los desafíos de los caminos. Son las diversas alternativas de ese itinerario las que harán que en la novela se entrecrucen distintos tipos de discurso sobre el viaje, y los contraste entre ellos actuarán como uno de los resortes más efectivos de la plurivocidad del texto.

Uno de estos discursos es el de los momentos de desvarío del sujeto del enunciado, cuando considera sus desplazamientos desde la idealización propia de las

¹⁸ Esta actitud se transforma en recurso descriptivo cuando en los relatos de viajes es necesario recoger una realidad absolutamente desconocida para los receptores (Carrizo Rueda, 1997: 22).

novelas de caballerías. Otro tipo de discurso es el del narrador extradiegético quien se refiere a las aventuras ocurridas a lo largo de los caminos desde el punto de vista de una realidad factual. Y un tercer tipo pertenece también al sujeto del enunciado, cuando la demencia no interfiere en sus deseos de conocer propios de un viajero curioso pero un poco cándido. Las distintas perspectivas convergen sobre las vicisitudes corrientes y molientes de un viaje por la España de fines del siglo XVI y principios del XVII. Caminos, senderos, sitios descampados, poblaciones, moradas de muy diferentes características y los más variados personajes de toda la escala social configuran el desarrollo de los tres itinerarios correspondientes a las tres salidas. Y ésta es la razón a mi parecer, de que ciertas constantes formales de los “relatos de viajes propiamente dichos”, se revelan a menudo como significativos soportes textuales del *Quijote*.

Uno de ellos es sin duda, la variedad tipológica y funcional de las prácticas descriptivas. Pero en el que deseo insistir es en el conjunto conformado por los tres tipos de formas digresivas y en su singular funcionalidad. Respecto a ésta, hay que recordar que el mismo Cervantes la plantea en el *Quijote* como introducción al capítulo XLIV de la segunda parte, y que en el *Persiles*, dramatiza a través de comentarios de quienes escuchan el extenso relato de Periandro, la polémica acerca de si las interpolaciones son impertinentes o necesarias y en tal caso cuáles son sus límites (1985: 217, 234 y 244). La continuidad de dicha polémica durante el siglo XVIII llevó a los traductores franceses del *Guzmán* a quitar todas las digresiones que no afectaban el discurrir de la acción. Pero la práctica narrativa de Periandro ya había resultado la mejor defensa de la funcionalidad del recurso. Funcionalidad que un novelista actual, Héctor Bianciotti, formula en estos términos: “La novela es un género que abarca muchas cosas, sobre todo la digresión. Es un arte la digresión, es una forma de ser plural [...] como si uno fuera una cámara de ecos”.

Retengamos la expresión “cámara de ecos”. Las digresiones e interpolaciones dentro del relato provienen evidentemente de la más antigua tradición narrativa¹⁹. Pero considero que la frecuencia, diversidad tipológica y abundancia referencial con que se manifiestan en el *Quijote*, eran hasta ese momento privativas de los relatos de viajes. Solo ellos eran “cámaras de ecos” de toda la sorprendente variedad de la vida, donde podían codearse lo histórico con lo legendario, los altos ideales con la más vulgar y hasta grosera cotidianeidad, los grupos dirigentes y los marginales, aspectos gentiles y festivos de la existencia con pesadumbres y quebrantos. Esto no podía ocurrir dentro de las fronteras que los códigos trazaban para otros universos de discurso.

En su estudio ya citado, Segre señala que las interpolaciones narrativas, las únicas que él toma en cuenta, expresan en el *Quijote* las exigencias de la realidad y asimismo, enriquecen la problemática social (1976: 193). Esto es sin duda

¹⁹ Garrido Gallardo señala su ubicación dentro de la codificación de la *amplificatio* en las poéticas medievales y asimismo, ejemplifica su vigencia en la novelística actual (2004: 59, 175).

cierto, pero es necesario el conjunto de los tres diferentes tipos para que toda la máquina del mundo con sus complejas relaciones, sus contradicciones y sus enigmas irrumpa en la novela.

Desde mi punto de vista, estas coincidencias de la novela de Cervantes con los textos de oscuros escritores viajeros, provienen en primer lugar, de una especie de correspondencia básica entre los propósitos últimos de ambos tipos de discurso. Las fantasías de Mandeville, la minuciosa recogida de datos en la *Embajada a Tamorlán* o la abundancia y sagacidad de las observaciones de Tafur —para no salir de ejemplos medievales, aunque se trata de una constante propia del género— tienen como finalidad primordial transmitir una imagen de un mundo en el que se manifieste la vida del hombre como variedad y multiformidad.

Es la concepción del viaje como apertura hacia la lectura de los signos del mundo la que genera un discurso polifónico. Y a mi juicio, fue esta plurivocidad la que influyó para que se mantuviera el interés por los relatos de viajeros sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI, en el momento en que cobraban auge las misceláneas y en el que una nueva estética iba reemplazando la de la claridad renacentista para desembocar en la multiplicidad y las paradojas del siglo XVII.

En este punto es donde nos reencontramos con la originalidad cervantina. El hidalgo y su escudero realizan un viaje que no tiene las limitaciones que imponían las convenciones del género al viaje de los pícaros, al de los caballeros o al de los peregrinos de amor. Un escenario de amplitud y profundidad inéditas para las obras de ficción anteriores, se va desplegando a su paso; aunque sea la España de fines del XVI y principios del XVII, en última instancia lo que recorren es una “imagen del mundo”.

Así, las características formales propias de la “literatura de viajes” son entonces atravesadas y enriquecidas por otras propias del “relato de viajes”. Éstas aportarán las descripciones de un inagotable espectáculo donde parecerán los espacios y las gentes de la España cervantina. Pero dichas características formales también están presentes en otras instancias del discurso, y así por ejemplo, los casos de *excursus* asumen muchas veces una funcionalidad tan relevante respecto al personaje como es poner en evidencia sus momentos de lucidez, aquellos que asombran y desconciertan a quienes no atinan a comprender su dualidad sabiduría/locura.

Incluso, la misma autoidealización se bifurca como resultado del entrecruzamiento de discursos, para manifestar una nueva faceta de dicha dualidad. Ocurre que si bien la autoidealización funciona como una de las expresiones de los delirios novelescos del hidalgo, no tiene una correspondencia excluyente con su demencia. Ya hemos visto que ésta es el resultado de una serie de aspectos que separadamente y en distintas circunstancias podían pertenecer a “la normalidad”. Del mismo modo, la autoidealización no constituye un síntoma de locura *per se*, sino que lo que lo ressignifica en tal sentido es su hipertrofia, pero también tiene correspondencias con un hecho corriente. Se trata de la adaptación que suelen realizar los viajeros a un modelo literario, o por lo menos socialmente prestigio-

so, al configurar el relato de sus andanzas. Recuérdense al respecto, la autoidealización ya mencionada de Pero Tafur.

Como otra dimensión de la oscilación demencia/cordura, el discurso de “Alonso Quijano, viajero”, se mueve entre dicha hipertrofia de una actitud idealizante y otras inquietudes que responden a aquellos rasgos individualizadores anteriores a su locura, como los deseos de conocer el mundo por sí mismo. Hay que tener también en cuenta, que los servicios a la sociedad que creía poder prestar como caballero andante, manifiestan aunque de modo fantasioso, el concepto de “necesidad de utilidad del viaje”, una cuestión que atraviesa la Edad Media y llega hasta la Moderna (Haro, 1993; Carrizo Rueda, 1997: 60-79).

La construcción del personaje reúne una serie de elementos extra e intratextuales que de distintas maneras remiten al viaje. Entre los primeros, hemos recordado los deportes caballerescos del siglo XV, como el “Passo honroso”, la búsqueda de aspectos monstruosos de la realidad por tierras exóticas y las campañas de conquistas o reconquistas. Entre los segundos, se encuentran las particularidades de la personalidad y las circunstancias vitales del hidalgo que se han señalado. Conjunto al que hay que sumar el viaje de los caballeros andantes, que abraza como *summa* ideal, y según Redondo, también el viaje iniciático (1981).

El correlato de esta construcción en lo que toca a la estructura, es el mencionado entrecruzamiento de discursos relativos al viaje. Y su consecuencia más importante a mi juicio, es que la incorporación de una serie de elementos propios del relato de viajes a una obra que se inscribía en tradiciones de la literatura de viajes, liberó a la novela de los códigos que limitaban sus variantes primigenias.

En el siglo XIX, cuando la historia del caballero manchego alcanza a ocupar su sitio de referente universal, el viaje de D. Quijote es el paradigma de muchos autores decimonónicos que aspiran a plasmar totalidades discursivas flexibles, capaces de incorporar a su unidad una variada polifonía que refleje la de la sociedad. Para citar un solo ejemplo pero en el cual la intertextualidad cervantina constituye un permanente guiño al lector, pueden citarse las *Aventuras de Pickwick* de Dickens. Su protagonista también recorre una singular imagen de los hombres y del mundo que es su Inglaterra victoriana, mientras numerosas interpolaciones van variando y matizando los puntos de vista.

Solo resta preguntarse si Cervantes recibió influencias del discurso del relato de viajes por lecturas directas. No parece en principio que haya testimonios, aunque tampoco sería imposible por parte de alguien que declaraba leer aún los papeles que encontraba por la calle, de manera que quizá sea necesario un rastreo más fino.

De todos modos, entiendo que sí deben tomarse en cuenta las distintas modalidades de influencia indirecta que se han examinado.

Además, tampoco es posible descartar la posibilidad de la presión ejercida por el mismo objeto del universo de discurso, lo cual puede desembocar en coincidencias significativas.

Los textos que se refieren a viajes y viajeros han ido cobrando un protagonismo destacado en los estudios críticos a partir de los '80. A los análisis

puntuales sobre obras y autores se han ido sumando reflexiones teóricas sobre la escritura del viaje. Contamos por lo tanto en estos momentos, con una serie de herramientas que permiten dar un nuevo paso y abordar la investigación de sus funciones intertextuales respecto a diferentes instancias del discurso. Se trata de un campo todavía escasamente frecuentado en virtud de la poca consideración que mereció durante mucho tiempo el estudio de aquellos “libros raros y curiosos”. El propósito de estas páginas ha sido la de abrir un espacio de análisis acerca de cuáles fueron sus contribuciones a la formación de la novela moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, J. B., 1976, *D. Quijote como forma de vida*, Madrid, Fundación Juan March-Castalia.
- , 1985, Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia.
- BELTRÁN, R., 1994, ed., Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*, Madrid, Taurus.
- , 2002, ed., *Maravillas, peregrinaciones y utopías: los libros de viajes en el mundo románico*, Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- BIZZILLI, P., 1935, “El Renacimiento en la Historia de la Civilización”, *Tierra Firme*, 2, pp. 67-103.
- CARMONA FERNÁNDEZ, F., MARTÍNEZ PÉREZ, A., 1996, eds., *Libros de Viajes*, Universidad de Murcia.
- CARRIZO RUEDA, S. M., 1997, *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- , 2001, “El concepto de ‘castigo sin venganza’ a la luz de una nueva fuente para el drama lopesco”. Strosetzki, C., ed., *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 302-307.
- , 2002, “Joseph Conrad y Javier Reverte, de la literatura de viajes al relato de viajes”. Domínguez de Rodríguez Pasqués, M., ed., *Actas del II Simposio Internacional del Centro de Estudios de Narratología*, Universidad de Buenos Aires, Centro de Estudios de Narratología (CEN), Edición en CD.
- , 2003, “El Viaje a Brindisi y el análisis de diferentes niveles en el relato de viajes”. Cavallero, P. y otros, eds., *Koronís. Homenaje a Carlos Ronchi March*, Instituto de Filología Clásica, Universidad de Buenos Aires, pp. 253-266.
- GARRIDO GALLARDO, M. A., 2004, *Nueva Introducción a la Teoría de la Literatura*, Nueva edición corregida y aumentada, Madrid, Editorial Síntesis.
- HARO, M., 1993, “El viaje sapiencial en la prosa didáctica castellana de la Edad Media”. Deyermond, A., Penny, R., eds., *Actas del primer Congreso Anglo-Hispano*, t. II, Literatura, Castalia, Madrid, pp. 59-72.
- LÓPEZ ESTRADA, F., 2003, *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- MENESTÓ, E. 1994, “Relazioni di Viaggi e di Ambasciatori”. Cavallo, G.; Leonardi, C., y Menestó, E., Direttori, *Lo spazio letterario del medioevo. 1. Il medioevo latino*, vol. I, Roma, Salerno Editrice, pp. 535-599.
- PÉREZ PRIEGO, M. A., 1984, “Estudio literario de los libros de viajes medievales”, *Epos*, I, pp. 217-239.

- REDONDO, A., 1981, "El proceso iniciático en el episodio de la cueva de Montesinos", *Ibero*, XIII, pp. 45-61.
- REYES CANO, R., 1984, ed., Baltasar de Castiglione, *El Cortesano*, Madrid, Espasa Calpe.
- RICO, F., director, 1999, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, Barcelona, Crítica.
- RIQUER, M. de, 1967, *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Espasa Calpe (Austral 1397).
- , 1974, ed., Joanot Martorell, Marti Joan de Galba, *Tirante el Blanco*, Madrid, Espasa Calpe
- ROZENBLAT, W., 1991, "Estructura y función de las novelas interpoladas en el *Quijote*", *Criticón*, 51, pp. 109-116.
- RUBIO TOVAR, J., 1986, *Libros españoles de viajes medievales*, Madrid, Taurus.
- SEGRE, C., 1976, "Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el *Quijote*", *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta.
- SOCRATE, M., 1991, "Las formas digresivas y la unidad del *Quijote*", *Ínsula*, 538 (octubre) pp. 35-38.
- SUÁREZ PALLASÁ, A., 1991-1992, "La Torre de Apolidón y el influjo del *Libro* de Marco Polo en el *Amadís de Gaula*", *Letras*, 25-26, pp. 153-172.
- TAYLOR, B., 1991, "Los libros de viajes de la Edad Media Hispánica: Bibliografía y recepción", *Actas del IV Congreso da Associacao Hispanica de Literatura Medieval*, vol I, Lisboa, Cosmos, pp. 57-70.

ALGUNOS PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS REGISTRADOS EN EL *QUIJOTE*: IMITACIÓN Y PARODIA

LILIA E. FERRARIO DE ORDUNA

Seminario de Edición y Crítica Textual (SECRET)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

RESUMEN

La literatura caballerescas castellana ofrece constantemente ciertos procedimientos narrativos. Este trabajo demuestra que Cervantes, que tanto la conocía, también los utiliza. Así, se tienen en cuenta en el *Quijote* el 'acrecentamiento', la 'dilación', la 'suspensión' y la 'adición', además de las 'anacronías'. En algunos momentos, Cervantes 'imita'; en otros, sutilmente 'parodia', pero, en ocasiones, surgen ejemplos narrativos perfectos entre los que se analiza aquel que se desarrolla a partir de un 'paso' caballeresco: en él, a la 'imitación' sucede la 'parodia', y ambas se funden. Por otra parte, no sólo aparece el referente literario, sino también diversas situaciones de la realidad histórica europea del siglo XV.

ABSTRACT

Narrative Procedures from Chivalry Books registered in *Don Quixote*: Imitation and Parody

Castilian Chivalrous literature constantly offers certain narrative procedures. This study shows that Cervantes, who knew the genre very well, also uses these procedures. For this reason, we are to study 'increase', 'dilation', 'suspension' and 'addition', apart from the 'anachronisms' present in *Don Quixote*. At certain points, Cervantes imitates; some other times, he subtly parodies, but on occasion some perfect narrative examples appear. Among them we are to analyze the one that takes place after a chivalrous 'paso': in it, after imitation comes parody, and both unite. On the other hand, not only the literary referent appears, but also different situations from European fifteenth century history.

En otra ocasión, con motivo del último Congreso de Narratología, analicé "Los procedimientos narrativos de la literatura caballerescas"¹. Pero, por cierto, sin abordar la discusión acerca de cuáles son los libros de caballerías y cuáles, las

¹ "Los procedimientos narrativos de la literatura caballerescas", leída en el Tercer Simposio Internacional del Centro de Estudios de Narratología. Buenos Aires, 2004. En *Actas*, en prensa.

novelas de caballerías, ni tampoco he planteado el problema de qué se entiende por “procedimiento narrativo”, que puede suscitar polémica ya que suele considerarse sinónimo de “recurso”. Sin embargo, algunos ejemplos evidencian nítidamente la diferencia. Al considerar, por ejemplo, una situación frecuente en la literatura caballerescas que consiste en la necesidad de la dama o del caballero de encubrir su identidad, se comprueba que en la mayoría de los casos, el autor utiliza el *recurso* del disfraz, auténticamente, reitero, un *recurso*. En cuanto a este recurso del disfraz, una brevísima digresión: es evidente que los casos más numerosos son aquellos en que es una joven quien necesariamente debe ocultarse. Excepcionalmente, es un doncel o caballero quien cambia su atuendo, así se registra en *Belianís de Grecia*, en que el protagonista logra su propósito: salir de su prisión con ropas prestadas que le confieren apariencia femenina y con esta personalidad fingida enamora a un personaje que cobra relevancia en el transcurso de la narración, don Contumeliano, príncipe de Fenicia. En este caso, el recurso del disfraz permitió al autor, Jerónimo Fernández, oponer sentimientos y conductas².

En esta oportunidad, recordaremos algunos procedimientos narrativos que los autores del género caballeresco usan con gran frecuencia, con la intención de comprobar si Cervantes los utilizó en su obra mayor y, si es así, en qué medida, imitó o parodió³ aquellos textos tan admirados por don Quijote. Ciertamente es que había pasado casi un siglo desde que el *Amadís de Gaula* reelaborado por Montalvo saliera de las prensas zaragozanas en 1508, hasta la publicación de las dos Partes del *Quijote* (1605-1615), sin embargo, el conocido protagonista en su mundo atemporal aparece como un lector apasionado capaz de memorizar numerosos nombres y situaciones de los libros de caballerías que había leído.

Mencionemos estos procedimientos que se registran con más asiduidad en el género caballeresco: el *acrecentamiento*, la *dilación*, la *suspensión*, la *adición*, y también aquellos que constituyen verdaderos trastornos en el orden temporal, las *anacronías* o desórdenes en el fluir temporal, según consideraba Genette⁴, que, como bien se sabe, son de dos clases, cuando se alude a acontecimientos pasados, *analepsis*, y *prolepsis*, referidas a hechos futuros.

Acrecentamiento. Este procedimiento se registra en la literatura caballerescas, señalemos que de algún modo lo utiliza la crónica⁵, por lo que la acrecibilidad es la esencia de su escritura y no es casual que se haya denominado a la literatura caballerescas “crónica o historia fingida”⁶.

² Jerónimo Fernández, *Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible caullero don Belianís de Grecia*. I y II. Kassel, Edition Reichenberger, 1997. V. especialmente, I, pp. 127-158.

³ Son numerosos los elementos paródicos que configuran el *Quijote* y abundan los trabajos sobre el tema. Con otro enfoque, v. Juan Ignacio Ferreras, *La estructura paródica del “Quijote”*. Madrid, Taurus, 1982.

⁴ V. Gérard Genette, *Figures*. III, Seuil, 1972.

⁵ José Luis Moure, “La acrecibilidad como rasgo genérico y la edición de una crónica medieval en dos versiones”, en *Letras* 46/47, julio 2002-junio 2003, pp. 99-109.

⁶ James Donald Fogelquist, *El Amadís y el género de la Historia Fingida*. Madrid, Porrúa Turanzas, 1982.

En el mundo de la aventura, ámbito fundamental de este género, los acontecimientos y las actitudes aparentemente heroicas se suceden, multiplican y retoman dentro de la misma obra. Lo mismo ocurre en el *Quijote*, por ejemplo, cuando en el capítulo 4 de la Primera Parte⁷, don Quijote cree haber hecho justicia a Andrés al interrumpir el castigo al que lo sometía su amo, un labrador, y conseguir que saldara la deuda que mantenía con su criado. Sin embargo, tiempo después, ya en el capítulo 31 de la Segunda Parte, reencuentra a Andrés quien, desolado, le dice que “el fin del negocio sucedió muy al revés de lo que vuestra merced se imagina [...] No sólo no me pagó [...] pero así como vuestra merced traspuso del bosque y quedamos solos, me volvió a atar a la misma encina, y me dio de nuevo tantos azotes, que quedé hecho un San Bartolomé desollado”⁸.

Pero, además, terminado un libro de caballerías, quedan hilos sueltos dejados por el autor, voluntariamente o no, que pocas veces se retoman en la misma obra. Es probable que el autor tuviera en cuenta una continuación posible y es así como proliferaron en el género caballeresco, “Segundo Libro de...”, “Segunda Parte de...”, “Tercera y Cuarta Partes de...”.

Del mismo modo, Cervantes ofreció en 1615 una *Segunda Parte*, de título cuidado, ya no de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, sino de *El ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha* pues ya en el capítulo tercero de la Primera Parte de 1605, don Quijote había recibido orden de caballería, aunque haya sido por escarnio, pero eso lo sabe el lector, no don Quijote.

En dicha *Segunda Parte* del *Quijote*, las aventuras se acrecientan con la aparición de personajes desconocidos, o disfrazados como el Caballero de la Blanca Luna; o auténticamente nuevos como Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán; o Quiteria, Camacho y Basilia, de cuyas bodas son también testigos don Quijote y Sancho. Pero también se manifiestan algunos ya surgidos en la *Primera Parte*. Es el caso de Ginés de Pasamonte, que se presenta en el capítulo 22 en el momento en que don Quijote ha liberado a los galeotes:

Tras todos éstos, venía un hombre de muy buen parecer, de edad de treinta años, sino que al mirar metía el un ojo en el otro un poco. Venía diferentemente atado de los demás, porque traía una cadena al pie, tan grande, que se la liaba por todo el cuerpo, y dos argollas a la garganta, la una en la cadena, y la otra de las que llaman guardaamigo o pie de amigo, de la cual decendían dos hierros que llegaban a la cintura, en los cuales se asían dos esposas, donde llevaba las manos, cerradas con un grueso candado, de manera que ni con las manos podía llegar a la boca, ni podía bajar la cabeza a llegar a las manos”⁹.

Cuando don Quijote pregunta por los delitos de aquel hombre, se le responde que “es el famoso Ginés de Pasamonte, que por otro nombre llaman Ginesillo de Parapilla”¹⁰. El nombrado cuenta que ha escrito su vida y ha llamado al libro *La*

⁷ Miguel de Cervantes, *Obras Completas. I Don Quijote de la Mancha seguido del Quijote de Avellaneda*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. Barcelona, Planeta, 1967, pp. 56-59.

⁸ Ed. cit., p. 343.

⁹ Ed. cit., pp. 225-226.

¹⁰ Ed. cit., p. 226.

vida de Ginés de Pasamonte y cuando don Quijote pregunta si “está acabado”, le responde: “¿Cómo puede estar acabado si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras”¹¹. Don Quijote intenta detener el castigo que merece y ruega que no lo maltraten “pues no era mucho que quien llevaba tan atadas las manos tuviese algún tanto suelta la lengua”¹². Sin embargo, todo terminará mal porque, a imitación de los caballeros de sus libros amados, Don Quijote habrá de pedir a los galeotes que, como agradecimiento por haberlos liberado, se dirijan a Dulcinea y le declaren el triunfo de su caballero, “el de la Triste Figura”; pero Ginés se negará.

Sabemos que cuando el robo del rucio y su posterior hallazgo, aparece nuevamente el mismo personaje. Es así como en el primer caso, sea que se lo ubique en el capítulo 23 o en el 25, leemos que

la suerte fatal que [...] todo lo guía, guisa y compone a su modo, ordenó que Ginés de Pasamonte, el famoso embustero y ladrón que de la cadena, por virtud y locura de don Quijote, se había escapado, llevado del miedo de la Santa Hermandad, de quien con justa razón temía, acordó de esconderse en aquellas montañas, y llevóle su suerte y su miedo a la misma parte donde había llevado a don Quijote y a Sancho Panza, a hora y tiempo que los pudo conocer [...] y como siempre los malos son desagradecidos, y la necesidad sea ocasión de acudir a lo que no se debe [...], Ginés que no era ni agradecido ni bien intencionado, acordó de hurtar el asno a Sancho Panza, no curándose de Rocinante por ser prenda tan mala para empeñada como para vendida. Dormía Sancho Panza, hurtóle su jumento, y antes que amaneciese se halló bien lejos de poder ser hallado. Salió el aurora alegrando la tierra y entristeciendo a Sancho Panza, porque halló menos su rucio; el cual viéndose sin él, comenzó a hacer el más triste y doloroso llanto del mundo¹³.

Y más adelante, reaparecerá con la consiguiente alegría de Sancho:

vieron venir por el camino donde ellos iban a un hombre caballero sobre un jumento, y cuando llegó cerca les parecía que era gitano; pero Sancho Panza, que doquiera que vía asnos se le iban los ojos y el alma, apenas hubo visto al hombre, cuando conoció que era Ginés de Pasamonte, y por el hilo del gitano sacó el ovillo de su asno, como era la verdad, pues era el rucio sobre que Pasamonte venía. El cual, por no ser conocido y por vender el asno, se había puesto en traje de gitano, cuya lengua, y otras muchas, sabía hablar, como si fueran naturales suyas. Viole Sancho y conocióle; y apenas le hubo visto y conocido, cuando a grandes voces dijo: —¡Ah, ladrón Ginesillo! ¡Deja mi prenda, suelta mi vida, no te empaches con mi descanso, deja mi asno, deja mi regalo! [...] No fueran menester tantas palabras ni baldones, porque a la primera saltó Ginés y, tomando un trote que parecía carrera, en un punto se ausentó y alejó de todos. Sancho llegó a su rucio y, abrazándole, le dijo: —¿Cómo has estado, bien mío, rucio de mis ojos, compañero mío? Y con esto le besaba y acariciaba, como si fuera persona. El asno callaba y se dejaba besar y acariciar de Sancho, sin responderle palabra alguna”¹⁴.

¹¹ Ed. cit., pp. 226-227.

¹² Ed. cit., p. 228.

¹³ Ed. cit., cap. 23, nota 1, pp. 233-234.

¹⁴ Ed. cit., cap. 30, nota 17, p. 334.

En el capítulo 25 de la *Segunda Parte*, aparece el titiritero Maese Pedro con su mono adivino, que instala el retablo de Melisendra a la que liberará don Gaifero, y dos capítulos después se contará su historia:

bien se acordará el que hubiere leído la primera parte desta historia, de aquel Ginés de Pasamonte a quien, entre otros galeotes, dio libertad don Quijote en Sierra Morena, beneficio que después le fue mal agradecido y peor pagado de aquella gente maligna y mal acostumbrada. Este Ginés de Pasamonte, a quien don Quijote llamaba Ginesillo de Parapilla, fue el que hurtó a Sancho Panza el rucio; que por no haberse puesto el cómo ni el cuándo en la primera parte, por culpa de los impresores, ha dado en qué entender a muchos, que atribuían a poca memoria del autor la falta de emprenta. Pero, en resolución, Ginés le hurtó estando sobre él durmiendo Sancho Panza [...] y después le cobró Sancho como se ha contado. Este Ginés, pues, temeroso de no ser hallado de la justicia, que le buscaba para castigarle de sus infinitas bellaquerías y delitos, que fueron tantos y tales, que él mismo compuso un gran volumen contándolos, determinó pasarse al reino de Aragón y cubrirse el ojo izquierdo, acomodándose al oficio de titerero; que esto y el jugar de manos lo sabía hacer por estremo. Sucedió, pues, que de unos cristianos ya libres que venían de Berbería compró aquel mono, a quien enseñó que en haciéndole cierta señal, se le subiese en el hombro, y le murmurase, o lo pareciese, al oído. Hecho esto, antes que entrase en el lugar donde entraba con su retablo y mono, se informaba en el lugar más cercano, o de quien él mejor podía, qué cosas particulares hubiesen sucedido en el tal lugar, y a qué personas; y llevándolas bien en la memoria, lo primero que hacía era mostrar su retablo, el cual unas veces era de una historia, y otras de otra; pero todas alegres y regocijadas y conocidas. Acabada la muestra, proponía las habilidades de su mono, diciendo al pueblo que adivinaba todo lo pasado y lo presente; pero que en lo de por venir no se daba maña. Por la respuesta de cada pregunta pedía dos reales, y de algunas hacía barato, según tomaba el pulso a los preguntantes; y como tal vez llegaba a las casas de quien él sabía los sucesos de los que en ella moraban, aunque no le preguntasen nada por no pagarle, él hacía la seña al mono y luego decía que le había dicho tal y tal cosa, que venía de molde con lo sucedido. Con esto cobraba crédito inefable, y andábanse todos tras él. Otras veces, como era tan discreto, respondía de manera que las respuestas venían bien con las preguntas; y como nadie le apuraba ni apretaba a que dijese cómo adivinaba su mono, a todos hacía monas, y llenaba sus esqueros. Así como entró en la venta conoció a don Quijote y a Sancho, por cuyo conocimiento le fue fácil poner en admiración a don Quijote y a Sancho Panza [...]. Esto es lo que hay que decir de maese Pedro y de su mono¹⁵.

En el XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Stelio Cro retomó el recurso estilístico destacado por Hatzfeld en el *Quijote* (v. su conocida obra *El "Quijote" como obra del arte del lenguaje*): la espiral; en el arte barroco, fundamentalmente en el arquitectónico, es significativa "la figura del rizo, tan frecuente en el capitel jónico, o en el hierro batido que adorna las rejas de ventanas y portones barrocos" y afirma que "la espiral mencionada por Hatzfeld como recurso estilístico (rizo y espiral de don Quijote el loco y de Alonso Quijano el bueno) es también una estructura, la obra autobiográfica no acabada, de la que la *Vida* de Ginés de Pasamonte es

¹⁵ Ed. cit., pp. 788-790.

un ejemplo de novela dentro de la novela, de personaje que se va haciendo, sin finalidad, como el desenvolvimiento y el hacerse de la vida misma”¹⁶. Por otra parte, la espiral abarca varios episodios que se entrelazan, “cuando en II, 27 nos enteramos que Maese Pedro y Ginés de Pasamonte son una misma persona entendemos otras correlaciones [...], la aventura del rebuzno (II, 25) anticipa la del mono adivino (II, 25-26), en el sentido de la correlación de la animalización/humanización: animalización de los alcaldes que imitan el rebuzno del asno y humanización del mono hablador [...]. La espiral barroca configura la estructura abierta de la que Ginés y Maese Pedro son dos rizos, concebidos en dos partes, en 1605 y 1615, admirablemente correspondientes, gracias al genio de su creador”¹⁷.

Muchas veces, utiliza Cervantes un procedimiento muy usado en el género caballeresco: la *dilación*, que manejada con habilidad, permite la inserción de aventuras. En el *Quijote*, la dilación y sus variaciones giran, sobre todo, en torno a la insustituible amada de todo caballero que se precie de serlo y que, en el caso de don Quijote, es su verdadera creación. En el capítulo 13, lo confirma claramente:

no puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan propio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas, y a buen seguro que no se haya visto historia donde se halle caballero andante sin amores¹⁸.

Ya en el primer capítulo, a la hora de empezar su camino caballeresco, se había regocijado por encontrar

a quien dar nombre de su dama. Y fue a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado (aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata dello). Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta, le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo, y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla *Dulcinea del Toboso*, porque era natural del Toboso; nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto¹⁹.

Ya había elegido el suyo, don Quijote de la Mancha y el de su nada apuesto caballo:

¹⁶ V. Stelio Cro. “La espiral barroca en el *Quijote*: de Ginés de Pasamonte a Maese Pedro”, en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. New York. 16-21 de julio de 2001. II. Newark. Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 137-148 (especialmente p. 139). Últimamente, v. también Michel Moner, “La vida no acabada de Ginés de Pasamonte”, en *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI, 4-5, 2004, pp. 523-528 (a propósito de conceptos de Edward Riley en una conferencia pronunciada en la Biblioteca de Cataluña en Barcelona sobre “Sepa que yo soy Jerónimo de Pasamonte”: “la paradoja implícita formulada por Ginés de Pasamonte –o sea la imposibilidad de llevar a cabo una autobiografía– no es sino la reminiscencia de un tópico que se remonta por lo menos a la Antigüedad” (p. 525). Lo ejemplifica con textos de Ovidio, Vives, López de Gómara, alude a un capítulo de los *Ensayos* de Montaigne, y también de Cervantes, en su *Persiles*.

¹⁷ V. Stelio Cro, ob. cit., pp. 147-148.

¹⁸ Ed. cit., p. 130.

¹⁹ Ed. cit., p. 39.

después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar *Rocinante*, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo”²⁰.

Dulcinea será compañía permanente para don Quijote, pese a que, sólo vive en su mente, para ella serán los tesoros que conquiste y pide al Bachiller Sansón Carrasco que componga un poema en su honor “y que advirtiese que en el principio de cada verso había de poner una letra de su nombre, de manera que al fin de los versos, juntando las primeras letras se leyese: *Dulcinea del Toboso*”²¹.

Sin embargo, de pronto, el lector entiende que don Quijote ha proyectado ese su deseo de amar en una mujer real, pero absolutamente ajena a su ideal, por eso cuando se trata de la carta de amores, dirá don Quijote a Sancho

Y en lo que toca a la carta de amores, pondrás por firma: “Vuestro hasta la muerte, el Caballero de la Triste Figura”. Y hará poco al caso que vaya de mano ajena, porque, a lo que yo me sé acordar, Dulcinea no sabe escribir ni leer, y en toda su vida ha visto letra mía ni carta mía, porque mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin estenderse a más que a un honesto mirar. Y aun esto tan de cuando en cuando, que osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre destes ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces; y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba; tal es el recato y encerramiento con que su padre, Lorenzo Corchuelo, y su madre, Aldonza Nogales, la han criado. —¡Ta, ta! —dijo Sancho—. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo? —Ésa es —dijo don Quijote—, y es la que merece ser señora de todo el Universo. —Bien la conozco —dijo Sancho—, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora!”²².

Más tarde, serán los duques quienes entre otras bromas, querrán burlarse de don Quijote a propósito de la pretendida Dulcinea:

la duquesa rogó a don Quijote que le delinease y describiese, pues parecía tener felice memoria, la hermosura y facciones de la señora Dulcinea del Toboso, que, según lo que la Fama pregonaba de su belleza, tenía por entendido que debía de ser la más bella criatura del orbe, y aun de toda la Mancha. Sospiró don Quijote oyendo lo que la duquesa le mandaba, y dijo: —Si yo pudiera sacar mi corazón y ponerle ante los ojos de vuestra grandeza, aquí, sobre esta mesa y en un plato, quitara el trabajo a mi lengua de decir lo que apenas se puede pensar, porque vuestra Excelencia la viera en él toda retratada; pero ¿para qué es ponerme yo ahora a delinear y describir punto por punto y parte por parte la hermosura de la sin par Dulcinea, siendo carga digna de otros hombros que de los míos, empresa en quien se debían ocupar los pinceles de Parrasio, de Timantes y de Apeles, y los buriles de Lisipo para pintarla y grabarla en tablas, en mármoles y en bronces”²³.

²⁰ Ed. cit., p. 37.

²¹ Ed. cit., p. 610.

²² Ed. cit., p. 265.

²³ Ed. cit., p. 827.

Contará después don Quijote

la desgracia que poco ha que le sucedió, que es tal, que más estoy para llorarla que para describirla; porque habrán de saber vuestras grandezas que yendo los días pasados a besarle las manos, y a recibir su bendición, beneplácito y licencia para esta tercera salida, hallé otra de la que buscaba: halléla encantada y convertida de princesa en labradora, de hermosa en fea, de ángel en diablo, de olorosa en pestífera, de bien hablada en rústica, de reposada en brincadora, de luz en tinieblas, y, finalmente, de Dulcinea del Toboso en una villana de Sayago.

—¡Válame Dios! —dando una gran voz, dijo a este instante el duque—. ¿Quién ha sido el que tanto mal ha hecho al mundo? ¿Quién ha quitado dél la belleza que le alegraba, el donaire que le entretenía y la honestidad que le acreditaba? —¿Quién? —respondió don Quijote—. ¿Quién puede ser sino algún maligno encantador de los muchos envidiosos que me persiguen? Esta raza maldita, nacida en el mundo para escurecer y aniquilar las hazañas de los buenos, y para dar luz y levantar los fechos de los malos. Perseguido me han encantadores, encantadores me persiguen, y encantadores me perseguirán hasta dar conmigo y con mis altas caballerías en el profundo abismo del olvido, y en aquella parte me dañan y hieren donde veen que más lo siento: porque quitarle a un caballero andante su dama es quitarle los ojos con que mira, y el sol con que se alumbra, y el sustento con que se mantiene. Otras muchas veces lo he dicho, y ahora lo vuelvo a decir: que el caballero andante sin dama es como el árbol sin hojas, el edificio sin cimiento, y la sombra sin cuerpo de quien se cause²⁴.

Puede ser éste un ejemplo de prolongada e insoluble *dilación* ya que por ser producto de la imaginación quijotesca, nunca su amada podrá manifestarse en la realidad. El narrador la describe de distintas formas: como ruda labradora ha adquirido, según don Quijote, la vulgaridad que le han causado los hechizos; y por argucia de los duques, se urde su posible desencantamiento por medio de los 3.300 azotes que deberá sufrir Sancho, pues es orden de Merlín “que para recobrar su estado primo / la sin par Dulcinea del Toboso, / es menester que Sancho, tu escudero, / se dé tres mil azotes y trecientos”²⁵. Pero, jamás podrá aparecer aquella que pertenece y corresponde a la ensoñación de don Quijote y él lo sabe, así en algún momento cuando la duquesa insiste en que “si hemos de dar crédito a la historia que del señor don Quijote de pocos días a esta parte ha salido a la luz del mundo, con general aplauso de las gentes, della se colige, si mal no me acuerdo, que nunca vuesa merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento, y la pintó con todas aquellas gracias y perfecciones que quiso”²⁶, conceptos a los que lúcidamente responderá don Quijote: “—En eso hay mucho que decir, Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica, o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo”²⁷.

Hay un caso interesante de *dilación* que se une a la *suspensión* (a la que me

²⁴ Ed. cit., pp. 828-829.

²⁵ Ed. cit., p. 853.

²⁶ Ed. cit., p. 829.

²⁷ Ed. cit., p. 829.

referiré después) que ocurre entre el fin de la Parte I y el comienzo de la Parte II. Se interrumpe, es decir, se *suspende* la descripción de la lucha entre el vizcaíno y don Quijote, porque ya no hay fuentes que documenten la continuación del combate, pero hay una larga *dilación* hasta el encuentro del cartapacio "*Historia de don Quijote de la Mancha escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*"²⁸. Y este hallazgo permitirá, con ayuda de la traducción, que el autor retome su relato.

La *suspensión* es procedimiento característico de la literatura caballeresca, que suele estar marcado por el narrador; el corte brusco se logra con el uso de fórmulas reiteradas: "y ahora los dexaremos", "torna el autor a contar lo que sucedió", "e dexallo hemos agora". Menciono sólo un ejemplo del capítulo 44 del *Quijote* de 1605; ante una pelea en la puerta de la venta, interrumpe el narrador: "Pero dejémosle aquí, que no faltará quien le socorra"²⁹.

Sabemos que la *analepsis* puede ser "total o completa", según la *amplitud* con que se evoque un acontecimiento; si es recordado sólo en partes, "parcial o incompleta"; de *focalización* "neutra", "objetiva" o de *focalización* de algún personaje, "subjettiva".

En los libros de caballerías son frecuentes analepsis muy extensas. También en el *Quijote*, Cervantes emplea este procedimiento; cada nuevo personaje que aparece, sobre todo, en Sierra Morena, cuenta su pasado, en general, en forma total y completa, y es subjettiva porque el protagonista de esa historia la cuenta desde su punto de vista. En ocasiones, es extensa, como particularmente, el caso del Cautivo.

Las *prolepsis* suelen ser breves y como en la literatura caballeresca en que algún caso se relaciona con la organización de la materia narrativa. Véase, de *Amadís de Gaula*, este ejemplo significativo: "Ya tiempo fue que esta palabra que allí dixo Amadís aprouechó mucho a la dueña, assí como en el cuarto libro desta istoria os será contado". De modo similar, en el *Quijote* se hace referencia a lo que en el capítulo siguiente se narrará o se anticipa que se resolverá una situación determinada "en la Segunda Parte".

Recordemos que 'imaginación' e 'imitación' se fusionan e interactúan en don Quijote. En el capítulo cuarto, informa el narrador que después del gesto caritativo del protagonista hacia Andrés, de mal resultado, y antes de la aventura de los mercaderes toledanos:

llegó a un camino que en cuatro se dividía, y luego se le vino a la imaginación las encrucijadas donde los caballeros andantes se ponían a pensar cuál camino de aquéllos tomarían, y, por imitarlos, estuvo un rato quedo; y al cabo de haberlo muy bien pensado, soltó la rienda a Rocinante, dejando a la voluntad del rocín la suya, el cual siguió su primer intento, que fue el irse camino de su caballeriza. Y habiendo andado como dos millas, descubrió don Quijote un grande tropel de gente, que, después como se supo, eran unos mercaderes toledanos que iban a comprar seda a Murcia. Eran seis, y venían con sus quitasoles, con otros cuatro criados a caballo y tres mozos de

²⁸ Ed. cit., pp. 96-97.

²⁹ Ed. cit., p. 489.

mulas a pie. Apenas los divisó don Quijote, cuando se imaginó ser cosa de nueva aventura; y, por imitar en todo cuanto a él le parecía posible los pasos que había leído en sus libros, le pareció venir allí de molde uno que pensaba hacer”³⁰.

Justamente, este lugar de la obra en que don Quijote piensa protagonizar un *paso* constituye uno de los ejemplos narrativos mejor estructurados: Cervantes imita y parodia en su obra, según comprobamos, situaciones de la literatura caballeresca. Pero en este caso, la complejidad es mayor pues los mencionados *pasos* no aparecían sólo en la ficción de libros y novelas de caballerías sino que pertenecieron a la realidad histórica europea del siglo XV, en el cual se desarrollaron conocidos *pasos*, combates fingidos en los que se imitaba todo lo que en la guerra se hacía para prohibir el paso de puentes, de ríos, de desfiladeros, entre otros lugares estratégicos; y se dedicaban a una dama de especial belleza por la que luchaban. Los hubo importantes y, a veces, difíciles de sostener. Así, en 1428, el de la “Fuerte Ventura”, en Valladolid; en 1455, el “Pas du Pin aux Pommes d’Or”, en Barcelona, mantenido por Gastón II de Castelbó, quien hizo plantar un pino con manzanas doradas en medio de una plaza, las que adornaban al caballero y a su cabalgadura. El *paso* consistía en prohibir que se atravesara ese lugar por amor a la dama de “la selva secreta”. Duró tres días y el mantenedor obtuvo el título de “Chevalier du Pin”. Más tarde, en 1461, como festejo de bodas del Condestable de Castilla Miguel Lucas de Iranzo, en Jaén, además de corrida de toros, juego de cañas, de sortija, torneos, conciertos, representaciones diversas, se preparó un *paso* para el que se hizo un puente, y hubo cartas de desafío. Las crónicas describen con detalle todos estos acontecimientos que solían realizarse con motivos especiales relacionados con personajes nobles, por lo que actuaban contendientes ilustres con público constituido por caballeros y gentiles hombres castellanos y extranjeros. En ocasiones, eran peligrosos, el saldo era de muertos y muchos heridos, causa por la que hubo que terminar la realización de algunos *pasos* mucho antes del final fijado, sin que pudieran intervenir todos los postulantes. Más allá de los Pirineos, también se desarrollaron *pasos* memorables, como, en 1441, el “Pas de l’Arbre de Charlemagne” en Dijon, con valientes luchas a pie y a caballo; en 1446, el “Pas de la Joyeuse Garde”, que había sido convocado por el rey René d’Anjou, con la peculiar participación de animales; en 1449, el llamado “Pas de la Belle Pélerine” en Picardía; pocas semanas después, el “Pas de la Fontaine des Pleurs”, mantenido en Saint-Lorent por un caballero borgoñón que se hizo famoso por su voto de sostener en el brazo derecho un brazalete de oro. En 1469, Glaude de Vaudray convocó en Bruselas un *paso* que se realizó en enero del año siguiente en Gante, y en él se rendía servicio a una dama salvaje. Hay que agregar el “Pas des armes de Sandricourt” que, en 1493, un heraldo conocido como “Orléans” celebró en las proximidades de Pontoise; los nombres de los lugares donde tuvo que llevarse a cabo son significativos: “la barrière perilleuse”, “le carrefour tenebreux”, “le champ de l’Espine”, “la forest desuoyable”...

Los *pasos* que se convocaban en la vida real tuvieron su rehechura literaria y se debe recordar en especial el de Suero de Quiñones que sería mencionado por

³⁰ Ed. cit., p. 30.

don Quijote; su gran fama debió expandirse por la pseudocrónica de Rodríguez de Lena, *El Passo Honroso de Suero de Quiñones*.

En la literatura caballeresca, se incluye la descripción de *pasos*, por ejemplo, en obras criticadas por Cervantes, como *Palmerín de Olivia* (1511); *Belianís de Grecia* (1547) y *El Caballero del Febo*, (1555), entre otros. Sin embargo, a pesar de su juicio despectivo, de algún modo aquellos *pasos* subyacen en este capítulo cuarto del *Quijote* de 1605. Por razones de espacio, sólo consideraremos un ejemplo del primer libro de caballerías nombrado: en *PdO* hay una aventura llevada a cabo por un hijo del rey de Francia, Luymanes, que con otros caballeros

començaron de hablar en dueñas e en donzellas, en sus fermosuras; cada uno loava a aquella que más amava, e afirmavan que no havía otra más hermosa que la que cada uno dezía. Luymanes, que a todos oya, puso los ojos en la Duquesa e parescióle tan hermosa que pensó que en el mundo no podía haver otra que de fermosura le pasasse e sospiró muy fieramente con el gran desseo que de hablar a su señora tenía, e dixo en alta boz, que todos lo oyeron: –Callen todos los que aman e no hablen en fermosura de dueñas ni de donzellas delante de mí, que yo conozco una dueña, que es señora de mi coraçón, que es tan hermosa que todas las del mundo son nada delante d’ella. E qualquier cavallero que esto quisiere contradézir yo le faré conocer por fuerça de armas que yo digo verdad. E juro por la orden de cavallería que yo rescebí, de no me retraer nada de las cosas que agora diré: e digo que el día de Santiago y otros siete días adelante qualquier cavallero que quisiere fazer armas conmigo por razón de la fermosura de su señora, me fallará en el campo, en una tienda que allí faré poner, en la qual estará la figura de la dueña que yo amo. Y entiéndola defender por armas a qualquier cavallero que se quisiere venir a combatir conmigo, que ha de traer la figura de aquella señora que él dize que más ama; e si yo le venciere, que me la dexe en señal que es mi señora más hermosa que todas. E si algún cavallero viniere ay que por mi desventura me venciere [e] entre en mi tienda e gane la figura de mi señora, sea obligado d’estar allí todo el tiempo que yo había d’estar, fasta que venga otro que lo vença a él. Y el postrero que cumpliere los ocho días lleve la honrra de todos e las figuras de las dueñas e donzellas que allí estuvieren ganadas. E digo que aunque venga cavallero que en la justa me derrueque, por esso no se entiende que yo quede vencido fasta la batalla de las espadas. Y este plazo tomo yo para fazerlo saber por muchas partes porque vengan todos los cavalleros que quisieren contra mí”³¹.

El fragmento basta para demostrar que éstas eran las descripciones que guardaba la mente de don Quijote y su meta era protagonizar situaciones similares. Justamente, el episodio en cuestión –el encuentro de don Quijote con los mercaderes toledanos³²– está elaborado muy especialmente³³. Desde el comienzo, Cervantes maneja la acción lenta y minuciosamente como para que el narra-

³¹ V. *El libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerín de Olivia*. Texto crítico a cura di Giuseppe Di Stefano. Università di Pisa, Istituto di Letteratura Spagnola e Ispano-Americana. Pisa, Colombo Cursi, 1966, pp. 130-131.

³² V. el episodio completo en Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., pp. 60-62.

³³ V. algunos conceptos extraídos de Lilia E. Ferrario de Orduna, “Realidad histórica y ficción novelesca, en torno al *Passo Honroso de Suero de Quiñones*, a la literatura caballeresca y al *Quijote de 1605*”, en *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*. II, 1999, 47-65.

tario acompañe los meandros itinerantes del cerebro del hidalgo. Recordemos cómo empieza: “En esto, llegó a un camino que en cuatro se dividía, y luego se le vino a la imaginación”, etc. Veamos el proceso de don Quijote: tiene presente el mundo novelesco y quiere imitarlo, pero al lector se le impone también otra voz, del narrador sin duda, que con algo más que ironía, desprestigia totalmente la situación: Rocinante, anticabalgadura caballeresca, como bien se sabe, decide ir “camino de su caballeriza”. Es decir, el hipotexto, la situación heroica del jinete llevado gloriosamente por su cabalgadura hacia una aventura famosa, ubicable en cualquier libro de caballerías auténtico, aquí se distorsiona y el hipertexto visible es el paródico y realista. Pero, cuando dos millas después, don Quijote avizora el grupo de mercaderes rumbo a Murcia, no resulta insólito que suponga, según sus códigos, que se trata de un séquito noble: “Apenas los divisó don Quijote, cuando...”. Creo que no es casual que Cervantes reitere, en este primer momento, el afán de imitación del protagonista; es decir que hasta aquí, don Quijote es sólo un lector, todavía no es parte de aquel mundo novelesco tantas veces recorrido y disfrutado. Pero sucede un segundo momento, y en él el entretejido del discurso es mucho más compacto: “Y así, con gentil continente y denuedo, se afirmó bien en los estribos, apretó la lanza, llegó la adarga al pecho y, puesto en la mitad del camino, estuvo esperando que aquellos caballeros andantes llegasen, que ya él por tales los tenía y juzgaba; y cuando llegaron a trecho que se pudieron ver y oír, levantó don Quijote la voz y con ademán arrogante dijo” (no es necesario subrayar la triple inclusión del verbo “llegar”: “llegó”, “llegasen”, “llegaron”). Esta situación podría estar incluida en cualquier libro de caballerías, si no interfiriera la voz semiburlona del narrador. No obstante, cuando lance don Quijote su reto, se dará un tercer momento en que, ya sin que nadie lo dude, él será otro caballero andante como supone que son los que se acercan: “-Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo toda doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso”. Otra vez ha aparecido la mofa del narrador al utilizar estereotipos del discurso caballeresco como la hipérbole y la reiteración, pero llevados a la exacerbación ridícula (“todo el mundo / todo el mundo / el mundo todo”) unidos a un recurso deconstruccionista: en efecto, a las numerosas emperatrices de regiones ignotas de la literatura caballeresca, de tal modo que podrían considerarse ilustres sin que nadie pudiera objetarlo, añade ahora don Quijote un personaje imposible: “la emperatriz de la Mancha”, que ocasionaría seguramente una reacción festiva en oyentes y narratarios. Los mercaderes, ante semejantes palabras y aspecto del que las dice, entendieron “la locura de su dueño”, nos informa el narrador omnisciente, quien añade que “uno dellos, que era un poco burlón y muy mucho discreto”, pide conocerla: “mostrádnosla; que si ella fuere de tanta hermosura como significáis, de buena gana y sin apremio alguno confesaremos la verdad que por parte vuestra nos es pedida”, con lo que queda demostrado que el mercader ha reconocido en don Quijote a un frenético lector de libros de caballerías, por lo que se expresa con el estilo de aquellas aventuras al decir: “mostrádnosla”. A lo que seguirá aquella respuesta, esencia del permanente sen-

tir quijotesco: “–Si os la mostrara [...] ¿qué hiciérades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender”. Pero, la parodia se instala definitivamente y todo se distorsiona envileciéndose en un texto con antítesis evidentes. Así, defectos físicos, aromas desagradables y colores impensables en torno a la dama, en la visión degradada por el mercader, han de contraponerse a la idealización absoluta de don Quijote:

Señor caballero –replicó el mercader–, suplico a vuestra merced, en nombre de todos estos príncipes que aquí estamos, que porque no encarguemos nuestras conciencias confesando una cosa jamás vista ni oída, y más siendo tan en perjuicio las emperatrices y reinas del Alcarria y Estremadura, que vuestra merced sea servido de mostrarnos algún retrato de esa señora, aunque sea tamaño como un grano de trigo, que por el hilo se sacará el ovillo y quedaremos con esto satisfechos y seguros [...] aunque su retrato nos muestre que es tuerta de un ojo y que del otro le mana bermellón y piedra azufre, con todo eso, por complacer a vuestra merced diremos en su favor todo lo que quisiere. [...] –No le mana, canalla infame –respondió don Quijote, encendido en cólera–; no le mana, digo, eso que decís, sino ámbar y algalia entre algodones, y no es tuerta ni concurvada, sino más derecha que un huso de Guadarrama. Pero ¡vosotros pagaréis la grande blasfemia que habéis dicho contra tamaña beldad como es la de mi señora!. [...] Y en diciendo esto, arremetió con la lanza baja contra el que lo había dicho, con tanta furia y enojo, que si la buena suerte no hiciera que en la mitad del camino tropezara y cayera Rocinante, lo pasara mal el atrevido mercader.

Y es así cómo surgen la vergüenza primero, el escarnio después y la humillación última: “Cayó Rocinante, y fue rodando su amo una buena pieza por el campo; y queriéndose levantar, jamás pudo, tal embarazo le causaban la lanza, adarga, espuelas y celada, con el peso de las antiguas armas”. En la situación escandalosa para el caballero, que intentaba ponerse de pie y no lo lograba, se profundiza el agravio cuando “un mozo de mulas de los que allí venían” (es decir, no uno de sus ‘pares’), toma una lanza (que podría llegar a ser un modo digno de vencerlo), pero la rompe en pedazos y con uno de ellos comienza a golpearlo. Por si fuera poco castigo herirlo de tal modo en su honor, además del flagelo corporal, el agresor toma todos los trozos de la lanza y así la parodia alcanza su *climax*: el arma noble se multiplica y provoca una “tempestad de palos”... El hipotexto heroico de un paso literario o histórico se ha distorsionádo cruelmente. Y es el narrador quien tiene a su cargo zaherirlo más, si cabe, aunque quizá se vislumbre cierta compasión: “[el pobre apaleado] después que se vio solo, tornó a probar si podía levantarse, pero si no lo pudo hacer cuando sano y bueno, ¿cómo lo hará molido y casi deshecho?”.

Así vive don Quijote en su mundo un “paso” caballeresco, él mismo ha de declarar que tiene muy presente este tipo de hecho de armas cuando, alejado ya este episodio de los mercaderes, enumere hazañas de caballeros legendarios y reales, y enfatice, en el capítulo 49 del *Quijote*: “–Niéguenme asimesmo que no fue a buscar las aventuras a Alemania don Fernando de Guevara, donde se combatió

con micer Jorge, caballero de la casa del duque de Austria, digan que fueron burla las justas de Suero de Quiñones, del Paso...”³⁴.

La literatura caballeresca, pues, tan presente en la obra cervantina, no fue su único referente: también la realidad histórica había ofrecido muchos casos de auténtica aventura que el autor ficcionaliza paródicamente a través de don Quijote, al intentar emularlos.

Por último, detengámonos en un procedimiento más, la *adición*, fundamental en la literatura caballeresca. En las obras posteriores a la considerada fundacional, *Amadís de Gaula*, las *adiciones* suelen ser, por lo general, breves, pero trabajadas finamente, especialmente en cuanto a la profundización de caracteres. Así, pocos años después de la publicación de *AdG, Palmerín de Olivia* (1511) y *Primaleón*, su continuación (1512), incluyen numerosos ejemplos, en ambas obras sobresalen dos representantes de culturas opuestas, Alchidiana, árabe, y Ricarda, cristiana, pero iguales en la intensidad y fuerza de sus sentimientos. Décadas después, en 1547, Jerónimo Fernández en su *Belianís de Grecia* ahonda el mundo interior de dos personajes, masculino uno, don Contumeliano el noble príncipe de Fenicia que ya he mencionado y la princesa Imperia que vuelca su irrefrenable pasión por don Belianís³⁵.

Cervantes también utiliza este procedimiento, pero por él, la obra se singulariza: son distintos personajes que se acercan, confluyen en Sierra Morena, se reconocen y unen, y brindan su ayuda. Entre otros, recordemos a Lucinda y Cardenio, Dorotea y Fernando; Dorotea es aquella de la que se dice que es “lectora de libros de caballerías”. Luego, el Oidor y su hija, el Cautivo y Zoraida que también tienen lazos fuertes entre sí. Cervantes los refleja con sus debilidades y defectos, pero va señalando también el proceso de cambio de cada uno de ellos: quizá el más depravado, Fernando, sea quien más profundamente se transforme.

Si bien Cervantes autor pudo ser considerado de muy distintos modos, según se lo ha calificado de anticonformista, erasmista, barroco, etc., estudiosos y lectores de todos los tiempos coinciden en aceptar la finalidad de su obra que el escritor declara sin reticencias en varios momentos. Así escribe en el Prólogo al *Quijote* de 1605 que “todo él (el libro) es una invectiva contra los libros de caballerías”³⁶ y párrafos después, el pretendido amigo lo incita a tener la mira “puesta a derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más”³⁷. También hacia el final de la *Segunda Parte del Quijote*, diez años después, las últimas palabras de su obra corroboran aquella intención: “no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna”³⁸.

³⁴ Ed. cit., p. 535.

³⁵ V. Jerónimo Fernández, ed. cit., v. especialmente, II, pp. 117-122 y 414-420.

³⁶ Ed. cit., p. 17.

³⁷ Ed. cit., p. 18.

³⁸ Ed. cit., p. 1139.

Sin embargo, es indudable, y ya verdad de Pero Grullo, que gracias a Cervantes –aunque haya procurado destruirlos sin lograrlo por completo–, los libros de caballerías quedaron muy atrás: quizá, justamente, porque fue más allá de los procedimientos narrativos de aquéllos para constituir una de las novelas más originales e importantes de todos los tiempos. Los utiliza, sí, imita su exterior, pero les otorga un contenido nuevo en que prevalece, como en todas sus obras, su humanidad compasiva hacia todas y muy diversas criaturas de su creación.

UN EJERCICIO DE ESTRUCTURAS COMPARADAS: *AMADÍS DE GAULA - CIRONGILIO DE TRACIA*

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Universidad Católica Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

RESUMEN

Tras un minucioso análisis de la forma, las motivaciones y la recta semántica de la estructura bipartita o bipolar del *Amadís de Gaula* refundido por Garci Rodríguez de Montalvo, hemos de estudiar cómo a la vez conserva y –por vía de la exageración y el defectuoso equilibrio de sus componentes– distorsiona este modelo estructural el *Cirongilio de Tracia*, libro de caballerías dado a la estampa en 1545 por Bernardo de Vargas. Para ello consideramos nuestro objeto en relación con dos formulaciones teóricas del modelo hipotextual del *Amadís de Gaula* devenido architextual en virtud de su carácter fundacional y ejemplar; se trata de dos esquemas de análisis estructural, que responden respectivamente a la formalización sentada por Federico Francisco Curto Herrero en su opúsculo *Estructuras de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, y a la que ofrecemos aquí mismo sobre la base y por desarrollo analítico de la anterior. Como finalidad de los análisis propios del método contrastivo nos proponemos arribar al establecimiento de la motivación doctrinal o referencial que ha tenido Bernardo de Vargas para operar sobre el modelo hipotextual/architextual de la estructura bipartita amadisiana las distorsiones y modificaciones parciales que, fijados e interpretados debidamente sus alcances últimos, constituyen una innegable *innovación semántica*.

ABSTRACT

An Exercise in Comparative Structures: *Amadís de Gaula-Cirongilio de Tracia*

After a detailed analysis of the form, the motivations and the straight semantics of the bipartite or bipolar structure of *Amadís de Gaula*, rearranged by Garci Rodríguez de Montalvo, we intend to study how the *Cirongilio de Tracia*, book of chivalry engraved in 1545 by Bernardo de Vargas, –by means of exaggeration and a defective balance of its components– preserves and at the same time transforms the structural model. With this aim, we consider our object in relation with two theoretical formulations of the hipotextual model of *Amadís de Gaula*, turned into architextual model owing to its foundational and exemplary status. These two schemes of structural analysis respond to the formalization established by Federico Francisco Curto Herrero in his book *Estructuras de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, and to the systematization which we offer here on the basis of and as an analytical development of the previously mentioned one. Through the analysis of contrastive methods we intend to establish the doctrinal or referential motivations that led Bernardo de Vargas to make partial distortions and changes according to the

hipotextual/architextual model of the bipartite structure in *Amadís*. These, once fixed and interpreted in its ultimate consequences, constitute an undeniable *semantic innovation*.

Introducción

Los libros de caballerías castellanos del siglo XVI¹ constituyen una de las especies narrativas más hipercodificadas y en cuyo análisis más influyen como elementos de juicio las categorías definidas en relación con su género². Se ha convertido por ello en un lugar común del discurso crítico una estrategia de análisis de base comparativa o contrastiva, que tiende a definir los rasgos y las características particulares de cada obra, así como sus virtudes y defectos, en relación con la obra fundacional y modélica de la especie, el *Amadís de Gaula* en cuatro libros refundido por Garci Rodríguez de Montalvo a fines del siglo XV. Se trata por lo tanto de una práctica crítica a la vez *hipertextual*³ –por cuanto considera cada libro de caballerías como el producto ponderado de dos operaciones fundamentales de *imitación* y *transformación* del modelo amadisiano, devenido así hipotexto obligado de toda obra posterior dentro del género– y *architextual*⁴ –por cuanto el mismo *Amadís* se canoniza como el texto en que se fundan y definen las características genéricas de los libros de caballerías, presentes a partir de él, en mayor o menor medida, en todo texto perteneciente al género–⁵, y que ha rendido frutos de innegable utilidad. Con todo, se han levantado voces que con

¹ Siempre es pertinente, como se sabe, acentuar la especificación geográfica, habida cuenta de las peculiaridades discrepantes que presentan algunos ilustres ejemplos de la caballeresca hispánica del área lingüística catalana, como el *Curial e Güelfa* y el *Tirant lo Blanc*.

² La hipercodificación del género ha hecho posibles trabajos como el de Daniel Eisenberg titulado “A typical romance of chivalry” (55-74), donde la aludida *tipicidad* refiere, precisamente, la cerrazón y la organicidad de las pautas genéricas reflejadas en la virtual obra analizada.

³ Utilizamos los términos *hipertextualidad* e *hipertexto* según la canónica definición de Gérard Genette: “Entiendo por [...] [hipertextualidad] toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior (que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (*Palimpsestos*, 14); “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta (diremos *imitación*)” (*Ibid.*, 17).

⁴ De nuevo según Genette: “J’y mets enfin [...] cette relation d’inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit. Ici viennent les genres, et leurs déterminations [...] thématiques, modales, formelles [...]” (“Introduction à l’architexte”, 157); “El objeto de la poética [...] no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien asunto de la crítica), sino el *architexto* o, si se prefiere, la architextualidad del texto [...], es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular” (*Palimpsestos*, 9).

⁵ El propio Genette reconoce la inevitable interpenetración de ambas dimensiones de análisis, por cuanto el architexto se funda en una tradición histórica jalonada por textos concretos que son, de suyo, hipotextos sucesivos: “[...] la architextualidad genérica se constituye casi siempre, históricamente, por vía de imitación (Virgilio imita a Homero, el *Guzmán* imita al *Lazarillo*), y por tanto de hipertextualidad” (*Palimpsestos*, 17). Coincide con Genette Jean-Marie Schaeffer: “La littérature étant par définition institutionnelle, la généricité peut parfaitement être expliquée par un jeu de répétitions, d’imitations, d’emprunts, etc., d’un texte par rapport à un autre, ou à d’autres

atinadísima percepción han alertado contra una absolutización irreflexiva del antedicho proceder crítico, señalando que el paradigma amadisiano no siempre constituye un modelo de aplicación uniforme y constante:

Esto evoca, desde luego, la afirmación del canónigo cervantino “cual más, cual menos, todos ellos [los libros de caballerías] son una misma cosa y no tiene más éste que aquél ni estotro que el otro”. Sin embargo, creemos que la literatura caballeresca no se nos ofrece tan uniforme ni tan monótona como rápidamente se puede afirmar [...]. Esto no es así (aun dentro de una misma obra caballeresca hay gradaciones, matices, sutilezas, que contribuyen a su mayor jerarquía artística) y no nos parece “uniforme” ni “monótona” a nosotros, lectores de fines del siglo XX, y menos debió parecerlo al público de su tiempo” (Orduna, “El paradigma de *Amadís de Gaula*”, 80)⁶.

Se trata, pues, de andarse con tino y no subestimar las relativas posibilidades de originalidad de los libros posamadisianos, y se trata además, sobre todo, de no limitar el análisis comparativo y contrastivo –siempre útil, dígame una vez más– a una mera enumeración de convergencias y divergencias, vale decir, a un enfoque puramente fenoménico, sea temático o morfológico, sino por el contrario de avanzar en las radicales motivaciones doctrinales, estéticas o referenciales de aquellas convergencias y divergencias manifestadas a nivel de la forma literaria. Pero si no basta, nunca, con señalar la conformidad de la obra con el paradigma genérico, mucho menos basta con señalar su desvío o ruptura, pues todo desvío, toda ruptura formal o temática respecto de las pautas architextuales implica una correlativa innovación semántica que remite, a su vez, a motivaciones que se impone indagar. La relación *texto / architexto* –o bien *hipertexto / hipotexto*, dada la virtual identificación en el *Amadís* de sus condiciones de fundador y definidor del architexto y de concreto hipotexto, según queda dicho– es siempre *significativa*, constituye siempre un hecho de sentido, y a la recta interpretación de ese hecho debe orientarse todo análisis.

Ahora bien, a la hora de encarar dicha interpretación por lo general la crítica de los libros posamadisianos suele insistir en una única causa, meramente cronológica y casi diríase tautológica, explicativa de toda distorsión o innovación del modelo architextual: la relajación del paradigma como consecuencia de un *agotamiento* del género, que se degrada, a la manera de esas estirpes signadas por la insistente endogamia, en hijos cada vez más débiles e imbéciles. Se trata, por cierto, de una explicación que poco o nada revela, por cuanto resulta una constante metahistórica, a lo largo del desarrollo de cualquier género artístico específi-

[...]” (“Du texte au genre”, 186); “les textes fonctionnant comme modèle générique sont en quelque sorte présents dans le texte par rapport auquel ils remplissent cette fonction, non pas bien entendu en tant que citation (donc intertextualité), mais en tant qu’ossature formelle, narrative, thématique, idéologique, etc. Autrement dit la relation architextuelle que nous postulons est toujours basée sur une relation d’hypertextualité (plus ou moins multiple) *de fait*” (*Ibid.*, 202).

⁶ La misma investigadora retoma, amplía y aplica estos conceptos en otros trabajos: “El *Belianís de Grecia* frente a la tradición de los libros de caballerías castellanos”, 115-121; “Paradigma y variación en la literatura caballeresca castellana”, 189-212.

co, el que andando el tiempo los recursos formales que le son propios se convierten en clisés afuncionales y exageren sus trazos y contornos hasta devenir en retórica hipertrofiada y vacua, reveladora de una fatiga imaginativa típica de las épocas de decadencia cultural. Por nuestra parte, hemos venido observando y destacando estas características en un libro de caballerías editado –por única vez, según parece– en 1545, debido a la pluma de un ignoto Bernardo de Vargas: *Cirongilio de Tracia*. En él pueden observarse todas y cada una de las antedichas señales de agotamiento y decadencia: pesadísimo léxico latinizante, sintaxis ambiciosa, descarriada y siempre presta a naufragar en torpes anacolutos, adjetivación estereotipada e hiperbolizante, reiteración afuncional de células temáticas y acumulación de aventuras a menudo inconexas, exageración *ultra mensuram* de los tópicos propios del discurso maravilloso y del amor cortés, psicologías planas, acciones inmotivadas, desarmonías y asimetrías en los planteos estructurales, etcétera, etcétera. En un intento por sintetizar estos rasgos propios del carácter epigonal de la obra, titulamos uno de nuestros trabajos sobre ella “*Cirongilio de Tracia o los albores de la fatiga*” (349-365)⁷. Pero no basta, como decíamos, con la descripción fenoménica de los desvíos, obliteraciones o exageraciones respecto del paradigma, ni basta tampoco con ensayar la única y casi obvia interpretación del agotamiento del género y de la fatiga epigonal; por ello, nos fijaremos aquí los siguientes cometidos:

- a) Analizar en concreto uno de los rasgos genéricos que el *Cirongilio de Tracia* ha a la vez conservado y distorsionado, precisamente por vía de la exageración y el defectuoso equilibrio de sus componentes: la estructura bipartita.
- b) Considerar nuestro objeto, esto es la estructura del *Cirongilio de Tracia*, en relación con dos formulaciones teóricas del modelo hipotextual del *Amadís de Gaula* devenido architextual en virtud de su aludido carácter fundacional y ejemplar; se trata de dos esquemas de análisis estructural, que responden respectivamente a la formalización sentada por Federico Francisco Curto Herrero en su opúsculo *Estructuras de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, y a la que ofreceremos nosotros mismos a continuación sobre la base y por desarrollo analítico de la anterior.
- c) Arribar, como finalidad de los análisis propios del método contrastivo, al establecimiento de la motivación doctrinal o referencial que ha tenido Bernardo de Vargas para operar sobre el modelo hipotextual/architextual de la estructura bipartita las distorsiones y modificaciones parciales que oportunamente se señalarán, y que constituyen una *innovación semántica* cuyos alcances últimos deben ser debidamente fijados e interpretados.

⁷ En los últimos años hemos dedicado al *Cirongilio de Tracia*, además, los siguientes estudios: “La alegoría arquitectónica”, 27-56; “La aventura maravillosa caballeresca”, 101-116; *Cirongilio de Tracia de Bernardo de Vargas*; “Dos helenismos reivindicados en el *Cirongilio de Tracia*”, 45-73; “Evolución del topos constantinopolitano”, 125-135; “Palomeque, don Quijote, Cervantes”, 29-50; “Pertinencia formal y funcional de la aventura maravillosa”, en prensa; “Propuestas para una tipología epistolar”, I, 115-126; “La *salutatio* epistolar”, 83-95; “Las *virtutes narrationis*”.

La estructura del *Amadís de Gaula*

Cuando Garci Rodríguez de Montalvo emprende su confesada tarea de reelaboración del recibido *Amadís de Gaula* medieval “corrigiendo estos tres libros [...], que por falta de los malos escritores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leían, y trasladando y enmendando el libro cuarto con las Sergas de Esplandián su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto” (I, Prólogo, 224)⁸, diseña para su versión amadisiana una estructura que habrá de constituirse, como otros muchos elementos estilísticos y temáticos de esta obra, en pauta ejemplar para los sucesivos libros de caballerías del siglo XVI. Así la define sintéticamente Curto Herrero:

[...] el análisis de los *Amadises* y *Palmerines* da como resultado la comprobación de que en todos ellos permanece una estructura básica común –procedente de la obra fundacional del género– en la que pueden distinguirse dos partes (la bipartición es ley fundamental en la obra caballeresca) con tres estratos cada una: en la primera, las aventuras están destinadas a la cualificación del protagonista, sucesivamente, como héroe singular, como enamorado y como jefe de un grupo de caballeros, y en la segunda al desarrollo de una batalla colectiva (dos imperios, dos reinos o dos religiones en oposición), también fragmentable en tres estratos, en la que el protagonista aparece como caballero imprescindible para que el rey o emperador en cuya corte sirve pueda triunfar sobre sus enemigos. La primera parte de los libros caballerescos, en la que los episodios tienen un carácter marcadamente individual, suele finalizar con el matrimonio secreto entre el caballero y su dama, y la segunda, de carácter colectivo, se cierra con el matrimonio público y oficial. Todo ello constituye lo que podríamos llamar la estructura-modelo de un libro de caballerías (Curto Herrero, *Estructura*, 40-41).*

Más allá de ciertos pormenores discutibles –sobre todo los atinentes a las subdivisiones que el crítico establece dentro de cada una de las dos grandes partes⁹–, resulta evidente que tanto en el *Amadís de Gaula* cuanto en la gran mayoría de sus sucesores es ésta la estructura observable. En el caso de *Amadís*, superadas las tópicas instancias del nacimiento clandestino, el abandono y la crianza en la ignorancia de su verdadera estirpe, el futuro héroe, ya establecido un seminal vínculo de amor con la princesa Oriana, hija del rey Lisuarte de Gran Bretaña, y armado caballero por mano de su propio padre el rey Perión de Gaula,

⁸ Todas nuestras citas y referencias del *Amadís* remiten a la edición de Juan Manuel Cacho Blecua.

⁹ No estamos tan seguros de que la cualificación del protagonista como héroe singular y como enamorado ocurra “sucesivamente”, como quiere Curto Herrero, siendo que el enamoramiento de Amadís y Oriana sucede en instancias tan tempranas del hilo narrativo como las referidas al inicio de su andadura heroica, y en concreto anteriores a su investidura caballeresca formal; no debe perderse de vista, por otra parte, que en el *ethos* heroico del caballero andante el amor es el motor y la causa última de su actividad bélica. En cuanto a que la segunda parte de la estructura es “también fragmentable en tres estratos”, lo cierto es que no queda claro en el estudio de Curto Herrero cuáles son finalmente esos estratos.

libera este reino del usurpador Abiés, tras lo cual ocurre la recíproca anagnórisis con su padre; salva luego a su enamorada del malvado raptor y encantador Arcaláus, y al reino de Sobradisa, de la hermosa princesa Briolanja, de otro injusto usurpador, Abiseos, tras lo cual debe enfrentar los injustificados celos de su amada respecto de Briolanja y pasar una áspera penitencia de amor en Peña Pobre; reconciliado con Oriana, continúa su andadura caballeresca derrotando a fuertes gigantes como Famongomadán, Madanfagul, Cuadragante y Lindoraque, y auxiliando al rey Lisuarte en la batalla contra el rey Cildadán; ha realizado ya, por lo demás, su matrimonio secreto con Oriana, subterfugio orientado a cohonestar la unión carnal, pero debe separarse violentamente de la princesa a causa de la injusta actitud del rey Lisuarte, que mal aconsejado por los mestureros Brocadán y Gandandel expulsa al héroe de su corte. Acaba así el libro segundo de los cuatro en que divide Montalvo la obra, y con él la primera de las dos partes establecidas por Curto Herrero en su esquema, signada por el constante crecimiento del caballero como héroe singular y convocante de otros caballeros que, cautivados por su ejemplo, lo toman por modelo, lo siguen, lo reconocen como guía y convergen con él en la corte de Londres para mayor gloria de ésta y de su rey. En los dos libros restantes la acción pierde en variedad pero gana en unidad y concentración. Oriana da a luz a Esplandián, hijo de Amadís, en secreto absoluto; la tensión entre el héroe —que ha entretanto ensanchado su errancia en viajes que lo llevan a Alemania, Bohemia y Constantinopla— y el rey va *in crescendo* hasta que alcanza su *climax* cuando Lisuarte decide dar a Oriana en matrimonio al emperador romano Patín, y Amadís asalta las galeras en que viaja su secreta esposa para rescatarla; se definen así dos bandos que han de enfrentarse en dos cruentas batallas: por una parte Amadís y una larga serie de amigos y aliados, y por la otra la alianza de Lisuarte y Patín. Ya casi derrotados estos últimos, son atacados por el malvado rey Árábigo, ante lo cual Amadís, con generosidad, decide auxiliar al padre de su amada. Sobrevenien entonces la reconciliación general, la paz, el reconocimiento de Esplandián y las bodas públicas del héroe con Oriana. A todas luces se trata de un final feliz que ha de constituirse en norma de todos los libros de caballerías auriseculares, pero que, curiosamente, algunos críticos han reputado adventicio, exclusivo fruto de la imaginación de Montalvo y no acorde con el desenlace primitivo del *Amadís* medieval, presumiblemente trágico a la manera tristaniana y artúrica (Avalle Arce, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo, passim*; Lida de Malkiel, “El desenlace”, 185-194). En lo que a nosotros respecta, reputamos el final feliz montalviano plenamente coincidente, detalles aparte, con el desenlace del hipotético *Amadís* primitivo, que debió ser muy otra cosa que artúrico y tristaniano, como hemos intentado demostrar en trabajos anteriores (González, “*Amadís de Gaula: una historia romana*”, 285-294) y tendremos todavía ocasión de argumentar aquí mismo. De momento, quisiéramos avanzar sin dilación en la interpretación del esquema estructural de Curto Herrero, que se nos antoja rigurosamente atinado y cierto, pero carente de una debida fundamentación y, tal como lo expone el crítico, mero epifenómeno, simple expresión de una *dispositio* que se superpone a la

inventio que necesariamente debe sustentarla y motivarla sin que quede clara esta necesidad.

Dice Curto Herrero, y dice muy bien, que “la bipartición es ley fundamental en la obra caballeresca” (*Estructura*, 40); se impone por lo tanto indagar en el porqué de esta ley fundamental, en la *necesidad* de esta opción de forma. A poco de buscar la respuesta, hurgando en las numerosas soluciones binarias que aparecen en el *Amadís* y en otros libros de caballerías, queda claro que todas ellas remiten a dos díadas fundamentales, básicas en el planteo temático y doctrinal de cualquier obra de este género: a) el *dos contradictorio* que se expresa en el *eje de la guerra*; b) el *dos complementario* que se expresa en el *eje del amor*¹⁰. *Guerra* y *amor* definen, por su parte, un superior eje semántico en el cual se articulan y resuelven sus dos componentes a modo de otra díada, la díada capital que define el *ethos* caballeresco y sobre la cual se tejen los pormenores argumentales de todas las historias centradas en un caballero andante. ¿Cómo podría entenderse éste, en efecto, sin referencia obligada a un oponente en armas que le posibilite el ejercicio de su oficio, y sin una dama cuyo amor lo complemente y lo mueva a la acción como fuente de toda fuerza y de toda virtud? Pero si la necesidad de un oponente en armas resulta evidente e incontestable para que existan el caballero como actante y la caballería como marco doctrinal, y en consecuencia para definir la primera de nuestras díadas básicas, la del *dos contradictorio*, la segunda díada, la del *dos complementario* que define el eje del amor, ha sido generalmente mal entendida en relación con sus alcances dentro del architexto caballeresco y en concreto dentro del texto del *Amadís*. Se trata de un malentendido por restricción, que implícitamente limita los alcances del amor caballeresco al plano de la relación de pareja y aun, dentro de éste, al todavía más restringido plano del amor cortés. Es innegable la impronta de la vieja ideología del amor cortés en el armado de las anécdotas amorosas de los libros de caballerías, pero el caso es que tanto en el *Amadís* cuanto en las obras posteriores los cánones del amor cortés se recontextualizan y como consecuencia de ello desdibujan sus contornos, relajan lo estricto de sus pautas y se reacomodan a las nuevas necesidades; en el caso de *Amadís*, su relación con Oriana comienza siendo plenamente cortés y ajustándose a todas las imposiciones de la doctrina: secreto, vasallaje de amor, reconocimiento de la superioridad de la dama, obediencia ciega del caballero a las imposiciones de ésta, postergación indefinida del deseo, extraconyugalidad, presencia de confidentes, celos, penitencias. Pero el caso es que al avanzar la historia, y especialmente después del matrimonio secreto —que supone a su vez la consumación del deseo sexual—, la relación comienza a devenir cada vez menos cortés: al haberse ya consumado el deseo sexual el caballero no tiene motivos para rogar a la dama, con lo cual el papel superior de ésta se resiente y con ello la estricta subordinación vasallática del héroe a sus dictados; finalmente, cuando la unión secreta se

¹⁰ Hemos estudiado la simbología numérica y, en un sentido más amplio, las funciones extra-cuantitativas de los numerales en el *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián* en *La función literaria de los numerales en el Amadís de Gaula* y “La función literaria de los numerales en el *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*”, 52-55.

ratifica en las bodas públicas, la cortesía cesa por completo, a punto tal que la propia Oriana reprende a su marido cuando éste, ignorando su nuevo papel marital y por tanto superior según los roles socialmente admitidos en el contexto social de nuestra historia, pretende todavía recurrir a las viejas fórmulas:

–Señor, ya no es tiempo que por vos se me diga tanta cortesía, ni yo la reciba, que yo soy la que tengo de servir y seguir vuestra voluntad con aquella obediencia que mujer a su marido deve (IV, cxx, 1573).

Hay entonces, en el *Amadís*, una etapa de amor cortés y otra de amor poscortés, pero lo verdaderamente importante es que por sobre ambas hay una concepción del amor que va mucho más allá de lo cortés, lo poscortés, e incluso de la relación varón-mujer. El amor entendido según su más alta semántica constituye el núcleo doctrinal de la obra –no en vano el héroe epónimo se llama *Amadís*–, y en concreto se afirma como el requisito basal y legal del poder, según expresa la sabidora Urganda al rey Lisuarte:

–Señor, bien acompañado estáis, y no lo digo tanto por el valor destes cavalleros como por el gran amor que os tienen, que ser los príncipes amados de los suyos faze seguros sus estados. Por ende, sabedlos conservar [...] (II, lx, 851).

Se trata entonces de un amor pleno que alude, sí, al varón y a la mujer, pero también a los amigos, a los aliados, a los súbditos; en suma, se trata de un amor universal entendido como concordia y paz, y plasmado positivamente en la ley que Lisuarte sanciona en las Cortes de Londres, tendiente a convocar en su torno a todos los caballeros de buena voluntad que quieran acudir y contribuir a la configuración de ese estado fundado en la amistad. Cuando el propio rey, el sancionador de esa ley superior, la desconoce y viola expulsando a Amadís, el amor desaparece con éste de su corte, la amistad se deshace, la paz se quiebra y sus estados, tal como había oblicuamente profetizado Urganda, dejan de estar seguros y vuelven, como en la etapa pre-amadisiana, a quedar a merced de la guerra, la traición, la usurpación y la rebelión. Sólo la reconciliación con Amadís –esto es, con el *amor* personificado, según su más plena acepción– posibilitará a Lisuarte recuperar su dignidad real, reconstruir sus estados sobre la base de la concordia y la paz reconquistadas y así asegurar su poder (González, “Amadís en su profecía general”, 63-85; “Los límites de la cortesía”, 69-78). Vemos así de qué manera nuestro inicial eje construido sobre la díada *guerra/amor* acaba redefiniéndose como un nuevo y más pertinente eje *discordia/concordia*, ya que guerra y amor pasan a interpretarse como antónimos según una curiosa y doble relación que a la vez implica una proporcionalidad inversa –a más amor menos guerra, a más guerra menos amor– y una causalidad instrumental –la guerra puede ser el medio para el logro del amor plasmado como paz–. No olvidemos, en referencia a esta segunda posibilidad de articulación de nuestros dos términos de la díada, que los tratados medievales de caballería claramente definían como misión propia del caballero la consecución de la paz mediante el ejercicio de la guerra ¹¹.

¹¹ “Con enari con lo temps primer, es are Ofici de Cavayler pacificar los homens per forse

Todas las historias narradas en los libros de caballerías podrían reducirse, entonces, a esta mínima matriz, de carácter eminentemente dinámico, que impone una dialéctica *guerra/amor* o bien *discordia/concordia*, en cuyo seno se opera el paso de un término a otro como fundamento o sostén primero de toda la acción. Pero tras esta díada básica, definida según vemos en torno de términos que han de entenderse como *estados* inicial o final de una acción novelesca –se parte de un estado de paz o concordia desde el cual surge una discordia que lo modifica y genera las diversas alternativas argumentales, o bien se parte de un estado de guerra o discordia desde el cual el caballero intenta imponer la paz y el amor–, subyace una segunda díada, referida no ya a los estados inicial o final de la acción novelesca sino a los *medios o instrumentos* empleados para operar el paso de la situación inicial a la final: se trata del par *acción/deliberación*, que compromete el obrar del caballero en las esferas respectivas de las armas y el discurso, del combate y los consejos o cortes, medios apropiados ambos para vehicular el pasaje de la concordia a la discordia o viceversa. Estamos, en definitiva, ante la presencia del topos clásico y medieval que Curtius, con su habitual felicidad terminológica, ha nominado *fortitudo et sapientia* (*Literatura europea*, 242-254), y que en el desarrollo occidental de la épica heroica se ha encarnado o bien en personajes complementarios –Aquiles y Odiseo, Roldán y Oliveros– o bien en un único paladín completo capaz de asumir por igual como notas básicas de su personalidad la fuerza y la prudencia, el arrojo y la medida –Héctor, Mio Cid, el propio Amadís–¹². Definidos pues de este modo nuestros dos ejes semánticos básicos, el de estado *guerra/amor* o *discordia/concordia* y el instrumental *acción/deliberación*, ambos, según se ve, de estructura binaria y relacionados entre sí según los medios –el eje instrumental– se relacionan con los fines –el eje de estado–, conviene todavía postular la necesidad de un tercer eje, que bien podríamos llamar *cuantitativo*, que opera como especificador del eje instrumental, y que está constituido por la díada *particular/general*. En efecto, tanto la acción como la deliberación admiten dos posibilidades de plasmación, según se involucren en ellas una mínima o una máxima cantidad de actantes, según alcancen proporciones mínimas o máximas en su configuración y según produzcan efectos relativos o absolutos en su proyección ulterior. Estamos entonces, por fin, y sobre la base de nuestras tres díadas, en condiciones de indagar en el sentido profundo del binarismo estructural establecido por Curto Herrero. Proponemos hacerlo mediante la definición de una serie de *situaciones básicas* que sustentan el desarrollo de la historia, diseñan al hacerlo la estructura binaria de ésta y surgen,

darmes [...]” (Llull, *Libro de la Orden de Caballería*, 30). “Otrosi [deben obrar los caballeros] trayendo alguna pro, metiendo algun asosegamiento en los omes, que fuessen mouidos a fazer algun grand mal; o poniendo paz, o acuerdo entre aquellos que se desamassen [...]” (Alfonso el Sabio, *Código de las Siete Partidas*, II, xxi, xxii, 476b).

¹² La formulación más antigua y, también, más sintética y acabada del topos se encuentra en la *Iliada*, cuando Fénix, el maestro de Aquiles, menciona las dos cosas en que hubo de instruir al futuro paladín: el combate y las asambleas donde los hombres se hacen sobresalientes, hasta lograr que se convirtiera en “decidor de palabras y autor de hazañas” (*Il.*, IX, 440-443).

todas ellas, a partir de la debida combinación de los ejes instrumental –*acción / deliberación*– y cuantitativo –*particular / general*–, en el marco de los estados de *discordia* o *concordia* entendidos como puntos de partida o de llegada de la entera dinámica narrativa. Cada una de estas situaciones básicas, de naturaleza pragmática, supone asimismo un marco específico para la realización de los distintos actos –*fácticos* o *verbales*– de los personajes; es precisamente a partir de estos últimos, los actos de habla configurados como *diálogos*, que acometeremos la tarea de análisis de las situaciones propuestas, y que son las que siguen: a) *situación de Cortes*, resultante de la combinación del elemento *deliberación* más el elemento *general*; b) *situación de consejo*, resultante de la combinación del elemento *deliberación* más el elemento *particular*; c) *situación de combate singular*, resultante de la combinación del elemento *acción* más el elemento *particular*; d) *situación de batalla colectiva*, resultante de la combinación del elemento *acción* más el elemento *general*.

Hemos dicho que nuestros análisis de las cuatro situaciones básicas definidas han de hacerse a partir de la consideración de los diálogos; se trata de un ángulo de abordaje, de una puerta de acceso a la cuestión que en absoluto pretende erigirse en único camino, pero que en lo que a nuestra tarea respecta se ha manifestado, según juzgamos, sumamente eficaz y pertinente. Debemos en todo caso, para entender cabalmente de qué hablamos, definir los términos, sobre todo en atención a ciertos abusos de nomenclatura que, de los bajtinianos para acá, vienen dándose a la hora de entender qué es un diálogo y, más específicamente, qué cosa suele denominarse así en relación con el fenómeno literario. El diálogo consiste, desde un punto de vista pragmático, en una interacción o secuencia coherente de actos de habla que varios agentes llevan a cabo en forma alternativa y bilateral o multilateral (van Dijk, *La ciencia del texto*, 89, 240-241, 260). Al requerir de la interacción del diálogo que sea alterna, estamos descartando, salvo en casos excepcionales, la posibilidad de una superposición de los turnos verbales, y al requerir de ella que sea bilateral o multilateral, excluimos de la categoría de diálogo todo turno monológico o apelativo que no contemple la posibilidad de la reversibilidad e intercambio de los roles de locutor y alocutario, en cuyo caso estaríamos en presencia de actos meramente comunicativos o dialogísticos, pero no ante un diálogo propiamente tal, como abusivamente ha entendido, según aludíamos más arriba, cierta teoría poética. Sobre estos principios puede definirse el diálogo como *una interacción verbal bilateral o multilateral –nunca unilateral–, consistente en una secuencia de turnos alternos y simétricos –con intercambio de roles–, que se orienta a la creación de un sentido en un proceso semánticamente progresivo, en una situación cara a cara y de concurrencia de signos verbales y no verbales* (Bobes Naves, *El diálogo*, 27, 33, 37-38, 41, 43-44, 63-83, 176, 181, 190; González, “Algunas consideraciones”, 105-117; “Pragmática”, 147-154; Stati, *Il dialogo*, 11). Hemos tomado en consideración, por lo tanto, sólo los diálogos entre personajes, dentro de un plano estrictamente discursivo y ficcional, sin ilusionarnos ante la supuesta dialogicidad de la relación autor-lector, narrador-narratorio, hipertexto-hipotexto, o semejantes interacciones de suyo no recíprocas y

asimétricas en el desempeño de los roles, y en consecuencia no dialógicas. Por lo demás, y puesto que partimos de la clásica distinción de la *República* platónica entre *diégesis* –narración pura por la voz del narrador– y *mímesis* –narración imitativa que se propone reproducir las palabras exactas de los personajes– (VI 393 abcd 198-199), excluimos de nuestro campo tanto el diálogo en estilo indirecto cuanto las distintas formas sólo parcialmente miméticas como la *oratio quasi obliqua* y el estilo indirecto libre, que son diegéticas y pertenecen por tanto a la voz del narrador (Reyes, *Polifonía textual*, 77-84; Rojas, “Tipología”, 19-55), para centrarnos en la pura *mímesis* del estilo directo. Finalmente, siendo el diálogo una interacción verbal alternada, la unidad mínima requerida para que haya diálogo es el denominado *adjacency pair* o par de turnos que consta de dos actos de habla, el primero de los cuales es estímulo y el segundo respuesta (Stati, *Il dialogo*, 20-23).

Los diálogos que definen una situación de Corte son pocos en el *Amadís* –apenas nueve sobre un total de 893 diálogos registrados lo largo de la obra–, pero de extrema importancia y estratégica disposición. Entendemos por *Corte*, latamente y en relación con la historia y la literatura de los reinos hispánicos medievales, la reunión de una junta general de personas nobles, convocadas en torno del rey para intervenir en los asuntos del Estado. Según estipula la Segunda Partida del Rey Sabio, quienes se allegan a las Cortes reales lo hacen “o por alcanzar derecho, o por fazerlo” (II, ix, xxvii, 376b); la fórmula contempla de este modo las dos potestades del cuerpo, judicial y legislativa: alcanzar y hacer derecho se refiere al acto de solicitar u otorgar justicia acerca de un hecho particular –función judicial–, pero el *hacer derecho* implica también la capacidad de establecer leyes positivas o fueros generales –función legislativa–. En el *Amadís* existen, formalmente hablando, sólo las Cortes de Londres, en el libro primero; en ellas se enmarcan pragmáticamente los nueve diálogos arriba mencionados, cuyos propósitos responden a los dos objetivos propios de las Cortes según quedan sentados: los hay que consisten en una discusión acerca de una nueva ley por establecerse, y que vienen así a constituir a las Cortes formalmente como cuerpo legislativo –denominamos a estos diálogos, en cantidad de cuatro, propiamente *de Cortes*–, y los hay que ocurren en su seno cada vez que alguien acude a ellas para solicitar justicia o pedir al cuerpo que se erija en garante o testigo de algún pacto particular, y hacen por tanto referencia al carácter judicial o tribunalicio de la asamblea –los denominamos diálogos *en Cortes*, y ascienden a cinco–. No corresponde condescender a un análisis pormenorizado de cada diálogo, pero al menos los *de Cortes* deben reseñarse, a partir del primero de ellos (I, xxxii, 540) que marca la apertura formal de la asamblea por parte del rey que la convoca y preside, Lisuarte; en el primero de los tres turnos del diálogo, el rey solicita, según su derecho monárquico, el *consilium* de sus caballeros acerca de los medios más apropiados para guardar y acrecentar su honra, y se compromete a seguir los consejos que se le ofrezcan. Barsinán de Sansueña mociona para que, con el propósito de poder los caballeros deliberar con máxima libertad, el rey se ausente momentáneamente de la asamblea, y el monarca acepta hacerlo. Ya solos, los

caballeros prosiguen la deliberación en un segundo diálogo (I, xxxii, 540-542), cuyo esquema interactivo se reduce a un par de turnos a cargo del conde de Clara y de Barsinán de Sansueña, que exponen, respectivamente, dos proposiciones antitéticas que se presentan a la consideración de la asamblea¹³; se trata por lo tanto de una clara ocurrencia del género oratorio tradicionalmente denominado *deliberativo*, en el cual el dominio de la situación lo ejerce quien está encargado de optar entre las tesis contrapuestas: aquí, y en primera instancia, la asamblea de caballeros, pero en una segunda instancia, y tras su regreso, el propio rey. El primer turno corresponde al conde de Clara, quien establece en su discurso un principio de fundamental importancia para el posterior desarrollo de la novela:

–[...] los hombres en este mundo no pueden ser poderosos sino por aver grandes gentes o grandes thesoros, pero como los thesoros sean para buscar y pagar las gentes, que esto es la más conveniente cosa de las temporales en que gastar se deven, bien se muestra referirse todo a la mucha compañía como lo más principal con que los reyes y grandes no solamente son amparados y defendidos, mas sojuzgar y señorear lo ajeno como lo suyo propio [...] (I, xxxii, 541).

El conde relativiza el valor de la riqueza al reputarla un mero medio, a diferencia de la compañía de los buenos hombres que rodean a un rey, que es un fin de por sí. Hasta aquí el orador no ha propuesto nada, pero ha teorizado al sentar un principio general que ha de servirle a continuación para fundar su consejo:

–[...] y por esto, buenos señores, yo ternía por guisado que otro consejo, si éste no, el Rey nuestro señor no tomasse, haziendo buscar a todas partes los buenos cavalleros, dándoles abundantamente de lo suyo, amándolos y haziéndoles honra, y con esto los estraños de otras tierras se moverían a lo servir, esperando que su trabajo alcançaría el fruto que mereçe [...] (I, xxxii, 541).

El deseo de Lisuarte de acrecentar su honra sólo podrá satisfacerse, en opinión del conde, mediante una actitud de apertura, liberalidad y generosidad que implique: a) convocar en torno de la persona real la mayor cantidad de buenos caballeros; b) amarlos y honrarlos *dándoles abundantamente de lo suyo*, por medio de gracias y dones generosos. Este comportamiento significará seguridad y poder para el rey, que podrá en consecuencia defenderse y fortalecerse en sus estados y aun *sojuzgar y señorear lo ajeno* gracias al concurso de sus caballeros, pero también posibilitará un movimiento de retroalimentación, al tentar e inducir, mediante la mostración de su generosa liberalidad, a otros muchos *estraños de otras tierras* a sumarse al número de sus caballeros¹⁴. Tan generosa y a la vez inteli-

¹³ Los dos locutores se dirigen siempre a la asamblea en sus discursos, y el esquema interactivo resulta así un tanto rígido, pautado según cánones estrictos de intervención, tal como corresponde al tipo de diálogos que van Dijk denomina *conversaciones planeadas*, cuyas características son el tener tiempo y sitio acordados, tema fijado de antemano, roles previamente establecidos, objeto global limitado y conductor –aquí momentáneamente ausente, pero gravitante de todos modos– determinado (*La ciencia del texto*, 258).

¹⁴ El conde de Clara ha tenido sus buenas razones para este consejo. En primer término razones de orden general, ya que no hace más que asumir las ideas contenidas en tratados hispánicos de la caballería como el *Llibre del Orde de Cavaylerie* de Ramón Llull y la Segunda Partida de

gente propuesta resulta bien recibida por la asamblea –“No ovo aí hombre en el consejo que por bueno no tuviesse esto qu’el Conde dixera” (I, xxxii, 541)–, pero ha de tener, con todo, una objeción, encarnada en la contrapropuesta antitética que realiza Barsinán en su turno. Su discurso (I, xxxii, 541-542) comienza con un exordio agresivo, que prescinde inclusive del acostumbrado vocativo inicial y se aleja de los habituales procedimientos de la *captatio benevolentiae*, para acusar en cambio a sus alocutarios de locos –“nunca vi tantos hombres buenos que tan locamente acordassen a una palabra”–. Si el conde de Clara había usado de sólidos argumentos teóricos e históricos, Barsinán apelará más bien a las pasiones de sus oyentes, en un discurso menos racional y por ello menos convincente que el de su oponente, pero en cambio más emotivo y por ello más persuasivo. El argumento central es el temor a los extraños, que invadirían y dominarían la corte si el rey se abriese a una convocatoria tan amplia como la propuesta por el conde, y acabarían finalmente usurpando los favores reales en desmedro de los caballeros actuales –“serán en vuestra tierra tantos cavalleros straños, que no solamente el Rey les dará aquello que a vosotros de dar avía, mas [...] vosotros seréis olvidados, y en mucho menos tenidos”–. Barsinán apela, pues, a lo más bajo de las pasiones humanas, al miedo, el celo, el egoísmo; frente a la actitud generosa y abierta aconsejada por el conde, el señor de Sansueña propone cerrarse y aislarse; frente a la liberalidad la avaricia, frente a la grandeza de lo nuevo la pequeñez de lo viejo¹⁵. A diferencia de la unánime reacción de los caballeros en favor del anterior discurso del conde de Clara, ahora la acotación del narrador nos dice que “*algunos ovo aí embidiosos y codiciosos que se atuvieron a este consejo*” de

Alfonso el Sabio. Ramón Llull es taxativo al afirmar que el rey que honra a sus caballeros se honra a sí mismo: “[...] donchs los Cavaylers deven esser honrats per los Reys e per los alts Barons; cor enari con los Cavaylers fan star honrats los Reys e los alts Senyors sobre los altres homens, enari los Reys e los Barons deven tenir honrats los Cavaylers sobre los altres homens [...]” (*Libro*, VII, 69); “Senyor, qui en se Cort, e en son Conseyll [...] fa honor a Cavayler, fa honor a si mateir en le batayle; [...] e Senyor qui multiplique honor en Cavayler, qui sie son Servidor multiplique sa honor matere [...]” (*Ibid.*, VII, 70); y lo mismo Alfonso X: “E porende los Reyes los deuen [a los caballeros] honrrar, como aquellos con quien han de fazer su obra, guardando, e honrrando a si mesmos con ellos, e acrescentando su poder, e su honrra” (*Código de las Siete Partidas*, II, xxi, xxiii, 477a). Pero existen además en el conde razones de índole particular, ya que él mismo ha podido experimentar en persona la liberalidad del rey Lisuarte; en efecto, en el capítulo quince del libro primero, un poco al pasar, se nos dice acerca de este Serolois o Lelois el Flamenco que a él “entonces avía dado el rey Lisuarte el condado de Clara” (I, xv, 397). Su señorío no es heredado, sino habido en donación de un rey generoso y liberal; el conde, beneficiario particular de esta actitud regia, la propone ahora como norma o ley para el futuro y aplicable en general con relación a todos los caballeros.

¹⁵ Más allá de los argumentos, la postura de Barsinán también tiene, como la del conde de Clara, una motivación de índole personal. No es casual que quien sostiene tan ardientemente la posición contraria a acoger en la corte a caballeros extraños sea precisamente un caballero extraño, alguien que no es vasallo de Lisuarte ni pertenece a su compañía habitual, sino un cómplice del malvado Arcaláus el Encantador, junto al cual maquina en estos precisos momentos un ardid para despojar a Lisuarte de su trono y raptar a Oriana. Barsinán es un simulador, un falso, un felón, y su postura y sus argumentos preanuncian la posterior actitud de los mestureros Brocadán y Gandandel, quienes movidos asimismo por la envidia y los celos apelarán también a las bajas pasiones del rey para enemistarlo contra Amadís mediante argumentos muy similares a los esgrimidos aquí por el señor de Sansueña.

Barsinán (I, xxxii, 542). Despunta así el primer conato de ruptura en la corte de Lisuarte, que habrá de verificarse en todas sus drásticas consecuencias a fines del libro segundo con el alejamiento de Amadís.

Expuestas las dos tesis contrarias, sólo resta el regreso del rey y su decisión al respecto; Lisuarte se reintegra en efecto a la asamblea y, conocidas las propuestas, efectúa su opción (I, xxxii, 542-544), en un discurso sólidamente fundado en principios generales que el monarca expresa en contundentes frases gnómicas cargadas de doctrina –“Los reyes no son grandes solamente por lo mucho que tienen, mas por lo mucho que mantienen”; “qu’el buen entendimiento y esfuerzo de los hombres es el verdadero thesoro”–, y apelando asimismo a la consabida tópica del ejemplo de los ilustres antiguos –Alejandro, César, Aníbal, modelos de liberalidad¹⁶–. Finalmente, y como natural corolario de su ajustada fundamentación doctrinal, Lisuarte expresa su decisión:

–[...] Assí que, buenos amigos, no solamente he por bueno procurar y haver buenos cavalleros, mas que vosotros con todo cuidado me los trayáis y alleguéis, que seyendo yo más honrado y más temido de los estraños, más honrados y guardados vosotros seréis, y si en mí alguna virtud oviere, nunca olvidaré por los nuevos a los antiguos [...] (I, xxxii, 543-544).

El rey ha optado y al hacerlo ha obrado, en cierto modo, cuasi proféticamente, pues al elegir la primera posibilidad está determinando el curso que ha de seguir la historia al menos hasta el final del libro segundo¹⁷. La opción de Lisuarte por la primera propuesta no implica, empero, un liso y llano descarte de la segunda, sino –y lo sabemos por el desarrollo ulterior de la historia en los libros tercero y cuarto– su postergación. Al decidir aquí ser generoso y abierto el rey puede parecer e inclusive creer él mismo de buena fe que rechaza de plano la posibilidad opuesta, pero cuando preste oídos a sus malos consejeros, expulse a Amadís y a los allegados a éste de su corte y se empeñe en una inconducente alianza con el emperador romano contra aquellos sus antiguos amigos, su conducta supondrá una retractación de hecho, una abierta violación de la ley por él mismo sancionada, un cambio de opción y una adhesión a la propuesta que ahora rehúsa.

Pero antes de acabar con su cometido legislativo, verán todavía estas Cortes

¹⁶ Este *argumentum ab exemplo* sostenido en la mención de una tríada de caballeros de la antigüedad no deja de evocar el recuerdo de aquella otra tríada famosa de Jean de Longuyon, que agrupa a los tres campeones de la caballería clásica, Héctor, Alejandro y César, dos de los cuales coinciden con los aducidos por Lisuarte. Esta tríada, sumada después a otras dos que reúnen a los campeones de la caballería bíblica –Josué, David y Judas– y de la caballería cristiana –Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillon– conformó el grupo de los nueve barones o *neuf preux*, de recurrente aparición en la caballería medieval (*cf.* Keen, *La caballería*, 163-164).

¹⁷ La elección de Lisuarte de la alternativa generosa y abierta de allegar y concentrar muchos buenos caballeros se condice con la amplitud que reclamaba Alfonso X para la corte real, al compararla con el mar: “Pusieron los Sabios antiguos semejanza de la mar a la Corte del Rey, ca bien assí como la mar es larga, e grande, e cerca toda la tierra, e ay pescados de muchas naturas; otrosi la Corte del Rey, deue ser en espacio, para caber, e sofrir, e dar recabdo a todas las cosas que a ella vinieren, de cualquier natura que sea; ca allí se han de librar los pleytos grandes, e tomarse los grandes consejos, e darse los grandes dones” (*Código de las Siete Partidas*, II, ix, xxviii, 377ab).

elevarse otra propuesta de ley, esta vez desde una perspectiva femenina, de parte de la reina Brisena. El cometido de la reina será, una vez sancionada la conveniencia de concentrar en Gran Bretaña una grande y fuerte caballería, el de dotar a esa caballería de una misión que la justifique primariamente: la de defender a las dueñas y doncellas; es por ello que irrumpe en las deliberaciones para pedir a los caballeros de la asamblea:

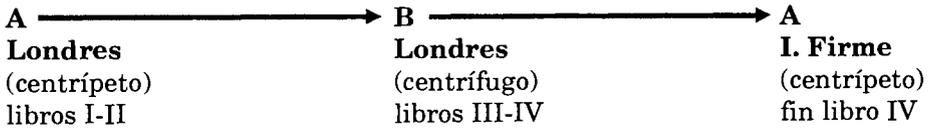
–Lo que vos demando en dones es que siempre sean de vosotros las dueñas y donzellas muy guardadas y defendidas de cualquiera que tuerto o desaguisado les hiziere. Y assí mesmo que, si caso fuere que aya prometido algún don a hombre que vos le pida, y otro don a dueña o donzella, que antes el dellas seáis obligados a complir, como parte más flaca y que más remedio ha menester; y assí lo haziendo serán con esto las dueñas y donzellas más favorecidas y guardadas por los caminos que anduvieren, y los hombres desmesurados ni crueles no osarán hazerles fuerça ni agravio, sabiendo que tales defendedores por su parte y en su favor tienen. (I, xxxii, 544-545)

Brisena aporta en su pedido no sólo la propuesta de lo que de hecho es una misión fundamental para los caballeros, sino el concreto contrapeso de la mirada femenina en el seno de una institución unánimemente masculina. La asamblea acepta el pedido de la reina, y la ley queda entonces completa y equilibrada, sostenida en los dos pilares de la congregación de caballeros y de –podría bien decirse– la opción fundamental por los débiles como cometido básico de la actividad de aquéllos, pues resulta evidente que, más allá de la mirada femenina que aporta, el pedido de Brisena consiste en una sinécdoque que alude al todo –los débiles– mediante la mención de su parte más notoria y arquetípica –las dueñas y doncellas–, tal como la misma reina se encarga de explicitar al definir a aquéllas como la “parte más flaca y que más remedio ha menester”. Tras el establecimiento formal de la fuerza caballeresca entendida como *congregatio militum*, la determinación expresa de su misión y razón de ser: la protección de los débiles. Pero tanto en los medios –la *congregatio militum*– como en los fines –la defensa de los débiles– se involucran los dos componentes basales de la díada caballeresca, las *armas* y el *amor*: armas como emblema e instrumento de los caballeros congregados por la primera ley y, también, como herramienta en el ejercicio de su misión defensora de los débiles según la segunda ley; amor como factor de unión entre los caballeros congregados y como móvil en su misión de protección de los necesitados. Vista la misma realidad desde otro ángulo, en ambas leyes se involucran la *concordia* y la *discordia*: la primera como expresión y sostén de la *congregatio militum*; la segunda como temporal instrumento para el cumplimiento de la misión de defensa de débiles y menesterosos. Ahora sí, el cometido legislativo de las Cortes de Londres ha quedado debidamente cumplido, con la sanción de esta ley doble o bifronte que trata de la esencia misma de la actividad caballeresca al estipular sus dos misiones básicas: acompañar y servir al rey mediante el *consilium* y el *auxilium* consagrados en un pacto de asistencia recíproca, y defender a los débiles y necesitados en las personas de las más notorias emergentes de esta categoría humana, las mujeres. La oportunidad concreta para una aplicación

de ambas partes de esta ley en la práctica no tardará en presentarse, pues apenas un par de capítulos más adelante (xxxiv, 557-565) Lisuarte y su hija Oriana serán tomados prisioneros por Arcaláus; Amadís asumirá el rescate de su amada en cumplimiento de la segunda parte de la ley, y su hermano don Galaor rescatará al rey en cumplimiento de la primera parte de la ley (xxxv-xxxvi, 566-582). Pero más allá de esta inmediata ocasión para su aplicación, la legislación establecida en las Cortes de Londres, por vía tanto de su respeto y vigencia cuanto de su desconocimiento y violación, han de determinar el desarrollo de la historia entera del *Amadís* hasta el desenlace presumiblemente original de la obra, coincidente con las bodas generales del libro cuarto.

La primera parte del *Amadís*, que ocupa todo el libro primero y la casi totalidad del segundo, reconoce como centro geográfico-estructural a Londres, hacia donde confluye, en un movimiento centrípeto, una enorme cantidad de andantes caballeros que van sumándose a la corte del rey Lisuarte hasta configurar una sólida y concorde compañía; corresponde esta etapa a la actitud propuesta por la moción del conde de Clara: acoger y honrar a muchos buenos caballeros que den amor y en consecuencia fuerza y poder al rey, y que a su vez reciban de éste generosos dones, expresión de retributivos amor y honra. En esta etapa inicial, Lisuarte se muestra como justo monarca, liberal y dadivoso, capaz de oír y aplicar los buenos consejos de sus vasallos, a los que congrega y mantiene unidos en virtud de un vínculo de amor. Pero hacia fines del libro segundo, los malos consejeros Brocadán y Gandandel, envidiosos de Amadís, maldisponen al rey contra el caballero; Lisuarte actúa por primera vez como rey permeable a las malas influencias y se aparta de su habitual conducta justa y generosa; despidе a Amadís de la corte, y con este acto marca el comienzo de una nueva etapa en la que Londres no será ya un punto centrípeto sino centrífugo. Los caballeros ya no serán cada vez más sino cada vez menos, no serán acogidos sino expulsados, y su recompensa no será ya la honra y la gratitud de un rey liberal y justo sino la ingratitude y la dureza de un rey celoso y envidioso, que al quebrar el vínculo de amor que lo unía a sus vasallos —y sobre todo a quienes, como Amadís, lo servían sin serlo— ya no es capaz de mantener la unión y la concordia, y asiste en consecuencia al surgimiento de enfrentamientos y guerras cada vez más profundas y graves entre los otrora amigos y aliados. Esta nueva actitud del rey, fruto de su trastorno moral, responde acabadamente a la propuesta de Barsinán de no permitir que se alleguen caballeros extraños a la corte, de cerrarse y ensimismarse en una postura egoísta y celosa. Esta etapa cubre los capítulos finales del libro segundo, todo el tercero y casi todo el cuarto; hacia fines de éste, empero, y ocurridas ya las grandes batallas entre Lisuarte y sus aliados romanos por un lado y Amadís y sus amigos por el otro, surge en virtud del triunfo de éste y de su actitud generosa y magnánima para con el rey vencido un nuevo centro, la Ínsula Firme, que aparece en plenitud como una verdadera restauración de aquel Londres centrípeto de la primera etapa. No estamos sin embargo en presencia de una etapa tercera que pudiera otorgar a la obra una configuración estructural no ya bipartita sino tripartita, pues el surgimiento de este nuevo punto centrípeto viene a coincidir,

casi, con el término natural con que a nuestro juicio debió coronarse el *Amadís* primitivo, las bodas generales y el final feliz de la concordia alcanzada, tras el cual añade Montalvo nuevas aventuras que, pese a situarse todavía dentro del libro cuarto de *Amadís*, apuntan ya a su continuación en las *Sergas de Esplandián*. Amadís ha de ser, entonces, quien recoja sobre el final de su historia y lleve a su máximo grado de ejecución la propuesta del conde de Clara, al erigirse en el centro convocante de la más espléndida asamblea de príncipes cristianos que acuden a la Ínsula Firme para celebrar sus bodas y, sobre todo, para ratificar con su presencia la plena vigencia de este nuevo orden instaurado por el héroe, orden basado en la plenitud de un amor universal como sustento de un poder espiritual de dimensiones jamás antes vistas. Si consideramos a la luz de esta restauración de Amadís —restauración superadora y meliorativa, como corresponde a toda verdadera restauración que no sea un mero retroceso reaccionario— la estructura total de la obra, descubrimos que ésta descansa sobre un movimiento pendular:



El esquema nos revela una historia que funciona como un enorme pulmón que inspira —etapa primera, movimiento centrípeto—, espira —etapa segunda, movimiento centrífugo—, y comienza nuevamente a inspirar cuando se acerca a su fin —restauración, movimiento centrípeto—. El final ocurre, por tanto, sobre el comienzo de una nueva etapa inspiratoria, de una nueva y mejor etapa de acogida y congregación de excelentes caballeros en torno de un centro superior al antiguo de Londres, la Ínsula Firme; esta nueva etapa apenas insinuada en el *Amadís* ya concluyente de Montalvo habrá de potenciarse en las *Sergas*, en torno esta vez de un héroe aún mejor que Amadís, su hijo Esplandián; pero no corresponde a nuestro cometido ocuparnos de las *Sergas*.

Pasamos por alto los diálogos *en Cortes*, en los que diversos personajes toman la palabra para, dirigiéndose a la asamblea, solicitar justicia a propósito de concretas situaciones, para ir directamente a los diálogos de consejo. Si las Cortes se definían como una situación de deliberación general, el *consejo* constituye una situación de *deliberación particular*, entendiéndose como la reunión de un grupo de personas en torno de un rey o de cualquier otra persona convocante, hecha con el propósito de aportar opiniones, advertencias o soluciones acerca de un asunto en concreto. Resulta en consecuencia de suma importancia, para la exacta delimitación entre situación de Cortes y situación de consejo, el que el tema tratado sea en el primer caso de índole general —establecimiento o aplicación de una ley— y en el segundo de índole particular —pasos por seguir, o actitud por tomar, respecto de una situación determinada—. Lo resuelto en las Cortes adquiere fuerza legal y por tanto aplicabilidad permanente, durativa o iterativa, con vistas al futuro; por el contrario, lo resuelto en un con-

sejo limita su pertinencia a un caso y un momento concretos, irrepetibles y agotables en sí mismos.

Hemos visto que la totalidad de los diálogos de Cortes ocurren en el libro primero; contrariamente, casi no tenemos en este libro diálogos de consejo: apenas uno sobre un total de treinta y dos. Éstos comienzan a hacerse frecuentes en cambio a partir del libro segundo, y muy especialmente a partir de los últimos capítulos, exactamente cuando sobreviene la ruptura del rey Lisuarte con Amadís y se genera una situación de conflicto que entraña, en definitiva, un quebrantamiento de las dos leyes fundamentales sancionadas por las Cortes: la *congregatio militum* en torno de un monarca –rota mediante la expulsión de Amadís y los suyos– y la defensa de los débiles representados emblemáticamente por las dueñas y doncellas –rota mediante los arbitrarios actos de Lisuarte de no reconocer los derechos de Madasima a la ínsula de Mongaça y de su hija a la sucesión del trono británico, desheredamiento este último correlativo de la entrega forzosa de la princesa como esposa del emperador romano Patín–¹⁸. Podemos postular desde ahora, por tanto, que los diálogos de consejo son una consecuencia del mayor grado de conflicto alcanzado en las relaciones entre el rey y la caballería, o dicho de otro modo, que el consejo surge como sucedáneo de las Cortes para resolver sobre las situaciones planteadas a raíz del no cumplimiento de las leyes sancionadas por aquéllas: si las Cortes eran expresión de la *concordia*, los consejos lo serán de la *discordia*, por cuanto en ellos la discordia se preanuncia proféticamente, se decide deliberativamente, se comenta o analiza, y finalmente se la intenta y logra reparar. No podemos descender a un análisis de cada uno de los diálogos de consejo; apenas nos detendremos en los fundamentales, entre los cuales uno adquiere suma importancia por situarse en él una advertencia al rey de la maga Urganda de netos alcances proféticos:

–Señor, bien acompañado estáis, y no lo digo tanto por el valor destos cavalleros como por el gran amor que os tienen, que ser los príncipes amados de los suyos faze seguros sus estados. Por ende, sabedlos conservar, porque no parezca que vuestra discreción ahún no está llena de aquella buena ventura que en ella caber podría. Guardados de malos consejeros, que aquélla es la verdadera ponçoña que a los príncipes destruye [...] (II, lx, 851).

Existe aquí una suerte de interferencia entre los estilos profético y doctrinal; las palabras de Urganda constituyen primeramente un consejo o una admonición, pero en virtud del *habitus propheticus* de la enunciativa y del conocimiento cierto del futuro ostentado por ésta a lo largo de la historia la admonición cobra el valor adicional de una verdadera profecía condicional implícita. Detrás del consejo –conservar a los buenos caballeros, guardarse de los malos consejeros– subyace una tácita alusión a la consecuencia negativa que puede sobrevenir si el consejo es desoído, y esa consecuencia negativa oblicuamente insinuada entraña el anuncio profético de una calamidad; la profecía, empero, es condicional, pues su verifica-

¹⁸ Catorce de los treinta y dos diálogos de consejo se ubican en los tramos finales del libro segundo, diez en el tercero y siete en el cuarto.

ción depende de la libre decisión del destinatario –el rey–, que bien puede evitar los males que se le predicen si decide acatar el consejo (González, “La admonición”, 27-42). Este escueto pero medular consejo de Urganda no se sitúa aún en los momentos de ruptura y conflicto, pero los anticipa y presagia; es la profecía de un quiebre del estado de amistad y concordia, del distanciamiento entre Lisuarte y Amadís y los consecuentes acontecimientos desatados a partir de entonces hasta el libro cuarto; es, además, la perfecta síntesis de la enseñanza capital de la obra, que funciona como una *disciplina regum* novelada cuyo propósito es instruir a los gobernantes –y por extensión a todos los hombres– acerca de los peligros que acarrea el no saberse rodear de buenos consejeros ¹⁹.

Si el anterior consejo de Urganda presagiaba la ruptura, otros la constituyen y proclaman, la *sancionan*, diríase. Tal sucede con un extenso diálogo (II, lxii, 893-896) en cuyo transcurso estalla la discordia entre Lisuarte y Amadís. Ya había sucedido, poco antes, la funesta intervención de los malos consejeros Brocadán y Gandandel, que sembraron en el monarca la semilla de los celos y la envidia contra el héroe y los demás buenos caballeros (II, lxii, 887-888); la respuesta del rey había sido entonces digna –“Estos cavalleros me han servido tan bien y tanto a mi honra y provecho, que no puedo pensar dellos sino todo bien”–, pero el caso es que el veneno estaba ya inoculado, y su efecto no tardaría en hacerse sentir en el corazón de Lisuarte. Así, en el consejo que ahora nos ocupa, el ánimo del rey aparece tironeado por sus buenos y malos consejeros; Amadís le ha solicitado en don que conceda a Madasima, señalada dueña que se encuentra como rehén en Londres, la posesión de la ínsula de Mongaçã, y Lisuarte, si por una parte “bien conosció que le pedía razón y cosa justa y honesta”, por otra parte, debido a las presiones de los mestureros que “miravan al Rey y fazían continente que le no otorgasse”, y también porque “su voluntad dañada estoviesse”, responde no sólo con una negativa al pedido, sino con una mentira y en cierto modo un agravio para el peticionante: “No es de buen seso aquel que demanda lo que aver no puede. Esto digo por vos, que lo que pedís ha bien cinco días que lo di a la Reina para su hija Leonoreta”. En inmediata acotación deja sentado el narrador que esta respuesta fue dicha “más por escusarse que por ser assí verdad”, a la vez que consigna la alegría de Brocadán y Gandandel ante la actitud real. Lisuarte ha recaído, pues, en tres gravísimos pecados para un rey: al negarse a conceder el don y dar Mongaçã a Madasima se ha mostrado poco liberal, pero más aún, me-

¹⁹ Además de éste de Urganda, existen otros consejos de alcances materialmente proféticos, bien que no formalmente, pues los enunciadores no son ya magos o vates reconocidos; tal sucede con el anciano conde Argamón, que en dos ocasiones (III, lxxviii, 1246-1247; III, lxxx, 1268) advierte a su sobrino Lisuarte acerca de los desastres que pueden sobrevenirle si persevera en su conducta injusta de mantener expulsados a Amadís y los demás buenos caballeros y de entregar a Oriana al emperador romano contra su voluntad; el alcance profético de las palabras del conde queda claro en ciertos pasajes de su segundo consejo: “Catad, señor, que fazéis gran cruexa y pecado, y muy presto podríades haver tal açote del Señor muy alto con que la vuestra gran claridad y gloria en mucha escuridad puesta fuesse”. No se preanuncia aquí, como en el consejo de Urganda, la ruptura, pues ésta ya ha ocurrido, sino sus desastradas y últimas consecuencias: la guerra, la derrota del rey y su humillación final.

diante su excusa ha mentido, y ha injuriado al mejor caballero de su corte, aquel a quien más honra debe ésta, de insensato. Amadís reacciona, como es habitual en él, mesuradamente, y pide a sus amigos, que comienzan a elevar sus quejas: “[...] no os quexéis si el Rey no nos da lo que pedimos”; escudado en esta misma medida que es signo de acatamiento de la voluntad real, se atreve al pedido de un segundo don: la libertad, al menos, de Madasima. La reacción del monarca es ahora inmediata y feroz: “A Madasima tengo yo en mi prisión por aver ella la tierra, y si no, mandarle he cortar la cabeça”. A sus previas faltas contra la liberalidad y la verdad ha sumado aquí Lisuarte un nuevo pecado de irreflexión y gratuita crueldad; la tensión del diálogo llega así a un grado tal que bien justifica la protesta, siempre medida no obstante, de Amadís, que reprocha al rey su desmesura: “Ciertamente, señor, más mesuradamente nos devríades responder, si a vos pluguiesse; y no fariades en ello tuerto si lo mejor conocer quisiéssedes”. Y la respuesta del rey lleva entonces las cosas a un punto de no retorno: “Si yo bien vos no conozco [...], assaz es el mundo grande; andad por él y catad quien os conozca”. Lisuarte ha expulsado a Amadís de su corte, y al hacerlo ha puesto término tanto al diálogo²⁰ cuanto a la fructífera asociación entre el mejor caballero del mundo y el monarca hasta aquí más grande y justo²¹. Estamos entonces ante una inflexión, un límite en el diseño del movimiento bipolar que venimos describiendo a propósito de la estructura de la obra; el diálogo que acabamos de rese-

²⁰ Hemos asistido a un típico diálogo de consejo; tenemos la presencia de un rey que convoca y preside, dos partes claramente diferenciadas que sostienen propuestas contrarias, y finalmente la opción por una de ellas por parte del monarca. Lo que resulta más interesante es advertir que a diferencia de la postura sustentada por Amadís la contraria sostenida por Brocadán y Gandandel no se verbaliza, no se materializa en un explícito discurso de parte, sino tan sólo oblicuamente a través de una breve frase irónica de Gandandel previa a la explicitación del don solicitado al rey por Amadís, que constituye la única intervención verbal del mesturero en el diálogo y entraña por lo demás una toma de turno espontánea y contraria a las normas de la interacción –“Ciertamente [...] si ello es assí, vos pedís hermoso don y bien es que el Rey sepa lo que queréis”–, y sobre todo a través de una eficaz acción paraverbal. Gandandel y Brocadán no desaconsejan al rey mediante palabras, sino mediante gestos –“miravan al Rey y fazían continente que le no otorgasse”–, e inclusive, podría decirse, mediante el simple pero decisivo peso de su presencia, de la gravitación de sus personas como corpóreas y tangibles advertencias que a la vista de Lisuarte actualizan tácitamente su consejo contrario a Amadís, ya expuesto en instancias anteriores del relato.

²¹ Después de esta durísima réplica del rey que marca un verdadero límite en el desarrollo argumental de la obra y un *climax* dramático en el del diálogo, se hace casi indispensable una pausa, un momento a la vez de distensión y de reflexión, que vendrá de la mano de una glosa moralizante del narrador que sirve a éste para, con tono exclamativo y temple doctrinal, lamentar la ruptura que acaba de ocurrir y encarecer a un tiempo la gran calamidad cuya prevención es quizás el tema central de la obra: la labor de los malos consejeros: “Gran cosa a mi parescer es y muy señalada, para que ni las armas de los enemigos ni las frías ponçoñas se crea que dellas tanto peligro, tanto daño redundar pueda a los reyes y grandes como de solas las orejas, porque aquello bueno o malo que en ellas emprendido se [*sic*, por *es*] trastorna el coraçón, guía la voluntad por la mayor parte a seguir lo justo o deshonesto. Assí que, grandes señores, a los que en este mundo tanto poder es dado que basta para complir vuestros apetitos, vuestras voluntades, guardaos de los malos, que pues de sí mismos de sus ánimas poco cuidado tienen, mucho menos y con más razón se deve creer que lo ternán de las vuestras”. Las advertencias contra los malos consejeros constituyen un verdadero lugar común de los regimientos de príncipes en la Edad Media.

ñar, al dramatizar mediante sus turnos la ruptura entre monarquía y caballería, señala el fin del movimiento centrípeto y el consecuente inicio del movimiento centrífugo, y constituye el primer consejo que se define en sus resultados como la perfecta antítesis de las Cortes de Londres: si en éstas se había establecido una doble ley que mandaba aglutinar caballeros en torno del rey y defender a las damas en cuanto débiles, en este consejo el rey Lisuarte se ha encargado de violar dicha ley en sus dos aspectos, pues desconoce su deber de congregar a los mejores caballeros al expulsar a Amadís, y desconoce su deber de defender y servir a las damas en cuanto débiles al negar a Madasima su libertad y la ínsula de Mongaça. Pocos párrafos más abajo (II, lxii, 899-902) otro consejo completa la transición de la etapa centrípeta a la centrífuga; Amadís es ahora el convocante, y sus amigos y más estrechos compañeros oyen de sus labios lo que acaba de ocurrir con el rey. Pero el héroe ha tomado una determinación capital, que desea comunicar a los suyos:

—Señores, yo me quiero despedir del Rey y de la Reina si me ver quisieren, yirme a la Ínsola Firme; y a los que pluguiere que en uno bivamos allí nos farán honra, demás del plazer que ternemos, porque aquella tierra es muy viciosa, abundada de todas las cosas y de muchas caças y fermosas mugeres, que son causa, doquiera que las haya, de hazer a los cavalleros más loçanos y orgullosos. [...] Allí nos vernán a ver muchos de aquellos que nos conoscen y otros estraños, así hombres como mugeres, que nuestro socorro avrán menester. Y allí tornaremos cada que nos pluguiere a amparar y reparar a nuestros trabajos [...].

Amadís propone, en definitiva, *trasladar el centro de la caballería de Londres a su Ínsola Firme*; al hacerlo recoge en sus manos la misión abandonada por Lisuarte de congregar en su torno a muchos y buenos caballeros, tanto “aquellos que nos conoscen” cuanto “otros estraños”. Mediante lo propuesto y decidido en este consejo dos hechos de capital importancia se aseguran: en primer término, la continuidad de las leyes de las Cortes, que si bien han sido violadas en Londres podrán ahora hallar cobijo en otro espacio donde volverán a cobrar plena vigencia; en segundo término, el traslado de ese verdadero *axis mundi* que había sido hasta aquí Londres a otro lugar que habrá de atraer a sí a toda la caballería expulsada. Amadís genera y define de este modo un nuevo punto centrípeto que se erige en contraparte de una Londres centrífuga, y que alcanzará su máximo esplendor cuando, superadas las guerras y hechas las paces generales, encuentren éstas su realización simbólica en las bodas múltiples que se celebran en la isla.

De aquí en adelante, la totalidad de los diálogos de consejo va a relacionarse, directa o indirectamente, con esta nueva circunstancia causada por la ruptura entre Lisuarte y Amadís. Algunos sirven para profundizar y agravar la ruptura, como los que se ocupan de la situación de Madasima y, tanto del lado del rey como de Amadís, deciden las acciones bélicas que han de seguirse al respecto (II, lxiii, 916-919; II, lxiv, 922-923; II, lxiv, 926-928)²²; otros canalizan desafíos, sea de los

²² El último de estos consejos atinentes a la cuestión de Madasima cobra especial importancia porque en él ocurre una súbita iluminación de Lisuarte, quien ve por fin la felonía de Brocadán

caballeros de Amadís a los cizañeros Brocadán y Gandandel, para que su felonía quede manifiesta mediante un juicio de Dios (II, lxiv, 935-937), sea del rey a Amadís con vistas a la guerra (III, Comiença, 946-948); otros expresan los dilemas que se les presentan a ciertos personajes en relación con dichas guerras y a propósito de lealtades contrapuestas, como la de Galaor para con su hermano Amadís y para con su señor Lisuarte, o bien para con éste y para con la justicia que éste ha violado (III, lxxv, 988-990; III, lxxvii, 1224-1226), o la del conde Argamón entre la obediencia a Lisuarte y lo que entiende bueno y recto en relación con la forzada boda de Oriana con Patín de Roma (III, lxxviii, 1237-1238); otros, finalmente, marcan una máxima tensión en la ruptura, como aquel en que Amadís consulta con los suyos su decisión de raptar a Oriana a los romanos para impedir así su forzado matrimonio (III, lxxx, 1282-1285); se trata este último consejo de un verdadero punto de inflexión y de un *climax* en la intensidad del conflicto, pero en lo que en él se resuelve por Amadís y los suyos vienen a coincidir la extrema gravedad con el extremo cumplimiento de la ley: precisamente por querer hacer respetar la ley, Amadís ha asumido una decisión tan grave. Enseguida la llevará a cabo, Oriana será rescatada y trasladada a la Ínsula Firme, y el rey Lisuarte estrechará filas con los romanos para castigar esta intromisión de Amadís. A partir de aquí, los consejos no serán ya el marco para la manifestación y la intensificación de la ruptura, sino para los intentos, compartidos o no, logrados o fallidos, de un acercamiento y de una reparación. En efecto, tras el rescate de Oriana el principal interés de Amadís se dirige a la recomposición de sus relaciones con el rey; reúne un consejo en la Ínsula Firme (IV, lxxxv-lxxxvi, 1321-1325) en el que se decide enviar una embajada de paz a Lisuarte, pero también preparar lo necesario para una guerra en previsión de un rechazo por parte del rey; éste, por su parte, reúne su propio consejo para resolver sobre la oferta de paz que ha recibido, de donde resulta una imposición llana de su voluntad contraria a aquélla y la determinación de anudar una alianza con los romanos para enfrentar en batalla a Amadís (IV, xcvi, 1375-1378); éste, por último, acusa recibo de tal decisión de su enemigo en otro consejo en cuyo seno se oye al emisario (IV, xcvi, 1398-1401). La guerra resulta, pues, inexcusable, y tiene lugar con toda su crudeza: en dos batallas sucesivas Amadís y sus aliados han casi derrotado a Lisuarte y los suyos, pero a tiempo interviene el santo ermitaño Nasciano, ayo del doncel Esplandián, que se ha enterado del enfrentamiento y decide revelar a ambos contendientes la verdadera identidad del niño, hijo de Amadís y Oriana; Lisuarte queda a tal punto conmovido por esta noticia, que por primera vez se muestra dispuesto a hacer las paces con el padre de su nieto, quien a su vez también está pronto a la paz; en dos consejos respectivos, los de Amadís y los de Lisuarte acuerdan la tregua (IV, cxiii, 1510-1512; IV, cxiv, 1512-1513), y posibilitan así la recon-

y Gandandel cuando éstos le aconsejan matar a la dueña; el monarca parece por fin advertir sus yerros pasados y arrepentirse de ellos: "Consejástesme muy mal y dañastes a quien nunca os lo mereció. Yo, que erré, tengo la pena, y assí creo que vosotros al cabo, si la verdad no traxiestes, no quedaréis sin ella". Pero ya es tarde para detener el curso de los hechos y regresar al orden anterior a la expulsión de Amadís.

ciliación de la monarquía y la caballería más excelsas. Pero queda aún lugar para un par de consejos, que se erigen en expresión, precisamente, de la reparación definitiva de la ruptura. El primero de ellos (IV, cxvii, 1557-1558) lo celebra Amadís con los romanos, cuyo emperador Patín ha muerto en la batalla, para proponerles un pacto de amistad y sugerirles a la vez que elijan como nuevo emperador a Arquisil; Amadís, como vencedor de la guerra, ejerce su derecho de imponer a los vencidos un orden conforme a su voluntad, pero lo ejerce mediante la persuasión, la deliberación y la consulta, sin obligar ni forzar²³. El segundo consejo de los dos finales (IV, cxx-cxxi, 1576-1589) cobra especialísima importancia; en él reúne Amadís a todos sus amigos y aliados para recompensarlos por su apoyo, y les ofrece en premio esposas a elección de cada uno y tierras de las por él habidas en conquista. Ratifica Amadís mediante estos actos la vigencia de las Cortes de Londres, pues al conceder esposas y tierras a sus amigos honra y premia a éstos, congregándolos en su torno –primera ley de las Cortes–, pero también honra y sirve a las señaladas damas cuyas manos entrega a tan altos esposos –segunda ley de las Cortes–; por lo demás, tanto la donación de esposas como la donación de tierras a los caballeros supone la asunción por parte de Amadís de un rol *central* y capital dentro de la caballería, que lo asimila a la función real y funda, también en obediencia de las Cortes, una nueva *congregatio militum* basada en la amistad y la generosidad. No se trata, por lo tanto, de un simple y llano retroceso al estado previo a la ruptura; esta nueva vigencia de las Cortes no copia la etapa inicial, no reproduce sin más esta *síntesis* de la Ínsula Firme la *tesis* de la primera Londres respetuosa de las leyes, tras superar la *antítesis* de la segunda Londres que las había desconocido y violado. Tanto los matrimonios acordados cuanto las tierras donadas en posesión y gobierno suponen un cambio fundamental en la vida y en la actividad de los amigos del héroe y del héroe mismo: se trata del paso de la caballería *andante* a la caballería *terratiente o reposante*: frente a los viajes en busca de aventuras, el establecimiento en una tierra; frente al combate, el gobierno; frente a la andanza, el reposo; frente a los escauceos cortesés, el matrimonio²⁴.

²³ Adviértase, de paso, que en una realidad ficcional como la que corresponde al *Amadís*, donde la figura del Papa está absolutamente ausente –y aun las referencias a la Iglesia y al clero secular son por demás escasas, laterales e imprecisas–, la función históricamente reservada al Pontífice de ungir al emperador romano debe ser cubierta por aquel personaje que revista una análoga autoridad moral y espiritual: no puede ser otro que Amadís.

²⁴ Don Cuadragante, al aceptar de buen grado las tierras que le ofrece Amadís y elegir a su futura mujer, hace explícito el gran cambio que supone la celebración de estas bodas: “Mi buen señor; el tiempo y la juventud hasta aquí me han sido muy contrarios a ningún reposo ni tener otro cuidado sino de mi cavallo y armas. Mas ya la razón y edad me combidan a tomar otro estilo” (IV, cxx, 1577). Capítulos después, y en ocasión del secuestro de Lisuarte, la maga Urganda se encargará de advertir a Amadís y al resto de los viejos caballeros que será vano cualquier intento de su parte por emprender el rescate, puesto que la misión de la andante caballería ya no les pertenece a ellos, sino que ha pasado a la generación más joven, encarnada por Esplandián: “Toma ya vida nueva con más cuidado de gobernar que de batallar como hasta aquí heziste. Dexa las armas para aquel a quien las grandes vitorias son otorgadas de aquel alto juez que superior para ser su sentencia revocada no tiene” (IV, cxxxiii, 1763). El recambio generacional produce una suerte de efecto

Pero queda todavía un detalle importante. Al diseñar la estructura del nuevo orden, Amadís corona el reparto de tierras con la mención de *su* propia tierra —así como corona también la celebración de los matrimonios con sus postergadas bodas públicas con Oriana—; retóricamente, la reserva de su *Ínsula Firme* para el final de la enumeración supone el propósito de descargar el mayor peso semántico sobre el último elemento de la lista, de acuerdo con la ley de los miembros crecientes; así, tras conceder Sansueña a Cuadragante, el reino del pérfido rey Arábigo a Bruneo de Bonamar, Cerdeña y Calabria a su hermano don Florestán, y la cierta promesa de las heredades de sus padres a Agrajes y Grasandor, alude a sí adjudicándose “este rincencillo desta *Ínsula Firme*, hasta que Nuestro Señor traya tiempo en que podamos aver más”. Vendrá ese tiempo, naturalmente, con la ocasión de heredar Gaula de su padre Perión y la Gran Bretaña de su suegro Lisuarte, pero interesa detenernos brevemente en el hondo significado de este en apariencia menospreciado *rincencillo* de la *Ínsula Firme*, perfecta definición, en su diminutivo y en su colocación final al cabo de una lista de grandes señoríos, de la imagen simbólica del *no lugar*, esto es, del punto inextenso e inmóvil que desempeña la función de *centro o eje* en torno del cual se desenvuelve el mundo, entendido como *origen* y a la vez *meta* de un determinado orden de manifestación, causa eficiente y causa final de la nueva caballería (González, “Realismo y simbolismo”, 15-30). Si Amadís es el nuevo centro de la caballería, su espacio propio, la *Ínsula Firme*, debe constituirse en representación de esa misma condición central; toda isla es, arquetípicamente, figuración de un centro, y en esta isla en concreto, entendida como centro, existe por lo demás un *centrum centri*, un centro del centro, la Torre de Apolidón que sirve de aposentamiento a las parejas de los desposados, en una impresionante refiguración de las hierogamias míticas. Pero además de ser un *no lugar*, este punto inextenso en torno del cual gira el mundo manifestado —que sí es extenso— debe ser *fiijo*, esto es, *en reposo*, ajeno a la movilidad de la manifestación que causa pero no integra, el motor inmóvil en suma; hallamos entonces la radical justificación metafísico-simbólica del carácter *no andante* de la nueva caballería que a partir de ahora ejercerá nuestro héroe: Amadís será *no andante* porque tal será su modo de ser *inmóvil*, esto es, de ser un verdadero *principio y centro*. Y hay todavía más sobre el *rincencillo*, pues el sustantivo *rincón* reconoce como étimo al árabe vulgar *rukún*, clásico *rukn*, voz que designa tanto al ángulo o la esquina cuanto la idea de misterio, secreto; su plural según el modo semítico, *rukn el-arkán*, ‘ángulo de los ángulos’, designa al quinto elemento o quintaesencia en el plano alquímico, y en el arquitectónico a la piedra angular, aquel *caput anguli* que según los Evangelios Sinópticos rechazaron los constructores por insignificante, siendo que por el contrario ha de convertirse en la cabeza y clave del edificio, aquella piedra que le confiere *unidad*, por referencia a Cristo

encadenado; si tomamos las personas de Lisuarte, Amadís y Esplandián como representantes de las tres generaciones sucesivas, vemos claramente que Esplandián pasa a suplantarse a Amadís en el rol de caballero andante, Amadís a Lisuarte en el de gobernante y centro de la caballería, y Lisuarte queda totalmente despojado de función, en virtud de lo cual se sume en una progresiva decadencia anímica que habrá de llevarlo finalmente a la abdicación de su trono, al mediar las *Sergas*.

mismo (Mat. 21, 42; Marc. 12, 10; Luc. 20, 17). Amadís y su Ínsula Firme son, pues, la piedra angular del edificio caballeresco, la cabeza y el centro, el origen y la meta de ese nuevo orden. El héroe menciona su isla en último término porque la piedra angular se coloca, siempre, al final de la construcción, y la menciona en forma diminutiva porque la piedra angular es injustamente reconocida por los constructores, por los profanos, como pequeña y desdeñable, siendo capital y absoluta en sus alcances (González, “El *rinconcillo* de Amadís”, 437-445).

Acabamos de mencionar el último consejo que se celebra en el *Amadís*; en su lugar dijimos que los diálogos de consejo surgían como una especie de sucedáneo de las Cortes, cuando la ley establecida por éstas comienza a incumplirse; mediante este último consejo, la ley de las Cortes vuelve a cobrar vigencia en total plenitud, y por tanto ya no serán necesarios nuevos diálogos de esta clase. Más aún, en razón de los alcances durativos y de la fuerza de ley que adquieren las decisiones de este postrer consejo, que según queda dicho no se limita a restaurar las Cortes de Londres sino funda un orden nuevo centrado en Amadís y basado en el amor y la concordia más universales, nos atrevemos a *desclas*ar este último diálogo, y no considerarlo ya un mero consejo, sino una verdadera asamblea de Cortes; pese a su apariencia formal de consejo, la reunión de la Ínsula Firme ha sentado, de hecho, una nueva constitución legal, una nueva organización espiritual, política e interpersonal de alcances durativos; ha restaurado, sí, las viejas leyes de las Cortes de Londres, pero además las ha reordenado a nuevos fines caballerescos, ya no más andantes sino reposantes. Es el reposo del centro y de la obtención del centro, es el equilibrio final. Aquí y así debió finalizar el *Amadís* primitivo, cabal expresión de un esquema pendular cuyos movimientos sucesivos *Cortes* y *consejos*, a su modo, emblematizan, según un proceso *orden / Cortes de Londres > desorden / consejos > reordenamiento / Cortes de la Ínsula Firme*. Es el esquema cíclico del mundo, del cosmos natural y del cosmos mítico.

Podemos finalmente abandonar las situaciones de *deliberación* –Cortes y consejos– y pasar a las de *acción*, según sus modalidades *particular* –combates singulares– y *general* –batallas colectivas–. Se trata de una situación pragmática más propicia a lo gestual que a lo verbal: la lucha es física y sus actos son corpóreos, kinésicos y proxémicos; y con todo, existen diálogos de combate, y en gran cantidad –un total de ciento treinta y siete–, que pueden ya abrir la lucha y precederla, ya seguirla y cerrarla, ya interrumpirla y comentarla durante su desarrollo; pueden, asimismo, entablarse entre los propios caballeros antagonistas, o bien entre caballeros aliados que participan de un mismo bando; nos interesarán sobre todo los del primer tipo. Los diálogos previos al combate suelen identificarse con una acción ilocutiva de *desafío*, que contiene en no pocos casos interesantes elementos doctrinales:

En esto estando, llegó Amadís dando bozes y diziendo que dexasse la donzella; y el cavallero que lo vio, fue luego a tomar sus armas, y cavalgó en su cavallo y dixo:

–En mal punto me estorvastes de hazer mi voluntad.

–Dios confunda tal voluntad –dixo Amadís–, que assí haze perder la vergüença a cavallero.

—Cierto, si me no vengasse de vos —dixo el cavallero—, nunca traería armas.

—El mundo perdería muy poco —dixo Amadís— en que las desamparásedes, pues con tanta vileza usáis dellas, forçando las mugeres, que muy guardadas deven ser de los cavalleros.

Entonces se acometieron al más correr de los cavallos [...] (I, xix, 446-447).

Se trata, como vemos, de un desafío estrictamente principista, fundado en la ley de la defensa de las damas en cuanto débiles, ley que por cierto no ha sido todavía sancionada por las Cortes en forma positiva, pero que opera ya como costumbre, siendo que la ley positiva no hace sino fijar por escrito un anterior uso consuetudinario. En el otro extremo de la situación pragmática, los diálogos que cierran o marcan la clausura del combate pueden corresponder, en cuanto actos de habla, a una función ilocutiva *rendición* o bien *abandono*: “Señor, pues que mi ventura quiso que más no pudiesse fazer, yo me doy por vuestro preso, y gradéz-covos la vida que me dais” (III, lxx, 1100). Es en estos diálogos que enmarcan una rendición donde los discursos doctrinales se hacen presentes con mayor fuerza, ya que en estos casos la doctrina pasa a funcionar como una moraleja que se desgaja a partir del ejemplo concreto de la derrota de un caballero soberbio o felón; así, a lo largo de toda la obra la lucha física es vista como una *forma de conocimiento*, concretamente, de un conocimiento moral. La guerra exterior deviene imagen simbólica de la guerra interior que cada hombre libra contra las tentaciones, el pecado, el mal en suma; a la luz de esta idea cobran sentido las palabras de Amadís cuando rechaza el pedido de tregua que le efectúa el perverso Abiés de Irlanda, usurpador del reino de Gaula, quien le había manifestado su vergüenza por no poder derrotarlo más rápidamente:

—Rey Abiés, ¿desto se te haze vergüença y no de venir con gran sobervia a hazer tanto mal a quien no te lo meresce?; cata que los hombres, specialmente los reyes, no han de hazer lo que pueden mas lo que deven, porque muchas vezes acaesce que el daño y la fuerça que a los que se lo no merecieron quieren hazer a la fin caer sobre ellos y perderlo todo, y ahun la vida abueltas; y si agora querriás que te dexasse holgar, assí lo quisieran otros a quien tú, sin se lo otorgar, mucho apremiavas, y porque sientas lo que a ellos sentir hazías aparéjate, que no holgarás de mi grado (I, ix, 320).

Se trata de un diálogo que interrumpe el combate, pero que oblicuamente sugiere ya su desenlace desfavorable a Abiés, y brinda por lo demás un apretado resumen de moral regia y derecho de guerra: si ambos están combatiendo es porque el rey Abiés de Irlanda, al invadir Gaula, violó los principios que ahora Amadís asume en defensa, y es precisamente por ello que no puede haber tregua, porque la fuerza no debe cesar hasta tanto esos principios no resulten restaurados y castigado su violador. La guerra es el medio apto para que el desorden generado a partir de la invasión y la usurpación se reconvierta en orden, pero esta vuelta al orden no sólo se logra mediante la aniquilación o la derrota física del oponente bélico, sino también mediante la moralización correspondiente, expresión de una doctrina cuyo ejercicio fáctico resulta ser la base para una posterior consagración legal positiva en las Cortes, y cuya licitud reconoce, poco después y tras su derrota, el caballero vencido:

—Verdaderamente muerto soy, mas no vencido, y bien creo que me mató mi soberbia [...], y yo perdono a ti y a los que mal quiero, y mando entregar al rey Perión cuanto le tomé, y ruégote que me fagas haver confesión, que muerto soy (I, ix, 321).

La derrota ha producido su efecto, el desorden ha cesado y el causante del desorden admite sus yerros y se propone *in extremis* enmendarlos. Pero no siempre es necesaria la muerte del vencido para que el desorden por éste generado se reconduzca al orden, ya que muy a menudo la derrota trae aparejada no la eliminación física del mal caballero sino su conversión al bien, como ocurre sobre todo con algunos señalados gigantes que pasan, tras la experiencia de su derrota y el reconocimiento de sus pasados pecados, a contarse entre los más leales amigos de Amadís, como don Cuadragante (II, lv, 777-779) o Madarque (III, lxxv, 978-979). Los caballeros vencidos y reconducidos al orden y al bien pasan de este modo a integrar, aun antes de dictada la legislación positiva correspondiente, esa encumbrada *congregatio militum* que reconoce a Londres/Lisuarte primero, y a la Ínsula Firme/Amadís después, como centro y cabeza. De esta manera, la acción bélica se erige en fundamento de la ley, al operar doctrinariamente en orden al ejercicio consuetudinario de los dos aspectos fundamentales definidos *a posteriori* en ella, esto es, la defensa de las damas en cuanto débiles, y la congregación de todos los buenos caballeros, aun de aquellos otrora malos y reconducidos al bien y la justicia en virtud, precisamente, de la guerra misma en cuanto método de conocimiento moral.

Ahora bien, queda dicho que los diálogos de combate ascienden a ciento treinta y siete; no sorprende comprobar que sobre este total noventa y seis se ubican en los libros primero y segundo, y más específicamente, ochenta y dos en el libro primero, lo cual convierte a la primera mitad del *Amadís* en un tramo narrativo fuertemente signado por la *acción particular*. Si procedemos análogamente con los diálogos de consejo, los datos casi se invierten, pues sobre un total de treinta y dos, veintisiete corresponden a los tramos finales del libro segundo —ocurrida ya la ruptura— y a los libros tercero y cuarto, con lo cual estos libros aparecen dominados por la *deliberación particular*. Si añadimos a estos datos el que la totalidad de los diálogos de Cortes —nueve— corresponden al libro primero, con lo cual la mitad inicial de la obra aparece dominada por la *deliberación general*, y el que en los libros tercero y cuarto se produce una gradual transición del combate singular a la batalla colectiva entre grandes ejércitos, con lo cual aparecen estos libros dominados por la *acción general*, estaremos en condiciones de postular un esquema estructural que más allá de su básico diseño bipartito se muestre más acabado y perfecto en sus componentes internos, y que básicamente se resume de la siguiente manera:

1. **Libros I-II:** dominados por:
 - 1.1. la acción particular (combates individuales)
 - 1.2. la deliberación general (Cortes)

2. Libros III-IV: dominados por

- 2.1. la acción general (batallas colectivas)
- 2.2. la deliberación particular (consejos)

Puede entonces afirmarse que en I-II hay *predominio de la acción particular y de la deliberación general*, en tanto en III-IV hay exactamente lo contrario, un *predominio de la acción general y de la deliberación particular*. Por lo demás, acción y deliberación establecen en ambas fases de la estructura, la centrípeta y la centrífuga, una clara *relación causa-efecto*: 1) En la fase centrípeta de I-II la sanción de la ley positiva de las Cortes viene precedida por el ejercicio pleno de esa misma ley en cuanto costumbre no escrita, y es precisamente en los combates singulares, esto es en la acción particular, donde esas buenas costumbres de la defensa de las damas en cuanto débiles y la congregación de los buenos caballeros vencidos se ejerce y manifiesta en forma concreta. Cuando Lisuarte convoca a sus Cortes y éstas resuelvan sancionar en forma positiva la ley, no harán más que ratificar la vieja buena costumbre que los caballeros han respetado y hecho respetar mediante el ejercicio de las armas en infinidad de combates singulares; por tanto, concluimos que *la acción particular –combates singulares en defensa de la costumbre– es causa y fundamento de la deliberación general –Cortes que convierten dicha costumbre en ley positiva–*. 2) *Contrario modo*, en la etapa centrífuga de III-IV es la realización de las grandes batallas colectivas la que viene precedida y motivada por las diversas y sucesivas deliberaciones particulares que, bajo la forma de consejos, deciden la guerra como máxima e inevitable expresión de la discordia. Mientras los combates singulares de I-II sentaban doctrina y costumbre para una posterior legislación positiva, las deliberaciones particulares o consejos de III-IV generan decisiones que se relacionan, directa o indirectamente, con la violación de esa ley positiva y de la propia costumbre sentada mediante los combates individuales. Por tanto, decimos que *la deliberación particular –consejos que expresan la discordia– es causa y fundamento de la acción general –batallas colectivas–*. Obtenemos así un trabado juego de oposiciones, inversiones, compensaciones y correspondencias que definen la estructura toda de la obra, estructura que va revelándose cada vez más sólida, meditada y armoniosa, y que por lo demás da definitivamente por tierra con aquellas livianas opiniones críticas acerca de una supuesta acumulación desordenada de aventuras inconexas, deshilvanadas y gratuitas ²⁵. Es necesario insistir en la proporción

²⁵ Ha sido Armando Durán quien con mayor énfasis ha insistido en esta visión del *Amadís* como acumulación de aventuras inconducentes, a punto tal que llega a afirmar que las hazañas caballerescas le sirven al héroe solamente como pruebas o medios para completar su proceso de individuación y hacerse así acreedor a su identidad –reconocimiento de su verdadero linaje– y al amor de Oriana; pero ocurre que este proceso, según el crítico, se cumple acabadamente tras la victoria sobre Abiés de Irlanda, en el capítulo xiii del libro primero, y en consecuencia todas las hazañas y aventuras posteriores de Amadís, que representan aproximadamente el noventa y cinco por ciento del material narrativo de la obra, carecerían de real motivación estructural y caerían en una afuncionalidad fruto de la mera *amplificatio* retórica (Durán, *Estructura y técnicas*, 107-108). Huelga siquiera dedicar espacio y tiempo a refutar tan insólita visión de las cosas.

y el equilibrio de las partes; reparemos por caso en cómo se contrapesan lo particular y lo general respecto de las esferas opuestas pero concatenadas causalmente de la acción y la deliberación, de modo tal que en I-II la particularidad de la acción aparece balanceada por la generalidad de una deliberación que le es posterior y consecuente, y en III-IV la generalidad de la acción aparece balanceada por la particularidad de una deliberación que le es anterior y causante. Lo particular, según vemos, siempre funda y causa lo general, sólo que en I-II lo hace bajo la forma de acción, y en III-IV bajo la de deliberación. No resulta por lo demás gratuito el paso de lo particular a lo general en la esfera de la acción conforme avanza el relato, sino un reflejo convenientísimo del simultáneo proceso mediante el cual la inicial caballería andante va tendiendo a establecerse y a convertirse en reposante; la característica propia de la caballería andante es la itinerancia, y ésta es la que posibilita en I-II la aventura y la acción que se manifiestan bajo la modalidad que resulta más propia para semejante pauta vital de itinerancia, el combate singular, que surge fortuitamente a lo largo del camino; en contraste, las batallas colectivas de III-IV no se derivan ya de la itinerancia o la errancia del caballero, no sorprenden a éste a modo de hitos eventuales de camino, sino proceden de una deliberación previa que decide la guerra; así, la prelación de lo deliberativo respecto de lo activo y de lo activo general respecto de lo activo particular en III-IV es índice de que no está lejos el alumbramiento de la nueva caballería quieta y establecida, y define una suerte de punto intermedio o de transición entre la antigua modalidad andante y la nueva reposante. Además, no debe tampoco perderse de vista que a los efectos del desarrollo argumental el paso del combate singular a la batalla colectiva supone un *crescendo* dramático y emocional que al cabo confiere al conflicto dimensiones casi cósmicas, hasta llegar al verdadero cataclismo contenido de las dos batallas sucesivas entre Lisuarte y Amadís y la posterior entre aquél y el rey Arábigo, verdadera crisis culminante que posibilita la caducidad plena del orden viejo y la instauración del nuevo. Vale la pena ensayar un intento de síntesis de todo lo expuesto mediante un cuadro:

LIBROS I-II

acción particular
(combates singulares)

precede y causa
(por fijación de costumbre)

a la **deliberación general**-
(Cortes: opciones A y B)

que impone la opción A:
cumplimiento de las leyes 1 y 2

- 1) **concordia**: mov. centrípeto
(congregatio militum)
- 2) **justicia**: defensa de damas=débiles

centro: Londres / Lisuarte
(de derecho)

LIBROS III-IV

deliberación particular
(consejos de ruptura, dilema y reparación)

precede y causa
(por toma de decisión)

a la **acción general**
(batallas colectivas)

que supone la opción B:
violación de las leyes 1 y 2

- 1) **discordia**: mov. centrífugo
(expulsio militum)
- 2) **injusticia**: no defensa de damas=débiles

centro: Ínsula Firme / Amadís
(de hecho)

nuevo centro: Ínsula Firme / Amadís
(de derecho)

Bien leído el cuadro precedente, la bipolaridad estructural del *Amadís* debe entenderse en términos de contraste o antítesis. Esta antítesis encuentra formulación explícita en las dos alternativas consideradas en las Cortes de Londres: acoger caballeros o expulsarlos, defender damas/débiles o no hacerlo. Es por ello que las Cortes de Londres se erigen en el *núcleo generador y definidor de la pauta estructural de la obra*, acaso –diríase– una *mise en abîme* argumental. La elección por Lisuarte de la opción A –concordia y justicia– marca la pauta de conducta que caracteriza a la primera parte de la obra, I-II; la posterior elección del rey de la opción B al dejarse influir de sus malos consejeros –discordia e injusticia– marca a su vez la pauta de conducta que caracteriza a la segunda parte, III-IV; la antítesis así establecida entre ambas partes de la estructura se traslada entonces al interior de la segunda parte, dotándola de dinamismo y acción al generar el enfrentamiento entre Lisuarte y sus aliados romanos, sostenedores de la discordia y la injusticia, y Amadís y sus amigos, que se mantienen fieles a la concordia y la justicia plasmadas en la ley de las Cortes. Podemos por tanto postular la existencia de una *doble antítesis*, o mejor, de una *doble modalidad de plasmación* de la antítesis generadora de la obra toda –concordia y justicia vs. discordia e

injusticia—, que es *estática* en el plano macroestructural –I-II vs. III-IV– y *dinámica* en el microestructural de la segunda parte –Lisuarte vs. Amadís–; con el triunfo del héroe sobre el rey y la reconciliación general, ambas instancias de plasmación de la antítesis se resuelven en una *síntesis* que, como dijimos, supone mucho más que un simple regreso a la etapa inicial de concordia y justicia. El nuevo orden establecido en las virtuales Cortes de la Ínsula Firme más que restaurar *incluye* al anterior orden de las Cortes de Londres, dado que lo *supera* y *trasciende* merced a lo que es propio del nuevo *centro*, de la nueva cabeza de ese orden, Amadís, y que resulta del todo ajeno a la modalidad de Lisuarte: la ampliación y plenificación del estado de concordia y justicia mediante la *integración amorosa del vencido*. El viejo orden de Lisuarte incluía a Amadís en cuanto amigo, mas el nuevo orden de éste incluye a aquél en cuanto antiguo enemigo perdonado y amorosamente aceptado; cierto es que Lisuarte mismo acogía también en Londres a antiguos adversarios derrotados y convertidos, como don Cuadrante, pero lo hacía en virtud de la acción conversora e integradora de Amadís, lo hacía *a través de Amadís*, que ya desde entonces, y mucho antes de devenir el centro de la nueva caballería, venía ejercitándose en la práctica del amor superador e integrador. Siendo pues el amor de Amadís, dirigido a amigos y enemigos, más grande y perfecto que el de Lisuarte, limitado a los amigos, y siendo el amor, según la doctrina implícita en nuestra obra, el fundamento del poder, se entiende que el nuevo poder de Amadís sea más fuerte y sólido que el viejo de Lisuarte, que alcance dimensiones casi universales y virtualmente cesáreas, y que incluya facultades de índole política y aun espiritual, tal como se evidencia en su capacidad de designar nuevo emperador romano, conceder esposas y repartir tierras (González, “Los límites”, 69-78). Y puesto que hemos hablado de un poder virtualmente cesáreo, consideramos pertinente definir el nuevo orden amadisiano y la estructura toda de la narración que lo ha vehiculizado como de naturaleza *romana*; en definitiva, la *pax* de Amadís no es otra cosa que una reformulación medieval y ficcional de la *pax* de Augusto, y la amorosa integración del vencido en que se sustenta su poder una versión cristianizada de la fórmula virgiliana del *pacis imponere morem, / parcere subiectis et debellare superbos* (*Aen.*, VI, 852-853). En un breve y luminoso libro de 1996, Aquilino Suárez Pallasá ha discurrido con demora acerca del ideal de equilibrio y armonización de fuerzas contrapuestas como propio y definidor de lo que llamaríamos *lo esencial romano*, a propósito del estudio etimológico de la palabra *templum*, cuya semántica explica así el autor:

En consecuencia, puede afirmarse que *templum* es una palabra construida sobre el modelo de los sustantivos instrumentales-locales con *-lo-*. Por tanto, su sentido básico es ‘el lugar que sirve para *temp-*’, es decir, ‘para que una fuerza se manifieste en un movimiento de extensión-intensión antagónico y contenido’. [...] Por lo cual *templum* resultaría ser ‘el lugar de *temp-*’, es decir, ‘de la manifestación de una fuerza en un movimiento de extensión-intensión antagónico y contenido’. Sobre este sentido básico tienen que ser entendidos todos los lingüísticos y religiosos que se investiguen del término. [...] La fuerza que se manifiesta en *templum* en un movimiento de ex-

tensión-intensión antagónico y contenido es la propia divinidad (Suárez Pallasá, *Templum*, 66).

Se pregunta el autor por qué fueron solamente los romanos aquellos a quienes, entre todos los pueblos indoeuropeos, fue dado el designar mediante esta palabra *templum* la epifanía divina, siendo que la raíz *temp-* procede de la lengua ancestral común a todos ellos; sucede que sólo los romanos concibieron lo divino como una fuerza que se ex-tiende fuera de sí misma para generar la manifestación entera, y que a la vez se repliega en una in-tensión de movimiento contrario que regresa al punto central y original de reposo y equilibrio, tras haber alcanzado un límite en su despliegue —el punto *p*—. Esta particular concepción de lo divino responde, por lo demás, a una ideología o cosmovisión de base que se manifiesta en muchos otros órdenes del pensamiento de Roma. En el orden político-institucional, recuerda Suárez Pallasá que la magistratura del consulado, tan típica y exclusivamente romana, consistente en dos colegas que reparten entre ambos la suprema autoridad sin dividirla —por cuanto cada uno posee la plenitud del poder—, se ajusta a la idea *temp-* de dos fuerzas antagónicas que eventualmente se contraponen, se contienen o limitan mutuamente, logrando así un equilibrio estable; es la misma idea, por cierto, que rige la más propia y perdurable creación romana, el derecho, concebido como un estado de justo equilibrio de intereses contrapuestos armonizados. En el orden artístico, las dos invenciones características de la arquitectura romana son el arco y la bóveda; ambas consisten en una estructura en cuyo seno el peso de las piedras dispuestas en formas curvas contrarresta la fuerza rectilíneo-descendente de la gravedad, en una solución de recíproca contención. Inclusive en el orden teológico, puede leerse la definición del dogma trinitario, tal como la realiza la Iglesia de Roma, a la luz de la ideología *temp-*, y entender su encendida defensa del *filioque* —esto es, la procesión del Espíritu Santo a partir no sólo del Padre, como afirma la Iglesia Griega, sino del Padre y del Hijo— como la postulación de un superior juego de fuerzas contrarrestadas y mutuamente contenidas en armonía plena (Suárez Pallasá, *Templum*, 79-95). De la misma manera, la misión histórica de Roma en el mundo, que viene expresada en los famosos versos virgilianos que hemos citado, se adscribe a la ideología *temp-*:

Regere imperio populos significa ‘traerlos a la unidad de un poder o fuerza que contrasta y contiene sus tendencias a la separación y disgregación; *paci* [o *pacis*] *imponere morem* [...] significa ‘hacer que el orden (que resulta de la reducción a la unidad de las tendencias separativas y disgregatorias) se convierta en tradición [...]; *parcere subiectis et debellare superbos* significa ‘templar el rigor de quienes lo sufren y de quienes lo hacen sufrir’, de tal modo que por todas partes reine la justicia, es decir que se reduzca a *temp-*, el propio de *templum*, el antagonismo de las fuerzas. Este *templum*, por supuesto, es la *pax romana* y la propia Roma (Suárez Pallasá, *Templum*, 82).

La cita parece a propósito para Amadís. También éste, como el romano, perdona a los sometidos y castiga a los soberbios, y hace lo primero después de haber

hecho lo segundo, porque en virtud de la paz que impone convierte al soberbio en dócil sometido —hace “los sobervios ser de buen talante”, según había profetizado Urganda durante la infancia del héroe (I, ii, 256)—, y construye así un equilibrio estable sobre la base de una síntesis integradora de tensiones contrapuestas, armonizando lo contrario en recíproca contención; por eso hemos afirmado que la *pax amadisiana* es una reedición medieval, cristiana y ficcional de la *pax romana*, porque Amadís, al derrotar, escarmentar e integrar a Lisuarte y a esos soberbios romanos meramente nominales del emperador Patín, se revela como un caballero romano esencial, máximo exponente de la doctrina *temp-* del amor integrador, el equilibrio armónico, la paz y la civilización. Y para la exposición de esta doctrina, que bajo la modalidad de una fingida *disciplina regum* constituye la enseñanza central de la obra, ésta ha querido diseñarse, en acabada homologación de *inventio* y *dispositio*, mediante una condigna, magnífica y solidísima estructura que convenimos en caracterizar como *bipolar resuelta*, y que a través de su trabado y ponderado juego de oposiciones, inversiones, correspondencias y compensaciones expresa a la perfección la ideología *temp-* romana y amadisiana de las fuerzas opuestas en recíproca contención. Lo particular y lo general, lo activo y lo deliberativo, la concordia y la discordia, lo centrípeto y lo centrífugo, se oponen complementándose, armonizando, contrarrestando sus fuerzas en una solución de pétreo equilibrio, vale decir, en una solución de *pax romana* que —según estamos convencidos y hemos tenido ya ocasión de exponer en trabajos anteriores (“*Amadís de Gaula: una historia romana*”, 285-294)— Montalvo no ha inventado, sino perfeccionado y llevado a sus últimas consecuencias a partir del modelo de un *Amadís* primitivo que fue desde siempre la expresión de esta misma idea, muy otro de la imaginada españolización del ciclo bretón de Arturo y Tristán que pretendió Avalor Arce (*Amadís de Gaula, passim*), y muy otro por tanto de la saga fatalista y de final catastrófico hecho de filicidios, regicidios, fratricidios y suicidios que este crítico se ha empeñado en construir: la idea *temp-* que surge como capital de la obra a partir de su anécdota, del desarrollo de su anécdota y de su plasmación estructural, exige como único desenlace posible el final feliz que hoy conocemos; la solución trágica significa una intromisión *contra natura* en el seno de la historia amadisiana, fruto probablemente de una refundición intermedia que desconoció y violentó el juego de fuerzas estructurales e ideológicas que hemos intentado describir, y que al cabo vino Montalvo a corregir, devolviendo a la obra, en su refundición, su recto desenlace original. Amadís no es Arturo y su caballería no es artúrica; la ideología amadisiana no es fatalista a la manera céltica, sino optimista a la manera romana. Es a la luz de esta conclusión que el diseño estructural bipolar del *Amadís* adquiere su más profundo significado.

La estructura del *Cirongilio de Tracia*

La estructura del *Amadís* se ofrece por tanto a los libros de caballerías posteriores, en cuanto modelo imitable, como una construcción caracterizada por tres

notas fundamentales: a) *la bipolaridad*, esto es, la organización del material narrado en dos grandes partes o bloques distintos contrapuestos; b) *la proporcionalidad y el equilibrio*, vale decir la presentación de las dos partes como similares en extensión y debidamente armonizadas en cuanto resultado de un juego de tensiones y oposiciones resueltas en equilibrio; c) *una fuerte articulación causal*, en cuanto el paso de la primera a la segunda parte supone la verificación de una relación causal entre ambas, y aun dentro de cada parte las distintas instancias se derivan unas de otras de acuerdo con idéntica relación causa-efecto —la acción particular de los combates singulares como causa de la doctrina legislada en la deliberación general de las Cortes; la ruptura consagrada en la deliberación particular de los consejos como causa de la acción general de las grandes batallas; las dos alternativas presentadas en las Cortes como causa, según sucesivo movimiento de aceptación y rechazo, de las dos grandes partes de la concordia y la discordia—. De estas tres características del modelo estructural amadisiano, observamos que el *Cirongilio de Tracia* sólo respeta la de la bipolaridad, en tanto desconoce las otras dos al no dotar a su estructura bipolar de las debidas proporcionalidad y causalidad.

El argumento del *Cirongilio* puede sintetizarse de la siguiente manera: el joven príncipe Cirongilio, hijo del rey Eleofrón de Macedonia y Tracia, nace poco después de ser muerto su padre a traición, y resulta raptado por el buen gigante Epaminón, quien evita así que el matador de su padre le haga correr igual suerte; el gigante lo cría en la ignorancia de su verdadera identidad, hasta que recibe en su edad adolescente la orden de caballería del emperador Corosindo de Constantinopla. Inicia entonces su andadura caballeresca, que incluye el vencimiento de grandes pruebas mágicas, como el desencantamiento de la isla de Ircania, e innumerables combates singulares que le proporcionan fama y honra. Al promediar la historia y de regreso en la corte anuda su vínculo amoroso cortés con la infanta Regia, hija del emperador Corosindo, tras lo cual vuelve a la itinerancia en busca de nuevas aventuras; nuevamente en Constantinopla, participa de unos grandes torneos celebratorios, en cuyo marco se suscita una disputa entre el príncipe Astrazoro, hijo del Gran Turco, y el infante Posidonio, hijo del emperador de Roma, quien por su parte se ha enamorado también de Regia. Una tercera salida del héroe lo lleva ahora al reino de su ignorado tío Sinagiros, Tesalia, donde se reencuentra con su madre y se reconocen ambos merced a las consabidas marcas de nacimiento; se aboca entonces a la recuperación del reino de su padre que le corresponde en herencia, derrotando y castigando al usurpador Garadel. Por consejo de la profetisa Palingea se casa con Regia *in absentia*, mediante la representación de su amigo Alcis; este matrimonio secreto antecede por poco al pedido de mano que Posidonio, ya devenido emperador romano, realiza ante Corosindo, y, tras la aceptación de éste, a la desesperada partida de la infanta a Roma junto a su impuesto prometido. Enterado del hecho, Cirongilio acude a Roma, rapta a Regia y se dispone a enfrentarse en guerra con Posidonio, pero antes del choque entre los ejércitos de ambos rivales en amor el romano es atacado por el príncipe Astrazoro —resentido por aquella derrota sufrida en los

torneos constantinopolitanos— al frente de una gran coalición de infieles; Cirongilio, entonces, depone momentáneamente su rivalidad con Posidonio y acude en su auxilio frente al común enemigo musulmán. Derrotados los turcos, Posidonio se reconcilia con su generoso ayudador y renuncia a Regia en su favor. La obra termina con las bodas públicas de Cirongilio y Regia, junto a las de otros personajes de la historia, en Macedonia (cfr. González, *Cirongilio de Tracia*, 11-43; “*Cirongilio de Tracia* o los albores de la fatiga”, 350-352).

No es necesario remarcar las notables coincidencias argumentales con el modelo amadisiano, sobre todo en lo que respecta al motivo del rival generoso que condesciende a ayudar, frente a un gran peligro, a su enemigo—Amadís a Lisuarte frente al rey Arábigo, Cirongilio a Posidonio frente a Astrazoro—, y también en relación con la pintura desfavorable de los romanos, cuyo emperador se constituye en ambos casos en pretendiente forzado de la amada del héroe. Sí se hace conveniente, en cambio, explicar con detalle por qué este argumento aparece, respecto del de *Amadís*, plasmado en una estructura igualmente *bipolar* pero esta vez *desproporcionada y desarticulada causalmente*. La bipolaridad resulta evidente, pues con facilidad podemos señalar en la obra una primera parte consagrada sobre todo a los antecedentes de niñez y primera juventud de Cirongilio y, una vez recibida la investidura caballeresca, a sus hazañas individuales, que tal como señala Curto Herrero en su esquema lo cualifican triplemente como héroe singular, como enamorado y como jefe de un grupo de caballeros que, al igual que los amigos de Amadís, se concentran en su torno atraídos por lo extraordinario de sus cualidades en armas, y también podemos identificar una segunda parte dedicada a mostrar la evolución del héroe como conductor de ejércitos en grandes y complejas batallas colectivas entre imperios o religiones. Coincide asimismo la realidad del *Cirongilio* con lo estipulado por Curto Herrero en relación con el matrimonio secreto de la pareja protagónica como límite entre ambas partes o etapas—en rigor, coincide mucho más y mejor el *Cirongilio* que el *Amadís* a este respecto, pues en la obra de Montalvo el matrimonio secreto ocurre tempranamente, en plena etapa primera—. Pero una vez sentada esta vigencia del esquema bipolar, surgen de inmediato las dos discrepancias señaladas. En primer término, la ausencia de proporcionalidad, dado que la primera parte es en extremo extensa y morosa y la segunda en extremo breve y veloz en su desarrollo; mientras en el *Amadís* las dos partes de la macroestructura guardan un ejemplar equilibrio de dos libros por cada una, en el *Cirongilio* la primera parte cubre casi tres libros y medio, y la segunda apenas los tramos finales del libro cuarto, pues el límite convencional entre ambas, el matrimonio secreto, no ocurre sino hasta el capítulo xvii del libro cuarto, y las grandes batallas navales entre las fuerzas cristianas y las musulmanas hasta los capítulos xxxi-xxxvi del mismo libro. La desproporción relacional entre ambas partes hace que la obra aparezca fuertemente dominada por la esfera de lo individual, del combate singular y de la aventura itinerante en desmedro de la guerra colectiva, pero también, y sobre todo, obliga a que los componentes básicos de la primera parte se articulen según un procedimiento de *amplificatio* y *accumulatio* a menudo afuncional y gratuito. En

efecto, el proceso cualificador del héroe, propio de la primera parte, se construye mediante la reiteración innecesaria de aventuras y pruebas que, en cierto modo, *ultracualifican* a Cirongilio como egregio caballero, al sumarse unas a otras sin verdadera trabazón causal y sin sólida justificación funcional; ello se hace particularmente evidente a propósito de un tipo especial de aventura, la mágica o maravillosa, que de suyo carga un carácter iniciático y, por consiguiente, corresponde que se sitúe en algún momento clave de la acción, ya sea sobre el inicio mismo de la andadura caballescada del protagonista y a modo de iniciación absoluta, ya sea antes de algún hito heroico de particular importancia que exija una rememoración ritual de aquélla. Resulta impecable en su configuración y funcionalidad, por ejemplo, la aventura del desencantamiento de Ircania, que marca la iniciación caballescada del héroe y lo acredita desde estos mismos inicios como superior a cualquier otro caballero conocido. Para la construcción formal de esta aventura tan importante en razón de su funcionalidad argumental, Vargas ha recurrido a una doble articulación que señala, respectivamente, la designación del caballero como predestinado a la aventura (I, vii-ix, 23-32)²⁶ y el acabamiento propiamente dicho de la aventura (I, xvi-xvii, 58-69); si para la primera etapa de la iniciación se ha echado mano del tradicional y universal tópico de la espada clavada y extraída por el héroe señalado, en la segunda etapa nos encontramos con un diseño igual de pertinente, fundado en formas netamente simbólicas y arquetípicamente congruentes con la función que cargan: el rey Circineo y sus súbditos se encuentran sumidos en un estado de secular sopor, encerrados en el castillo real, pero esta situación de letargo se extiende a toda la isla-reino, y alcanza inclusive a los caballeros que anteriormente han intentado efectuar el desencantamiento y han fracasado, cayendo en un foso ígneo. Cirongilio, tras arribar a la isla en un carro alado conducido por la maga Palingea, se adentra por ella a través de un peligroso itinerario jalonado de obstáculos que suponen, cada uno de ellos, un grado más en el proceso iniciático: marcha por un camino de llamas hasta desembocar en una cámara triangular; en ella un par de profecías le advierten sobre los riesgos que le aguardan, pero el héroe persevera y prosigue por un estrecho pasadizo que va a dar en una gran sala cuadrada, donde unas figuras fantasmales intentan nuevamente, y en vano, detener al caballero; ya salido de la sala, Cirongilio penetra en otra, al cabo de la cual se abre un frágil puente de vidrio que pasa sobre el foso de fuego que rodea al castillo; sobre este puente nuestro héroe combate con un gigante, a quien derrota y hace caer al fuego, y llega así a las puertas del castillo, que abre con tres golpes de su espada. La aventura está cumplida e Ircania ha sido así desencantada: el rey y sus súbditos, y también los caballeros que penaban en el foso de fuego, son liberados de todo hechizo, y Cirongilio recibe en premio unas nuevas armas en las que aparece figurada la escena de su lucha con el gigante del puente; estas divisas, indicativas de su primera y extraordinaria hazaña, harán que de aquí en adelante el prota-

²⁶ Remitimos a nuestra propia y reciente edición de la obra (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004), elaborada sobre la *princeps* sevillana de 1545.

gonista tome el nombre de Caballero del Lago Temeroso. Si bien miramos, es innegable la hinchazón de la aventura por acumulación de elementos, pero acerca de la pertinencia formal de éstos no podemos dudar; se trata en cada caso de arquetipos adecuados a la función iniciática de la aventura en su conjunto, trátense de los naturales –isla, mar, fuego–, los arquitectónicos –cámara triangular, sala cuadrada, castillo central–, o los conocidos “símbolos de pasaje” –el pasadizo estrecho, el puente frágil sobre el fuego– que vinculan los espacios arquitectónicos y representan lo arduo y peligroso del recorrido, configurando de paso un esquema de triple recinto tradicionalmente asociado a los ritos de iniciación, y subrayado al final de la aventura por los tres golpes que da el héroe con su espada sobre las puertas del castillo. De este modo, si bien es cierto que la retórica de todo el episodio se hace por momentos cargada y cargosa y que la acumulación de formas simbólicas puede abrumar y al cabo saturar la armonía del conjunto, la pertinencia de dichas formas y del todo que construyen corre parejas con la pertinencia funcional de la aventura; al fin y al cabo, la iniciación heroica es un rito único e irrepetible, y para él conviene una morfología así de rica y significativa, aun a riesgo de algo de sobresaturación. El problema consiste, precisamente, en que iniciación sólo hay una, y por el contrario las aventuras maravillosas son muchas, demasiadas a lo largo del *Cirongilio*; sucede entonces que al carecer de pertinencia funcional en orden a la economía argumental, las más de estas aventuras mágicas posteriores no encuentran una justificación para su hinchazón formal. Vayamos por caso al episodio de la Tremenda Roca, que junto al de Ircania y al de la Casa del Amor es el morfológicamente más rico y complejo de la obra. La aventura tiene, también, dos etapas. En la primera *Cirongilio* y su fiel amigo Alcís son sorprendidos en la ribera del mar por una nave sin guía que se acerca misteriosamente, y en cuyo interior viaja un caballero dormido con una espada clavada en el pecho; enseguida, una enorme serpiente surge de la tierra y de sus fauces sale una vieja horrible, que profetiza que *Cirongilio* será quien dé fin a esta aventura, mas no todavía (II, x, 180-182). Los dos compañeros prosiguen su marcha y pasan una buena temporada en Constantinopla –en el transcurso de la cual el héroe cumple acciones tan importantes como triunfar en la prueba de la correa y la corona y establecer formalmente su vínculo cortés con Regia– antes de que, nuevamente en camino, la aventura finalice y se cumpla la profecía. Esta vez la marcha es marítima, y una tormenta arroja la nave de *Cirongilio* y Alcís sobre una ignota costa, desde donde ven aparecer nuevamente la nave encantada con el caballero dormido; deciden abordarla y ella los conduce a una isla constituida por una alta montaña, que los amigos escalan hasta su cima, donde está practicada una abertura; *Cirongilio*, ahora solo, desciende por ella hasta el corazón de la montaña, donde deberá superar sucesivos riesgos: en una cámara lo ataca una anciana armada de porra y rodeada de fuego, en una sala un toro enfurecido arremete contra él, y en un tercer recinto se enfrenta a una doncella –que mediante engaños pretende arrebatarse la sortija mágica que le había dado la maga Elotea en una aventura anterior– y a un monstruoso vestiglo rodeado de multitud de demonios, todos los cuales persiguen también su extraordinario anillo. Tras de-

rotar a todos estos oponentes de variada factura, Cirongilio accede a un ameno vergel y a una capilla en cuyo interior se encuentra el mismo caballero dormido de la nave encantada; allí lee las indicaciones de una inscripción, y poniéndolas meticulosamente en práctica desencanta al caballero. Ambos suben entonces hasta la salida de la montaña, se embarcan junto a Alcís, y desde la nave observan cómo la isla y la montaña se hunden en el mar (II, xxxiv-xxxv, 239-245). Comprobamos también aquí, como en Ircania, la correcta elección de los símbolos —el triple recinto de los espacios sucesivos, la imagen axial de la alta montaña en el mar, los respectivos movimientos de *catábasis* y *anábasis*, el fuego, el *locus amoenus* marcando el centro de ese verdadero infierno alegórico—, pero a diferencia de la otra aventura —a la que con toda evidencia imita—, ésta aparece como absolutamente inmotivada, y su pertinencia formal carece por lo tanto de una correlativa pertinencia funcional que le dé sostén y haga olvidar los consabidos rasgos de exageración e hipertrofia por acumulación de elementos; el caballero desencantado por Cirongilio, Quisedel, es por lo demás un personaje secundario y gratuito en la economía del relato, y así se acentúa todavía más la superfluidad de esta valerosa acción del héroe, que nada agrega ni quita a su parábola vital ni a la progresión de la trama. Estamos otra vez ante la aventura por la aventura misma, ante un incremento innecesario, ante una golosina retórica que engorda pero no nutre el cuerpo de la historia (*cfr.* González, “Pertinencia formal y funcional”, en prensa). Algo similar podría decirse de la aventura en la Casa del Amor (III, xix, 312-317), compleja contrucción alegórica cuyo único cometido, más allá del de proporcionar marco para algunos anuncios proféticos que de todas maneras podrían haberse formulado a través de vaticinios directos, parece ser el de imitar el diseño arquitectónico y los codificadísimos significados amatorios de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, en una muestra más de la interrelación entre los géneros caballeresco y sentimental (Blay Manzanera, “La convergencia”, 259-287; González, “La alegoría arquitectónica”, 27-56). En cuanto al resto de las aventuras maravillosas de la obra, cabría decir poco más o menos lo que hemos dicho en relación con la de la Tremenda Roca: la aventura de la correa y la corona imita la de la espada y el tocado de flores del libro segundo de *Amadís de Gaula*, y no la imita del todo mal en su morfología, pero de nuevo se echa de menos una pertinencia funcional que le dé justificación (González, “La aventura maravillosa caballeresca”, 101-116); otros episodios de ribetes mágicos, más breves, resultan todavía más afuncionales, ya por no tocar directamente al protagonista ²⁷, ya por carecer de resolución y postergar su acabamiento para futuros héroes y

²⁷ Es lo que pasa con la aventura del padrón de mármol (I, xxxix, 140-142): dos de los amigos de Cirongilio, Polindo y Epidoro, pese a una inscripción que advierte el mal final que tendrá todo aquel que lo intente y no sea el caballero para tal cometido predestinado, se proponen pasar más allá de un padrón de mármol súbitamente surgido en su camino; ambos acceden a un campo donde se alza una torre, a cuyas ventanas se asoman dos doncellas y un rey que, mientras lanza llamadas por su boca, ordena a sus ministros castigar a los atrevidos intrusos con fuego y azotes. Uno esperaría que, algunos capítulos más adelante, acudiera Cirongilio al padrón y resultara él el caballero predestinado por la inscripción; probablemente Vargas pensó lo mismo, pero lo olvidó después, y así quedó esta aventura condenada a la más incómoda gratuidad.

futuros libros nunca escritos, con lo cual la gratuidad y afuncionalidad del recurso terminan hermanándose a una más grave falla de defraudación narrativa, de cabos sueltos que tras crear la debida expectativa no condescienden a satisfacerla y conducen, sencillamente, a ninguna parte ²⁸.

Y justamente a propósito de aventuras que conducen a ninguna parte, también las hay que proceden de ninguna parte, y unas y otras hacen inequívoca referencia al problema de la ausencia de trabazón causal. Según la doctrina caballeresca implícita en el *Amadís de Gaula*, existe un único móvil para la hazaña y la aventura en general, y muy en especial para las de índole individual que dominan la primera parte: el amor. En la obra de Montalvo se estipula muy claramente una doble esfera o doble dimensión del amor, que contempla, por una parte, un específico *amor varón-mujer*, y por otra un más genérico *amor social* que funda las relaciones entre aliados, amigos e inclusive enemigos perdonados e integrados, según hemos largamente explicado. La cualificación de Amadís mediante las aventuras individuales de la primera parte apunta por igual a ambas dimensiones del amor: su andadura heroica persigue tanto ganar honra y fama para hacerse digno de su dama cuanto imponer mediante la acción bélica la buena costumbre del amor social, cuyo efecto más evidente es la atracción y concentración de buenos caballeros en su torno, tanto amigos cuanto enemigos perdonados, que pasan a constituir la base de la *congregatio militum* que después estipularán las Cortes en forma expresa y positiva. Frente a este esquema de actividad motivada por el amor, la realidad del *Cirongilio* es muy otra. En lo que atañe al amor varón-mujer, éste surge en instancias muy avanzadas de la historia, en virtud de lo cual una buena cantidad de aventuras y hazañas del héroe se realizan sin referencia a esta motivación amorosa concreta; en efecto, pese a que tras su investidura (I, viii, 25-27) Cirongilio queda ya por caballero de la infanta Regia y le envía constantes tributos de homenaje toda vez que impone a aquellos a quienes libera que se presenten ante ella en su nombre, no existen expresas referencias a un vínculo amoroso entre los jóvenes hasta el libro segundo, cuando, en ocasión de superar ambos la prueba mágica de la correa y la corona del anciano caballero Bradaleo (II, xii-xiii, 185-191), se descubren súbitamente enamorados, tras lo cual se inicia un moroso proceso de cartas, súplicas del caballero y fingidos rechazos de la dama hasta que el vínculo amoroso cortés se anuda formalmen-

²⁸ La aventura de la hoguera (III, xxvii, 336-338) consiste en la aparición de un rey fantasmagórico que surge mágicamente de las entrañas de la tierra y ordena azotar a una pareja de amantes, tras extirparles él mismo sus corazones y arrojarlos al fuego; Cirongilio asiste con asombro a la escena, pero tras la desaparición del rey se le presenta Palingea en sueños y le profetiza que quien habrá de dar término a la historia de los dos desdichados amantes es su hijo –aún no nacido– Peleoro. Similar carácter proléptico –falsamente proléptico, deberíamos decir, en virtud de la incumplida promesa de continuar la narración– presenta la aventura de las dos serpientes (III, xxxii, 348-350), que combaten entre sí sobre un puente tendido entre dos torres junto a un río, y cuya sangre es bebida por dos misteriosas doncellas que acaban siendo devoradas por las serpientes; por último, torres, serpientes y doncellas se hunden en el río; todas estas visiones, nos informa escuetamente el narrador, son materia de futuras hazañas de Crisócalo, hijo de don Cirongilio, cuya historia promete relatar después de acabada la de su padre.

te casi veinte capítulos después (II, xxxi, 230-235); todo esto significa que casi la mitad de la historia, correspondiente a los dos primeros libros en su casi totalidad, transcurre sin que exista para el caballero epónimo una clara motivación amorosa en su actividad bélica, lo cual supone a su vez una escandalosa amputación, la de ese amor de pareja que debe necesariamente integrar el *ethos* caballeresco. Lo mismo ocurre con el amor social, ya que no se incluye en el *Cirongilio* un planteo similar al del *Amadís* respecto de la *congregatio militum*, la concentración de buenos caballeros en torno de una excelsa figura convocante y la integración amorosa del vencido; existe, por cierto, una similar dinámica discordia/concordia, inherente a los proceder básicos de toda obra caballeresca, pero se trata de una dinámica implícita y tópica que no responde a un planteo doctrinal o ideológico expreso ni surge de los hechos del argumento de manera tan inequívoca como ocurría en el *Amadís*. Tiene también *Cirongilio*, como aquél, amigos que le siguen, agradecidos caballeros beneficiados por su generoso brazo que se le suman e incluso antiguos enemigos que lo respetan, pero esta sumatoria caballeresca no pasa de ser circunstancial, aleatoria e inconducente, pues no se llega a plantear una clara doctrina del amor que la sustente ni se decide como estrategia argumental un episodio similar al de las Cortes de Londres donde dicha doctrina encuentre plasmación positiva. Muy por el contrario, la instancia argumental que podría considerarse en el *Cirongilio* homologable a la de las Cortes de Londres del *Amadís* es la de los grandes Torneos de Constantinopla (III, xxxvi-xli, 358-372), porque ambas indican la mayor concentración de caballeros amigos en una corte como expresión de la máxima concordia, tras la cual sobrevendrá a renglón seguido la discordia antitética; pero en tanto las Cortes entrañan un planteo jurídico acerca del amor social como sostén del poder, los Torneos no trascienden el plano de lo lúdico; en tanto en las Cortes se formulan claramente las dos alternativas del acoger caballeros o el rechazarlos, con lo cual se posibilita la generación del movimiento estructural sucesivamente centrípeto y centrífugo que detalladamente hemos expuesto, los Torneos carecen de todo planteo similar y muestran, una vez más, las falencias de la obra a la hora de establecer debidos vínculos causales entre los hechos. Consideremos algo más en detalle este asunto, pasando revista a cada uno de los elementos involucrados en la comparación:

- a) *Ubicación*: temprana en el caso de las Cortes (libro primero), tardía en el caso de los Torneos (libro tercero), lo cual reproduce a este respecto en el *Cirongilio* la misma realidad retardante y dilatadora de tiempos que observábamos a propósito del surgimiento de la anécdota amorosa.
- b) *Causas*: las Cortes de Londres reconocen como antecedente la buena costumbre del amor, ejercida en ocasión de cada aventura y cada combate singular, y constituida en fundamento de la sanción positiva de la ley de la *congregatio militum* y la defensa de las damas en cuanto débiles; los Torneos de Constantinopla no expresan ni sancionan ninguna doctrina previa, no tienen en rigor fundamentación doctrinal alguna, sino se convocan a raíz del deseo de un grupo de caballeros que, ociosos en la corte, solicitan al emperador Corosindo

la realización de unas justas con meros fines de diversión y solaz (III, xxxvi, 358-360).

- c) *Instancia argumental reflejada*: se trata quizás de la única coincidencia plena entre ambos hechos, ya que los dos marcan en el devenir de las respectivas historias el momento de máxima concordia entre los caballeros.
- d) *Plasmación de esa instancia*: la coincidencia del punto anterior se resiente si se consideran las distintas modalidades de plasmación de la máxima concordia alcanzada, que es *jurídica* en las Cortes –se legisla positivamente sobre la buena costumbre de la *congregatio militum* y la defensa de las damas en cuanto débiles, consagrándola como expresión del amor social que resulta a su vez fundamento del poder–, y meramente *lúdica* en el caso de los Torneos –consistentes en juegos que expresan lo más superficial y ocasional de la amistad que vincula a los caballeros participantes–²⁹.
- e) *Consecuencias*: la índole jurídica de las Cortes y la lúdica de los Torneos anticipa asimismo cuáles serán las consecuencias de ambos hechos; las Cortes, por definición, tienen un efecto jurídico de aplicabilidad futura, en tanto los Torneos se agotan en el presente sin posibilidad alguna de trascendencia legal; sin embargo, y más allá de esta circunstancia capital, los dos acontecimientos tendrán una doble instancia de consecuencias, que será *antitética* en el caso de las Cortes –una consecuencia inmediata expresada en la sanción de una ley que refleja la concordia y en el respeto inicial a esa ley, seguida de una consecuencia mediata que refleja la violación de la ley y el surgimiento de la discordia, en abierta oposición a la primera consecuencia–, y *progresiva* en el caso de los Torneos –una consecuencia inmediata consistente en la disputa surgida entre el turco Astrazoro y el romano Posidonio por el vencimiento de una justa, seguida de una consecuencia mediata consistente en la intensificación de esa disputa hasta alcanzar la dimensión de guerra entre el Islam y la Cristiandad–.
- f) *Actantes principales*: los principales actantes de las Cortes son los protagonistas de la obra, Lisuarte y Amadís, en tanto los de los Torneos, Posidonio y Astrazoro, son apenas personajes laterales, secundarios y aun episódicos, como es el caso del segundo de ellos.

²⁹ Compárese, a este respecto, la profunda doctrina en que se basan las leyes de las Cortes con el pálido sucedáneo de aquéllas en los Torneos, un reglamento que proclama el emperador Corosindo que limita sus alcances a los aspectos formales del desarrollo de las justas: “Y las leyes fueron las que aquí se notifican, para que a la noticia de todos vengan: La primera, que ninguno fuesse osado de sacar lança que no fuesse el hierro d’ella de cuatro coronas; la segunda, que ninguno sacasse lança que no fuesse barrenada; la tercera, que ninguno pudiesse quebrar más que una lança; la cuarta, que las espadas fuesen sin punta y quebrados los filos, y que cada uno pudiesse meter cuantas quisiesse; la quinta, que de dos cavalleros arriba no pudiesen hazer batalla con otro ni acometerle ni de lança ni de espada; la sexta, que ningún cavallero, viendo al otro desarmado, le osasse acometer ni herir; la sétima, que ningún cavallero hiriesse a otro de encuentro de lança sin avisarle o sin que fuesse por delante guardándole las espaldas; la octava, que ningún cavallero, por airado que fuesse con su contrario, aviéndole derribado, curasse más de le herir, ni le ofendiesse por alguna vía” (III, xxxviii, 362).

Podemos sintetizar lo expuesto en forma gráfica:

| | CORTES (<i>Amadís</i>) | TORNEOS (<i>Cirongilio</i>) |
|------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| a) ubicación | temprana (libro I) | tardía (libro III) |
| b) causas | buena costumbre del amor ejercida en la aventura | mero deseo de diversión y solaz |
| c) instancia argumental reflejada | máxima concordia | máxima concordia |
| d) plasmación de dicha instancia | | |
| e) consecuencias | jurídica | lúdica |
| f) actantes principales | con efectos jurídicos doble instancia antitética personajes centrales (Lisuarte, Amadís) | sin efectos jurídicos doble instancia progresiva personajes secundarios (Posidonio, Astrazoro) |

Queda pues de manifiesto que la articulación causal de los Torneos es débil frente a la muy fuerte de las Cortes; éstas surgían necesariamente como consecuencia de la costumbre ejercida en la aventura, a la que venían a sancionar en forma positiva, y generaban a su vez efectos inmediatos y mediatos fuertemente motivados, pues tanto la concordia inicial cuanto la discordia ulterior respondían, respectivamente, al cumplimiento o a la violación de las leyes por ellas consagradas por parte de personajes centrales como Lisuarte y Amadís; por el contrario, los Torneos constantinopolitanos surgen casi porque sí, sin necesidad argumental ni estructural, sin venir exigidos por ninguna instancia previa de la historia, como gratuita expresión de un circunstancial deseo de diversión cortesana, y tampoco generan efectos debidamente motivados, pues la disputa entre Astrazoro y Posidonio, siendo como son ambos personajes secundarios, no se halla justificada ni requerida sólidamente por el curso de la acción anterior, no surge como consecuencia inevitable de la dinámica entera de la obra sino como simple hecho desligado. Se trata este último aspecto del más importante quizás a la hora de establecer las diferencias entre Cortes y Torneos y entre el *Amadís* y el *Cirongilio*, porque atañe directamente al modo de articulación de la concordia y la discordia en ambas obras, articulación que, en última instancia, justifica o no el planteo estructural bipartito. El paso de la concordia a la discordia respondía en el *Amadís* a las sucesivas actitudes de respeto y violación de las leyes de las Cortes, actitudes asumidas por los personajes protagónicos y que reflejan por lo demás las dos posibilidades debatidas en la asamblea, de acoger o rechazar caballeros, razón por la cual las Cortes —decíamos— se convierten casi en una *mise en abîme* del entero planteo argumental de la obra. Por el contrario, el paso de la concordia a la discordia en el *Cirongilio* no sólo no se encuentra resumido y condensado en los Torneos, sino que aparece vehiculizado por personajes laterales que disputan ocasionalmente, en una rencilla de mera vanagloria que carece de fundamentación doctrinal. Cuando Lisuarte expulsa a Amadís y quiere casar a Oriana con Patín, viola una ley por él mismo sancionada y que constituía la base misma de su poder y su legitimidad; cuando Posidonio y Astrazoro riñen no violan ley alguna, sino simplemente llevan demasiado lejos la dinámica lúdica del

torneo, y cuando Corosindo entrega su hija Regia a Posidonio tampoco viola ley alguna, sencillamente porque no existe ley que imponga respetar y defender a las dueñas y doncellas. Así, mientras la gran guerra entre Lisuarte y Amadís es la digna expresión del escándalo supuesto por la violación de la ley por parte del mismo monarca que la consagró, la universal guerra entre el Islam y la Cristianidad se revela como desmesurada y desproporcionada si se la entiende –y es el único modo de entenderla– como el producto de aquella riña casi deportiva entre Astrazoro y Posidonio en los Torneos. En el *Amadís*, por tanto, la dinámica concordia/discordia fundamenta la bipartición estructural de manera pertinente y articulada según el desenvolvimiento de los hechos; en el *Cirongilio* dicha dinámica se sobreimprime sobre un molde estructural bipartito recibido de la tradición del género y del modelo amadisiano sin que alcance a fecundarlo y a otorgarle solidez y trazazón causal.

Sucedee que Bernardo de Vargas, a diferencia de Garci Rodríguez de Montalvo, no buscó fundamentar la guerra final de su relato en las propias instancias de éste que la anteceden, no buscó una justificación causal intratextual, sino *una justificación ejemplar extratextual*, concretamente, histórico-política. Si en el *Amadís* la guerra final, como máxima expresión de la discordia, era la consecuencia natural y extrema de la dinámica argumental generada a partir de la concordia consagrada en las Cortes y violada después, en el *Cirongilio* la referencia de la guerra final ya no será a ninguna instancia previa del texto que la cause o genere, sino al contexto extratextual histórico contemporáneo del autor, en concreto, a la acuciante amenaza turca sobre Occidente y a los esfuerzos del César Carlos por detenerla. También Moltalvo efectuaba en su *Amadís*, por cierto, una referencia clara al extratexto histórico de los Reyes Católicos, cuya política de unidad y pacificación interna aparece como un inequívoco modelo inmediato de las Cortes de Londres y, más aún, de la *pax amadisiana* final; pero esta referencia histórica no negaba ni anulaba, antes suponía y fortalecía, dotándola de sentido, la referencia intratextual y la motivación causal interna. En el *Cirongilio*, por el contrario, la referencia extratextual es absoluta; por nuestra parte, y tal como intentamos demostrar en un trabajo anterior (González, “Evolución del topos constantinopolitano”, 125-135), entendemos que el propósito de Vargas, mediante este súbito ataque turco a Roma que supone un notorio desvío respecto del topos caballeresco canónico que relata un ataque a Constantinopla, fue aludir ficcionalmente a la situación política de mediados del siglo XVI, cuando Constantinopla se consideraba ya definitivamente perdida y en cambio la piratería musulmana atacaba las costas del Mediterráneo occidental, y los Turcos se aliaban con un rey cristiano como el francés Francisco I en contra del emperador romano Carlos V; precisamente esta escandalosa alianza aparece implícitamente censurada por Vargas mediante la generosa actitud de Cirongilio, que, siendo rival del emperador romano como Francisco lo era de Carlos, al contrario de aquél no se alió con el Turco contra un monarca cristiano, sino, deponiendo miserias personales, acudió en auxilio de éste contra el común enemigo de fe. Es cierto que esta actitud de Cirongilio responde también, como dijimos, al modelo del enemigo gene-

roso sentado por Amadís en relación con Lisuarte, pero bajo este modelo formal el verdadero sentido del narrema se nos antoja determinado por la aludida referencia contrafáctica al contexto político de Carlos V y Francisco I.

Finalmente, dos palabras más sobre la ausencia de una verdadera doctrina de *congregatio militum* en el *Cirongilio*. Hemos dicho que el agrupamiento de hecho de caballeros en Constantinopla a causa de la atracción ejemplar ejercida por Cirongilio no representa una verdadera *congregatio militum* al modo amadiano, porque no existe detrás de ella una doctrina del amor universal como fundamento del poder que le dé sustento, ni tampoco una plasmación legal positiva análoga a la de las Cortes que le asegure vigencia y la institucionalice. Así, el agrupamiento de caballeros aparece en el *Cirongilio* como un fenómeno circunstancial y discontinuo, que se produce toda vez que el héroe lo provoca con su fama y nombradía, sea en la propia Constantinopla, sea en Hungría, sea en sus heredades de Tracia y Macedonia, sea en la batalla misma contra los turcos; todo esto nos habla de la ausencia —nueva diferencia con el *Amadís*— de un verdadero y único centro geográfico-estructural, pero además nos sugiere la presencia de una concepción ideológica de la caballería de índole más individual que colectiva. Existe en el libro tercero un momento, tras la liberación de Hungría gracias al concurso siempre eficaz de Cirongilio, en que éste y los principales caballeros de su esfera celebran un consejo en el castillo Udegar; resulta significativo que allí se decida, a propuesta del héroe, separarse y buscar cada uno sus propias aventuras, para reunirse después en Constantinopla: el *desideratum* caballeresco parece ser, pues, la hazaña individual y solitaria, y así lo sienta Cirongilio en forma expresa:

—Esforçados cavalleros, el día que el peso de las armas nos dispusimos a tomar nos dispusimos a tantos trabajos y fatigas quantas mejor avéis visto por experiencia, y por cierto que si el fructo que d'ellas se coje no fuera tan alto no es de dubdar sino que el que a ellas se diera fuera tenido por hombre indocto y de poco saber y desesperado de sí mesmo. Y pues el intento nuestro es solamente seguir las por alcançar gloria y adquirir fama y honra, y ésta no se puede aver por lo que nuestros señores y amigos acaban sino por lo que por nuestras personas podemos hazer, puesto que no dexamos por esso de participar los unos con los otros, conviene que la tal no la busquemos juntos, que siéndolo, según todos sois de buenos cavalleros, quantas aventuras ay en el mundo que acabássedes, divididas, casi ninguna era la parte que a cada uno podía caber de alabança; por lo qual devemos hazer entre nosotros apartamiento, porque yendo cada cual por su parte mejor las aventuras se hallarán, exercitando su cuerpo en las afrentas y peligros y ganando del vencimiento d'ellas decoro de fama y de honra gloriosa e inmensa beatitud. Y cuando tiempo sea, se vengán a Constantinopla, porque aí nos podamos juntar y ver (III, xi, 287).

Resulta curioso que esta glorificación de la caballería individualista por sobre la colectiva tenga lugar precisamente después de un gran triunfo mancomunado, de la victoria en la guerra de Hungría, donde los caballeros se lucieron en forma conjunta y ganaron honra apoyándose unos en otros; sin embargo, Cirongilio parece sentar la idea de que la verdadera honra se gana en solitario, porque el

esfuerzo individual, por autosuficiente y carente de toda ayuda adicional, tiene más mérito y se valora como extraordinario. Se trata, como bien se comprende, de una tesis absolutamente opuesta a la sostenida en el *Amadís*, donde la mayor honra se gana en el seno de una comunidad de caballeros fundada en el amor, y aparece entonces como más inmotivada y gratuita aún la concentración caballerescas que, repentinamente, se genera en torno de Cirongilio para socorrer a Posidonio en su guerra contra el Turco: si las grandes batallas finales del *Amadís* constituían la culminación de un *crescendo* dramático que venía exigido por las mismas bases doctrinales de la obra –la idea capital de la *congregatio militum* impone como solución inexcusable una gran conflagración bélica colectiva–, las batallas del *Cirongilio* contradicen, por el contrario, la doctrina individualista de la obra, y aportan una culminación meramente emotiva y cuantitativa, un mero fenómeno retórico de intensificación carente de todo sustento ideológico y –como ya se vio– asentado en asaz débil motivación argumental. Frente a un *Amadís* que congrega caballeros para generar como lógica consecuencia la posibilidad de una gran batalla donde todos ganen honra, se planta un *Cirongilio* individualista que, llegada la ocasión de una gran batalla, recluta aliados con urgencia y bajo los solos imperativos de la utilidad circunstancial.

Conclusiones

El *Cirongilio de Tracia* respeta el molde estructural bipartito, pero esto puede decirse siempre que entendamos por tal el explicitado por Curto Herrero, donde las dos partes no aparecen determinadas por una relación antitética *concordia / discordia* fuertemente motivada sino por simples sucesión y contigüidad; si, en cambio, pretendemos definir para la obra de Vargas una bipartición estructural que se condiga con el dinamismo modélico del *Amadís de Gaula*, observamos con claridad que el modelo amadisiano se desdibuja en el *Cirongilio* a causa de: a) la desproporción de sus dos partes constitutivas, por excesiva extensión de la primera en desmedro de la segunda y en consecuencia por excesivo predominio de la acción bélica singular por sobre la colectiva; b) la desmotivación causal de los acontecimientos que significan el paso de la primera parte individual a la segunda colectiva; c) la desideologización del planteo argumental, cuya dinámica *concordia/discordia* no se relaciona con una doctrina del amor social sucesivamente respetada y violada, y cuya transición de lo bélico individual a lo bélico colectivo no surge de la proclamación legal de una *congregatio militum* sino ocurre, incongruentemente, en abierta contradicción con la tesis expuesta por el héroe en el consejo del castillo Udegar, según la cual la mayor honra caballerescas se gana en solitario. Sucede que el molde estructural del *Amadís* difícilmente sea transferible a otro argumento que no resulte una copia casi exacta del de aquél, pues surge exclusivamente de la ideología *temp-* del equilibrio de fuerzas en recíproca contención y del amor social integrador como fundamento del poder y definición de la justicia; se trata de una doctrina que, como vimos, reconoce su

origen último en el ejemplo histórico de la *pax romana* de Augusto y de Virgilio, pero que recoge también la tradición de los tratados medievales hispánicos de la caballería, para los cuales la misión fundamental del caballero es “pacificar a los hombres por fuerza de las armas”, como quiere Llull, y no deja de relacionarse asimismo con el inmediato modelo político de los Reyes Católicos, empeñados por aquellos mismos años en que Montalvo daba forma a su obra en instaurar un orden social basado en la unidad y la integración de los distintos factores de poder bajo un superior y central poder monárquico. Cuando Vargas adopta para su *Cirongilio* el esquema estructural bipartito que el *Amadís* había sentado como modélico, lo hace evidentemente sin conciencia de las hondas motivaciones doctrinales que dicho esquema tenía en el ilustre hipotexto, y lo reproduce por tanto solamente en superficie; imita el fenómeno, la forma exterior —y aun ésta apenas en sus líneas más generales, pues toma la bimetración mas no el ponderado juego interno de fuerzas contrapuestas y contrarrestadas que daban sustento y razón de ser a aquélla en el *Amadís*—, pero desconoce la esencia; copia la disposición básica en dos partes y algunos tópicos de fuerte impacto, como el de las grandes batallas finales y el enemigo generoso que acude en defensa de su rival, pero no funda esta copia en una condigna motivación ideológica ni la diseña sobre la base de una adecuada trabazón causal. Mientras detrás de la bimetración amadisiana alentaba la doctrina del *equilibrio* logrado a partir de una contenida antítesis de fuerzas opuestas neutralizadas, detrás de la bimetración del *Cirongilio* parece alentar solamente, a falta de verdadera doctrina, una inmotivada opción de estilo tendiente a la *amplificación por acumulación*: de aventuras afuncionales, de motivos reiterados, de personajes secundarios que asumen desmedidas responsabilidades en el desarrollo de la trama, de hechos gratuitamente insertados sin justificación causal. Se trata de una amplificación que rige tanto en el plano de la *dispositio* como en el de la *inventio*, y que define una estructura donde el juego de *fuerzas contrarrestadas y equilibradas* que veíamos en *Amadís* se reemplaza por un juego de *fuerzas sumadas y acumuladas* por mera contigüidad, que se añaden unas a otras sin observar relación causal ni establecer contraste, y que no responden por tanto a una doctrina del *amor* entendido como el justo equilibrio y la armonización de tendencias contrapuestas sino a una práctica de la adición de caballeros en torno de una figura excepcional que los atrae sin integrarlos a la manera de la *congregatio militum* amadisiana, sino simplemente los suma utilitariamente. Esta ausencia de amor social como sustento del poder arrastra una correlativa mengua de la otra esfera amorosa, la de la relación varón-mujer, que como vimos se retrasa notoriamente en su aparición y se plasma en moldes esquemática y tópicamente cortesés, sin alcanzar las dimensiones espirituales de la relación de Amadís y Oriana. Lo dicho no implica, por cierto, postular en el *Cirongilio* la existencia de un poder que, por el hecho de no fundarse en el amor social, sea de suyo injusto o ilegítimo, sino más bien la existencia de un concepto de justicia no ideológico y meramente operativo, definido no ya sobre la base de la armonización de intereses contrarios y por medio de la conversión de los malos en buenos y su posterior integración, sino más bien

como el ejercicio práctico de la *virtud personal* por parte de un gran conductor, que fundamenta su poder no en teorías sino en la simple mostración de su ejemplaridad bélica³⁰. Por eso no hay Cortes en el *Cirongilio*. No puede haberlas, porque la implícita concepción del poder en la obra es de índole absolutista y tiende a la glorificación de la voluntad regia. No en vano estamos en tiempos del rey y emperador Carlos. La ley no surge ya de la armonización de intereses diversos, manifestados a través de pareceres y opiniones diversas en el seno de unas Cortes medievales, sino de la virtud física y moral del caballero conductor que la define e instauro individualmente, y acumula en su torno las voluntades ajenas sin mediarlas, sin equilibrarlas, sin integrarlas, sino subordinándolas a su propia voluntad. Se trata, en suma, del modelo imperial autocrático que, informando con su nueva doctrina los viejos moldes del género caballeresco, lo redefinió por vía del excesivo individualismo, de una concepción de la aventura como mera expresión inconducente de la voluntad y la fuerza singulares, de un heroísmo autocéntrico sin proyección social, y cavó así en el transcurso del siglo XVI los cauces de desmesura e hipertrofia en donde había de sucumbir, por propio agotamiento, tan brillante concepción novelesca.

OBRAS CITADAS

1. ALFONSO EL SABIO. *Código de las Siete Partidas*, en *Códigos Españoles Concordados y Anotados*. Madrid, Imprenta de la Publicidad, 1848.
2. AVALLE ARCE, Juan Bautista. *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*. México, FCE, 1990.
3. *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*. Ed. Alberto Colunga et Laurentio Turrado. Sexta editio. Matriti, BAC, 1982.
4. BLAY MANZANERA, Vicenta. "La convergencia de lo caballeresco y lo sentimental en los siglos XV y XVI", en Beltrán, Rafael (ed.). *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 259-287.
5. BOBES NAVES, María del Carmen. *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid, Gredos, 1992.
6. CURTO HERRERO, Federico Francisco. *Estructura de los libros de caballerías en el siglo XVI*. Madrid, Fundación Juan March, 1976.
7. VAN DIJK, Teun A. *La ciencia del texto*. 3ª ed. Barcelona, Paidós, 1992.
8. DURÁN, Armando. *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*. Madrid, Grados, 1973.
9. EISENBERG, Daniel. "A typical romance of chivalry", en su *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 55-74.

³⁰ Para Elisabetta Sarmati, el modelo caballeresco implícito en el *Cirongilio* corresponde al del príncipe de cuño erasmista: "Il *Cirongilio*, infatti, realizza nelle vicende del cavaliere protagonista la tesi erasmiana del 'Principe della Pace': l'eroe, da *caballero andante*, diventa condottiero di eserciti e, infine, magnanimo sovrano cristiano, come aveva teorizzato Erasmo nella *Querela Pacis* e nell'*Institutio Principis Christiani*" ("Il *Cirongilio de Tracia*", 797).

10. GENETTE, Gérard. "Introduction à l'architexte", en AA.VV. *Théories des genres*. Paris, Éditions du Seuil, 1986, pp. 89-159.
11. GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
12. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "La admonición como profecía en el *Amadís de Gaula*", *Medievalia*, 18 (1994), 27-42.
13. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "La alegoría arquitectónica en la novela sentimental y caballeresca (*Cárcel de Amor - Cirongilio de Tracia*)", *Alfinge*, 15 (2003), 27-56.
14. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "Algunas consideraciones sobre el uso del diálogo en la narrativa borgeana", *Letras*, 38-39 (1998-1999), 105-117.
15. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "*Amadís de Gaula*: una historia romana", en *Studia Hispanica Medievalia IV*. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1996, pp. 285-294.
16. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "Amadís en su profecía general", *Letras*, 34 (1996), 63-85.
17. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "La aventura maravillosa caballeresca, imitación y variación (*Amadís de Gaula - Cirongilio de Tracia*)", *Incipit*, XXIV (2004), 101-116.
18. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "*Cirongilio de Tracia* o los albores de la fatiga", *Edad de Oro*, XXI (2002), 349-365.
19. GONZÁLEZ, Javier Roberto. *Cirongilio de Tracia de Bernardo de Vargas (Sevilla, Jácome Cromberger, 1545). Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
20. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "Dos helenismos reivindicados en *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas", *Stylos*, 11 (2003), 45-73.
21. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "Evolución del topos constantinopolitano en los libros de caballerías: el caso de *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas", *Letras*, 48-49 (2003-2004), 125-135.
22. GONZÁLEZ, Javier Roberto. *La función literaria de los numerales en el Amadís de Gaula*. Tesis de Licenciatura en Letras. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1992. (Inédita.)
23. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "La función literaria de los numerales en el *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*", *Hispanística*, III, 1-2 (1995), 52-55.
24. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "Los límites de la cortesía: amor y poder en el *Amadís-Sergas*", en *Lecturas críticas de textos hispánicos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro*. Buenos Aires, Eudeba, 2000, vol. II, pp. 69-78.
25. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "Palomeque, don Quijote, Cervantes: tres lectores de *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas", *Letras*, 42-43 (2000-2001), 29-50.
26. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "Pertinencia formal y funcional de la aventura maravillosa en los libros de caballerías: *Cirongilio de Tracia*, *Primaleón*, *Las sergas de Esplandián*", en Orduna, Lilia E. F. de (ed.). *Estudios de literatura caballeresca castellana II*. Kassel, Edition Reichenberger, 2005, en prensa.
27. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "Pragmática del diálogo teatral cantado", *Letras*, 46-47 (2002-2003), 147-154.
28. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "Propuestas para una tipología epistolar en los libros de caballerías castellanos", en Quiroga Salcedo, César et alii (coord.) *Hispanismo en la Argentina en los portales del siglo XXI*. San Juan (Argentina), Editorial de la Universidad Nacional de San Juan, 2002, vol. I, pp. 115-126.
29. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "Realismo y simbolismo en la geografía del *Amadís de Gaula*: la Ínsula Firme y sus dimensiones", *Letras*, 27-28 (1993), 15-30.
30. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "El *rinconcillo* de Amadís: semántica y poética", en *El his-*

- panismo al final del milenio*. Córdoba (Argentina), Asociación Argentina de Hispanistas, 1999, vol. I, pp. 437-445.
31. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "La *salutatio* epistolar: de la preceptiva latina a la praxis de un libro de caballerías (*Cirongilio de Tracia*, 1545)", *Stylos*, 11 (2002), 83-95.
 32. GONZÁLEZ, Javier Roberto. "Las *virtutes narrationis* en las cartas de los libros de caballerías: el caso de *Cirongilio de Tracia*", en *Nuevas tendencias y perspectivas contemporáneas en la narrativa*. Buenos Aires, Centro de Estudios de Narratología, 2001. (Edición electrónica en CD.)
 33. HOMÈRE. *Illiade*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris, Les Belles Lettres, 1937.
 34. KEEN, Maurice. *La caballería*. Prólogo de Martín de Riquer. Barcelona, Ariel, 1986.
 35. LIDA DE MALKIEL, María Rosa. "El desenlace del *Amadís* primitivo", en sus *Estudios de literatura española y comparada*. Buenos Aires, Losada, 1984, pp. 185-194.
 36. LLULL, Ramón. *Libro de la Orden de Caballería*. Edición bilingüe catalán-castellano. Barcelona, Editorial Teorema, 1985.
 37. ORDUNA, Lilia E. F. de. "El *Belianís de Grecia* frente a la tradición de los libros de caballerías castellanos", en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*. México, UNAM - El Colegio de México, 1996, pp. 115-121.
 38. ORDUNA, Lilia E. F. de. "El paradigma de *Amadís de Gaula*", en *Studia Hispanica Medievalia II*. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1990, pp. 77-88.
 39. ORDUNA, Lilia E. F. de. "Paradigma y variación en la literatura caballeresca castellana", en Orduna, Lilia E. F. de. *et alii. Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*. Kassel, Edition Reichenberger, 1992, pp. 189-212.
 40. PLATÓN. *La República*. Traducción directa del griego por Antonio Camarero. Estudio preliminar y notas de Luis Farré. 14ª ed. Buenos Aires, Eudeba, 1983.
 41. REYES, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos, 1984.
 42. RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadís de Gaula*. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua. 2 vols. Madrid, Cátedra, 1987-1988.
 43. ROJAS, Mario. "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo", *Dispositio*, V-VI, 15-16 (1981), 19-55.
 44. SARMATI, Elisabetta. "Il *Cirongilio de Tracia* di Bernardo de Vargas. Studio di un minore del genere cavalleresco", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, XXXIV, 2 (1992), 795-807.
 45. SCHAEFFER, Jean-Marie. "Du texte au genre. Notes sur la problématique générique", en AA.VV. *Théories des genres*. Paris, Éditions du Seuil, 1986, pp. 179-205.
 46. STATI, Sorin. *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica*. Napoli, Liguori Editore, 1982.
 47. SUÁREZ PALLASÁ, Aquilino. *Templum. El espíritu de la romanidad a la luz de una etimología latina*. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1996.
 48. VARGAS, Bernardo de. *Cirongilio de Tracia*. Edición de Javier Roberto González. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
 49. [VARGAS, Bernardo de.] *Los quatro libros del valeroso cauallero don Cirongilio de Tracia*. [Sevilla, Jácome Cromberger, 1545.]
 50. VIRGILE. *Énéide. Livres I-VI*. Texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort. (Edición bilingüe latín-francés.) Paris, Les Belles Lettres, 1925.

LA TRANSPARENCIA DEL ROSTRO DE DON QUIJOTE: UNA ANOMALÍA EN LA POÉTICA CABALLERESCA

JAVIER GUIJARRO CEBALLOS
Universidad de Extremadura

RESUMEN

Me propongo analizar una de las constantes de la presentación de don Quijote de la Mancha, a lo largo de las dos partes de la obra cervantina: su rostro permanentemente visible para los circunstantes. Esta circunstancia requiere de un tipo de arnés especial, aquel que impide al caballero el ocultamiento de su cara. Don Quijote, pese a sus denodados esfuerzos por armarse con una verdadera celada de encaje en la primera parte, prácticamente nunca la tiene a su alcance; en la segunda parte, si bien el manchego consigue por mediación del bachiller Sansón Carrasco una oxidada celada, la narración nos lo presenta sistemáticamente con el rostro visible. De esta constante, no sólo se deduce una imagen risible del caballero andante, sino que se desprende también la imposibilidad vital para don Quijote de participar en una serie de aventuras caballerescas que emprendieron sus modelos literarios, todas aquellas que requerían precisamente del empleo de una verdadera celada de encaje con casco y visera.

ABSTRACT

The Transparency of Don Quixote's Face: An Anomaly in Chivalrous Poetics

I intend to analyze one of the constants of Don Quixote's presentation all through the two parts of Cervantes' work: the fact that his face is always visible to the bystanders. This circumstance requires a special type of harness that prevents the knight from hiding his face. Don Quixote, despite his great efforts to arm himself with a real sallet in the first part, never actually has it within his reach; in the second part, even though he gets, thanks to bachiller Sansón Carrasco, a rusty sallet, the narration shows him systematically with his face in full view. Owing to this constant, a risible image of the errant knight is deduced, as well as his vital impossibility to participate in a series of chivalrous adventures that his literary models had undertaken, all of which needed precisely the use of a real sallet with helmet and visor.

I. En 2005 se conmemora el cuarto centenario de la publicación de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra. Teniendo en cuenta la relevancia del autor y del libro, serán muy numerosos los estudios, ediciones o congresos que se volcarán durante este año a

la consideración de la figura del autor y la importancia de su obra. Si semejante predicción peca de trivial e irrelevante, la aspiración de homenajearlos con algún estudio novedoso, general o parcial, sería prejuizada de inmodesta por cualquier estudioso de las letras castellanas de los siglos XVI y XVII. Un prejuicio al que indubitadamente ha de concedérsele en principio el beneficio de la duda, pues no sólo los especialistas en los Siglos de Oro, sino cualquier lector interesado en la creación cervantina, se precaverán contra toda pretensión de aportar nueva luz sobre un texto y un autor tan comentados, analizados y estudiados. Desde perspectivas muy distintas, aunque equiparables en rigor y profundidad, con el acendramiento de los años y las sucesivas revisiones críticas de que ha sido objeto el *Quijote*, cuatro siglos de cervantismo han acumulado una bibliografía ingente, susceptible de disuadir a cualquier investigador de la aspiración a la novedad, al hallazgo de un dato o a la propuesta de un análisis que supongan la focalización, desde una perspectiva distinta, de un ángulo de visión aclarador del *Quijote* no hollado por la erudición precedente. Tal es el peso de esta bibliografía, que en la postulación, argumentación, demostración y ejemplificación de una hipótesis juzgada como novedosa por el investigador, buena parte del tiempo invertido se empeñará necesariamente en la corroboración de lo que se tiene por original, honestidad intelectual que debe apoyarse en la consulta de esa inabordable tradición erudita. En las siguientes páginas, expondré tres ideas básicas que iluminan ciertos aspectos relevantes del *Quijote* y que —ahora la flagrante inmodestia— no habían recibido un tratamiento adecuado y completo en la crítica cervantina. Por mejor decir, no la habían recibido en aquella parte de la bibliografía que se ha consultado, irrelevante con respecto a la erudición cervantina y quijotesca que debería haber manejado —y aquí la impostura intelectual— antes de ufanarme por la pretensa originalidad de este enfoque ¹. Esos tres aspectos centrales que expondré son simples, pero tal vez enjundiosos. En su formulación más sencilla, podrían explanarse así: a lo largo de las dos partes del *Quijote*, la visibilidad del rostro del hidalgo manchego es una constante que caracteriza sus encuentros con los circunstantes. El acceso de éstos a su rostro, inmediato y sin obstáculos visuales, es un dato lógicamente “no marcado” en los encuentros que se producen bajo techo (ventas, hogares rurales o urbanos, palacio ducal, imprenta...), es decir, aquellos contextos en los que don Quijote aparece desarmado. Sin embargo, en todos los encuentros que se relacionan con las tradicionales “aventuras de camino” en los libros de caballerías, su rostro sigue siendo fácilmente perceptible para los demás. Esta constante —en el sentido de tendencia regular, frente a la que las excepciones existentes cobran un especial significado— sí está fuertemente marcada con respecto a las aventuras (ficticias y

¹ Esa deshonestidad se paliaría con precisiones bibliográficas, matizaciones y revisiones que agradecería sincera y profundamente (jguijarro@unex.es), pues este trabajo se ampliará durante el año 2005 en un estudio más completo gracias a una ayuda concedida por la Junta de Extremadura (Becas a la creación literaria, modalidad “Ensayo”). Nada mejor que reorientar hipótesis previas, con el concurso ajeno, antes de abordar estudios más amplios (o desestimarlas en caso de argumentos contrarios apodícticos). Nada más necesario que disculparme si, al hollar lo que estimo un nuevo ángulo de visión en el análisis del *Quijote* y los libros de caballerías, pisoteo ignorante surcos trazados por autores a los que no alcancé en mis consultas bibliográficas.

librescas) de los caballeros andantes (ficticios y librescos) que ahormaron el designio vital de don Quijote. A estos héroes de sus libros de caballerías, armados de punta en blanco en las aventuras de camino a cielo abierto, el arnés completo unas veces les facilitó la ocultación del rostro a voluntad, otras los condujo involuntariamente a determinadas aventuras cuya verosimilitud se apoyaba en el detalle material armero de que cabalgaban con el yelmo puesto y la visera calada. Esa constante susceptibilidad de ser visto tal cual es, esa “transparencia” del rostro de don Quijote, procede en la Primera Parte de una impropiedad, una *gran falta* nunca reparada, de la pieza de su arnés, mientras que en la Segunda la propia narración sugiere esta circunstancia en la mayor parte de los contextos (a despecho de esa celada de encaje que le prestó el bachiller Sansón Carrasco para su tercera salida). En los dos casos, se posibilita de forma constante la visión de su triste figura; la perceptibilidad del rostro de don Quijote contrasta con la imagen literaria de los caballeros andantes y, lo que más me interesa destacar, impide la participación del protagonista en una serie de aventuras caballescadas que pivotaban sobre la ocultación y revelación posterior del rostro, un elemento esencial de la poética de los libros de caballerías, como el mismo Cervantes atestigua en su *Quijote*.

II. Los yelmos de don Quijote

El profesor Martín de Riquer comentó en su *Aproximación al “Quijote”* que don Quijote, a los ojos de sus contemporáneos y por el designio de Cervantes, fue, desde el punto de vista de su armamento, “un arcaísmo viviente que deambularía por los caminos de España a principios del siglo XVII, y advertía que uno de los muchos aspectos que más fácilmente pierde el lector moderno es el del singular atuendo militar de don Quijote. Este aspecto de don Quijote produce o bien la risa o bien la estupefacción de cuantos encuentra por el camino” (1970: 289). Es indudable que una de las fuentes de la comicidad del *Quijote* radica en lo anómalo del atuendo militar del caballero. Recuperar para el lector moderno ese motivo cómico pasaría por recrearle lo que un lector de comienzos del siglo XVII entendía como el aspecto habitual de un caballero “real” coetáneo y la imagen que se formaría ese mismo lector de la apariencia de don Quijote. Así, tal vez, lográramos encontrar una comicidad apoyada en el armamento, que resultó evidente para los lectores del tiempo de Cervantes. Otra perspectiva propone Carmen Bernis en “Los vestidos y las armas de don Quijote”, capítulo V de su libro *El traje y los tipos sociales en “El Quijote”*. Después de ponderar las dificultades que plantea la “reconstrucción arqueológica” de las armas de don Quijote, asevera que Cervantes imaginó a su héroe con el arnés completo, pese al deterioro de sus armas, “y no cubierto parcialmente con algunas de las piezas que lo componían” (2001: 318)².

² Intentaré demostrar por el contrario que en la Primera Parte lo vistió de forma incompleta, mientras que en la Segunda lo “imaginó” de forma constante sin el arnés completo.

Aun así, y en coincidencia con los comentarios de Martín de Riquer, sostiene que Cervantes vistió a su héroe con armas anacrónicas y anticuadas (armadura *de luengos siglos*) e interpreta la referencia vaga a un tiempo preterido como la alusión probable a una armadura de comienzos del XVI³. En el caso de las armas de don Quijote, ambos autores obtienen pues la fuente de la comicidad trasladando la imagen literaria de don Quijote al contexto histórico de los lectores de comienzos del siglo XVII; cuando éstos “visualizan” al hidalgo armado tal y como es presentado en la obra literaria, contrastan esa imagen con la del caballero real de su tiempo y ríen.

Este planteamiento historicista creo que puede complementarse con otra perspectiva distinta, susceptible también de provocar la risa entre los lectores de comienzos del siglo XVII. Don Quijote como lector compulsivo de libros de caballerías en la ficción cervantina, los lectores del *Quijote* como peritos en las narraciones caballerescas áureas, no sólo tenían en mente la imagen del caballero real, histórico, de su tiempo, sino la imagen literaria de los caballeros andantes que habían tipificado los libros de caballerías⁴. El contraste cómico no sólo se estableció entre una figura de armas anticuadas y anacrónicas y la realidad coetánea, sino probablemente entre una imagen literaria de caballero armado que no se compadecía con la imagen literaria de los caballeros andantes. Con esta perspectiva que propongo, el estudio del yelmo en los libros de caballerías y en el *Quijote* no es sólo un estudio de tipo histórico de intertextualidad exoliteraria (la fuente de la risa basada en la anomalía ‘imagen literaria’ *versus* ‘imagen de la realidad coetánea’), sino también de tipo poético de intertextualidad endoliteraria (‘imagen literaria del caballero andante don Quijote’ *versus* ‘imagen literaria del caballero andante típico de los libros de caballerías’)⁵. Este acercamiento tiene además

³ “Dice ‘luengos siglos’ para poner énfasis en lo anticuado de las armas de don Quijote, pero no debemos tomar esta expresión al pie de la letra [...]. Cuando cierto autor del siglo XVI quiere describir trajes antiguos, advierte que va a tratar ‘sobre lo que la memoria de los hombres ha retenido de la manera que la gente de España usaba en los vestidos’, y los trajes que describe son los que se llevaban unos sesenta años antes. Cambiando ‘vestidos’ por ‘armas’, esta frase podría aplicarse a Cervantes cuando imagina el antiguo arnés de don Quijote. Dados los conocimientos que se le pueden suponer, un don Quijote imaginado por su creador con una armadura gótica –como algunos autores han creído– me parece impensable” (Bernis, 2001: 319).

⁴ Un tipo de *chevalier errant* que no disuena de la imagen medieval de los primeros andantes literarios en el *roman* artúrico. Del pergeño propuesto por Zumthor (1991: 259-260), entresaco los rasgos que mejor se avienen al objetivo de este trabajo: “Le chevalier errant est solitaire. Sans insigne qui l’individualise, le visage enfoui dans le heaume, il exhibe avec ostentation une sorte de paradoxale nudité [...]. Il se veut anonyme; au mieux, un sobriquet emblématique le désigne”. No obstante, la incidencia del azar en las andanzas, en la “errancia” del caballero andante (“son activité apparaît ainsi livrée au hasard; son existence se déroule sous le signe de l’imprévisible”, 1991: 159) debe tal vez matizarse con respecto a los caballeros andantes de los libros de caballerías (véase Guijarro Ceballos, en prensa).

⁵ La perspectiva de estudio que pretendo desarrollar en estas páginas se asemeja a la que ha practicado Abad Merino (1991) en su análisis del elemento armero de la lanza y de su manejo por don Quijote de la Mancha a lo largo de la Primera Parte del *Quijote*. Comenta que en ciertas aventuras se parodian los libros de caballerías al expresar Cervantes, con fórmulas idénticas a las que había establecido el género caballeresco para esos casos de encuentros con lanza, combates en que

la ventaja añadida de ajustarse a la dinámica del propio personaje cervantino, pues don Quijote actúa conforme al modelo literario de los libros de caballerías, no tanto al modelo caballeresco histórico de finales del siglo XV o comienzos del siglo XVI, contexto histórico al que parecen remitir las armas del héroe cervantino en una consideración arqueológica. Su nuevo ser, su sentir y su actuar desde la primera salida, derivan de la lectura de estos libros de caballerías; la axiología y etología de los caballeros literarios rigen sus designios, su conducta y su intelección del mundo ambiente⁶. Por citar algunos ejemplos donde trasparece el poso libresco de la existencia quijotesca (sobre todo de sus lecturas de libros de caballerías), leemos en el *Quijote*:

Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso —que eran los más del año, *se daba a leer libros de caballerías*, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda [...]. En resolución, *él se enfrascó tanto en su lectura*, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. *Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros*, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles [...]. En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo; y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo *a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban* (Cervantes, 1998: I, pp. 37, 39-40)⁷.

—Muchas y muy graves historias he yo leído de caballeros andantes, pero jamás he leído, ni visto, ni oído, que a los caballeros encantados los lleven desta manera (I, cap. 47, p. 539).

Otros testimonios semejantes pueden leerse por ejemplo en I, cap. 16, pp. 172-173; I, cap. 18, pp. 188-189, 193; I, cap. 37, p. 436. En todos ellos, se establece un vínculo estrecho con las lecturas de los libros de caballerías y se explicitan su apropiación y uso para distintos aspectos que afectan a don Quijote de la

esta arma ofensiva no se usa convenientemente según los patrones del género caballeresco. En otras ocasiones, sin aparecer los formulismos de origen caballeresco alusivos al empleo de la lanza, la parodia procede solamente de su inadecuación al contexto. Esto es, en el primer caso la parodia remite a una intertextualidad endoliteraria y exoliteraria (se parodia el formulismo estilístico y el uso del arma respectivamente) y en el segundo, a una exoliteraria (un uso anómalo). En mi caso, el tratamiento del tema del yelmo afecta además a una serie de episodios recurrentes en la poética de los libros de caballerías, alterados profundamente en el *Quijote*.

⁶ Sobre la decisión quijotesca de vivificar las lecturas caballerescas, ha escrito Brito Díaz: “Al fiar la voluntad y el conocimiento en/por los libros, lleva a efecto el proyecto más extremo de mimetización literaria: la que, por efecto de la alienación lectora, proyecta el mundo de la letra en la letra del mundo; a partir de entonces el personaje, usurpador del espacio de la persona, traslada al mundo el universo de signos de la literatura caballeresca, que promete reconocer” (1999: 38-39).

⁷ Todas las citas remiten en lo sucesivo a la edición del Instituto Cervantes. Las cursivas, en ésta y las siguientes, son mías.

Mancha. A quienes tan puntualmente leyeron, vieron y oyeron lo que contaban los libros de caballerías –y pienso en Cervantes, los lectores de entonces y el mismo don Quijote–, difícilmente pudo pasarles desapercibida la indumentaria propia de los caballeros protagonistas de estos relatos. No en vano el primer requisito que debe satisfacer don Quijote para *poner en efeto lo que deseaba* (I, cap. 1, p. 41), incluso antes de preocuparse por su montura, por su sobrenombre caballeresco o por la dama a quien servir caballerescamente, es el de la elección de sus armas:

Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. Limpiólas y aderezólas lo mejor que pudo, pero vio que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple; mas a esto suplió su industria, porque de cartones hizo un modo de media celada, que, encajada con el morrión, hacían una apariencia de celada entera. Es verdad que para probar si era fuerte y podía estar al riesgo de una cuchillada, sacó su espada y le dio dos golpes, y con el primero y en un punto deshizo lo que había hecho en una semana; y no dejó de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos, y, por asegurarse deste peligro, la tornó a hacer de nuevo, poniéndole unas barras de hierro por de dentro, de tal manera que él quedó satisfecho de su fortaleza; y, sin querer hacer nueva experiencia della, la diputó y tuvo por celada finísima de encaje (I, Cap. 1, pp. 40-41).

Repárese en que la descripción de las armas defensivas (la armadura, el arnés) de Alonso Quijano se centra de inmediato en la protección de la cabeza y cuello y en esa *gran falta* que preocupaba al hidalgo: las armas defensivas *no tenían celada de encaje, sino morrión simple*. Si el resto de la armadura, una vez limpia de orín y moho, no dificulta en la estimativa de don Quijote la adopción de un atuendo externo similar al de un caballero andante, el defecto del casco le incomoda profundamente. Podría pensarse en que la desazón surge del riesgo que supondría el uso de un morrión simple (una protección de la cabeza que no resguardaba rostro ni cuello), pero los giros finales del fragmento citado sugieren que la conformidad final de don Quijote reposa más sobre el aspecto externo de una especie de celada de encaje, artesanalmente lograda, que sobre las garantías físicas ofrecidas por esa media celada añadida al morrión simple. De hecho, *diputó* –‘juzgó, estimó’– apto el trebejo porque hacía *una apariencia de celada entera*, la que deseaba, y la *tuvo por celada finísima de encaje* sin cerciorarse de su resistencia (*sin querer hacer nueva experiencia della*). Para completar su nueva apariencia, el hidalgo precisaba de un celada de encaje, una pieza del arnés que constaba del casco como protección de la cabeza y de la visera y la babera para defender respectivamente cuello y rostro, aunque su industria sólo le proporcionó una especie de celada (un morrión rehecho)⁸. ‘Diputar’ y ‘tener’ esta pseudo-celada, esta morri-celada, por una verdadera celada de encaje no puede explicarse

⁸ Véase la ilustración del arnés completo, celada completa incluida, que se ofrece en Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, “Apéndices e ilustraciones”, 13.I-II, pp. 970-971.

a mi entender sólo por el deseo de don Quijote de asemejarse lo más posible a un caballero histórico de su tiempo. Si recordamos la tercera salida del caballero manchego en el *Quijote* de Avellaneda, leemos cómo su partida depende en buena medida del alojamiento ofrecido a don Álvaro Tarfe. Este caballero granadino, antes de partir para Zaragoza, comenta a don Quijote que tiene embauladas unas armas gravadas en Milán y que su peso dificultaría el viaje, por lo que ruega al hospitalario manchego que se las guarde:

Hízolas sacar luego allí todas en diziendo esto, y eran peto, espaldar, gola, braçales, escarcelas y morrión, y don Quijote acepta guardárselas, regodeándose con el secreto designio de servirse de ellas (Fernández de Avellaneda, vol. I, pp. 67-68).

En nota a este pasaje (Fernández de Avellaneda, 1972: I, p. 68, n. 3), Martín de Riquer comenta que el arnés labrado de don Álvaro es riquísimo:

insisto en ello porque el don Quijote de Avellaneda irá por Aragón y Castilla armado con un arnés perfectamente contemporáneo y rico, como es de suponer que lo era el del caballero granadino don Álvaro Tarfe. Las armas de don Quijote sin embargo caracterizan un arnés de los tiempos de la guerra de Granada, y ello acrecienta la apariencia 'arcaica' del don Quijote cervantino.

Morrión, aunque oxidado y mohoso, tenía al alcance de la mano don Quijote y lo desestimó en la primera salida, tal y como hemos visto. Si su *gran falta* radicaba exclusivamente en su anacronismo (era de *luengos siglos*), la misma tacha padecía el resto de su arnés y, sin embargo, se despreocupó de ella tan pronto lo limpió y recompuso como buenamente pudo. La apreciación de su defecto (carece de visera y babera) y la urgencia por convertirlo en una celada completa (casco, visera y babera) antes de *irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras*, no se explican por la conciencia quijotesca de un desajuste entre su apariencia externa y la imagen de un caballero real de su tiempo. La *gran falta* no radica en el anacronismo del morrión (tanto la celada de encaje como el morrión son piezas del arnés vigentes en el siglo XVII, como se ve en el caso del atuendo de Tarfe y explica la nota de Riquer al pasaje de Avellaneda), y tan caballero en su caballo podría haber partido de su aldea con la celada de encaje o con el morrión⁹. La desazón de don Quijote y la necesidad de contar con una celada estimo que derivan de la conciencia quijotesca de un desajuste entre su apariencia externa y la imagen tipificada de un caballero andante, armado de punta en blanco con un casco que le permitía ocultar a voluntad su rostro. Para *ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban* en los libros de caballerías, era imprescindible esa celada de encaje. En su *Introducción al "Quijote"*, Riley cita los encuentros de don Quijote con Carde-

⁹ Una de las figuras que aparece en la carreta de la compañía de Angulo el Malo se describe así: "Venía también un caballero armado de punta en blanco, excepto que no traía morrión ni celada, sino un sombrero lleno de plumas de diversas colores" (Cervantes, II, cap. 11, p. 713). El detalle caracterizador no está en el uso de la celada o del morrión (si uno de los dos tipos de casco hubiese formado parte del arnés completo, el narrador no habría particularizado la sorprendente apariencia de la figura), sino en la sustitución de esa pieza superior de la armadura por el sombrero.

nio, el Caballero de los Espejos y Diego de Miranda como casos susceptibles de generar la noción de autoduplicación: “un personaje que se contempla a sí mismo en un contexto literario, o a quien se reconoce como tal personaje literario, lleva con facilidad a la noción de autoduplicación o autoproyección” (1990: 156-157). En la elección y preparación de sus armas, en el primer capítulo del *Quijote*, preámbulo de sus andanzas caballerescas y de su nueva existencia libresca, Alonso Quijano ya se desdobra por primera vez, se proyecta a sí mismo como figura literaria de un caballero andante al que desea asimilarse en la apariencia externa, y cobra conciencia de una inadecuación lastimosa. Lastimosa, porque su contrahechura no es plenamente satisfactoria, ni siquiera para el mismo que provisionalmente la tuvo y juzgó por verdadera celada. Téngase en cuenta que para su tercera salida, en la Segunda Parte del *Quijote* cervantino, el manchego manifestó que “en todas maneras [...] había de llevar una celada de encaje. Ofrecióse la Sansón, porque sabía no se la negaría un amigo suyo que la tenía, puesto que estaba más oscura por el orín y el moho que clara y limpia por el terso acero” (II, cap. 7, p. 685). Tuvo pues sus vacilaciones sobre la pertinencia de su primera “morri-celada”.

Carmen Bernis se pregunta cómo sería ese morrión simple convertido en celada al añadirle el mañoso hidalgo las piezas de cartón con estructura metálica. Después de analizar algunos pasajes de la obra, considera que “Don Quijote sólo pudo añadir al morrión simple una visera. La ‘media celada’ resultante de los añadidos de cartón le tapaba el rostro parcialmente, luego no tenía babera” (2001: 320). Acertado el pergeño en lo sustancial, el esbozo de Bernis adolece de un problema fundamental, pues erige en imagen estable a lo largo del *Quijote* una visualización que se altera en virtud de los avatares que padecen las distintas piezas del arnés con que el manchego cubre su cabeza y, sobre todo, su rostro¹⁰. Esas alteraciones propician de forma constante la perceptibilidad diáfana de su semblante, de tal manera que, alterando la formulación de Bernis, *los yelmos de don Quijote casi siempre descubren totalmente su rostro, luego no tenían visera ni babera*. O invirtiendo la causalidad, *los yelmos de don Quijote casi nunca tenían visera ni babera, luego casi nunca se oculta su rostro*¹¹. Para avalar este postulado, seguiré la pista a sus yelmos en las dos partes del *Quijote*, analizando los contextos “marcados” (aquellos que transcurren a cielo raso y con el caballero armado).

Desde el primer capítulo, el narrador recalca con insistencia la desnaturalización del morrión y la inexistencia de una verdadera celada¹². Con esa extraña

¹⁰ La imagen descrita sólo resultaría fidedigna hasta el capítulo 9 de la Primera Parte (véase *infra*, p. 7).

¹¹ Reitero que me manejo en términos de constancia, no de recurrencia absoluta, y que sólo para englobar las excepciones en la formulación de un principio constante restrinjo la aplicación de la máxima.

¹² “Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada” (I, cap. 1, p. 43); “Y así [...] se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada” (I, cap. 2, p. 45); las mozas del partido “jamás supieron ni pudieron desencajarle la gola, ni quitalle la contrahecha celada” (I, cap. 2, p. 52). Sin embargo, durante la escena cómica de la comida en la venta o en la aventura de los mercaderes, el narrador emplea el término ‘celada’ sin mayores precisiones: “Pu-

pieza del arnés, apenas oculta su rostro a los circunstantes. Es cierto que al llegar a la venta donde será armado caballero, “mirábanle las mozas y andaban con los ojos buscándole el rostro, que la mala visera le encubría” (I, cap. 2, p. 50). Pero el obstáculo de la *mala visera* no parece dificultar a Andresillo en el capítulo 4 el posterior reconocimiento de don Quijote¹³, y ésta queda destrozada por los palos que le propina el mozo de mulas con su propia lanza¹⁴. Para su segunda salida, ya en compañía de Sancho Panza, rehace la *rota celada*, que no fue más que morrión simple contrahecho a modo de una falsa celada. Aunque no sabemos si en la reparación se le adapta una nueva visera, el término *pertrechar* apunta a que don Quijote intentó colocarle una visera (pertrechándola del elemento que le faltaba, destrozado por el mozo y retirado por el aldeano), bien fuese nuevamente confeccionada, bien reparando la previa¹⁵. Una rota celada rehecha que es destrozada por la terrible cuchillada del vizcaíno¹⁶; si hasta ese momento don Quijote sólo parcialmente pudo encubrir su rostro, el destrozo provocado por el vizcaíno logrará que la cara del manchego sea claramente visible para los circunstantes que coinciden con él en el camino. Es el caso de la batalla con los yangüeses (I, cap. 15, pp. 160-161) o con los disciplinantes (I, cap. 52, p. 586), donde su rostro mueve a la risa de forma inmediata. Desprotegida la cara, las almendradas de los pastores alcanzan su boca sin impedimento alguno¹⁷, aunque en contrapartida la

siéronle la mesa a la puerta de la venta, por el fresco, y trújole el huésped una porción del mal remojado y peor cocido bacallao, y un pan tan negro y mugriento como sus armas; pero era materia de grande risa verle comer, porque, como tenía puesta la celada y alzada la visera, no podía poner nada en la boca con sus manos si otro no se lo daba y ponía” (I, cap. 2, pp. 53-54); “Arremetió con la lanza baja contra el que lo había dicho, con tanta furia y enojo que, si la buena suerte no hiciera que en la mitad del camino tropezara y cayera Rocinante, lo pasara mal el atrevido mercader. Cayó Rocinante, y fue rodando su amo una buena pieza por el campo; y, queriéndose levantar, jamás pudo: tal embarazo le causaban la lanza, adarga, espuelas y celada, con el peso de las antiguas armas” (I, cap. 4, pp. 69-70). Es muy significativo que en los ejemplos de las pp. 45 y 69-70 el narrador precise datos sobre la celada y no los incluya por extensión en el arnés (la armadura, las armas defensivas), como si fuera un elemento especial o relevante en la economía de la narración.

¹³ “Apeáronse junto a la fuente [...]. Estando en esto, acertó a pasar por allí un muchacho que iba de camino, el cual, poniéndose a mirar con mucha atención a los que en la fuente estaban, de allí a poco arremetió a don Quijote, y, abrazándole por las piernas, comenzó a llorar muy de propósito, diciendo: —¡Ay, señor mío! ¿No me conoce vuestra merced? Pues míreme bien, que yo soy aquel mozo Andrés que quitó vuestra merced de la encina donde estaba atado” (I, cap. 31, p. 364). No puede descartarse en este caso que la agnición se opere por las armas completas y no sólo por el rostro descubierto (*mala visera alzada*) o semidescubierto (*mala visera calada*) de don Quijote.

¹⁴ “El labrador estaba admirado oyendo aquellos disparates; y, quitándole la visera, que ya estaba hecha pedazos de los palos, le limpió el rostro, que le tenía cubierto de polvo; y apenas le hubo limpiado, cuando le conoció” (I, cap. 5, p. 72).

¹⁵ “Pertrechando su rota celada lo mejor que pudo, avisó a su escudero Sancho del día y la hora que pensaba ponerse en camino” (I, cap. 7, p. 92).

¹⁶ “Mas la buena suerte [...] torció la espada de su contrario, [...] llevándole de camino gran parte de la celada, con la mitad de la oreja; que todo ello con espantosa ruina vino al suelo, dejándole muy maltrecho” (I, cap. 9, p. 111).

¹⁷ “Llegó en esto una peladilla de arroyo, y, dándole en un lado, le sepultó dos costillas en el cuerpo. Viéndose tan maltrecho, creyó sin duda que estaba muerto o malferido, y, acordándose de su licor, sacó su alcuza y púsosela a la boca, y comenzó a echar licor en el estómago; mas, antes que

pérdida de la visera artesanal le permite un acceso inmediato a la nariz cuando el ambiente viciado por Sancho le obliga a mitigar el mal olor reinante¹⁸. La oportunidad de acceder a una verdadera celada como la que él desea parece presentarse poco después cuando consigue –expolia más bien– la célebre bacía del barbero:

–Por Dios que la bacía es buena y que vale un real de a ocho como un maravedí. Y, dándosela a su amo, se la puso luego en la cabeza, rodeándola a una parte y a otra, buscándole el encaje; y, como no se le hallaba, dijo: –Sin duda que el pagano a cuya medida se forjó primero esta famosa celada debía de tener grandísima cabeza; y lo peor dello es que le falta la mitad. Cuando Sancho oyó llamar a la bacía “celada”, no pudo tener la risa; mas vínosele a las mientes la cólera de su amo y calló en la mitad della. –¿De qué te ríes, Sancho? –dijo don Quijote. –Ríome –respondió él– de considerar la gran cabeza que tenía el pagano dueño deste almete, que no semeja sino una bacía de barbero pintiparada. –¿Sabes qué imagino, Sancho? Que esta famosa pieza deste encantado yelmo por algún extraño accidente debió de venir a manos de quien no supo conocer ni estimar su valor y, sin saber lo que hacía, viéndola de oro purísimo, debió de fundir la otra mitad para aprovecharse del precio, y de la otra mitad hizo ésta, que parece bacía de barbero, como tú dices. Pero sea lo que fuere; que para mí que la conozco no hace al caso su trasmutación; que yo la aderezaré en el primer lugar donde haya herrero [...]; y en este entretanto la traeré como pudiere, que más vale algo que no nada (I, cap. 21, pp. 225-226).

En el famoso episodio del baciyelmo cervantino, la intención de don Quijote de devolverle a lo que él cree un verdadero yelmo –el yelmo de Mambrino– la mitad que le falta (“yo la aderezaré en el primer lugar donde haya herrero”) nunca se cumple, de modo que su rostro será siempre visible cuando lleve puesto este falso yelmo (*en este entretanto* será pues siempre que la lleve puesta). Una vez más, las circunstancias impiden que don Quijote pueda lucir una pieza del arnés

acabase de envasar lo que a él le parecía que era bastante, llegó otra almendra y dióle en la mano y en el alcuza tan de lleno, que se la hizo pedazos, llevándole de camino tres o cuatro dientes y muelas de la boca, y machucándole malamente dos dedos de la mano” (I, cap. 18, p. 194). La facilidad con que se echa al colete el licor o el efecto de las pedradas, directamente sobre la alcuza e indirectamente sobre la boca, no se compadecen fácilmente con el uso de la visera en la celada rehecha. Todo parece indicar pues que la perdió definitivamente en la pelea con el vizcaíno, si es que pertrechó con este elemento el casco antes de la segunda salida.

¹⁸ “Mas, como don Quijote tenía el sentido del olfato tan vivo como el de los oídos, y Sancho estaba tan junto y cosido con él, que casi por línea recta subían los vapores hacia arriba, no se pudo escusar de que algunos no llegasen a sus narices; y, apenas hubieron llegado, cuando él fue al socorro, apretándolas entre los dos dedos; y, con tono algo gangoso, dijo: –Paréceme, Sancho, que tienes mucho miedo. –Sí tengo –respondió Sancho–; mas ¿en qué lo echa de ver vuestra merced ahora más que nunca? –En que ahora más que nunca hueles, y no a ámbar –respondió don Quijote” (I, cap. 20, pp. 215-216). Poco antes de justar Félix Magno con el rey de Dinamarca y Normandía, ve a la princesa Leonorinda tan hermosa que pierde fuerzas, se siente débil ante el inminente combate y sumamente indigno de aspirar a semejante beldad seráfica: “Y el Cavallero de la Estrella estava tan fuera de sí, pensando en esto, que muy fuertemente llorava. Y como no se podía limpiar las muchas lágrimas que a sus ojos le venían, estava tan ciego que apenas sabía donde era” (*Félix Magno I-II*, p. 189). La traba para acceder a los ojos es la de la visera calada de su celada (la misma que superó el labrador para poder limpiarle el rostro a don Quijote, *supra*, n. 14), dificultad que no estorba ya a don Quijote.

que cubra su cabeza y rostro como él hubiera deseado para evitar la *gran falta* que advierte en su incompleta apariencia de protagonista de un libro de caballerías. El objeto deseado por don Quijote es un deseo siempre insatisfecho: *celada contrahecha, rota celada* rehecha en la segunda salida, *encantado yelmo de Mambrino* a partir de ahora, ninguna de las tres piezas lo faculta para una completa ocultación del rostro. La bacía es objeto de burla por parte del comisario que vigila la comitiva de galeotes¹⁹, y uno de ellos “le quitó la bacía de la cabeza, y dióle con ella tres o cuatro golpes en las espaldas y otros tantos en la tierra, con que la hizo pedazos” (I, cap. 22, p. 247)²⁰. En los capítulos siguientes, don Quijote viste unas veces el yelmo de Mambrino abollado²¹, otras la rota celada rehecha que completó su arnés en la segunda salida²². En cualquier caso, con yelmo de Mambrino o con la celada rehecha, siempre con el rostro perceptible, visibilidad que se presenta sancionada por el narrador cuando intempestivamente figura a don Quijote, a punto de emprender la aventura de la falsa Micomicona (Dorotea), con el mismo morrión que tanto le incomodó en el capítulo 1:

¹⁹ “¡Bueno está el donaire con que ha salido a cabo de rato! ¡Los forzados del rey quiere que le dejemos, como si tuviéramos autoridad para soltarlos o él la tuviera para mandárnoslo! Váyase vuestra merced, señor, norabuena, su camino adelante, y enderécese ese bacín que trae en la cabeza, y no ande buscando tres pies al gato” (I, cap. 22, p. 245).

²⁰ No pudieron socorrerlo los guardas de la comitiva, que habían huido poco antes a causa de las pedradas y amenazas de los galeotes. El dato es interesante porque, capítulos después, a uno de los miembros de la Santa Hermandad que se alojan en la venta donde se encuentra don Quijote “le vino a la memoria que, entre algunos mandamientos que traía para prender a algunos delinquentes, traía uno contra don Quijote, a quien la Santa Hermandad había mandado prender, por la libertad que dio a los galeotes, y como Sancho, con mucha razón, había temido. Imaginando, pues, esto, quiso certificarse si las señas que de don Quijote traía venían bien, y, sacando del seno un pergamino, topó con el que buscaba; y, poniéndosele a leer de espacio, porque no era buen lector, a cada palabra que leía ponía los ojos en don Quijote, y iba cotejando las señas del mandamiento con el rostro de don Quijote, y halló que, sin duda alguna, era el que el mandamiento rezaba” (I, cap. 45, pp. 527-528). Las señas –rasgos faciales, no ‘divisas’ pues don Quijote no luce nunca ninguna– debieron ser facilitadas por los guardas puestos en fuga, esto es, por aquellos que contemplaron a don Quijote con su estrafulario bacín, antes de ser desarmado por el galeote. Como advirtió Miguel de Unamuno tras listar en diecisiete citas los rasgos físicos de don Quijote, “el más exigente documentista espero haya de darse por contento con tan minuciosa documentación como la de los diecisiete pasajes preinsertos. De seguro no la llevaban más cumplida los cuadrilleros de la Santa Hermandad que habían tomado sus señas para prender a aquel ‘salteador de caminos’, y cuidado si es escrupulosa la justicia oficial en todo esto del documento humano y del realismo del rostro” (1970³, p. 70).

²¹ “Salió, en esto, don Quijote, armado de todos sus pertrechos, con el yelmo, aunque abollado, de Mambrino en la cabeza, embrazado de su rodela y arrimado a su tronco o lanzón. Suspendió a don Fernando y a los demás la estraña presencia de don Quijote, viendo su rostro de media legua de andadura, seco y amarillo, la desigualdad de sus armas y su mesurado continente” (I, cap. 37, p. 436).

²² Poco antes de su penitencia amorosa, don Quijote le pregunta a Sancho: “¿Traes bien guardado el yelmo de Mambrino?; que ya vi que le alzaste del suelo cuando aquel desagradecido le quiso hacer pedazos; pero no pudo, donde se puede echar de ver la fineza de su temple. [...] La bacía yo la llevo en el costal, toda abollada, y llévola para aderezarla en mi casa y hacerme la barba en ella” (I, cap. 25, p. 277). Lo más probable pues es que cabalgara desde el capítulo 22 hasta el capítulo 25 con la rota celada, si bien no puede ni siquiera descartarse la posibilidad de que no llevara ninguna pieza del arnés protegiendo la cabeza.

Y esto dijo afirmándose en los estribos y calándose el morrión; porque la bacía de barbero, que a su cuenta era el yelmo de Mambrino, llevaba colgado del arzón delantero, hasta adobarla del mal tratamiento que la hicieron los galeotes (I, cap. 30, p. 345).

A punto de salir en su tercera salida en la Segunda Parte del *Quijote* (1614), recuperamos el interés cervantino por el tema de las armas de don Quijote. La insistencia del hidalgo en salir a buscar aventuras con una celada de encaje (véase *supra*) encuentra eco en el bachiller Sansón Carrasco, que ha urdido con el cura y el barbero un plan para forzar el retorno definitivo de don Quijote según las leyes caballerescas literarias de los libros de caballerías, que ellos conocen tan bien como el propio hidalgo. Sansón subsana la *gran falta* de toda la Primera Parte y le proporciona una celada de encaje. Con su anhelada pieza del arnés, ¿don Quijote adquirirá finalmente la fisonomía completa del tipo literario al que desea asimilarse?, ¿mostrará y ocultará a voluntad su rostro? Ocasión pintiparada para ello se le presenta en el encuentro con el Caballero de los Espejos (Sansón Carrasco), el soberbio y falso andante que afirma haber derrotado a don Quijote de la Mancha:

Admirado quedó don Quijote de oír al Caballero del Bosque, y estuvo mil veces por decirle que mentía [...]. Sosegadamente, le dijo: –De que vuesa merced, señor caballero, haya vencido a los más caballeros andantes de España, y aun de todo el mundo, no digo nada; pero de que haya vencido a don Quijote de la Mancha, póngolo en duda. Podría ser que fuese otro que le pareciese, aunque hay pocos que le parezcan. –¿Cómo no? –replicó el del Bosque–. Por el cielo que nos cubre, que peleé con don Quijote, y le vencí y rendí; y es un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y caídos. Campea debajo del nombre del Caballero de la Triste Figura, y trae por escudero a un labrador llamado Sancho Panza; oprime el lomo y rige el freno de un famoso caballo llamado Rocinante, y, finalmente, tiene por señora de su voluntad a una tal Dulcinea del Toboso, llamada un tiempo Aldonza Lorenzo: como la mía, que, por llamarse Casilda y ser de la Andalucía, yo la llamo Casildea de Vandalia. Si todas estas señas no bastan para acreditar mi verdad, aquí está mi espada, que la hará dar crédito a la mesma incredulidad (II, cap. 14, p. 736).

Don Quijote reconoce que las *señas* sólo pueden corresponderle a él mismo, pero no por ello se aviene a deducir de esa constatación visual la verdad de su derrota a manos del Caballero del Bosque (o de los Espejos). Este atolladero se resolverá bélicamente en un desafío entre los dos rivales, que tendrá lugar a la mañana siguiente:

Apenas dio lugar la claridad del día para ver y diferenciar las cosas, [...] don Quijote miró a su contendor y hallóle ya puesta y calada la celada, de modo que no le pudo ver el rostro, pero notó que era hombre membrudo y no muy alto de cuerpo. [...] Todo lo miró y todo lo notó don Quijote, y juzgó de lo visto y mirado que el ya dicho caballero debía de ser de grandes fuerzas (II, cap. 14, pp. 740-741).

Sansón Carrasco oculta su nombre bajo el pseudónimo de Caballero de los Espejos y su rostro tras una celada con visera (don Quijote *hallóle ya puesta y calada*

la celada, es decir, puesto el yelmo y calada su visera, pues el verbo ‘calar’ remite a la visera –prueba indirecta además de que yelmo o celada y su visera correspondiente son realidades imbricadas referencialmente e implicadas léxicamente). Ha tramado derrotar al caballero para imponerle una ley de obligado cumplimiento según el código literario que rige los hechos de armas ficticios de los libros de caballerías: aceptar las condiciones impuestas por el vencedor al vencido. Para materializar su plan, debe presentarse como un verdadero caballero ficticio, y cuenta con la posibilidad de lucir la indumentaria aneja: de punta en blanco, incluido el yelmo con visera, *de modo que no le pudo ver el rostro* don Quijote. Lo que esta pieza del arnés le permite al bachiller nunca lo había alcanzado don Quijote antes. ¿Hará otro tanto el de la Triste Figura ahora que cuenta con la celada cedida por su desconocido rival?

[Don Quijote] dijo al Caballero de los Espejos: –Si la mucha gana de pelear, señor caballero, no os gasta la cortesía, por ella os pido que alcéis la visera un poco, porque yo vea si la gallardía de vuestro rostro responde a la de vuestra disposición. –O vencido o vencedor que salgáis desta empresa, señor caballero –respondió el de los Espejos–, os quedará tiempo y espacio demasiado para verme; y si ahora no satisfago a vuestro deseo, es por parecerme que hago notable agravio a la hermosa Casildea de Vandalia en dilatar el tiempo que tardare en alzarme la visera, sin haceros confesar lo que ya sabéis que pretendo. –Pues en tanto que subimos a caballo –dijo don Quijote–, bien podéis decirme si soy yo aquel don Quijote que dijistes haber vencido. –A eso vos respondemos –dijo el de los Espejos– que parecéis, como se parece un huevo a otro, al mismo caballero que yo vencí (II, cap. 14, p. 741).

Antes de iniciar la acometida don Quijote ha preguntado de nuevo “si soy yo aquel don Quijote que dijistes haber vencido”. Teniendo en cuenta la respuesta del bachiller, “A eso vos respondemos que parecéis, como se parece un huevo a otro, al mismo caballero que yo vencí”, da la impresión de que el Caballero de los Espejos está ratificándose en lo dicho la noche precedente a través del cotejo de las facciones descritas del tal don Quijote derrotado (“un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y caídos”) y las del caballero que tiene delante. En una palabra, la narración presenta a don Quijote con el rostro visible, sin tener calada la visera del yelmo, actitud que disuena en el caso de un contendiente a punto de combatir tal y como estos desafíos se presentaban en los libros de caballerías. El vencedor, don Quijote, al desenlazarle el yelmo al de los Espejos “vio... ¿Quién podrá decir lo que vio, sin causar admiración, maravilla y espanto a los que lo oyeren? Vio, dice la historia, el rostro mismo, la misma figura, el mismo aspecto, la misma fisonomía, la misma efigie, la perspectiva misma del bachiller Sansón Carrasco” (II, cap. 14, p. 744). La edición del Quijote que manejamos apunta (II, cap. 12, p. 719, n. 8) que Cervantes presenta en este desafío caballeresco un tema propio del género caballeresco, la lucha entre dos caballeros desconocidos. Ciertamente es que no faltan precedentes en que uno de los dos caballeros conoce la identidad del otro, su ‘nombre’ –lo que no implica necesariamente que pueda ver su rostro– y provoca el combate (es el caso de la recreación

cervantina). Sin embargo, son más frecuentes aquellos otros en que ninguno de los dos se conoce y es el azar y la fortuna —no la mala voluntad o el deseo de fama— lo que determina el fatal combate. En uno u otro caso, debería repararse en un detalle crucial: el tema recurrente es, en efecto, el enfrentamiento entre dos caballeros (amigos o familiares) que se desconocen, bien mutuamente, bien sólo uno de ellos al otro, y que no pueden verse los rostros porque lucen yelmos con visera ²³. Don Quijote sin embargo presenta ante el Caballero de los Espejos el rostro mismo, la misma figura, el mismo aspecto, la misma fisonomía, la misma efigie, la perspectiva misma de un rostro transparente.

Cabalga en los siguientes capítulos armado de todas armas, salvo de su anhelada celada, de modo que el Caballero del Verde Gabán escruta fácilmente su rostro ²⁴. Ante una aventura inminente, reclama la celada a Sancho Panza ²⁵, y cuando se la coloca para detener el carro de los leones, todo parece indicar que la narración lo presenta sin la visera calada ²⁶. Capítulos después, rompiendo con el hábito precedente, sí cabalga con el yelmo puesto cuando se dirige a una de las parcialidades enfrentadas en la batalla del rebuzno. Sin embargo, tan pronto se encuentra ante ellos:

Los del escuadrón le recogieron en medio, creyendo que era alguno de los de su parcialidad. Don Quijote, alzando la visera, con gentil brío y continente llegó hasta el estandarte del asno, y allí se le pusieron alrededor todos los más principales del ejército, por verle, admirados con la admiración acostumbrada en que caían todos aquellos que la vez primera le miraban (II, cap. 27, p. 858).

Es la primera vez, desde que dimos por perdida aquella contrahecha por don Quijote al comienzo de la Primera Parte (I, cap. 9, *supra*, p. 7), en que el narrador menciona explícitamente la visera o vista de la celada (=celada de encaje, =yelmo). No deja de ser relevante el hecho de que la conducta y gesto del hidalgo manchego desdigan de la práctica habitual en los libros de caballerías, donde

²³ En sus anotaciones del *Quijote*, Clemencín aporta una serie de obras caballerescas en que se presenta este tipo de combates entre desconocidos. Tras las citas, comenta: “Como los caballeros peleaban con la visera caída, eran fáciles las equivocaciones. Y solían verificarse realmente tanto en la guerra como en los torneos” (V, pp. 276-278, n. 39).

²⁴ “Detuvo la rienda el caminante, admirándose de la apostura y rostro de don Quijote, el cual iba sin celada, que la llevaba Sancho como maleta en el arzón delantero de la albarda del rucio; y si mucho miraba el de lo verde a don Quijote, mucho más miraba don Quijote al de lo verde” (II, cap. 16, pp. 751-752).

²⁵ “Alzando don Quijote la cabeza, vio que por el camino por donde ellos iban venía un carro lleno de banderas reales; y, creyendo que debía de ser alguna nueva aventura, a grandes voces llamó a Sancho que viniese a darle la celada” (II, cap. 16, p. 759).

²⁶ Al reclamarle con urgencia la celada, Sancho se la entrega con los requesones que acaba de adquirir el escudero. Don Quijote, “sin que echase de ver lo que dentro venía, con toda priesa se la encajó en la cabeza; y, como los requesones se apretaron y exprimieron, comenzó a correr el suero por todo el rostro y barbas de don Quijote” (II, cap. 17, pp. 760-761). Aunque el pasaje no permite deducir si el ablandamiento de los cascos o derretimiento de sesos son impresiones del caballero visibles también como chorreo de queso fundido para Sancho, tengo la convicción de que la comicidad radica en la visualización ajena de su cara lechosa. En una palabra, don Quijote tampoco ahora se presenta con la visera calada.

se invertiría normalmente la concatenación; al cabalgar, la visera alzada (a veces sin el yelmo, como ha hecho otras veces don Quijote), y al acercarse a un grupo de gente del que pudiera sospecharse el inicio de alguna aventura, calarse la visera ²⁷. Durante el desafío jocoso entre el lacayo Tosilos y don Quijote, nada se precisa en torno a esta pieza del arnés del manchego (II, cap. 56), y lo mismo sucede en aventuras como la de la fingida Arcadia (II, cap. 58), el paso caballeresco sobre el camino real para defender la inigualable belleza –excepción hecha de Dulcinea– de las zagalas contrahechas de pastoras (II, cap. 58, p. 1105) o el atropello de las reses (II, cap. 59). Sólo atisbamos con qué tipo de casco las acometió, si inferimos del encuentro posterior con el bandolero Roque Ginart el aspecto que pudo mostrar en los capítulos previos. Camino de Barcelona, caballero y escudero pasan la noche en un bosque. A la mañana siguiente,

Hallóse don Quijote a pie, su caballo sin freno, su lanza arrimada a un árbol, y, finalmente, sin defensa alguna [...]. Admiróle [a Roque Guinart] ver lanza arrimada al árbol, escudo en el suelo, y a don Quijote armado y pensativo, con la más triste y melancólica figura que pudiera formar la misma tristeza (II, cap. 60, p. 1119).

Aunque no se mencione la espada de don Quijote, parece probable que las armas ofensivas y defensivas (lanza, escudo y espada) se encuentren lejos del caballero, pues está inerte, *sin defensa alguna*, para repeler una hipotética agresión de los recién llegados. La descripción cervantina focaliza de inmediato el interés del pasaje en un primer plano del rostro del Caballero de la Triste Figura; si bien se encuentra *armado* –con su armadura puesta–, su cara se expone diáfananamente a la contemplación de Guinart. Ya sea porque don Quijote prescindiera del yelmo (y entonces sería un elemento más de los desperdigados en torno a él, obviado en la descripción del cuadro), ya sea porque lo lleva puesto pero con la visera de su celada alzada, lo importante es facilitarle al observador el acceso sin trabas, convertir la Triste Figura (el rostro triste) en un retrato. La transparencia del rostro de don Quijote, esa constante que vengo rastreando a lo largo de las dos partes de la obra cervantina, sólo se opaca piadosamente en la derrota definitiva de sus expectativas caballerescas.

Y una mañana, saliendo don Quijote a pasearse por la playa armado de todas sus armas, porque, como muchas veces decía, ellas eran sus arreos, y su descanso el pelear, y no se hallaba sin ellas un punto, vio venir hacía él un caballero, armado asimismo de punta en blanco, que en el escudo traía pintada una luna resplandeciente. [...] El Caballero de la Blanca Luna le encontró con tan poderosa fuerza, sin tocarle con la lanza (que la levantó, al parecer, de propósito), que dio con Rocinante y con don Quijote por el suelo una peligrosa caída. Fue luego sobre él, y, poniéndole

²⁷ Lo mismo sucede cuando la Duquesa recibe a don Quijote, momentos después de que Sancho Panza haya transmitido sus respetos a la noble señora: “Don Quijote se gallardeó en la silla, púsose bien en los estribos, acomodóse la visera [...]. En esto, llegó don Quijote, alzada la visera” (II, cap. 30, p. 877). El caballero se acomoda pues la visera para mostrarle el rostro a la Duquesa, gesto y actitud que desdichan nuevamente del comportamiento de los caballeros andantes cuando se encuentran en casos semejantes.

la lanza sobre la visera, le dijo: –Vencido sois, caballero, y aun muerto, si no confesáis las condiciones de nuestro desafío. Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo: –Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quitame la vida, pues me has quitado la honra. –Eso no haré yo, por cierto –dijo el de la Blanca Luna–: viva, viva en su entereza la fama de la hermosura de la señora Dulcinea del Toboso, que sólo me contento con que el gran don Quijote se retire a su lugar un año, o hasta el tiempo que por mí le fuere mandado, como concertamos antes de entrar en esta batalla (II, cap. 64, pp. 1157, 1159-1160).

Paso a paso, la historia de los yelmos de don Quijote va tocando a su fin, pues arribamos a los estertores de la vida caballeresca de don Quijote de la Mancha. El bachiller Sansón Carrasco acecha al manchego en el límite terrestre recorrido en sus viajes: la playa de Barcelona, lugar elegido para su derrota. Salvo en los capítulos iniciales de la Primera Parte, con esa morri-celada artesanal que sólo ocultaba parcialmente su rostro, y en las escasas alusiones al empleo de la vista o visera del yelmo durante la Segunda Parte, precisamente para indicar que se la levanta y muestra el rostro, nunca en otras ocasiones el narrador ha velado por completo el rostro del protagonista. Y, sin embargo, el uso cómico que se hacía de esta pieza de la celada en el primer capítulo –la casera visera artesanal–, ya no aparece en el momento de su derrota definitiva. Ahora, la celada de encaje oxidada y herrumbrosa que le entregó el bachiller se dignifica con el calificativo de *armado de todas armas*, en equivalencia al *armado asimismo de punta en blanco* con que se describe al Caballero de la Blanca Luna, el mismo Sansón Carrasco que en buena medida desencadenó la tercera salida del ingenioso hidalgo. Derribado en el suelo, el vencido aparece *molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma*. La comparación vaticina el inminente final caballeresco de don Quijote y recupera el tono moribundo de una voz que expira en las oquedades del yelmo, por fin y sin duda alguna, completo, con una visera que amortaja su rostro en el último trance de su caballería literaria. Al salir de Barcelona, don Quijote no volverá a lucir jamás sus armas.

III. La transparencia del rostro, una anomalía en la poética caballeresca

En las páginas anteriores, se ha presentado una “historia de los yelmos de don Quijote” que, sin ser exhaustiva, considero que muestra la constante apuntada en los preliminares: sean cuales sean las piezas del arnés con que protege su cabeza, el *leitmotiv* de sus diversas apariciones en las aventuras de camino se apoya en la visibilidad nítida de su rostro. El acceso inmediato de los circunstancias a su cara se logra mediante artificios distintos en las dos partes del *Quijote*. En la Primera Parte, y pese a los denodados esfuerzos del caballero por superar esa *gran falta*, la carencia de una celada completa le impide ocultar su rostro. En la Segunda, excepcionalmente es el propio don Quijote quien descubre su rostro

alzándose la visera de la celada; sin embargo, la impresión general que extraigo del análisis de los textos citados de la Segunda Parte es la de que el narrador tiene en mente, de forma estable, la imagen de un personaje armado cuyas facciones son siempre visibles. Para el narrador, don Quijote no es un caballero andante tipo, es ese caballero andante viejo, macilento, entre colérico y melancólico, cuya cara transparente la existencia de un individuo concreto. Esa transparencia del rostro constituye una anomalía en la poética de los libros de caballerías.

Riley en su *Introducción al Quijote* (1990: 49-56) proporciona una buena planilla para sistematizar los tipos de recursos paródicos cervantinos. Señala cómo ciertos registros y fórmulas estereotipadas, procedentes de los libros de caballerías, sufren alteraciones paródicas en la obra, mediante la *variatio* estilística o mediante la aplicación a contextos desviados de aquéllos que los contenían en el género caballeresco. La parodia afecta también a temas y motivos caballerescos, como la investidura caballeresca de don Quijote en la venta²⁸, la nave encantada sobre el río Ebro (Guijarro Ceballos, en prensa), la cueva de Montesinos (Egido, 1994; Cacho Blecua, 1995), el sabio cronista y el manuscrito encontrado (Cirlot, 1993) y un larguísimo etcétera que ha sido clasificado y ejemplificado con precisión por Marín Pina (1998). La activación de las relaciones intertextuales exige de los lectores la detección de las reminiscencias caballerescas que pululan por el *Quijote*; si para los de entonces el vínculo se operaba seguramente de inmediato (tal era la difusión de la materia de los libros de caballerías), hoy precisaría de anotaciones en las ediciones manejadas, tornándose lo originalmente intuitivo durante el proceso de lectura en una reflexión que va desde el texto al comentario para regresar al texto. Pero probablemente los lectores de aquel entonces advertían intertextualmente no sólo las presencias caballerescas explícitas, sino las ausencias caballerescas implícitas, y por tanto la reflexión actual debe acudir asimismo al encuentro de lo ausente. Como sucede con toda parodia, la andadura del *Quijote* activa en el lector la reminiscencia de un molde estilístico, temático, narrativo, imaginario e ideológico latente, en nuestro caso el del género caballeresco. El molde activado (la *máquina caballeresca* parodiada) y el texto activador (el *Quijote* paródico) interactúan en una lectura compleja que advierte también lo que aparece en los libros de caballerías y no aparece en el *Quijote*²⁹.

²⁸ La parodia afecta al lugar concreto elegido para la investidura –la venta–, a los participantes en la ceremonia –el ventero y dos prostitutas– (A. Redondo, 1997^b: 303-304) o a la inviabilidad de la armazón caballeresca ‘por escarnio’ de don Quijote (Riquer, 1970: 51-54). Incluso podría afectar a la apariencia ridícula del caballero durante la vela de armas y la investidura, desarmado pero probablemente con su ridícula celada contrahecha en la cabeza: “Se dio luego orden como velase las armas en un corral grande que a un lado de la venta estaba; y, recogiénolas don Quijote todas, las puso sobre una pila que junto a un pozo estaba y, embrazando su adarga, asíó de su lanza y con gentil continente se comenzó a pasear delante de la pila” (I, cap. 3, p. 57); poco antes sufrió don Quijote con paciencia las bromas del ventero durante la comida “a truco de no romper las cintas de la celada” (I, cap. 2, pp. 53-54), y nada se dice después sobre su desenlazamiento. Tal vez el caballero veló armas ridículamente, desarmado salvo de su falsa celada de encaje.

²⁹ Así procede por ejemplo Redondo (1997^a: 92) cuando comenta el significativo silencio en torno a las estancias de don Quijote en alguna ermita o monasterio, motivo recurrente en los libros de caballerías.

Esta propuesta metodológica implica acceder desde lo literal a lo implícito, desde lo textual al soporte funcional y narrativo de los textos comentados, y, al final del camino, desde la materialidad explícita de los libros de caballerías analizados y de la novela de Cervantes a una poética en transición desde los primeros a la segunda, transición de la que derivan nuevos parámetros literarios a lo largo de los Siglos de Oro. Asumir esta postura y leer entre líneas implicará siempre ciertos riesgos, por lo que debería afianzarse en la literalidad de los textos para impedir saltos en el vacío, que suelen resultar saltos vacuos. Por ello, he intentado afianzar mi reflexión en esa prolija y tal vez tediosa constatación del *leitmotiv* del rostro visible, paso previo y necesario antes de postular las consecuencias poéticas.

En la andadura vital de Alonso Quijano como caballero andante literario (don Quijote de la Mancha), *faltan, están ausentes*, algunas aventuras que en los libros de caballerías dependen del uso de una celada con visera. Si bien en el *Amadís de Gaula* con los términos ‘vista’, ‘visal’ o ‘visera’ se alude a la abertura practicada a la altura de los ojos en un yelmo que de cualquier modo oculta el rostro (Riquer 1987: 105; Soler del Campo 1991: 309, 317, 324-325), y no faltan testimonios en libros de caballerías posteriores que avalan esa designación³⁰, ciertos casos del *Libro segundo de don Clarián* (1522)³¹ y de otros textos caballerescos aclaran que con ‘vista’, ‘visal’, ‘viso’ o ‘visera’ los autores remiten directamente a la pieza móvil del yelmo que protegía el rostro del caballero. Esta pieza del arnés, una innovación que se introdujo en el armamento a partir del siglo XIV, acerca la realidad descrita al armamento del siglo XV cuando se presenta relacionada con las celadas, pues los primeros testimonios del uso de este tipo de casco comienzan a documentarse en torno a 1425 (Riquer, 1987: 111). Es muy probable que, como sucede en el *Quijote*, los autores de libros de caballerías áureos –a despecho de las armas del *Amadís*– remitiesen indistintamente con los términos ‘celada’, ‘yelmo’ y ‘almete’ a una celada de encaje, con el yelmo, la visera y la babera³².

³⁰ “Don Doliardo se levantó con mucha ligereza e fuese para el gigante. Hallólo que ya se levantava, mas diole con el pie tal golpe en los pechos que lo tendió por tierra tan largo como era. E sacó una daga de su cinta e por el visal del yelmo diole tales dos piquetes que le saltó entrambos ojos. E dexólo ende tendido e fuese” (Castro, *Libro segundo de don Clarián*, p. 216). En este contexto, con el término ‘visal’ parece aludirse a la abertura del yelmo cerrado, no a una pieza móvil ajustada al yelmo que puede subirse o bajarse a voluntad (si bien tampoco es descartable esta última posibilidad).

³¹ “Visto por el Duque la gran mesura que en don Clarián hallava aviendo seydo vencedor de lo mejor de su gente, contentóle tanto que luego perdió el enojo que dél tenía e lo vino a hablar de muy buen amor. E rogóle que se alçase la vista y él lo hizo assí; Don Clarián [...] metió hierro a su cavallo quanto pudo e fuese para él. E acertóle por medio del viso de la celada tal encuentro que lo hizo doblar sobre las ancas del cavallo” –la lanza percute contra la visera y del golpe cae derribado; si hubiera sido simplemente una abertura del yelmo, muy otra habría sido la suerte del vencido– (Castro, *Libro segundo*, pp. 273, 278).

³² Durante el combate fratricida entre don Clarián y su hermano, “Riramón [...] tomando su espada con entrambas manos, arremetió para don Clarián. E diole tal golpe sobr’el yelmo que le cortó gran parte dél y le alcançó gran rato en los caxcos de la cabeça. Don Clarián [...] le dio tal golpe sobr’el hombro derecho que alcançó al borde del almete y le cortó todo quanto dél alcançó” (Castro, *Libro segundo*, p. 313). ‘Yelmo’ y ‘almete’ designan un tipo de casco que en otros contextos ha sido

Las aventuras en el género de los libros de caballerías son esencialmente hechos de armas, y por tanto sostienen una relación estrecha con el armamento con que aparecen sus protagonistas³³. El uso de la celada o el yelmo con visera faculta al caballero andante literario para implicarse verosímelmente, de forma voluntaria o involuntaria, en episodios donde se desconoce su nombre propio y su rostro hasta que, en recurrente agnición, por decisión propia o por circunstancias ajenas a su voluntad, se declara el nombre y se muestra el rostro. El héroe de estas obras corre distintas aventuras celando su verdadero nombre, trocado por un apelativo caballeresco apoyado en la imagen de las armas y divisas que luce, y preservando la ocultación de su rostro con la visera del yelmo calada. Estos caballeros salen en busca de aventuras *desconocidos* para los demás porque tienen la facultad de *desconocerse* a sí mismos con el yelmo y las nuevas divisas³⁴. Por ejemplo, el caballero escocés Toriano, derrotado por el Caballero de las Flores de Plata, le ofrece a Deocliano, que desea vivamente salir de la corte y correr aventuras que engrandezcan su fama, una digna de su valía: justar contra el de las Flores de Plata y vengarlo. “Yo vos doy la fe de cavallero –dixo Deocliano– que a todo mi poder no quedéis quexoso. Y para que sepáis la voluntad que tengo en ese caso, mandad luego fazer unas armas [divisas] para mí y otras para vos porque vayamos desconocidos” (López, *Libro tercero de don Clarián*, fol. 76r). Toriano y Deocliano ‘se desconocen’ –velan su identidad– en el doble sentido de ocultarse a los demás y transformarse por y para ello. Si el azar o el destino les depara alguna aventura, la *incognitio* se completa con el gesto de calarse la visera de la celada, ligado de forma natural a la práctica bélica que requiere un buen uso de las armas ofensivas y defensivas. Sólo teniendo en cuenta este movimiento y

referido con el nombre de ‘celada’, y en los tres casos estamos ante una pieza del arnés que oculta totalmente los rostros de Clarián y Riramón cuando la visera está calada; éste es el caso, pues lo exige la verosimilitud de un pasaje en que dos hermanos se combaten sin conocerse. ‘Almete’ es otra designación armera que no aparece en el *Amadís de Gaula* (Riquer, 1987: 111).

³³ Con frecuencia se tiende a señalar el arcaísmo de las armas que lucen los caballeros andantes literarios en comparación con la realidad histórica en que aparecieron los libros de caballerías. De este cotejo se deduce el anacronismo e idealización con que los autores de libros de caballerías áureos presentaron una imagen ya preterida del caballero andante (carácter retardatario más acusado sin embargo en el *Amadís* que en otros libros de caballerías). Siendo matizable la conclusión –aunque implique la comparación entre la imagen literaria del caballero y la realidad histórica de la caballería renacentista, esferas ontológicamente distintas–, se descuida en mi opinión la necesidad literaria, intrínseca, del mantenimiento de determinadas armas para sostener verosímelmente algunas aventuras caballerescas. El apego a cierto tipo de armas ofensivas y defensivas no necesariamente implica el desapego por la realidad coetánea y una mirada nostálgica al pasado, pues puede en ocasiones explicarse como un imperativo narrativo propio del género para el que se precisan ésas y no otras armas.

³⁴ ‘Desconocer’ con valor transitivo, equivalente a ‘disfrazar’, ‘desfigurar’, ‘hacer que algo no pueda ser conocido’, y en sentido reflexivo ‘disfrazarse’; José Cuervo, s.v. ‘desconocer’, que ejemplifica con estas autoridades: “–Busca un oficio que tenga / tu rostro desconocido. / –En el oficio he caído. / Y ¿es? –Servir en la cocina, / donde el carbón y la harina / me sabrán desconocer” (Lope de Vega, *El gran Duque de Moscovia*); “Traía yo, desde que salí de Toledo, para desconocerme y deslumbrarme el rostro un gran parche en un ojo y otros varios disfraces” (Céspedes y Meneses, *Soldado Pindaro*). Desde el *Amadís de Gaula*, Urganda se llamaba la Desconocida “porque muchas veces se trasformava y desconoscía” (1987-1988: I, p. 342).

su resultado, podemos explicarnos que en el capítulo 35 el Caballero de los Buitres y el Caballero de las Flores de Plata sostengan a corta distancia un tenso diálogo, cara a cara una cruel pelea, sin advertir el de los Buitres que lucha contra su padre Garçón de la Loba, el de las Flores de Plata que pone en peligro la vida de su propio hijo³⁵. Se trata en el caso citado de un gesto, de una presentación física y visual (armado de punta en blanco y con la visera calada) que el lector modelo infiere de las circunstancias del relato, pues no se menciona en el capítulo 26. Otros autores, como el anónimo del *Félix Magno*, le explicitarán al lector la dinámica de la agnición a través de la visera cuando salgan al paso de una posible incoherencia, narrativa y lógica, detectada por un hipotético lector que domina la máquina de estos episodios. El caballero don Clarís sale en busca de aventuras *armado de todas armas* y encuentra poco después a Armonel, escudero de Listán, que lo reconoce de inmediato (*el cavallero miró a don Clarís y luego le conoció*). Esto es, y si iba armado de todas armas, la agnición dependerá de que (1) el rostro de Clarís sea reconocible pese al yelmo (iba pues con un morrión u otro tipo de casco sin visera, o con celada completa pero con la visera alzada); (2) Clarís no lleve casco alguno puesto; (3) lo reconozca por sus *armas* o divisas, aunque oculte el rostro; (4) lo reconozca por sus divisas y por el rostro. No lejos de ellos, tres caballeros combaten brillantemente contra un descomunal jayán, y Armonel le cuenta a don Clarís que esos mismos lo socorrieron poco antes. Cuando matan al jayán, don Clarís se acerca hasta ellos con sabor de conocerlos; sin embargo, *los cavalleros no conocieron a don Clarís porque tenía puesto su yelmo*. ¿Armonel sí lo reconoce y estos tres no, cuando Clarís tiene puesto el yelmo? ¿Tal vez lo reconoció Armonel porque (3) sólo él podía asociar las divisas de Clarís con su verdadera identidad? Antes de que el lector detecte una debilidad en la coherencia del pasaje, el narrador en exabrupto y a contrapelo le sale al paso:

E así era verdad, que don Clarís avía tomado su yelmo y el escudo e la lança para ayudar a los tres cavalleros contra el gigante, mas como los vio pelear tan esforçadamente como os hemos dicho detúvose hasta ver en qué pararía el grande esfuerço que aquellos tres cavalleros mostravan (*Félix Magno III-IV*, p. 172).

Don Clarís era reconocible para Armonel porque (2) cabalgaba sin yelmo. Lo que se le olvidó decir al narrador es que ante una previsible participación en el combate sí se colocó esta pieza del arnés, y por eso *los cavalleros no conocieron a don Clarís porque tenía puesto su yelmo*. ¿El yelmo por sí solo basta para ocultar por completo el rostro? Creo que la poética del género de los libros de caballerías se apoya en el uso armero de un yelmo, almete o celada con visera (cfr.

³⁵ Los episodios de fratricidios y parricidios provocados por la *incognitio* de los caballeros son uno de sus temas recurrentes en el género desde el *Amadís de Gaula*. Estuviera o no presente en el *Amadís primitivo* un desenlace trágico para ambos casos, lo cierto es que del *Amadís* refundido por Montalvo, con la anagnórisis reparadora de tan nefandos crímenes, fue el modelo seguido por los libros de caballerías posteriores (casos). Para precedentes en la materia artúrica medieval y en los libros de caballerías castellanos de los Siglos de Oro, véanse Jean Markale (1985: 128), Victoria Cirlot (1994: 258-259) y Curto Herrero (1976: 22).

supra), y que la simple referencia al yelmo implica la participación de la visera, elemento que sí se menciona explícitamente en otros casos (no ligados al episodio antes descrito). Tras derrotar al gigante Arfasán, Félix Magno libera a algunos de sus cautivos. Entre ellos, “un donzel y dos escuderos –Radior, Febo y Darté– de los que allí avía, quienes como vieron al cavallero con las armas negras, pusieron los ojos en él y conocieron que era Félix Magno, su señor”. Acto seguido, el trasladador de la historia aclara cómo llegaron estos presos a las mazmorras de Arfasán, pero se ve además en la obligación de explicar cómo pudieron conocer a Félix Magno después de poner *los ojos en él*. No se trata de que identificaran al portador de las divisas negras con el Caballero de las Armas Negras, y de ahí dedujeran la identidad del caballero, pues Radior, Febo y Darté no conocían el cambio de divisas de su amigo Félix Magno. Lo que sucedió realmente fue que, “como el cavallero tenía alçada la visera del yelmo, conociéronlo luego y todos tres fueron a besarle las manos” (*Félix Magno III-IV*, p. 36). Idénticamente, cuando Félix Magno va a enfrentarse con otro pavoroso jayán, “se acercó al gigante y parecióle que era el mayor de cuantos él avía visto. Y el gigante tenía alçada la visera del yelmo y parecía tan feo y desemejado que propiamente parecía hechura del infierno” (*Félix Magno III-IV*, p. 222).

Regresemos por un momento a la solicitud de Félix Magno ante esos tres desconocidos caballeros que socorrieron a Armonel, pues la continuación del pasaje me permitirá hilar el siguiente planteamiento. La petición de que revelen su nombre los incomoda, porque atenta contra una de las máximas de los caballeros andantes literarios:

*–Señor cavallero, no hemos hecho ninguno de nosotros cosa por donde con razón publiquemos los nuestros nombres y por esto, señor cavallero, querría que os dexásedes d’esta demanda y nos mandásedes otra cosa, la cual de grado haremos por serviros. Don Clarís miró más a los cavalleros y vio que así aquellos tres como los otros ocho que en el suelo estaban traían todas las armas de noveles cavalleros y tuvo más sabor que antes de saber quiénes fuesen. Y dixo a los tres cavalleros que les rogava que el uno d’ellos se quitase el yelmo, pues sus nombres querían encubrir*³⁶, y que aquello les agradecería mucho (*Félix Magno III-IV*, p. 172).

He marcado en cursiva la expresión que añade a la ocultación del nombre el tópico anejo. Tras su *desconocimiento* más o menos largo, salen del anonimato al trocar el sobrenombre caballeresco por el suyo propio, revelación que suele acompañarse con la visibilidad del rostro. El proceso descrito, simplificado en tres fases, sería el siguiente: (Conocimiento) / Desconocimiento / (Re)conocimiento, que puede (suele incluso) aparecer cíclicamente a lo largo de la vida de un caballero andante³⁷. Por ejemplo, Deocliano, personaje principal del *Libro tercero de don*

³⁶ Clarís considera que mostrar el rostro no necesariamente significa revelar la identidad; sería así en el caso de que el rostro visible le fuera desconocido, pues, si asociara rostro a nombre, si conociera al desconocido, el gesto de quitarse el yelmo conduciría a la revelación inmediata del rostro y a la mediata del nombre propio y de la identidad del caballero.

³⁷ En ocasiones, no hay realmente fase inicial; el proceso sería Desconocimiento / Conocimiento, y tanto los lectores como los personajes conocerían al mismo tiempo la identidad del caballero des-

Clarián de Landanís de Jerónimo López, culmina seis procesos bajo sendos sobrenombres, originando la típica polionomasia del género: Doncel de la Triste Figura, Caballero del León Pardo o Leopardo, Caballero del Rayo, Caballero de las Rosas, Caballero Dorado y Caballero de la Maravilla³⁸. Con cierta frecuencia, el caballero se da a conocer ('publica' su nombre) cuando estima que los méritos adquiridos bajo su apelativo identificador son equiparables a la noble sangre que atesora. Podrían aportarse innumerables ejemplos caballerescos de este proceso, pero un gran lector de libros de caballerías, el propio don Quijote, atestigua su recurrencia en el género cuando esboza, en un largo parlamento, el "resumen seminal" de un libro de caballerías³⁹, del que selecciono el desarrollo inicial:

–Digo, pues, señor –respondió Sancho–, que, de algunos días a esta parte, he considerado cuán poco se gana y granjea de andar buscando estas aventuras que vuestra merced busca por estos desiertos y encrucijadas de caminos, donde, ya que se venzan y acaben las más peligrosas, no hay quien las vea ni sepa; y así, se han de quedar en perpetuo silencio, y en perjuicio de la intención de vuestra merced y de lo que ellas merecen. Y así, me parece que sería mejor, salvo el mejor parecer de vuestra merced, que nos fuésemos a servir a algún emperador, o a otro príncipe grande que tenga alguna guerra, en cuyo servicio vuestra merced muestre el valor de su persona, sus grandes fuerzas y mayor entendimiento [...].

–No dices mal, Sancho –respondió don Quijote–; mas, antes que se llegue a ese término, es menester andar por el mundo, como en aprobación, buscando las aventuras, para que, acabando algunas, se cobre nombre y fama tal que, cuando se fuere a la corte de algún gran monarca, ya sea el caballero conocido por sus obras; y que, apenas le hayan visto entrar los muchachos por la puerta de la ciudad, cuando todos le sigan y rodeen, dando voces, diciendo: “Éste es el Caballero del Sol”, o de la Sierpe, o de otra insignia alguna, debajo de la cual hubiere acabado grandes hazañas. “Éste es –dirán– el que venció en singular batalla al gigantazo Brocabruno de la Gran Fuerza; el que desencantó al Gran Mameluco de Persia del largo encantamento en que había estado casi novecientos años”. Así que, de mano en mano, irán pregonando tus hechos, y luego, al alboroto de los muchachos y de la demás gente, se parará a las ventanas de su real palacio el rey de aquel reino, y así como vea al caballero, conociéndole por las armas o por la empresa del escudo, forzosamente ha de decir: “¡Ea, sus! ¡Salgan mis caballeros, cuantos en mi corte están, a recibir a la flor de la caballería, que allí viene!” A cuyo mandamiento saldrán todos, y él llegará hasta la mitad de la escalera, y le abrazará estrechísimamente, y le dará paz besándole en el rostro (I, cap. 21, pp. 229-230).

conocido (de ahí los paréntesis de la primera y última fases). Sin embargo, cuando sí aparece la fase inicial en el proceso completo, los lectores reconocen al que conocen sorprendentemente los personajes implicados en el episodio.

³⁸ Como un león que borrra sus huellas con la cola, Deocliano muda su divisa seis veces. A la impenetrabilidad de la armadura, le añade la despistante oscilación de las seis divisas elegidas, que impide una agnición como la que apunta don Clarián de Landanís en el *Libro segundo* de Álvaro de Castro: “–No vos maravilléys, señor cavallero, si os no conociese, porque las armas [‘armadura’] muchas vezes hazen desconocer a sus dueños si no es por algunas sobreseñales muy conocidas que en ellas traen” (p. 177-178).

³⁹ “Resumen” por epitomar buena parte de sus desarrollos temáticos; “seminal” por contener en potencia un hipotético libro de caballerías.

Cierro la cita en el momento en que el caballero andante imaginado por don Quijote ya no lleva puesto su yelmo, como tampoco lo harían en ese contexto sus héroes de papel. Sin embargo, mientras andan por el mundo buscando aventuras, mientras las superan con éxito y van dignificando el currículum de su sobrenombre caballeresco para que, al ser recibidos en alguna corte, *ya sea el caballero conocido por sus obras*, se han desconocido, han ocultado su rostro. Don Quijote nunca lo habría podido hacer, no al menos de este modo. Debido a una *gran falta* de su celada en la Primera Parte, por decisión del narrador en la Segunda –pese a disponer ya de celada–, su rostro nunca se oculta a los circunstantes. Si el imaginario rey conoce *por las armas o por la empresa del escudo* al también imaginario caballero que inventa don Quijote, en el libro de caballerías *Don Quijote de la Mancha* su protagonista no tiene más señal identificadora, más empresa, que su rostro transparente, su Triste Figura, el apelativo que lo caracteriza desde el capítulo 19 de la Primera Parte. Después de haber puesto en fuga a los enlutados que acompañaban en procesión al cuerpo muerto, don Quijote

Dio luego voces a Sancho Panza que viniese [...], y luego acudió a las voces de su amo y ayudó a sacar al señor bachiller de la opresión de la mula; y, poniéndole encima della, le dio la hacha, y don Quijote le dijo que siguiese la derrota de sus compañeros, a quien de su parte pidiese perdón del agravio, que no había sido en su mano dejar de haberle hecho. Díjole también Sancho: –Si acaso quisieren saber esos señores quién ha sido el valeroso que tales los puso, diráles vuestra merced que es el famoso don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama el Caballero de la Triste Figura. Con esto, se fue el bachiller; y don Quijote preguntó a Sancho que qué le había movido a llamarle el Caballero de la Triste Figura, más entonces que nunca. –Yo se lo diré –respondió Sancho–: porque le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de las muelas y dientes. –No es eso –respondió don Quijote–, sino que el sabio, a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas, le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo, como lo tomaban todos los caballeros pasados: cuál se llamaba el de la Ardiente Espada; cuál, el del Unicornio; aquel, de las Doncellas; aquéste, el del Ave Fénix; el otro, el Caballero del Grifo; estotro, el de la Muerte; y por estos nombres e insignias eran conocidos por toda la redondez de la tierra. Y así, digo que el sabio ya dicho te habrá puesto en la lengua y en el pensamiento ahora que me llamas el Caballero de la Triste Figura, como pienso llamarme desde hoy en adelante; y, para que mejor me cuadre tal nombre, determino de hacer pintar, cuando haya lugar, en mi escudo una muy triste figura. –No hay para qué gastar tiempo y dineros en hacer esa figura –dijo Sancho–, sino lo que se ha de hacer es que vuestra merced descubra la suya y dé rostro a los que le miraren; que, sin más ni más, y sin otra imagen ni escudo, le llamarán el de la Triste Figura; y créame que le digo verdad, porque le prometo a vuestra merced, señor, y esto sea dicho en burlas, que le hace tan mala cara la hambre y la falta de las muelas, que, como ya tengo dicho, se podrá muy bien escusar la triste pintura. Rióse don Quijote del donaire de Sancho, pero, con todo, propuso de llamarse de aquel nombre en pudiendo pintar su escudo, o rodela, como había imaginado (I, cap. 19, pp. 204-205).

El sobrenombre *Caballero de la Triste Figura* tiene un sentido distinto para el escudero y para el caballero andante. Para Sancho, el pseudónimo es espejo del rostro. Para don Quijote, cuando lo asume como propio y le niega la paternidad a Sancho para atribuírsela al sabio cronista que lo habrá puesto en pensamiento y labios del escudero, el pseudónimo caballeresco es espejo anímico, de tristeza interior⁴⁰. La anotación del *Quijote* en la edición manejada ofrece las siguientes equivalencias para el sobrenombre: *quiere decir tanto 'que mueve a lástima' como 'de talle desgarbado'; el nombre procede de "Don Clarián de Landanís"* (I, cap. 19, p. 205, n. 42). Su interpretación del pasaje se orienta hacia la equivalencia 'Figura' = 'aspecto externo global' (no sólo el rostro), descuidando a mi entender el sentido literal de la creación onomástica de Sancho, para quien la cara de don Quijote es un rostro triste y risible⁴¹. La designación propuesta por Sancho implica la posibilidad de que el rostro del caballero andante haya estado visible en los episodios precedentes. De hecho, como dice el escudero socarrón, "lo que se ha de hacer es que vuestra merced descubra la suya y dé rostro a los que le miraren; que, sin más ni más, y sin otra imagen ni escudo, le llamarán el de la Triste Figura". Si sigue mostrando su figura tal y como está ahora, no precisará de divisa alguna en el escudo con una 'triste figura' para que los que le miren le asignen el apelativo propuesto, sin necesidad de que se mande pintar esa figura en el escudo a modo de arma parlante, de divisa (y en efecto, nunca se presentará don Quijote con divisa alguna, ni en la armadura ni en su escudo). Don Quijote refuta la conexión visual 'triste cara' = 'triste figura' asignada por Sancho Panza acudiendo a su criterio de autoridad favorito, los libros de caballerías. Pero las autoridades alegadas son resbaladizas: todos los personajes citados por sus pseudónimos caballerescos (los caballeros de la Ardiente Espada, del Unicornio, de las Doncellas, del Ave Fénix, de la Muerte) tienen un sonoro apelativo relacionado con la *insignia* ('figura que llevan pintada en sus armas', I, cap. 19, p. 205, n. 44) que lucen en sus armas, salvo el Caballero de la Ardiente Espada (Amadís de Grecia), a quien el apelativo le viene de una marca corporal de nacimiento. Y don Quijote será en buena parte de la novela de Cervantes el Caballero de la Triste Figura sin insignia alguna que lo relacione con su apelativo, pero con un rostro parlante –visible para todos– en estricta correspondencia con el pseudónimo⁴². Si para los caballeros andantes el apelativo caballeresco, ligado a sus armas

⁴⁰ Probablemente en relación con la tristeza que debe acompañar literariamente a los caballeros andantes enamorados en los libros de caballerías; puede inferirse esto del deseo de don Quijote de pintar en su escudo como divisa *una muy triste figura*, una imagen cuyo aspecto externo expresa honda pena.

⁴¹ Tanto Covarrubias como el *Diccionario de Autoridades* seleccionan para la entrada 'figura' la acepción de 'rostro', un valor que se actualiza para 'figura' (y 'desfigurar') en otros contextos del *Quijote*. Las primeras traducciones del *Quijote* al inglés optaron por verter 'figura' como *face* o *countenance*, acogiéndose a la literalidad sanchopancesca –y a su intención burlesca– más que a la sublimación quijotesca (Russell, 1978: 418-419).

⁴² De este pseudónimo se servirán a lo largo de la *Primera parte* el mismo don Quijote (I, cap. 22, p. 247; cap. 26, p. 287; cap. 37, p. 442), el narrador de la obra (I, cap. 23, pp. 255, 260; cap. 26, p. 294), Sancho Panza (I, cap. 25, pp. 277, 280; cap. 37, p. 434; cap. 47, p. 547), don Fernando (I,

heráldicas (armas parlantes), encubre el rostro oculto tras yelmos y viseras, para don Quijote su apelativo es redundante: léele la cara y sabrás su pseudónimo, escucha la fama de su pseudónimo y verás su cara ⁴³.

IV. Corolario inconcluso

A lo largo del *Quijote*, el rostro de una Triste Figura ha estado manifiesto de forma constante. Aventuras de camino como los combates entre caballeros que se desconocen mutuamente, la participación encubierta en justas, torneos o pasos caballerescos, la inserción en el proceso del (Conocimiento) / Desconocimiento / (Re)conocimiento a través de la *incognitio* y la agnición (un proceso ligado al cambio de divisas y a la polionomasia, tendente a demostrar por las obras lo que se vale por linaje antes de publicar su nombre propio), faltan en las andanzas de don Quijote y contrastan con las que culminan exitosamente sus modelos literarios. La exclusión se relaciona con la *gran falta* de su morrión en la Primera Parte, con la tendencia del narrador en la Segunda a mostrarlo a cara descubierta, pese a la adquisición de una celada prestada. Esta alusión al narrador como responsable del artificio apuntado, obviando la autoría de Cervantes –responsable final del *leitmotiv* a lo largo de toda la obra–, en el fondo escamotea el problema esencial al que no puedo responder y en el que verdaderamente me interesaría profundizar, aunque sólo pueda plantearlo: por qué Cervantes priva constantemente a su personaje, de un modo u otro, de la posibilidad de aparentar ser quien no es, o en otros términos, por qué no le permite ocultar un rostro cuya edad y apariencia hacen patente de inmediato que no es quien sostiene, un caballero andante ⁴⁴.

cap. 37, p. 437) o Dorotea (I, I, cap. 46, p. 535), en un recuento que sólo es orientativo. Tras superar la aventura de los leones, don Quijote sigue “la antigua usanza de los caballeros andantes, que se mudaban los nombres cuando querían o cuando les venía a cuento”, y se asigna el apelativo de Caballero de los Leones, “que de aquí adelante quiero que en este se trueque, cambie, vuelva y mude el que hasta aquí he tenido del Caballero de la Triste Figura” (I, cap. 17, p. 768). El apelativo es poco citado posteriormente (II, cap. 19, p. 782; cap. 27, p. 860; cap. 29, pp. 872-873), y durante el encuentro inicial con los Duques (II, cap. 30, pp. 876-879) Sancho Panza corrige los casos en que sus futuros hospedadores siguen llamando a don Quijote ‘Caballero de la Triste Figura’.

⁴³ Avellaneda reparó en el doble nivel significativo que tiene el calificativo, una acepción literal y otra, más benigna, que es la que aduce para su uso el propio caballero andante cuando advierte la pertinencia simbólica que puede tener la feliz invención de su escudero. En el primer capítulo, don Álvaro Tarfe pregunta a don Quijote por qué pone como firma a un escrito propio el apelativo Caballero de la Triste Figura: “Sancho Pança, que avia estado escuchando la carta, dixo: –Yo se lo aconsejé, y a fe en toda ella no va cosa más verdadera que éssa. –Púseme el de la Triste Figura –añadió don Quixote– no por lo que este nezio dize, sino porque la ausencia de mi señora Dulcinea me causava tanta tristeza, que no me podía alegrar; de la suerte que Amadís se llamó Beltenebros, otro el Cavallero de los Fuegos, otro de las Imágenes o de la Ardiente Espada” (I, pp. 52-53).

⁴⁴ Una posibilidad de ocultación –bajo una celada con visera, bajo disfraces o travestimientos– que sí otorga al cura y al barbero de la aldea de don Quijote (I, cap. 26), a los participantes en esa comedia de enredo que transcurre en la venta con las sucesivas agniciones de don Fernando, Dorotea y demás figuras (I, cap. 36), al bachiller Sansón Carrasco (II, caps. 14, 64), a los participantes en la profecía de Merlín y demás saraos organizados por los Duques (II, caps. 35, 36), a los

Pese al recelo de ciertas corrientes críticas que denuncian la llamada “falacia intencional”, trascender la figura del narrador para acceder a las intenciones del autor se me antoja un ejercicio necesario y lícito, aunque inabordable personalmente porque, en este caso, implicó cuestiones de tanto fuste como el juego de las apariencias manierista y barroco. No obstante, en una retirada prudente que margina el escrutinio de los designios de Cervantes para constatar sus materializaciones textuales, lo que resulta evidente es que la transparencia del rostro del caballero andante don Quijote es una profunda anomalía con respecto a la imagen típica del caballero andante literario, que afecta también a la máquina del género caballeresco.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD MERINO, Luis Mariano (1991), “Un elemento paródico en la primera salida de don Quijote”, en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989, Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 449-458.
- BERNIS, Carmen (2001), *El traje y los tipos sociales en “El Quijote”*, Madrid: Ediciones El Viso.
- BRITO DÍAZ, Carlos (1999), “Cervantes al pie de la letra: Don Quijote a lomos del Libro del Mundo”, *Cervantes* (19/2), pp. 37-54.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1995), “La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites”, en *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Núm. 9, pp. 99-127.
- CASTRO, Álvaro de (2000), *Libro segundo de don Clarián de Landanís*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos (Los libros de Rocinante).
- CERVANTES, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas, Barcelona: Instituto Cervantes & Crítica (Biblioteca Clásica, 50), 2 vols.
- CIRLOT, Victoria (1993), “La ficción del original en los libros de caballerías”, en *Actas do IV Congresso da Associação Hispanica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 outubro 1991), Lisboa: Edições Cosmos, vol. IV, 367-373.

lugareños de la fingida Ínsula Barataria (II, cap. 49), a Tosilos (II, cap. 56), a Ricote (II, cap. 54) y a su hija (II, cap. 63), y de la que se sirve incluso maese Pedro en la representación teatral de la venta en el momento en que Gaiferos cubre su figura con una capa sajona que desemboza ante Melisendra (II, cap. 26, pp. 848-849), por citar algunos casos. Riley (1990: 153) resalta como novedad literaria del *Quijote* un aspecto reseñable en la caracterización de los personajes: “Un aspecto de su caracterización [de los cerca de 669 personajes mencionados en las dos partes del Quijote] fue único en su día, e incluso hoy sigue siendo excepcional. La obra está repleta de personajes, de los cuales un número inusualmente amplio representa –o se le han impuesto– unos roles inventados que se apartan de su personalidad original” (entre ellos, por supuesto, el propio Don Quijote / Alonso Quijano). Sin embargo, si revisamos el esquema propuesto por Riley (1990: 154-155), bastantes de esos personajes que “se apartan de su personalidad original” se amparan visualmente en una figura nueva, distinta, transfiguración que no puede predicarse de don Quijote.

- (1994), “La aparición de Florestán: un episodio en el *Amadís de Montalvo*”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. María Isabel Toro Pascua, Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV & Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, 2 vols., I, pp. 255-260.
- CLEMENCÍN, Diego (1894-1917), ed. Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Viuda de Hernando, 8 vols.
- CUERVO, Rufino José (1994), *Diccionario de régimen y construcción de la lengua castellana*, continuado y editado por el Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1994, 8 vols.
- CURTO HERRERO, Federico Francisco (1976), *Estructura de los libros de caballerías españoles en el siglo XVI*, Madrid: Fundación Juan March (Serie Universitaria, 12).
- EGIDO, Aurora (1994), “La de Montesinos y otras cuevas”, en *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre “La Galatea”, el “Quijote” y el “Persiles”*, Barcelona: PPU (Universitas, 72), pp. 179-223.
- Félix Magno I-II* (2001), ed. Claudia Demattè, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (*Los libros de Rocinante*, 9), 2001.
- Félix Magno III-IV* (2001), ed. Claudia Demattè, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (*Los libros de Rocinante*, 10), 2001.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso (1972), *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos castellanos, 174-176), 3 vols.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (en prensa), “*Por sus pasos contados y por contar: el tema del viaje sobre la nave encantada en los libros de caballerías y en el Quijote cervantino*”, Cáceres, Universidad de Extremadura, Centro de Língua Portuguesa-Instituto Camões, Colóquio Internacional *Lusofonia e viagem*, 13-14 noviembre de 2003.
- LÓPEZ, Jerónimo (1524), *Libro tercero de don Clarián*, Toledo, Juan de Villaquirán.
- MARÍN PINA, M^a. Carmen (1998), “Motivos y tópicos caballerescos”, en Miguel de CERVANTES (1998), *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., vol. II, pp. 857-902.
- MARKALE, Jean (1985), *Lancelot et la chevalerie arthurienne*, París: Imago.
- REDONDO, Augustin (1997^a), “Acercamiento al *Quijote* desde una perspectiva histórico-social”, en *Otra manera de leer el “Quijote”. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid: Editorial Castalia (Nueva biblioteca de erudición y crítica, 13), pp. 55-99.
- (1997^b), “Don Quijote es armado caballero (I, 2-3)”, en *Otra manera de leer el “Quijote”. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid: Editorial Castalia (Nueva biblioteca de erudición y crítica, 13), pp. 293-305.
- RILEY, E. C. (1990), *Introducción al Quijote*, traducción Enrique Torner Montoya, Barcelona: Editorial Crítica (Filología, 19).
- RIQUER, Martín de (1970), *Aproximación al “Quijote”*, Navarra: Salvat Editores y Alianza Editorial (Libro RTU, Biblioteca Básica Salvat, 49).
- (1987), “Las armas en el *Amadís de Gaula*”, en *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, Barcelona: Sirmio, 1987, pp. 55-187.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí (1987-1988), *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 255-256), 2 vols.
- RUSSELL, Peter (1978), “*Don Quijote* y la risa a carcajadas”, en *Temas de “La Celestina”*, Barcelona: Ariel (Letras e Ideas, Maior, 14), pp. 409-440.
- SOLER DEL CAMPO, Álvaro (1991), *La evolución del armamento medieval en el reino cas-*

tellano-leonés y al-Andalus (siglos XII-XIV), Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Colección Tesis Doctorales, 231/91.

UNAMUNO, Miguel de (1970⁵), "El Caballero de la Triste Figura", en *El Caballero de la Triste Figura*, Madrid: Espasa Calpe, 1970⁵, pp. 67-85.

ZUMTHOR, Paul (1991), "De Perceval à Don Quichotte. L'espace du chevalier errant", *Poétique* (87), pp. 259-269.

PERCEPCIÓN Y CUALIFICACIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA EN EL QUIJOTE

SILVIA CRISTINA LASTRA PAZ

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Católica Argentina*

RESUMEN

Los roles femeninos legitimados por el discurso caballeresco del siglo XVI, en especial desde el *Amadís de Gaula* hasta el *Cristalián de España*, son retomados y transfigurados por Cervantes, no a través de la parodia, sino mediante su peculiar enunciación. Esta enunciación, como palabra delegada al otro/a, permitirá construir una imagen bifronte de la identidad femenina, sobre la base de una integración gradual de sus atributos pasivos o estatus adscriptos, área de la percepción como imagen, con sus atributos activos o estatus adquiridos, área de la cualificación como sujeto. En consecuencia, el soporte subliminal del discurso caballeresco tradicional, códificación literaria particular del metadiscurso eclesial tardío - medieval, según el cual la imagen femenina quedaba limitada a su condición *ejemplar* ("pía, mater, bella, frágil") o *ejemplarizante* ("virago, sañuda, sesuda"), es superado por la construcción de una *identidad femenina operante* configurada, en palabra y acto de mujer, por la conciliación jerarquizada entre valores activos, determinantes e inclusivos: curiosidad, decisión personal y valores pasivos, determinantes y exclusivos: hermosura, juventud, heredad. Una vez más, el campo intelectual y vital cervantino despeña el arquetipo tradicional en la vorágine de una modernidad individualizante y múltiple.

ABSTRACT

Perception and Qualification of Feminine Identity in *Don Quixote*

The feminine roles legitimated by knightly discourse in the sixteenth century, especially from *Amadís de Gaula* to *Cristalián de España*, are transfigured by Cervantes, not through parody but through their peculiar enunciation. This enunciation, as word delegated to another, helps in the construction of a two-faced image of feminine identity, based on a gradual integration of passive traits or attributed status -area of perception as an image- and active traits or acquired status -area of qualification as a subject. In consequence, the subliminally underlying traditional knightly discourse, a particular literary codification of late Medieval ecclesiastical metadiscourse, according to which the feminine image was limited to an *exemplar* (pious, mater, beautiful, fragile) or *exemplary* condition (virago, courageous, witty), is overpowered by the construction of an active feminine identity, configured as word and act of woman by inclusive, determining and active values: beauty, youth, inheritance. So once again Cervantes' intellectual and vital perspective discards the traditional archetype in the swing of an individualizing and multiple modernity.

“...mucho más de nosotros sonpreciadas y estimadas (las mujeres) cuando con discreción y bondad se defienden, resistiendo nuestros malos apetitos, **guardando aquello** que perdiéndolo ninguna cosa les quedaría que de loar fuese.”

Amadís de Gaula, L.I, xxv

“...porque no hay mujer, por retirada que esté y recatada que sea, a quien no le sobre tiempo para poner en ejecución y efecto sus **atropellados deseos.**”

Quijote, II, 60

Para reconocer a las mujeres cervantinas como sujeto, actante literario, necesitamos fundamentar una estrategia de lectura que reconstruya, primero, el imaginario femenino referencial de Occidente, anterior a Cervantes, configurado por las formas de sentir, patrimonio simbólico del sentimiento, y la imagen de lo femenino, que estas mismas formas suponen.

Estas formas y estas imágenes subyacen en el interdiscurso cultural y cultural¹, especialmente de los siglos XIII al XV, de los cuales los textos caballerescos son, solo, los emergentes ficcionales más evidentes.

Entonces, puntualizar el rol femenino presupone amalgamar, en una imagen, la singularidad y la medianía². Conscientes³ de este riesgo, preferimos señalar inicialmente los patrones culturales constantes que incidieron, por igual, en las múltiples modulaciones de la imagen y la voz femenina. Estos verdaderos patrones culturales comunitarios, pues anulan la disparidad genérica y social³, son: *la perpetuación y consolidación del patrimonio familiar, en su dimensión material y espiritual, y la salvación final de la propia alma.*

De tal manera, la mujer o las mujeres, como integrantes de la *Comunitas Cristiana*, en su rol adscripto de hijas, esposas y madres aseguraban la perpetuación del linaje familiar y se aseguraban su propia bienaventuranza futura.

Los textos literarios, los documentos o anales históricos, son hoy los únicos ecos, los únicos vestigios que nos devuelven **en su distorsión**⁴, en su empaldecimiento la realidad evanescente de esas imágenes; ya en su sublimidad: el amor

¹ Nos referimos en particular a textos jurídicos, teológicos, litúrgicos y homiléticos.

² Riesgo, en la actualidad, presente siempre en los escritos de todos aquellos que hacen historia del género, como bien lo señala Joan W. Scott, en su artículo “El género: una categoría útil para el análisis histórico”(1999, 56), al enfatizar la necesidad en las investigaciones actuales de reconocer la variedad de roles y posiciones sociales atribuibles a lo femenino en una misma circunstancia histórica, evitando así generalizar las excepcionalidades y acallar las constantes mediocres.

³ En la puntualización de los mismos coinciden, desde diferentes perspectivas, los antropólogos Esteva Fabregat y María Jesús Buxó Rey, la filóloga María Cruz Muriel Tapia y el historiador Georges Duby.

⁴ En ningún momento debemos olvidar el evanescente valor cualitativo de este tipo de conocimiento siempre inferido, deducido de textos escuetos y sometidos a rigurosos mecanismos ideológicos de contención y deformación. Al respecto es sumamente insistente Danielle Regnier-Bohler en su estudio “Las palabras de las mujeres”(1992, 89) y Georges Duby en las conclusiones de *Mujeres del siglo XII*, que amplían su desazonado final “¿Qué se sabe de ellas?” de *El caballero, la mujer y el cura.*

de **Caridad**, ya en su medianía: el **amor matrimonial**; ya en su afán de transgresión: el **amor pasión**.

Puntualicemos, a continuación, estas tres facetas de la experiencia amorosa textual femenina.

La **Caritas** era considerada la forma de amor más perfecta, aquella que según San Anselmo “es de naturaleza incomparablemente superior” (1988, V, 199), pues unía directamente, con un vínculo perenne, sin intermediarios, a la criatura con su Creador. Vírgenes y viudas eran llamadas a entregarse al fuego de este santo amor, *amor purus*, como decía San Bernardo, pues era visto en las cartas, admoniciones obispaes y homilías, especialmente a partir de fines del siglo XI, como la transmutación que liberaba, la quintaesencia del deseo carnal para ofrecerla a Dios. Y, en consecuencia, la nueva esposa de Cristo, a cambio del olvido del mundo y sus placeres, se liberaba de su rol comunitario en el clan familiar, para ensimismarse en su individualidad como creyente y para elevarse a una condición superior inherente a la virginidad o castidad entregadas.

Pero si tan altos fines constituían metas muy elevadas para la propia naturaleza, otro terrenal camino de azarosa marcha y final riesgoso e incierto ofrecía esta sociedad; camino que suponía la **dilectio o affectus cordis / maritales** y que, por su efecto, gradualmente transmutó el expeditivo raptó o secuestro femenino en vínculo matrimonial.

Este segundo camino o segunda faceta de la experiencia amorosa supeditaba imprescindiblemente el rol femenino al clan familiar, pues la mujer debía, como esposa y madre, asegurar el establecimiento o prolongación de un linaje legítimo y la transmisión del patrimonio sobre la base de la primogenitura y la masculinidad hereditaria.

Estos fines, iniciales y esenciales, tanto para las tribus germánicas, que para efectivizarlos habían recurrido usualmente al raptó, como para la ciudadanía romana, que para reconocerlos había recurrido a un mero trámite familiar - privado (*conventio in manum: cum farretio coemptio, usus, vel usus sine manum*), despojado de su gestualidad jurídica habitual, fueron transformados por acción del discurso eclesial en el **sacramentum** matrimonial al dotarlo de una ritualización litúrgica eficaz y convincente.

La paulatina labor discursiva eclesial de sedimentación de un nuevo sistema de valores fue llevada a cabo, desde el siglo IV al XIII, siglos en los cuales se elaboró una teología y una moral del matrimonio, por voces tan significativas como San Agustín, quien en su *Comentario del Génesis* dice “*mulier in adiutorium facta*” (1957, III, xi, 26), San Gregorio, Hugo de San Víctor, San Alberto Magno y finalmente por Santo Tomás de Aquino, especialmente en el *Tratado de la Caridad*.

El modelo a encarnar, en particular propuesto en las homilías a partir del siglo X, es Sara, la mujer, que en las *Sagradas Escrituras*, se casa con Tobías, después de múltiples e inciertas vicisitudes. Al respecto los siguientes versículos connotan sintéticamente la imagen de “buena” esposa: “*Et apprehendentes parentes filiam suam, osculati sunt eam, et dimiserunt ire; ponentes eam honorare soceros,*

diligere maritum, regere familiam, gubernare domum et se ipsam irreprehensibilem exhibere (Liber Tobiae 10, 12-13).

A partir de esta admonición paternal se recuerdan los múltiples y concordantes roles de la mujer en el seno de la familia, como esposa “*diligere et gubernare*”, como madre “*gubernare et regere*” y se compendian las reglas simultáneamente comunes y específicas de comportamiento para cada uno de estos roles “*honorare et irreprehensibilem exhibere*”.

En suma, *esta dilectio o affectus maritalis* incluye el ayudarse mutuamente, el unirse espiritual y carnalmente, para rectificar así los usuales arrebatos de la concupiscencia masculina, y asegurar la educación de la descendencia, pero excluye siempre la pasión, como fuerza enceguedora, mudable y tornadiza incapaz de fundamentar la solidez de la estructura familiar, que debe coadyuvar siempre al engendramiento carnal y espiritual de los hijos; estructura familiar, en la cual, en última y primordial instancia, el hombre como “*caput*”, como responsable de la salvación y los actos de su mujer y clan, debe dirigir, “*ducere*”, y la mujer como “*corpus*” debe obedecer, “*obtemperare*”, se reitera así, analógicamente, la unión entre Cristo y la Iglesia.

Y, finalmente, el marginado amor pasión, la *Cupiditas*, el amor loco, el amor salvaje, configurado como un verdadero impulso torrencial tan poderoso y tan rebelde, que provoca pavor, pues enajena a los amantes y los inmuniza de cualquier control social y familiar.

Las características distintivas en la construcción textual del amor pasión: la entrega física y espiritual sin límites y el desconocimiento de todo otro fin que no implique la satisfacción del sentimiento y el deseo común, plasman una manifestación vital muy dispar a la reposada *diligo* y presuponen la elaboración de **una imagen femenina instintivamente individualista**, libre de ataduras sociomaritales, preferentemente “amiga”.

Como los procesos culturales son múltiples y polifacéticos, y al decir del sociólogo Pierre Bourdieu “campos de fuerza esencialmente contradictorios” (1993, 53), el sistema de valores subyacente permitió la recategorización y mixtura de algunos aspectos de estas categorías amorosas, patrimonio del sentir occidental, para producir, en consecuencia, un nuevo sistema simbólico, configurado explícitamente desde el siglo XII por el Amor Cortés, amor que supone la amalgama sublimada del rapto forzoso, defectuoso inicio del *affectus*, con la hoguera voluntaria de la *cupiditas*, para cristalizar así en el amor como juego y límite: la seducción perenne.

Pues, el amor cortés, la legitimada seducción femenina como respuesta lúdica al instinto masculino predador, presupone: la **construcción de una imagen de mujer**, susceptible de atraer sin riesgos y educar sin consecuencias; la sublimación de esta figura terrena en un ícono divino: María; la transmutación lúdica del vínculo social esencial: el vasallaje, de hombre a hombre, de hombre a mujer; la aceptación cultural de un nuevo sentimiento la *amicitia* ciceroniana subyacente tras la *diligo*; y, por último, la generación de una literatura proverbial como código hermético de clase y de estilo.

Así es, la seducción, la eterna seducción es, para el interdiscurso occidental central, un estilo de amar que se generó a partir de facetas aisladas de la *Cari-tas*, la *Diligo* y la *Cupiditas* y que, simultáneamente, como patrón del imaginario sentimental, aportó a éstas **la construcción intencional de una imagen bifronte de lo femenino**, ritualizada textualmente en dos tópicos culturales: la **esposa fiel**, abnegada, respetuosa, solidaria al marido y al clan, esencialmente vacía de toda motivación personal, pasiva, o la **amiga** individualista, amenazadora, libertaria, activa desde y por sí misma, “pretendidamente” racional. Entre ambas el puente común, las virtudes pasivas o adscriptas (no adquiridas), que las cualifican como tales, la *perpulchra* o la *fragilitas* y, generalmente, una condición socio-económica enaltecedora. Las primeras portan estas virtudes como delegadas de la honra del linaje masculino; las segundas las usan como acicate para medrar “individualmente” en la superestructura masculina ⁵.

Las **esposas** constituyen el modelo ejemplar, el **totem**, lo que hay que ser. Las **amigas**, el modelo ejemplarizante, el **tabú**, lo que hay que evitar.

Desde esta ambivalente clave salvadora o condenadora, la sociedad guerre-ro - clerical configuró discursivamente una imagen y una voz de lo femenino **di-sociadas**, en su sublimidad o en su vituperio: una careta, una identidad ajena o, mejor aún, en palabras de José Enrique Ruiz Doménech “**La mujer como construcción literaria es el producto de otro**, ya que a partir de la belleza, el amor y la memoria generados por él, está construida su identidad”(1999, 331).

Afin a este patrimonio simbólico, la narrativa caballerescas hispánica del siglo XVI (*Amadís de Gaula*, 1508; *Las Sergas de Esplandián*, *Palmerín de Olivia*, 1512; *Primaleón*, 1512; *Cristalián de España*, 1545) construye como objetivo referencial secundario, el patrón heroico-masculino, una refractaria imagen de lo femenino.

En suma, los roles femeninos legitimados por el discurso caballeresco, en especial desde el *Amadís de Gaula* hasta el *Cristalián de España*, se inscriben uniformemente ⁶ en la configuración de una imagen intencional ⁷ de mujer adecuada a estos patrones culturales, modélicos o reprobatorios, inherentes a la manifestación artística de una organización social asimétrica ⁸ (la monarquía

⁵ Segmentando, por enfrentamiento individual, el poder centralizado masculino en campos de fuerza discontinuos como los describe Michel Foucault en *Power / Knowledge* y Pierre Bourdieu en *Le Sens Pratique*.

⁶ Debemos acotar que esta uniformidad, ratificada por Rafael Beltrán, César Domínguez, Marta Haro Cortés, Rafael Mérida Jiménez y Silvia Lastra Paz, no impide la existencia de deslizamientos o matizaciones del modelo, como los casos particulares indicados por María Rosa Petrucci en su artículo “Personajes femeninos y voluntad de protagonismo en el *Palmerín de Olivia*”.

⁷ Estas tres palabras sintetizan una convicción metodológica y contextual acerca del limitado o cuasi imposible conocimiento “sin intermediaciones” de la mujer real, pues desde los estudios de género, en particular Julia Kristeva y sus observaciones acerca de la marginalidad y excepcionalidad femenina como imagen, hasta las indagaciones de los medievalistas –ya José Enrique Ruiz-Domènec en *El despertar de las mujeres* o el persistente Georges Duby, desde su libro *El caballero, la mujer y el cura* hasta sus últimos estudios– coinciden en afirmar el carácter relegado y silenciado de lo femenino construido solamente como y por la otredad masculina.

⁸ Por organización social asimétrica entendemos, según los alcances terminológicos de la Antropología Cultural, en particular las observaciones de María Jesús Buxó Rey en *Antropología de*

feudal, como referencia mediata y el Antiguo Régimen, como referente inmediato), que como tal supuso la presencia de roles adscriptos a la dispar condición sexual, varón-mujer, a la dispar condición genérica, masculino-femenino (doncella-caballero; dueña-caballero) y a la dispar condición social, noble-plebeyo.

Esta reiterada construcción referencial de lo femenino se cimienta en una tipología ternaria: la **dama**, la *mulier fortis* y la *virago*, a las cuales les corresponden funciones y roles genéricos invariables.

En consecuencia, la dama es esencialmente víctima o mandataria proverbial y se adscribe al rol de la princesa enamorada (Oriana); la *mulier fortis* funciona como informante o auxiliadora y su rol es el de amiga confidente (Mabilia) y, por último, la *virago* se desempeña como la oponente e incluso la agresora desde su rol de gigante o adefesio extremo (Andandona).

La interrelación secuencial de estas tres identidades (agrupamiento de roles claves) de lo femenino, dama / *mulier fortis* / *virago*, genera en el discurso ficcional caballeresco la consolidación de una oposición cualitativa inmutable: **bella / ingeniosa / sañuda**, con la consiguiente integración de sus paralelismos oposicionales. Pues la dama, si es bella, es joven, es noble, es virgen, es frágil y es pía; la *mulier fortis*, si es ingeniosa, es prudente, es fuerte⁹, es sesuda y es discreta; y la *virago*, si es sañuda, es vigorosa, es monstruosa, es engañadora y es violenta.

Estas oposiciones cualitativas y sus correspondientes términos complementarios, son una constante inherente a la arquetípica dinámica secuencial caballeresca, explicitada genéricamente, en la esencial temática justiciera o en la subsidiaria temática espacial, desde el ámbito masculino como agresión → aventura caballeresca → reparación y exterior - central - activo, o desde el ámbito femenino como peligro → violencia → rescate e interior - marginal - pasivo.

A su vez, esta artística imagen referencial ratifica y enfatiza el discurso jurídico (normativas romanas, *Partidas*, *Fuero de Plasencia*, *Burgos*, *Zamora*) e histórico, la peculiar recepción bíblica (en especial Génesis 1, 2; Gálatas 3; 1 Corintios y las paráfrasis de los relatos históricos de Judith y Esther¹⁰) y las formas culturales amoratorias: desde el amor cortés al incipiente neoplatonismo renacentista, propios del sistema de valores imperante, sistema desde el cual se publicita simultáneamente: el modelo ejemplar o **tótem**, lo que hay que imitar,

la mujer. Cognición, lengua e ideología cultural, un sistema de roles en los que cada rol supone la identificación con actitudes, sentimientos y contenidos culturales diferentes según los sexos. Por otra parte, estos roles predeterminados justifican las diferenciaciones sociales en las que cada sexo ocupa una posición superordinaria o subordinada respecto del otro. De tal manera, rol o estatus adscripto señala aquellas posiciones que se asignan a los individuos por nacimiento, como pueden ser las derivadas de la estratificación social o basadas en el sexo o rango heredado.

⁹ Se entiende aquí como el compendio virgiliano de *fortitudo-sapientia*.

¹⁰ Son el basamento textual de la interpretación eclesial alegórica binarista, con respecto a los dominios de lo masculino y lo femenino, fraccionada en dos opciones valorativas: la alegórica psicológica, que subraya el *ad imaginem Dei - unum* (Ambrosio de Milán, Agustín de Hipona, Gregorio Magno), aceptando la esencial igualdad genérica, y la alegórica biológica, que enfatiza el *propter virum - virago* (Rábano Mauro, Alberto Magno, Buenaventura, Tomás de Aquino), enfatizando, irreductiblemente, la desigualdad genérica ya desde lo meramente accidental: la disposición corporal.

la dama (la mujer bella y frágil, legítima, casada, velada: su epítome, María); la **excepción**, lo que hay que tolerar, la *mulier fortis* (la mujer ingeniosa o mágica: su prefigura, Esther), y el modelo ejemplarizante o **tabú**, lo que hay que evitar, la *virago* (la mujer violenta, libre, ilegítima, soltera, no vecina, aldeana, no velada: su anticipo, Judith.).

Estas calificaciones segmentadas y cohesionadas, según la dispar condición genérica, actúan como marcas probatorias de la construcción intencional de dos imágenes **masculino - activo / femenino - pasivo**, vinculadas por su complementariedad valorativa central - marginal, no por su completud funcional (Jung, 1966).

Finalmente, este ser “no siendo”, al cual se confina la imagen femenina, permitirá imponer una imagen unilateral de la identidad femenina, sobre la base de una desarticulación absoluta entre sus atributos pasivos o estatus adscriptos –área de la percepción como imagen– y sus atributos activos o estatus adquiridos –área de la cualificación como sujeto–.

En consecuencia, el soporte subliminal del discurso caballeresco legitimará una imagen de mujer **escindida**, alabada ya por su condición “ejemplar” (pía, *mater*, bella, frágil), tolerada ya por su condición “excepcional” (prudente, ingeniosa, fuerte) y estigmatizada ya por su condición “ejemplarizante” (**virago**, sañuda, sesuda, engañadora).

Personajes femeninos, imágenes refractarias y complementarias del “otro” (Jung, 1984), es decir **carentes de enunciación y accionar propios**.

En suma, Princesas o Gigantas, dos caras simultáneas de una identidad ¹¹ aún ajena.

Este sistema axiológico y esta tipología cultural llegan hasta Cervantes.

Nos focalizaremos en particular en el primer rol genérico: el de la dama y su peculiar elaboración en el *Quijote*.

En esta obra la imagen y la voz de esta tipología femenina se encuentra desglosada en dos planos: el de la idealidad absoluta, Dulcinea, como proyección subjetiva del supuesto héroe caballeresco, don Quijote, y el de la realidad relativa como exteriorización objetiva de la ficcional realidad fáctica. Es en este último plano donde reside nuestro interés, en él se encuentran cinco personajes femeninos, fundamento de este análisis: Marcela (I, 12-14), Dorotea (I, 28-36), Leandra (I, 51), la hija de Diego de la Lliana (II, 49) y Claudia Jerónima (II, 60).

Se construye a partir de ellas una imagen exógena de mujer, donde los atributos femeninos esenciales serán: en primer lugar la **belleza**:

“...lo estorbó una maravillosa visión –que tal parecía ella– que improvisadamente se le ofreció a los ojos; y fue que por cima de la peña..., pareció la pastora Marcela, tan hermosa, que pasaba a su fama su hermosura.” (1981, I, 14, 140-141)

¹¹ Entendida como construcción ficcional de un personaje literario a partir de una percepción, una cualificación y una **enunciación propia** no delegada, **indiferenciada o unitaria** no marginal y **polifónica** no excluyente. A su vez los estudios de género (Kristeva, Scott, West) consideran que la identidad es el resultado de los agrupamientos de roles (facetas correspondientes a cada género según una cultura determinada) claves dependientes del patrón ideológico inherente a un tiempo puntual.

“...alzó el rostro y tuvieron lugar los que mirándola estaban, de ver una hermosura incomparable...” (1981, I, 28, 299)

“Siendo niña fue hermosa, y siempre fue creciendo en belleza, y en la edad de diez y seis años fue hermosísima.” (1981, I, 51, 544)

“Llegáronle a los ojos dos o tres lanternas, a cuyas luces descubrieron un rostro de una mujer, ..., recogidos los cabellos con una redcilla de oro y seda verde, hermosa como mil perlas.” (1981, II, 49, 953)

“Roque admirado de la gallardía, bizarría, buen talle y suceso de la hermosa Claudia,...” (1981, II, 60, 1042);

la **juventud** como evidencia de fecundidad:

“Y así fue, que cuando llegó a edad de catorce o quince años,(...) la fama de su mucha hermosura se extendió de manera que ...no solamente de los de nuestro pueblo, sino de los de muchas leguas a la redonda, y de los mejores dellos, era rogado, solicitado e importunado su tío se la diese por mujer.” (1981, I, 12, 122);

la **riqueza** como marca de su singularidad en el medio social correspondiente:

“Deste señor son vasallos mis padres, humildes en linaje, pero tan ricos (...) cristianos viejos rancios, pero tan ricos que su riqueza y magnífico trato les va poco a poco adquiriendo nombre de hidalgos y aún de caballeros.” (1981, I, 28, 302)

“La riqueza del padre y la belleza de la hija movieron a muchos...” (1981, I, 51, 544);

la **discreción**, recato o decoro en sus actitudes y en sus aptitudes:

“Y no se piense que porque Marcela se puso en aquella libertad y vida tan suelta ..., que por eso ha dado indicio ...que venga en menoscabo de su honestidad y recato; antes es tanta y tal la vigilancia con que mira por su honra,...” (1981, I, 12, 123)

“...es prerrogativa de la hermosura, aunque esté en sujeto humilde, como se acompañe con la honestidad, poder levantarse e igualarse a cualquier alteza, sin nota de menoscabo del que la levanta e iguala a sí mismo;...” (1981, I, 36, 408)

“Más lo que le hacía más dichoso, según él decía, era tener una hija de tan estremada hermosura, rara discreción, donaire y virtud, (...) Guardábala su padre y guardábase ella, que no hay candado, guardas ni cerraduras, que mejor guarden a una doncella que las del recato propio.” (1981, I, 51, 544);

la **filiación** como marca de pertenencia a un linaje o heredad:

“...pero la verdad es que yo soy hija de Diego de la Llana; que todas vuesas mercedes deben de conocer...” (1981, II, 49, 954)

“...porque sé que no me has conocido quiero decirte quién soy: y soy Claudia Jerónima, hija de Simón Forte, tu singular amigo...” (1981, I, 60, 1041);

y la **virginidad** como ratificación primordial de las cualidades anteriores:

“Contó también cómo el soldado, sin quitalle su honor, le robó cuanto tenía... Duro se nos hizo creer la continencia del mozo; pero ella lo afirmó con tantas veras, que fueron parte para que el desconsolado padre se consolase, no haciendo cuenta de las riquezas que le llevaban, pues le habían dejado a su hija con la joya que, si una vez se pierde, no deja esperanza de que jamás se cobre.” (1981, I, 51, 547)

“Habíase sentado en el alma del maestresala la belleza de la doncella..., y estaba de-

seando que su desgracia no fuese tanta como daban a entender los indicios de su llanto y de sus suspiros.” (1981, II, 49, 955-956)

Hasta aquí, la identidad femenina parece confinada al encierro como medio protector ¹² y a la reiteración del modelo caballeresco, como referente próximo, y al patrón cultural y cultural tardío medieval, como referente mediato, con precisiones o matizaciones de un medio social más vasto, la pequeña nobleza o los aldeanos ricos, propio de una incipiente modernidad heterogénea.

Pero la naturaleza de la mujer / dama cervantina es aún más vasta, pues esta imagen exógena-pasiva, propia de roles adscriptos, se complementa con una imagen endógena-activa, propia de roles adquiridos, que se sustentan en la palabra operante de cada personaje femenino ¹³, en el **feminolecto “cervantino”**, absolutamente contrario a las características estereotípicas del discurso caballeresco anterior.

Pues en la acción y en la enunciación de sus objetivos, todas estas mujeres comparten: a) una **curiosidad** natural por ver lo otro, lo ajeno, el mundo; b) una **voluntad** como decisión personal de búsqueda de su propia **libertad**. Libertad que se manifiesta en tres modalidades principales: de ver, de hacer y de ser.

Libertad de ver es la de la hija de Diego de la Llana, que sólo quiere ver mundo:

–Es el caso señores –respondió ella– que mi padre me ha tenido encerrada diez años... Este encerramiento y este negarme el salir de casa, siquiera a la Iglesia, ha muchos días y meses que me trae muy desconsolada, quisiera yo ver el mundo, o al menos el pueblo en donde nací, pareciéndome que este deseo no iba contra el buen decoro que las doncellas principales deben guardar a sí mismas... (1981, II, 49, 955).

Libertad de hacer es la de Marcela, que enfatiza la elección personal de su destino: “Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos” (1981, I, 14, 142); es también la de Dorotea, que busca por sí misma la reparación a su deshonor: “–Llegó esta triste nueva a mis oídos y, en lugar de helármese el corazón en oílla, fue tanta la cólera y rabia que se encendió en él,... Más templóse esta furia por entonces con pensar de poner aquella mesma noche por obra lo que puse;...” (1981, I, 28, 309), es la de Leandra, que lleva al extremo la elección personal de su compañero: “...ella se vino a enamorar dél, antes que en él naciese presunción de solicitalla..., y primero que algunos pretendientes cayesen en la cuenta de su deseo, ya ella le tenía cumplido,...” (1981, I, 51, 546), es la de Claudia Jerónima que se venga criminalmente por celos:

¹² Voceros de este encierro serán en forma constante: Sancho (“No se muestren tan niños, ni tan deseosos de ver mundo; que la **doncella honrada, la pierna quebrada y en casa**; y la mujer y la gallina, por andar se pierden ahína; y la que es deseosa de ver, también tiene deseo de ser vista. No digo más.” 1981, II, 49, 957) y Teresa Panza (1981, II, 5, 615/617), en forma puntual don Quijote al aconsejar a Basilio y Quiteria en sus bodas (1981, II, 22, 743) y en forma episódica Eugenio (1981, I, 51, 547).

¹³ La incidencia de esta enunciación supone un caso peculiar en Leandra, personaje construido como “diferente” mediante la voz masculina ficcional de Eugenio, exponente de un caso de enunciación referencial identificatoria.

Supé ayer que, olvidado de lo que me debía, se casaba con otra,... nueva que me turbó el sentido y acabó la paciencia; (...) y apresurando el paso a este caballo, alcancé a Don Vicente, obra de una legua de aquí, y sin ponerme a dar quejas ni a oír disculpas, le disparé esta escopeta y, por añadidura estas dos pistolas, y, a lo que creo, le debí de encerrar más de dos balas en el cuerpo, abriéndole puertas por donde envuelta en su sangre saliese mi honra. (1981, II, 60, 1042).

Libertad de ser es la de Dorotea, que deslumbra con su capacidad intelectual y con la conciencia de su propio valer: "...ni tiene ni debe tener imperio la nobleza de tu sangre para deshonorar y tener en poco la humildad de la mía; y en tanto me estimo yo, villana y labradora, como tú, señor y caballero." (1981, I, 28, 305) y es la de cada una, en la manifestación de su enunciación y gestualidad, a la vez, propia y amplia, individualizante y heterogénea. En suma, **libertad de decir o callar**.

Indudablemente, la singularidad cervantina reside en la elaboración de **una visión bifronte de la identidad femenina**, donde los atributos pasivos o roles adscriptos, verdaderos salvoconductos sociales primordiales, son únicamente el **soporte** de una condición femenina operante capaz de elaborar por sí misma roles adquiridos, roles fortuitos, roles no atribuidos a la mujer por esta sociedad, **roles originalmente masculinos**: la **vengadora**, Claudia Jerónima; la **reparadora**, Dorotea; la **curiosa**, la hija de Diego de la Llana; la **liberal**, Leandra; la **ensimismada**, Marcela.

Pero para ganarse estos roles, como marcas de su propia identidad, estas mujeres, en todos los casos, deben abandonar el encierro, su espacio arquetípico, e irrumpir en el espacio exterior, que al igual que en la emblemática caballería literaria, es el espacio masculino por antonomasia, el espacio de la violencia, de la prueba, del riesgo (Lastra Paz, 1996, 143-163). Y en este caso, el salvoconducto ideal será la apariencia exterior, mutarse en el otro, "disfrazarse de": Dorotea, de zagal, Marcela de pastora, la hija de Diego de la Llana de joven noble, Claudia Jerónima de bandolero:

...ponerme en este hábito, que me dio uno de los que llaman zagales..., que era criado de mi padre,(...). Luego al momento encerré en una almohada de lienzo un vestido de mujer, y algunas joyas y dineros, por lo que podía suceder. Y en el silencio de aquella noche, ..., salí de mi casa, ..., y me puse en camino de la ciudad a pie, ..., a decir a don (sic) Fernando me dijese con que alma lo había hecho. (1981, I, 28, 309)

Pero hételo aquí, cuando no me cato, que remanece un día la melindrosa Marcela hecha pastora; y, sin ser parte su tío ni todos los del pueblo, dio en irse al campo... (1981, I, 12, 123)

...yo rogué a mi hermano que me vistiese en hábito de hombre con uno de sus vestidos y que me sacase una noche a ver todo el pueblo,... (1981, II, 49, 956)

...por no estar mi padre en el lugar, le tuve yo de ponerme en el traje que vees,... (1981, II, 60, 1042)

Mutadas otras, siendo esencialmente ellas, terminan por construir un destino dispar y único según su peculiar identidad.

La construcción de esta identidad individual femenina es consecuencia de la mutación o inversión esencial del modelo cultural caballeresco, ya que, como resultado de que las doncellas anden a su arbitrio por el mundo –según lo enunciado por don Quijote con respecto al “agora” en su Discurso de la Edad de Oro (I, 11) ante los cabreros–, éste se asimila a una organización social simétrica, donde roles y funciones, inmutables en el discurso caballeresco modélico, son adquiridos y continuamente variables (Lastra Paz, 1997, 103-110).

Así Dorotea, a la vez, es víctima y auxiliadora de su enamorado, es dama y *mulier fortis*; así Claudia Jerónima, a la vez, es víctima y agresora de su enamorado por celos, es dama y *virago*; así Marcela, a la vez, es mandataria, informante y oponente de sus enamorados, es dama, *mulier fortis* y *virago*. Como secuela, también las oposiciones cualitativas son intercambiables: bella, ingeniosa y sañuda es la hija de Diego de la Llana; frágil, sesuda y engañadora es Leandra; bella, discreta y vigorosa es Claudia Jerónima. Y, por último, se sella la ruptura de la dinámica secuencial caballeresca arquetípica, pues puede existir violencia sin rescate (el caso de Leandra) e incluso agresión sin reparación (el homicidio culposo del enamorado de Claudia Jerónima).

Se resquebraja el modelo e irrumpen las mujeres, los hombres y la vida.

Si en cada mujer puede haber una dama, una *mulier fortis* y una *virago* simultáneas, no existen tótem, excepcionalidad o tabú, sino **dispares identidades femeninas operantes**.

Finalmente, Cervantes concibe a estas mujeres, no me atrevo a decir “a la mujer”, pues en su obra conviven polifónicamente visiones contrastantes, no como una unidad imaginaria promovida por la cultura caballeresca, ni tampoco –agregó– a través de su parodia, sino mediante una peculiarísima enunciación y gestualización (códigos complementarios de la comunicación verbal y no verbal –cinesis y apariencia–), pues al cederle la palabra y el gesto, el personaje femenino deja de ser el estereotipo emergente de la palabra de otros como construcción impuesta de una identidad ajena.

En suma, esta enunciación y esta gestualización como palabra, como gesto delegados a individualidades peculiarísimas “a los excluidos del lenguaje” (Petruccelli, 1999, 103) permitirá construir una imagen bifronte en cada una de estas identidades femeninas operantes, sobre la base de una integración gradual, de una **conciliación** de sus atributos pasivos, nunca negados (hermosura, juventud, heredad) –área de la percepción como imagen-objeto– con sus nuevos atributos activos (curiosidad, decisión personal) –área de la cualificación como sujeto–.

Estas mujeres son espejo y marco, sujeto y objeto, vivencia e imagen. Cervantes no niega, no elimina, integra, concilia ¹⁴.

En conclusión, a mi entender, Cervantes concibe estas mujeres como una

¹⁴ Conciliación extendida hasta el propio devenir final de sus hazañas, pues por casamiento (Dorotea, la hija de Diego de la Llana) o reclusión (Leandra y Claudia Jerónima) todas ellas, menos Marcela, **son reinsertadas** en los códigos de la sociedad tradicional, homologándose sus voces en el discurso central.

unidad de vida e idealidad, de Historia y Poesía promovida por la observación de la realidad y la integración polifónica del discurso caballeresco en modalidades discursivas divergentes y marginales, que despeñan el arquetipo tradicional en la vorágine de una modernidad individualizante y múltiple.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUSTÍN DE HIPONA. 1957. *Obras Completas*, en edición bilingüe. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Clementinam*. 1985. Nova editio a cargo de Alberto Colunga y Laurencio Turrado. Octava editio. Madrid, B.A.C.
- BOURDIEU, Pierre. 1993. *Le Sens Pratique*. París, Les Editions de Minuit.
- BUXÓ REY, María de Jesús. 1988. *Antropología de la mujer. Cognición, lengua e ideología cultural*. Barcelona, Anthropos.
- CASTRO, Américo. 1987. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, Crítica.
- CERVANTES, Miguel de. 1981. *Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. Barcelona, Planeta.
- DOMÍNGUEZ, César. 1998. "Reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías", en *Literaturas de caballerías y orígenes de la novela*. Valencia, Universitat de Valencia, pp.150-180.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. 1973. *El Antiguo Régimen. Los Reyes Católicos y los Austrias*. Madrid, Alianza.
- DUBY, Georges. 1999. *El caballero, la mujer y el cura*. Madrid, Taurus.
- 1996. *Mujeres del siglo XII*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 3 vols.
- 1991. *El amor en la Edad Media*. Buenos Aires, Alianza, 1991.
- y PERROT, Michelle (dir). 1992. *Historia de las mujeres, Edad Media-Edad Moderna*. Madrid, Taurus, vols. 3, 4 y 5.
- ESTEVA FABREGAT, Carlos. 1973. *Cultura y personalidad*. Barcelona, Anthropos.
- FOULCAULT, Michel. 1980. *Power / Knowledge*. New York, Panteón.
- 2004. *Historia de la sexualidad*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- HARO CORTÉS, Marta. 1998. "La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*", en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de Valencia, pp. 181-217.
- JUNG, Carl. 1984. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Caralt.
- 1966. *Los arquetipos del inconsciente colectivo*. Buenos Aires, Paidós.
- KRISTEVA, Julia. 1981. "Women's time", *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 7. N° 1, (Autumn), pp.13-65.
- 1977. *Polylogue*. París, Editions du Seuil.
- LASTRA PAZ, Silvia Cristina. 2001a. "El arquetipo femenino-caballeresco", en *Actas VI Congreso Nacional de Hispanistas*. San Juan, 21 al 25 de mayo.
- 2001b. "El arquetipo femenino eclesial-caballeresco", en *Actas XI Jornadas de Estudios Clásicos*. Buenos Aires, U.C.A, junio.
- 1997. "El ideario espacial de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*", en *Letras* N° 31/32 (Buenos Aires), pp.103-110.
- 1996. *Una poética del espacio para el Amadís de Gaula*. Buenos Aires, U.C.A. (Tesis Doctoral Inédita.)

- MARAVALL, José Antonio. 1986. *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV-XVII*. Madrid, Alianza.
- 1980. *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael. 1998. “Tres gigantas sin piedad : Gromadaça, Andandona y Bandaguida”, en *Literatura de caballería y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de Valencia, pp. 219-240.
- MURIEL TAPIA, María Cruz. 1991. *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*. Cáceres, Guadaliva.
- PETRUCCELLI, María Rosa. 1996. “Personajes femeninos y voluntad de protagonismo en el Palmerín de Olivia”, en *Studia Hispanica Medievalia IV*. Buenos Aires, U.C.A, pp. 302-313.
- 1999. “Construcción del personaje e identidad del ser en el *Quijote*”, en *Para leer a Cervantes*. Buenos Aires, EUDEBA, vol. 1.
- REGNIER - BOHLER, Danielle. 1992. “ La palabra de las mujeres”, en *Historia de las mujeres. Huellas, imágenes y palabras*. Madrid, Taurus, vol. 4, pp. 89-160.
- RUIZ DOMÈNECH, José Enrique. 1999. *El despertar de las mujeres*. Barcelona, Península.
- SARANYANA, Joseph Ignasi. 1998. *La discusión medieval sobre la condición femenina*. Salamanca, Universidad.
- SCOTT, Joan. 1999. “El género, una categoría útil para el análisis histórico”, en *Sexualidad, género y roles sexuales*. Buenos Aires, F.C.E., pp.15-77.

LIBROS DE CABALLERÍAS CASTELLANOS: UN GÉNERO RECUPERADO

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

RESUMEN

Los libros de caballerías castellanos constituyeron el género narrativo por excelencia durante los Siglos de Oro. Su éxito editorial multiplicó sus títulos hasta llegar a casi un centenar desde finales del siglo XV hasta bien entrado el siglo XVII. El hecho de que Cervantes y el librero Francisco de Robles eligieran este género para ofrecer un producto comercial que pudiera competir con el picaresco *Guzmán de Alfarache* es buena muestra de su pervivencia. El éxito del *Quijote* y su particular lectura en los siglos XVIII y XIX parecieron condenar a los libros de caballerías a las fronteras de la historia de la literatura. En los últimos diez años se ha producido un cambio de actitud de los lectores y la crítica, que nos permite recuperar este género y recuperar al *Quijote* como uno más de los textos que deben formar parte de su corpus.

ABSTRACT

Castilian Books of Chivalry: a Recovered Genre

Castilian books of chivalry were the most important narrative genre during the golden age of Spanish literature. Their editorial success multiplied their titles up to a hundred from the end of the fifteenth century to the middle of the seventeenth century. The fact that Cervantes and the publisher Francisco de Robles chose this genre to offer a commercial product to compete with the picaresque *Guzmán de Alfarache* proves its survival. The *Don Quixote's* success and its particular reception in the eighteenth and nineteenth centuries seemed to condemn books of chivalry to the margins of the history of literature. For the last ten years there has been a change of attitude in readers and critics, which allows us to recover the genre and recover *Don Quixote* as another one of the texts that belong to its corpus.

Los libros de caballerías parecen haber despertado durante estos últimos años la atención de críticos y de lectores. El género, que ha (mal) vivido desde el siglo XVIII a la sombra del *Quijote*, a la sombra de una particular lectura de varios pasajes de la obra cervantina, como tendremos ocasión de precisar más adelante, vuelve a brillar con luz propia. Y lo hace en el momento en que se con-

memoran los cuatrocientos años de la publicación y venta de uno de los libros de caballerías más exitosos de todos los tiempos: *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra*. Este resurgir de unas cenizas críticas que se han caracterizado por la absolución de unos pocos títulos (los que aparecen elogiados en el *Quijote*, como son el *Amadís de Gaula* o el *Tirant lo Blanc*) y la condena global del resto, sin haber pasado de leer –en el mejor de los casos– sus primeras páginas, puede explicarse por varias razones: por un lado, la aparición de herramientas científicas que facilitan el trabajo al investigador, entre las que hay que destacar diversos repertorios bibliográficos ¹, y las “Guías de lectura caballerescas”, que edita el Centro de Estudios Cervantinos, de las que se han publicado más de treinta resúmenes, diccionarios, listado de personajes y bibliografías de otras tantas obras caballerescas ². Por otro lado, hoy en día podemos acercarnos a los textos caballerescos con más facilidad que en el pasado: además de varias ediciones –en colecciones populares– del *Amadís de Gaula* y del *Tirant lo Blanc* (o del castellano *Tirante el Blanco*), poco a poco el resto del corpus caballeresco se va dando a conocer al público; en este sentido –y permítaseme la cita– la colección “Los libros de Rocinante” del Centro de Estudios Cervantinos, con sus casi veinte títulos en tan sólo siete años, ha permitido el acceso a textos inéditos o que no se habían impreso desde el siglo XVI, así como también las *Antologías caballerescas* que he promovido: la publicada en el Centro de Estudios Cervantinos en el 2001, que tenía la pretensión de ofrecer fragmentos del corpus completo de los libros de caballerías, y en la que participaron más de treinta investigadores; y la que, junto al profesor Carlos Alvar, ha publicado la editorial DeBolsillo en el 2004 (*Libros de caballerías castellanos. Una Antología*), en la que se ofrece un repertorio temático del género, incluyendo, por primera vez, fragmentos del *Quijote* que se iluminan al volver a insertarse en el género que lo vio nacer. En este sentido es también digna de mención y elogio la utilización de nuevas plataformas informáticas para la difusión de textos y estudios caballerescos, entre las que destacan las revistas *Lemir* ³, dirigida por el profesor José Luis Canet, y *Tirant* ⁴, que tiene como director a Rafael Beltrán, ambas dentro del portal *Parnaseo* ⁵ dirigido, con mano diestra y segura, por el primero de ellos. Estas herramientas, estas nuevas ediciones caballerescas han permitido que los libros de caballerías dejen de ser un fantasma en los estudios sobre las letras y la cultura de los Siglos de Oro, para ir, poco a poco, llenándose de cuerpo

¹ En este apartado, habría que destacar el pionero trabajo de Daniel Eisenberg de 1979 –*Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: A Bibliography*, Londres, Grant & Cutler– y la ampliada gracias a la labor precisa y paciente de M^a. Carmen Marín Pina del 2000 –*Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias–, así como la excelente base de datos informática que el profesor Juan Manuel Cacho Bleuca ha creado en la Universidad de Zaragoza: Clarise (<http://clarisel.unizar.es>).

² El listado completo de los mismos puede verse en el portal del Centro de Estudios Cervantinos: <http://www.centroestudioscervantinos.es>.

³ <http://parnaseo.uv.es/lemir.htm>

⁴ <http://parnaseo.uv.es/tirant.htm>

⁵ <http://parnaseo.uv.es>

crítico y bibliográfico. Mucho se ha avanzado en los últimos años, mucho desde los pioneros trabajos y estudios de Juan Manuel Cacho Blecua, Daniel Eisenberg, Lilia Ferrario de Orduna... o desde todos aquellos que nos hemos incorporado a este campo en los últimos decenios del siglo XX, cuya nómina crece día a día como ponen de manifiesto los congresos internacionales que se multiplican por todo el mundo. Sin embargo, aún queda mucho por hacer. Si devolver la vida al género caballeresco era un gran reto, indagar en sus misterios, en los mil matices que esconden todavía sus más de ochenta textos, no lo es menos. Por este motivo, haciendo balance de estos últimos tiempos, bien puede decirse que en el 2005, en el año de conmemoración del cuarto centenario de la publicación del *Quijote*, uno más de los libros de caballerías de entretenimiento, el género caballeresco ha sido recuperado para la crítica y para los lectores. Sirvan estas páginas como espejo de lo realizado y aprendido en estos años y también como puente para posibles nuevas líneas de estudio, páginas que vienen a recoger ideas y reflexiones que he ido difundiendo en diversos trabajos anteriores. Líneas que se entrecruzan con el *Quijote* —como no podía ser de otro modo al devolverle a su naturaleza textual original—, pero que nunca se supeditan a él. Esta es la gran lección del siglo XX. Lección que no debemos olvidar en el próximo milenio.

La cara y la cruz de los libros de caballerías en época de Cervantes

El cronista portugués Francisco Rodríguez Lobo relata en su *Corte en aldea y noches de invierno*, publicada por primera vez en 1619, una curiosa anécdota situada en América, que muestra el éxito del que gozaban los libros de caballerías a principios del siglo XVII y las ventajas de su lectura; anécdota que, a pesar de los cambios en la geografía, devuelve a la memoria la figura de Alonso Quijano:

En la milicia de la India, teniendo un capitán portugués cercada una ciudad de enemigos, ciertos soldados camaradas, que albergaban juntos, traían entre las armas un libro de caballerías con que pasaran el tiempo: uno d'ellos, que sabía menos que los demás de aquella lectura, tenía todo lo que oía leer por verdadero (que hay algunos inocentes que les parece que no puede haber mentiras impresas). Los otros, ayudando a su simpleza, le decían que así era; llegó la ocasión del asalto, en que el buen soldado, envidioso y animado de lo que oía leer, se encendió en deseo de mostrar su valor y hacer una caballería de que quedase memoria, y así se metió entre los enemigos con tanta furia y los comenzó a herir tan reciamente con la espada, que en poco espacio se empeñó de tal suerte, que con mucho trabajo y peligro de los compañeros, y de otros muchos soldados, le ampararon la vida, recogiénolo con mucha honra y no pocas heridas; y reprehendiéndole los amigos aquella temeridad, respondió: “¡Ea, dejadme, que no hice la mitad de lo que cada noche leéis de cualquier caballero de vuestro libro!”. Y él d'allí adelante fue muy valeroso ⁶.

⁶ Citamos a partir del libro de Irving A. Leonard, *Los libros del Conquistador* [1949], México, Fondo de Cultura Económica, 1953 (reimpresión de 1996).

Pero no siempre la letra impresa se decanta por esta imagen positiva sobre las consecuencias de la lectura desahogada de los libros de caballerías. Moralistas, hombres de letras y clérigos a lo largo del siglo XVI y primeros decenios del XVII no dejaron de escribir sus críticas en toda obra que se les ponía por delante, llegando a identificar los “libros de caballerías” con las puertas con que el diablo entra en el alma –y la voluntad– de los más débiles, siendo especialmente las mujeres diana certera al que destinaban sus dardos moralistas. Quedémonos con un solo ejemplo, cercano a los años en que Cervantes estaba dando vida a su don Quijote. Juan Sánchez Valdés de la Plata, oscuro médico y peor escritor que vivió en la Ciudad Real de mediados del siglo XVI, publicó en 1598 la *Corónica y historia general del hombre*, en la que, en una alarde de intertextualidad *avant la lettre*, se había apropiado de páginas y páginas de la exitosa *Silva de varia lección* de Pedro Mexía. Entre las razones que esgrime en el prólogo para justificar su obra, destaca la cuarta, en donde hace acto de aparición la crítica a los textos caballerescos:

La cuarta razón es porque viendo yo, benignísimo y discreto lector, que los manebos y doncellas y aun los varones, ya en edad y estado, gastan su tiempo en leer libros de vanidades enerboladas, que con mayor verdad se dirían sermonarios de Satanás, y blasones de caballerías de Amadis y Esplandianes con todos los de su bando, de los cuales no sacan otro provecho ni otra doctrina sino hacer hábito en sus pensamientos de mentiras y vanidades, que es lo que mucho el diablo siempre codicia, para que con estas ponzoñas secretas y sabrosas, las aparte del camino verdadero de Jesucristo, nuestro Redentor, y siendo tan grande la afición que tengo a los que leen y se quieren aprovechar de las escrituras, y tanta que ha bastado a ponerme en cuidado de hacer esta obra, siendo tan ocupado como de continuo me hallo, con la cual, quizá, los aficionaré a leer en ella y en los autores que en ella alego, y los apartaré de leer tan grandes vanidades y mentiras como en los libros sobredichos hay⁷.

La expresión *libros de caballerías* (que nunca *novelas de caballerías*) era la más común durante el siglo XVI para nombrar el género narrativo (y editorial) más importante de la época, verdadera columna vertebral de la incipiente industria de la imprenta hispánica, que verá años de luces –en especial, desde la populosa Sevilla–, pero que caerá en una larga sombra de la que no se alzaría hasta bien entrado (y recorrido) el siglo XVIII. Sylvia Roubaud en su estudio sobre “Los libros de caballerías” en la edición del *Quijote* del Instituto Cervantes de 1998 (reeditado en el 2004 sin cambios) recuerda al inicio la definición que Sebastián de Covarrubias ofrece en su *Tesoro de la lengua castellana* de 1611: “Libros de caballerías: los que tratan de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de Amadís, de don Galaor, del Caballero del Febo y de lo demás”. Si en su momento, los *libros de caballerías*, como etiqueta, no necesitaban de ninguna explicación; si con sólo la alusión a *Amadis*, *Esplandianes*, *Palmerines*, *Beliani-*

⁷ Citamos por el estudio de Elisabetta Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento)*. Un'analisi testuale, Pisa, Giardini Editori, 1996.

ses... era suficiente para que el lector del XVI (o del XVII) supiera a qué tipo de textos se estaba haciendo referencia, no sucede así en los primeros años de nuestros recién inaugurados siglo y milenio.

La materia caballeresca inundará la Península Ibérica durante el siglo XVI: último capítulo de un proceso que había comenzado en la Edad Media, en donde la caballería, motor de una sociedad, encontrará en la literatura una de sus armas más eficaces de dominio ideológico y de mantenimiento de toda una serie de privilegios. La “letra escrita” (leída, recordada, escuchada...) podía inventar héroes que cristalizaban una particular forma de entender la sociedad (el poder, en otras palabras). Desde el triunfo de la Materia de Bretaña de la mano de las figuras del rey Arturo, Lanzarote del Lago o Tristán de Leonís en la feudal Isla de Francia a partir de mediados del siglo XII, gracias a autores con el olfato y la maestría como Chrétien de Troyes, María de Francia o Robert de Boron, hasta la llegada al trono de los Reyes Católicos, en ese histórico (y apasionante) final medieval que fueron los últimos años del siglo XV en España, la materia caballeresca se había desarrollado en Portugal, Castilla y Aragón de la mano de héroes con los nombres de Amadís de Gaula, Curial o Tirant lo Blanch, sin olvidar los relatos caballerescos insertados en las grandes crónicas compiladas por el rey Alfonso X y sus sucesores, o en textos experimentales como el *Libro del cavallero Zifar*. Este último texto fue escrito a principios del siglo XIV, en los mismos años e idénticos espacios (Toledo) que verán nacer las aventuras del más famoso caballero andante castellano: Amadís de Gaula, nuestro particular e hispánico “Lanzarote del Lago”; pero si el *Zifar* lo conocemos gracias a dos manuscritos del siglo XV y un impreso terminado de imprimir en 1512, el *Amadís de Gaula* primitivo ha (casi) desaparecido, ya que de las decenas de códices que debieron hacer las delicias de sus nobles lectores, sólo hemos conservado unos pocos folios, que se custodian en la Bancroft Library de la University of California (Berkeley)⁵. Con los Reyes Católicos, estos relatos medievales descubrieron el camino para entrar en el Renacimiento. Y de su mano, y de la de un ingenioso alcalde de Medina del Campo, Garci Rodríguez de Montalvo, el medieval *Amadís de Gaula* —y la recua posterior de caballeros andantes, comenzando por su hijo el emperador Esplandián— se vistió de galas renacentistas, convirtiéndose en una “historia fingida”, gozando de tal triunfo que llegó a inaugurar un nuevo género narrativo: los *libros de caballerías castellanos*.

E yo esto considerando, deseando que de mí alguna sombra de memoria quedase, no me atreviendo a poner el mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocuparon, quísele juntar con estos postrimeros que las cosas más livianas y de menor sustancia escribieron, por ser a él según su flaqueza más conformes, corrigiendo estos tres libros de *Amadís* que, por falta de los malos escritores o componedores, muy corruptos y viciosos se leían; y trasladando y enmendando el libro cuarto con las *Sergas de Esplandián*, su hijo, que hasta aquí no es en memo-

⁵ Dentro del *Digital Scriptorium Test Database* (<http://sunsite.berkeley.edu/Scriptorium/form.html>), puede consultarse el facsímil de los folios conservados (<http://128.32.97.216/scripts/ids/ds/msimage2.idc?MsID=20094>).

ria de ninguno ser visto, que por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debajo de la tierra en una ermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por un húngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pergamino tan antiguo que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían. En los cuales cinco libros, comoquiera que hasta aquí más por patrañas que por crónicas eran tenidos, son con las tales enmiendas acompañados de tales ejemplos y doctrinas que, con justa causa, se podrán comparar a los livianos y febles saleros de corcho, que con tiras de oro y de plata son encarcelados y guarnecidos, porque así los caballeros mancebos como los más ancianos hallen en ellos lo que a cada uno conviene⁹.

Así se expresa Garcí Rodríguez de Montalvo en el prólogo a la primera edición conservada del *Amadís de Gaula* refundido, la que imprimiera Jorge Coci en Zaragoza en 1508. Pero el libro debió circular impreso a partir de 1496, seguramente gracias a la labor de algunos de los maestros impresores alemanes que habían abierto taller en Sevilla. De este modo, de la mano de un escritor renacentista, vinculado estrechamente con la reina Isabel, a partir de las hazañas de un caballero medieval, Amadís de Gaula, trasunto hispánico de uno de los héroes más universales, como es Lanzarote del Lago, se inaugura un nuevo género narrativo, en donde el entretenimiento caballeresco –y cortesano– se aderezará con máximas y discursos para completar con buena fortuna el principio horaciano del *prodesse delectare*, o enseñar deleitando, que escribirían nuestros clásicos.

De este modo, de las traducciones de textos medievales (*Baladro del Sabio Merlín*, *Demanda del Santo Grial*, *Tristán de Leonís*, *Oliveros de Castilla*), de las adaptaciones de obras italianas (*Guarino Mezquino*), francesas (*Renaldos de Montalbán*) o de las estrategias editoriales para hacer pasar por libro de caballerías lo que no es más que un romance caballeresco medieval (*Libro del caballero Zifar*), poco a poco se irán escribiendo nuevos textos, redactados en castellano, que darán forma a un género editorial que triunfará en las imprentas europeas a lo largo de la centuria. Los primeros decenios del siglo XVI no pueden ser más que los del triunfo de esta nueva modalidad narrativa, puente genial entre la ficción medieval (la Materia de Bretaña, de origen francés) y el nacimiento de la novela moderna: el *Quijote de la Mancha* (1605-1615), en especial, a partir de su relectura en Gran Bretaña, Francia y Alemania durante el siglo XVIII. El éxito inmediato de la propuesta caballerescas se muestra en la rapidez que se dieron los autores en crear nuevas obras y los impresores en ponerlas a disposición de sus lectores (y compradores).

Pero la materia caballerescas hispánica no debe limitarse a este género narrativo ni a su formato editorial, sino que lo veremos aparecer en obras impresas destinadas a un público mucho más amplio, en formato en cuarto y de menor extensión (las conocidas como historias caballerescas breves)¹⁰, o en pliegos de

⁹ Citamos el texto de *Amadís de Gaula* por la edición de Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1987.

¹⁰ Nieves Baranda y Víctor Infantes anunciaron hace años un catálogo bibliográfico de las historias caballerescas breves, que esperamos que salga pronto a la luz (V. Infantes, "La narrativa caballerescas breve", y N. Baranda, "Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerescas breve",

cordel, que difunden diversos romances: *Romance de Amadís* (h. 1508), *Romance de don Tristán de Leonís y de la reina Iseo, que tanto amor se guardaron* (h. 1515), así como el *Romance nuevamente hecho por Andrés Ortiz, en que se tratan los amores de Floriseo y de la reina de Bohemia* (h. 1516), que pueden entenderse como muestra del éxito de las ficciones caballerescas en la Castilla imperial de Carlos V o simple reclamo publicitario para la difusión de algunos de los infolios caballerescos que se estaban poniendo a la venta en aquellos mismos momentos; y la materia caballeresca impregnará también el teatro –llegando incluso a convertir una aventura en argumento de una obra, como le sucede a la *Comedia Jacinta* (1514-1515) de Bartolomé Torres Naharro, o a las obras de Gil Vicente *Don Duardos y su Tragicomedia de Amadís de Gaula*–¹¹, y se ampliará a nuevos géneros, que buscan un público más culto (los poemas caballerescos)¹² o una reescritura particular para aprovechar el éxito de esta propuesta literaria (e ideológica) con el propósito de defender unas determinadas ideas religiosas o espirituales (los conocidos como libros de caballerías a lo divino)¹³. Pero, como bien pone de manifiesto Cervantes, en tantos episodios del *Quijote*, los lectores de su tiempo convivieron con los libros de caballerías hasta en sus fiestas más particulares y domésticas.

En 1595 se abre un proceso inquisitorial contra Román Ramírez, morisco vecino y natural de la villa de Deza, obispado de Sigüenza. En el proceso, el testigo don Pedro Díaz de Carabantes ofrece la siguiente escena, que viene a mostrar una de las modalidades de diversión más habituales entre la nobleza de la zona:

La noche de antes, hallándose el dicho Román en casa de Antonio del Río, unos caballeros que estaban allí jugando y folgándose en casa del Oidor don Gil Ramírez de Arellano, algunos de los que allí estaban que le conocían dijeron al dicho Román: “Ca, díganos un pedazo de tal libro de caballerías”, que allí le señalaron, y de tal

en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. de M. E. Lacarra, Bilbao: Universidad de País Vasco, 1991, pp. 165-181 y 183-191 respectivamente). Mientras tanto, es posible acceder a la lectura de la gran mayoría de ellos, gracias a los libros: N. Baranda y V. Infantes, eds., *Narrativa popular de la Edad Media. Doncella Teodor, Flores y Blancflor, París y Viana*, Madrid: Akal, 1995.

¹¹ Sobre el asunto, pueden consultarse las siempre documentada palabras de Nieves Baranda: “La lucha por la supervivencia. Las postrimerías del género caballeresco”, *Voz y Letra*, VII, 2 (1996), pp. 159-178.

¹² Véase la Antología de poemas caballerescos castellanos de Juan Carlos Pantoja (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004). Ha publicado la *Genealogía de la toledana discreta* de Eugenio Martínez (Toledo, 1604), en la revista Tirant: http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.5/Toledana/toledana_indice.htm (2 de noviembre 2004).

¹³ Emma Herrán, de la Universidad de Oviedo, está ultimando su tesis doctoral sobre este asunto, en donde ofrecerá novedosas aportaciones a la clasificación de estos textos, más espirituales que contrafacta a lo divino. Sobre el asunto, y en especial sobre uno de ellos, puede consultarse ahora: Emma Herrán Alonso, “Tras las huellas de una obra prohibida: *El Libro de la Cavallería Celestial* de Jerónimo de Sampedro”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos -La Rioja 15-19 de julio de 2002)*, eds. M. L. Lobato; F. Domínguez Matito, Madrid; Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2004, II, pp. 1029-1044.

capítulo d'él; y el dicho Román sacó un papel en blanco de la faldriquera e, mirando a él como leyendo esa escritura, dijo un gran pedazo del libro y capítulo que le señalaron [...], lo cual confirmáronles los más de los que allí estaban, diciendo algunos que se habían y hallado presentes a ello e confirmando todo lo sobrescrito¹⁴.

Román Ramírez, morisco no se olvide, había conseguido hacerse un lugar en las fiestas de la época... pero lo había conseguido gracias a que “hacía” como que leía un libro de caballerías. Todos lo admiraban porque a finales del siglo XVI el género caballeresco todavía goza del predicamento y gusto de la nobleza, por más que los críticos se empeñen en reducir su influencia a los círculos menos cultos de la sociedad. Pero ¿cómo era posible que el morisco pudiera recordar esas historias caballerescas? El abogado de Soria, el licenciado Bonifacio, le hizo esta misma pregunta, y ésta fue su respuesta, según se puede leer en el proceso inquisitorial:

e preguntándole este testigo al dicho Román Ramírez por qué tuviese tanta memoria, respondió el dicho Román Ramírez que él no lo sabía ni había tomado para ella ninguna cosa; pero que sospechaba que por haberse criado en casa de Juan de Luna, su agüelo e así mismo cristiano nuevo, natural del Reino de Aragón, del cual este testigo conoció que era grande herbolario e médico, le había dado alguna cosa para tener tan gran memoria, pero que él no lo sabía e que los libros que lee dice haberlos leído o oído leer en tiempos de muchacho o qu'este testigo le ha visto faltar en muchos de los que ha leído a la letra d'ellos.

Y allí, delante de los serios jueces, se le pide que haga una prueba de su destreza, y que intente recordar un capítulo concreto del *Cristalián de España* de Beatriz Bernal. Román Ramírez ve claro en ese momento que, a no ser que cuente la verdad, su vida estaba desfilando en el fiel de una balanza muy peligrosa; y, aunque conocido el secreto, dejaría ya de triunfar en los saraos de los nobles, bien lo daba por mantenerse con vida:

Dijo que él quiere decir y revelar el secreto d'este negocio y el orden de cómo leía, cosa que no la ha dicho a ánima viviente ni lo pensaba decir; y que si otra cosa hay en ello más de lo que dijere mal fuego le queme. Y que lo que pasa es que este confesante tomaba en la memoria cuantos libros y capítulos tenían el libro de *Don Cristalián* y la sustancia de las aventuras y los nombres de las ciudades, reinos, caballeros y princesas que en dichos libros se contenían, y esto lo encomendaba muy bien a la memoria; y después, cuando lo recitaba, alargaba y acortaba en las razones cuanto quería, teniendo siempre cuidado de concluir con la sustancia de las aventuras, de suerte que a todos los que le oían recitar les parecía que iba muy puntual y que no alteraba en nada de las razones y lenguaje de los mismos libros, y que en efecto de verdad, si alguien fuese mirando por el libro de donde éste recitaba, vería

¹⁴ Los datos proceden del artículo de y L. P. Harvey en “Oral Composition and the Performance of Novels of Chivalry in Spain”, en J. J. Duggan (ed.), *Oral Literature, Seven Essays*, Edimburg-London, 1975, pp. 84-110; ahora puede también verse el artículo de Gonzalo Díaz Migoyo, “Memoria y fama de Román Ramírez”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos -La Rioja 15-19 de julio de 2002)*, ed. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, Madrid; am Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, I, pp. 37-53.

que, aunque no faltaba en la sustancia de las aventuras ni en los nombres, faltaba en muchas de las razones y añadía otras que no estaban allí escritas; y que esto lo puede hacer cualquier persona que tenga buen entendimiento, habilidad y memoria y que no hay otro misterio en esto; y que, como este confesante comenzó a cobrar fama de hombre de mucha memoria y a tener cabida con caballeros y señores en razón de entretenerlos con estas lecturas y se lo pagaban o hacían mercedes y le llevaban a saraos de damas y a otros entretenimientos, se dio este confesante más a ello y lo estudiaba con más cuidado.

Y si alguna duda quedaba de su profesión, que no es otra que la de juglar de libros de caballerías castellanos, prosigue el citado relato inquisitorial:

E luego recitó de memoria el capítulo primero del segundo libro de *Don Cristalián*, y el capítulo segundo, refiriendo unas batallas y pareció ser cuentos de caballerías; y dijo el dicho Román Ramírez que pudiera alargar aquellas batallas y el cuento d'ellas cuatro horas y que era más la traza e inventiva que este confesante tenía que no lo que sabe de memoria de los dichos libros; y que su señoría podía hacer la experiencia, mandando traer el dicho libro de *Don Cristalián* y viendo por él lo que éste recita de memoria y que así hallaría su señoría que este confesante dice la sustancia de las aventuras, y añade y quita razones como le parece.

No extraña el éxito de los libros de caballerías entre la nobleza castellana ni tampoco la fecha: Francisco de Robles se empeña en la publicación de la primera parte del *Quijote* de Miguel de Cervantes en 1605 porque el género caballeresco goza todavía de un público, que le permitiría, por fin, contar con un *best-seller*, con un texto narrativo que pudiera competir con la bomba editorial que había supuesto la reescritura de la picaresca que Mateo Alemán consume en 1599 con la primera parte del *Guzmán de Alfarache*.

Una etiqueta editorial: los libros de caballerías castellanos

En el escrutinio de la biblioteca del hidalgo Alonso Quijano, que relata Cervantes en el capítulo VI de la primera parte del *Quijote*, el cura y el barbero, después de haber condenado a la mayor parte de los libros de caballerías que había atesorado su amigo –con gran pena del ama y de la sobrina– y confesar sus propios gustos literarios, ya que todos los que pasan por sus manos merecen un comentario de lector habituado a tales aventuras, pasan la vista al resto de los que esperan en las estanterías, y pregunta el barbero, que se muestra menos habituado a poseer libros que el cura:

–Pero, ¿qué haremos d'esto pequeños libros que quedan?

–Estos –dijo el cura– no deben de ser de caballerías, sino de poesía¹⁵.

El formato de los libros se relaciona directamente con su contenido. Y esta relación sociológica se ha mantenido hasta hace pocos años, en donde diversas

¹⁵ Citamos el texto del *Quijote* por la edición que Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo realizaron para el Centro de Estudios Cervantinos (Alcalá de Henares, 1993).

estrategias editoriales han venido a romper los límites entre los tamaños y los precios de los libros. Los libros de caballerías, el género literario que ahora nos ocupa, se configura como un género narrativo abierto, en donde una (cada vez más ligera) estructura basada en la aventura –tanto caballerescas como amorosas– constituye la columna vertebral, sobre la que el escritor podrá ir ensartando aquellos temas, textos, discursos que considera que pueden agradar más al lector¹⁶. Los episodios pastoriles serán cada vez más numerosos a partir del éxito de la *Diana* de Jorge de Montemayor, aunque Feliciano de Silva ya se había adelantado en este campo –como en tantos otros, por cierto–, así como la inserción de poemas –de tono lírico, al margen de los cortesanos o caballerescos– también se explicará por esta misma causa; por otro lado, no hemos de olvidar que a partir de 1533, cuando se publique el *Platir*, será cada vez más común encontrar episodios protagonizados por mujeres, las “damas bizarras” que no dudarán en tomar sus propias armas y en ponerse delante de un ejército o adentrarse en una floresta peligrosa, comenzar una aventura maravillosa o ser uno de los mantenedores de un torneo, y que muestran cómo el público femenino es uno de los más fieles entre los lectores de los libros de caballerías, y uno de los que explican (y justifican) su éxito durante todo el siglo XVI y parte del XVII.

Estas características del género caballeresco son las que elogiará Cervantes (en la voz del canónigo de Toledo en el capítulo XLVII de la primera parte del *Quijote*), y las que le moverá al propio Cervantes a escribir uno de los mejores libros de caballerías de todos los tiempos. Estas son sus palabras, que suponen una verdadera toma de posición literaria, como tendremos ocasión de ver más adelante; palabras que pueden considerarse como la mejor descripción que se haya escrito jamás de los libros de caballerías:

El cura le estuvo escuchando con grande atención, y parecióle hombre de buen entendimiento, y que tenía razón en cuanto decía; y así, le dijo que, por ser él de su misma opinión y tener ojeriza a los libros de caballerías, había quemado todos los de don Quijote, que eran muchos. Y contole el escrutinio que d’ellos había hecho, y los que había condenado al fuego y dejado con vida, de que no poco se rió el canónigo, y dijo que, con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena: que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, descubriendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas; pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos, y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer; pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; acullá un desaforado bárbaro fanfarrón; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado; representando bondad y lealtad de vasallos, grandezas y

¹⁶ Véase ahora el espléndido libro de Emilio Sales Dasí, *La aventura caballerescas* (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004), donde el lector encontrará documentada el amplio repertorio de tipos y situaciones en la mayoría de los libros de caballerías.

mercedes de señores. Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de estado, y tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere. [...]

–Y, siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que, después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada d'estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso.

Épica en prosa, así de concluyente termina siendo Cervantes a la hora de definir los libros de caballerías; pero para poder serlo, ha de estar escrita sin salirse de la verosimilitud, con un estilo “apacible” y sin olvidar que la finalidad de estas historias, como muy bien había mostrado Garci Rodríguez de Montalvo, en sus *Cuatro libros de Amadis de Gaula* y sus *Sergas de Esplandián*, era “enseñar y deleitar juntamente”. Ya tendremos ocasión de acercarnos algo más al contenido de los libros de caballerías siguiendo la línea de su evolución, de los diversos paradigmas que se sucedieron –triunfando o no– en su más de un siglo de existencia. Ahora interesa centrar un corpus y unas características externas.

Los libros de caballerías, como género editorial, posee unas características tipográficas que cualquier lector de la época era capaz de identificar sin dificultad¹⁷. Los libros de caballerías se van a caracterizar por estar impresos en folio, por poseer una portada adornada con un gran grabado –normalmente representando un caballero jinete, normalmente con una espada en la mano–, impreso a dos columnas –propio de los infolios– y en escasas ocasiones aparece ilustrado. Sólo en los talleres de Italia y de Flandes, en donde la literatura caballeresca en castellano goza de buena salud, se podrán documentar ediciones de libros de caballerías en español en formatos más reducidos. El hecho de que el *Quijote* se imprimiera en cuarto –en vez del esperado folio– ha de explicarse como una estrategia editorial del librero Francisco de Robles, para acercar el libro a un número mayor de compradores, siguiendo la estela abierta por el picaresco *Guzmán de Alfarache*.

La mayoría de los libros de caballerías se difundieron mediante las letras de molde, pero, a partir de la década de los años sesenta del siglo XVI, cuando el gran imperio español ideado –y gobernado– por Felipe II empieza a hacer aguas y la economía castellana sufre las continuas bancarrotas, la industria editorial va a vivir una gran crisis de la que solo las imprentas de la Corona de Aragón parecen que van a sobrevivir. Felipe II tendrá que llevarse a Flandes la impresión de los nuevos textos litúrgicos emanados del Concilio de Trento, y no hay ningún impresor español que pueda igualarse –ni de lejos– con un Plantino, el gran impresor del momento. Los imperios editoriales de la primera mitad del siglo XVI;

¹⁷ Sobre el concepto de “género editorial” y su relación con la caballeresca puede consultarse nuestra monografía: *Imprenta y libros de caballerías* (Madrid, Ollero & Ramos, 2000).

como el que crea Jacobo Cromberger en Sevilla, y que continúa su hijo Juan, llevando la imprenta a América, y ve morir su nieto Jácome, son sólo un recuerdo a partir de los años setenta. Un recuerdo de un tiempo que siempre fue mejor. Por este motivo, no extraña que, dadas las dificultades para llevar a cabo la inversión económica que supone la impresión de un in-folio caballeresco, el género vuelva la vista a antiguos medios de transmisión, siendo el manuscrito un cauce recuperado para la difusión de los nuevos textos que ahora se escriben, en ocasiones, continuando los ciclos caballerescos de éxito, difundidos hasta ahora en letras de molde. Siempre se ha dicho (y hay quien lo sigue escribiendo) que el último libro de caballerías original que se escribió es el *Policisne de Boecia*, de Juan de Silva y Toledo, publicado en Valladolid en 1602. Hace unos años tuve la fortuna de (re)descubrir un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid, que lleva por título: *Libro primero de la quinta parte de Espejo de Principes y Caballeros, en que se cuentan los valerosos hechos de los hijos y nietos del emperador Trebacio, con el nacimiento de los Principes Arquesilao de Grecia y de la bella Diana, con las altas caballerías de las bizarras damas y de los otros altos Principes y Caballeros*. Bajo este largo título se esconde el último de los libros de caballerías castellanos que podemos fechar con una cierta exactitud, ya que este texto tuvo que escribirse con posterioridad a 1623: en este año, se imprime en Zaragoza la *Tercera y cuarta parte del Espejo de príncipes y caballeros*; este texto caballeresco, el último que será impreso, documenta una estrategia editorial: el impresor ha dividido el libro tercero original en dos para así poder venderlos de manera independiente, como sucede con tantos textos caballerescos de la época, como tendremos ocasión de ver más adelante ¹⁸.

De este modo, y para ir resumiendo, los libros de caballerías castellanos constituyen un género narrativo, con unas determinadas características editoriales que se repiten inalterables a lo largo del siglo XVI, que comienza con el éxito de la propuesta literaria de la refundición del *Amadís de Gaula* medieval que lleva a cabo Garcí Rodríguez de Montalvo, realizada a finales del siglo XV, y que se mantiene hasta los primeros decenios del XVII, en donde el éxito de la fórmula humorística del *Quijote* de Cervantes marcará las líneas maestras de su decadencia. El corpus de los libros de caballerías, durante más de un siglo de difusión, está formado por ochenta y sus textos diferentes, que se difundieron, sobre todo, gracias a la imprenta, que en el siglo XVI se aprovechará de este género para hacerse con un mercado autóctono –y en los primeros años, con posibilidad de exportación a otros países europeos–, ya que los grandes negocios editoriales del momento (el libro internacional, es decir, el escrito en latín, el libro litúrgico, el libro universitario) estaba en manos de los grandes talleres y libreros alemanes, italianos o franceses; pero junto a este medio, también hay que tener en cuenta la difusión manuscrita, que puede hacer aumentar el corpus caballeresco en los próximos

¹⁸ Sobre la importancia y características de la difusión manuscrita, puede consultarse ahora mi monografía: *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote* (Premio Sial Ensayo, 2003), Madrid, Sial, 2004.

años ¹⁹. El corpus de los libros de caballerías castellanos quedaría fijado en los siguientes títulos, que se han organizado de manera cronológica, para así apreciar mejor su difusión (se indica tan sólo la fecha de la primera edición; en el caso de que no se conserven ejemplares, se añade, después de la flecha, la edición de la que sí que se conoce un ejemplar conservado):

- [1] *Amadís de Gaula* (ciclo Amadís: I-IV) de Garci Rodríguez de Montalvo (h. 1496 → 1508)
- [2] *Baladro del sabio Merlín* (1498)
- [3] *Oliveros de Castilla* (1499)
- [4] *Tristán de Leonís* (1501)
- [5] *Adramón* (ms. de principios del siglo XVI)
- [6] *Marsindo* (ms. de principios del siglo XVI)
- [7] *Las sergas de Esplandián* (ciclo Amadís: V) de Garci Rodríguez de Montalvo (1510 → 1521)
- [8] *Florisando* (ciclo Amadís: VI) por Ruy Páez de Ribera (1510)
- [9] *Renaldos de Montalbán* (libros I-II) de Luis Domínguez (1511 → 1523)
- [10] *Tirante el Blanco* (1511)
- [11] *Palmerín de Olivia* de ¿Francisco Vázquez? (1511)
- [12] *Primaleón* (ciclo de Palmerín: II) de ¿Francisco Vázquez? (1512)
- [13] *Guarino Mezquino* (1512)
- [14] *La Trapesonda* (libro III de *Renaldos de Montalbán*) (1513 → 1533)
- [15] *Lisuarte de Grecia* (ciclo Amadís: VII) de Feliciano de Silva (1514 → 1525)
- [16] *Demanda del santo Grial* (1515)
- [17] *Floriseo* (libros I-II) de Fernando Bernal (1516)
- [18] *Polindo* (1516)
- [19] *Arderique* (1517)
- [20] *Clarián de Landanís* (ciclo Clarián: primera parte, libro I) de Gabriel Velázquez de Castillo (1518)
- [21] *Claribalte* de Gonzalo Fernández de Oviedo (1519)
- [22] *Lepolemo (El Caballero de la Cruz)* de Alonso de Salazar (1521)
- [23] *Clarián de Landanís* (ciclo Clarián: primera parte, libro II) de Álvaro de Castro (1522)
- [24] *Clarián de Landanís* (ciclo Clarián: libro III) de Jerónimo López (1524)
- [25] *Reimundo de Grecia* (libro III de *Floriseo*) de Fernando Bernal (1524)
- [26] *Espejo de caballerías* (libro I) de Pedro López de Santa Catalina (1525)
- [27] *Lisuarte de Grecia* (ciclo Amadís: VIII) de Juan Díaz (1526)
- [28] *Espejo de caballerías* (libro II) de Pedro López de Santa Catalina (1527)

¹⁹ El corpus de los libros de caballerías sigue siendo, hoy en día, uno de los campos abiertos en la bibliografía caballeresca. Los datos que aquí ofrezco han sido discutidos y presentados previamente por mí en los siguientes trabajos: "El corpus de los libros de caballerías castellanos: ¿una cuestión cerrada?", *Tirant lo Blanc* [http://parnaseo.uv.es/Tirant/art_lucia_corpus.htm], 4 (2001) (2 de noviembre 2004) y "Libros de caballerías castellanos: textos y contextos", *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 9-60.

- [29] *Lidamán de Ganail* (ciclo Clarián: cuarta parte) de Jerónimo López (1528)
- [30] *Florindo* de Fernando Basurto (1530)
- [31] *Amadís de Grecia* (ciclo Amadís: IX) de Feliciano de Silva (1530)
- [32] *Félix Magno* (libros I-II) (1531 → 1543)
- [33] *Florambel de Lucea* (partes I-II) de Francisco de Enciso Zárate (1532)
- [34] *Florambel de Lucea* (parte III) de Francisco de Enciso Zárate (1532)
- [35] *Florisel de Niquea* (ciclo Amadís: X: partes I-II) de Feliciano de Silva (1532)
- [36] *Platir* (ciclo de Palmerín: III) de Francisco de Enciso Zárate (1533)
- [37] *Morgante* (libro I) de Jerónimo Aunés (1533)
- [38] *Tristán el Joven* (ciclo de Tristán: II) (1534)
- [39] *Lidamor de Escocia* de Juan de Córdoba (1534)
- [40] *Florisel de Niquea* (ciclo Amadís: XI: parte III) de Feliciano de Silva (1535 → 1546)
- [41] *Morgante* (libro II) de Jerónimo Aunés (1535)
- [42] *Valerían de Hungría* de Dionís Clemente (1540)
- [43] *Baldo* (libro IV de *Renaldos de Montalbán*) (1542)
- [44] *Philesbián de Candaria* (1542)
- [45] *Félix Magno* (libros III-IV) (1543)
- [46] *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas (1545)
- [47] *Belianís de Grecia* (ciclo Belianís: partes I-II) de Jerónimo Fernández (1545 → 1547)
- [48] *Cristalián de España* de Beatriz Bernal (1545)
- [49] *Florando de Inglaterra* (libros I-II) (1545)
- [50] *Florando de Inglaterra* (libro III) (1545)
- [51] *Silves de la Selva* (ciclo Amadís: XII) de Pedro de Luján (1546)
- [52] *Don Roselao de Grecia* (libro III de *Espejo de caballerías*) de Pedro de Reinosa (1547)
- [53] *Palmerín de Inglaterra* (libro I) (1547)
- [54] *Palmerín de Inglaterra* (libro II) (1548)
- [55] *Floramante de Colonia* (ciclo Clarián: segunda parte) de Jerónimo López (1550)
- [56] *Florisel de Niquea* (ciclo Amadís: XI: parte IV) de Feliciano de Silva (1551)
- [57] *Espejo de príncipes y caballeros* (I) de Diego Ortúñez de Calahorra (1555)
- [58] *Felixmarte de Hircania* de Melchor Ortega (1556)
- [59] *Leandro el Bel* (ciclo Lepolemo: libro II) de Pedro de Luján (1563)
- [60] *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada (1564)
- [61] *Febo el Troyano* de Esteban Corbera (1579)
- [62] *Belianís de Grecia* (ciclo Belianís: partes III-IV) de Jerónimo Fernández (1579)
- [63] *Espejo de príncipes y caballeros* (II) de Pedro de la Sierra (1580)
- [64] *Espejo de príncipes y caballeros* (III[-IV]) de Marcos Martínez (1587)
- [65] *Belianís de Grecia* (ciclo Belianís: parte V) de Pedro Guiral de Verrio (ms. de finales del XVI)

- [66] *Bencimarte de Lusitania* (varios ms. de finales del siglo XVI)
- [67] *Caballero de la Luna* (libros III-IV) (ms. finales siglo XVI)
- [68] *Claridoro de España* (ms. principios del siglo XVII)
- [69] *Clarís de Trapisonda* (fragmento ms. finales del siglo XVI)
- [70] *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea (varios mss. finales siglo XVI)
- [71] *Filorante* (ms. de finales del siglo XVI)
- [72] *Leon Flos de Tracia* (ms. finales del siglo XVI)
- [73] *Lidamarte de Armenia* de Damasio de Frías y Balboa (ms. de finales del XVI)
- [74] *Mexiano de la Esperanza* (primera parte) de Miguel Daza (ms. de finales del XVI)
- [75] *Polismán* de Jerónimo de Contreras (ms. finales del siglo XVI)
- [76] *Selva de Cavalarias* (segunda parte) de Antonio de Brito da Fonseca (mss. de finales del siglo XVI)
- [77] *Flor de caballerías* de Francisco de Barahona (ms. de h. 1599)
- [78] *Policisne de Boecia* de Juan de Silva y Toledo (1602)
- [79] *Quijote de la Mancha* (primera parte), de Miguel de Cervantes (1605)
- [80] *Quijote de la Mancha* (segunda parte), de Alonso Fernández de Avellaneda (1614)
- [81] *Quijote de la Mancha* (segunda parte), de Miguel de Cervantes (1615)
- [82] *Espejo de príncipes y caballeros* (v) (ms. posterior a 1623)

A este corpus, habría que añadir, aunque sólo sea para poner el rastro de posibles descubrimientos bibliográficos, aquellos títulos caballerescos de los que tenemos conocimiento por inventarios o descripciones, pero de los que, hasta el momento, no se conoce ningún ejemplar conservado:

- [83] *Leoneo de Hungría* (Toledo, 1520)
- [84] *Leonís de Grecia*
- [85] *Lucidante de Tracia* (Salamanca, [¿Juan de Junta?] 1534)
- [86] *Taurismundo* (Lisboa, Diego de Cibdad, 1549)

A la hora de valorar la producción editorial de los libros de caballerías, hemos de tener en cuenta, en primer lugar, su naturaleza textual: a medida que nos adentramos en el siglo XVI en los textos caballerescos va a primar su carácter de producto editorial (el *libro*) frente a su naturaleza literaria (el *texto*). En otras palabras, los textos caballerescos no pueden estudiarse sin proyectarlos sobre las estrategias editoriales (o personales) que ponen en juego tanto libreros, impresores o autores para ofrecer al mercado un producto particular, condicionadas sus características –tanto literarias como tipográficas– por las razones que le han visto nacer, y que podemos concretar en las siguientes: la estrecha vinculación que se establece entre algunos textos y una determinada ciudad, impresor o librero, por lo que el texto caballeresco pasa a convertirse en un mero producto comercial, nacido al amparo de un determinado público o de unas particulares expectativas

de ventas; la vinculación entre la impresión (e incluso escritura) de un texto caballeresco y la pretensión de conseguir unos beneficios personales por parte de su autor o impresor (como seguramente sucede con el *Valerían de Hungría* y el *Policisne de Boecia*); o el hecho de que algunos textos caballerescos se hayan escrito a petición de un determinado impresor (o librero), por lo que se solicita al autor rapidez y que se atenga a los modelos más exitosos del momento, como así podría pensarse de la *Tercera parte del Espejo de príncipes y caballeros*, que se publica en Alcalá de Henares en 1587, ciudad universitaria en donde se había impreso en el mismo taller de Lequerica, la segunda parte.

De este modo, la decadencia de los libros de caballerías impresos no debe entenderse tan sólo como un problema literario sino que debemos conjugarlo con una realidad de decadencia económica en la época. Es cierto que los libros de caballerías castellanos por su formato en folio y por su extensión constituyen productos comerciales caros. Pero lo es también que los impresores y libreros van a consumir una serie de estrategias editoriales con el fin de abaratar su precio y así hacerlos más accesibles a un número mayor de lectores. Detengámonos en dos de estas estrategias que, aun partiendo de una misma finalidad comercial, se destinan a un público comprador diverso.

Para abaratar un libro, el impresor puede realizarlo reduciendo su calidad, en especial, utilizando un papel malo y reutilizando tipos góticos desgastados. Así se aprecia en la reedición del *Palmerín de Olivia* que en 1562 imprime Francisco del Canto en Medina del Campo. Se trata de una impresión que, por su menor tamaño al folio y por su pésima forma externa, intenta acercarse a un género editorial mucho más popular, el de las historias caballerescas.

Por otro lado, 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 por fascículos, de tal manera que los pliegos de papel coinciden con las divisiones textuales: al inicio de cada una de estas partes se colocará una portada interior y se concluirá el texto con un "falso colofón completo". De este modo, el libro puede adquirirse como un libro completo, tal y como debe hacerse en el caso de no hacer uso de esta estrategia, o puede irse adquiriendo poco a poco, o sólo una de las partes. Del *Florando de Inglaterra* sólo conocemos una edición, la que en Lisboa imprimiera German Gallarde en 1545. Se divide el texto en tres partes, que se imprimieron como una unidad, como así lo muestra la foliación, las signaturas de los pliegos (de un sistema de letras minúsculas en las dos primeras partes se comienza uno con mayúsculas en la tercera) y la disposición y contenido de las cabeceras, pero con la evidente intención de desglosarse en dos libros, uno que comprendería las dos primeras partes (172 folios más un bifolio inicial con la portada y el prólogo) y que según el colofón se terminó de imprimir el 20 de febrero, y un segundo, que contendría la tercera parte, de tan sólo 78 folios, y que se terminó de imprimir el 20 de abril del mismo año. Al margen de la desconfianza en las fechas completas que aparecen en ambos colofones, agudizada por la aparición en ambas del mismo día, en la tercera parte encontramos dos elementos que permiten de nuevo volver sobre la idea de la

unidad: uno de naturaleza textual, y es la confirmación del colofón de que se corresponde a la obra completa: "Aquí se acaba la primera y segunda y tercera parte de la cronica del muy esforçado y animoso principe don Florando de Inglaterra"; y otro tipográfico: la portada de la tercera parte aparece con el mismo grabado que la inicial (la segunda parte carece de portada), mostrando las características propias de portada interior y no inicial, ya que, mientras que en la portada de la primera parte alterna el uso de la tinta roja y negra, así como las sobreimpresiones en rojo en las plumas, jaeces del caballo, las torres del castillo y detalles del paisaje en el grabado, la portada interior de la tercera carece de todo color. En todo caso, aunque *Florando de Inglaterra* se imprimió como una unidad podía ser adquirida completa, y así parece mostrarlo el ejemplar Rés. Y² 256 conservado en la Bibliothèque Nationale de France, en donde toda la edición se ha encuadernado junta, o bien venderse desglosada, con lo que a nuestros ojos puede aparecer como edición completa la que en realidad se encuentra mutilada, como sucede en Rés. Y² 255 de la misma biblioteca que sólo conserva las dos primeras partes de la obra. Esta estrategia editorial también puede explicar la división en partes de algunos libros de caballerías que habían nacido como una unidad. En 1555 se imprime en Toledo una reedición del *Palmerín de Olivia*, dividida en cuatro libros, del que sólo hemos conservado el segundo²⁰. Lo mismo que sucederá con la reedición de Medina del Campo llevada a cabo por Francisco del Canto a costa de Juan María de Terranova y Jácome de Liarcari en 1562, el texto del *Palmerín* se divide en cuatro libros no ya como el *Tirante el Blanco* de Gumiel de 1511, que intenta imitar el modelo del *Amadís de Gaula* (cuyo éxito es la razón de su traducción al castellano de la obra catalana), sino para poder desglosar el texto en cuatro partes manteniendo una cierta división literaria.

Estrategias de avispados libreros o impresores, deseosos de agradar a un posible mecenas o benefactor son factores que deben ser tenidos en cuenta a la hora de analizar en su justa medida el mapa de la difusión de los libros de caballerías castellanos durante los siglos XVI y XVII. El hecho de que el género caballeresco pueda ser utilizado con esta finalidad en fechas tan tardías muestra la conservación de un cierto prestigio en determinadas capas sociales, más allá de la dificultad a la hora de encontrar dinero para su difusión en letras de molde. Entre 1560 y 1570 don Pedro de Acuña, gran noble castellano, pariente del conde de Gondomar, uno de los grandes amantes del género caballeresco en los últimos decenios del siglo XVI a tenor de los inventarios de su biblioteca²¹, escribe a su

²⁰ Lo hemos descrito y estudiado en "Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. VII. Un *Palmerín de Olivia* recuperado: Toledo, ¿Juan Ferrer?, 1555 (Biblioteca del Palacio Real: L.C.91)", *Voz y Letra*, VI (1995 [1997]), pp. 41-57.

²¹ Véase Ian Michael y J. A. Ahijado, "La Casa del Sol: la biblioteca del conde de Gondomar en 1619-1623 y su dispersión en 1806", en *El libro antiguo español [3]. El libro en palacio y otros estudios bibliográficos*, eds. M^a Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra, Madrid-Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional, Sociedad Española de Historia del Libro, 1996, pp. 185-200 y José Manuel Lucía Megías, "La biblioteca en la *Teoría de la lectura coetánea*: los libros de caballerías del conde de Gondomar", *Decíamos ayer... (Estudios de alumnos en honor a María Cruz García de*

madre una carta desde Benavente. En la carta, además de contarle algunas noticias familiares, le expone que con urgencia le envíe: “Un *don Clarián* y un *Morgante* porque no tenemos aquí en qué leer”. Desaparición en las prensas y decadencia literaria del género caballeresco ya no puede ser considerada una ecuación exacta.

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

Valgan estos datos, estas reflexiones sobre los límites de la difusión de los libros de caballerías castellanos para poder situar en su contexto editorial los diferentes textos caballerescos. Contexto editorial que hace posible rescatar la importancia que el concepto *libro* (“producto comercial”) posee en el éxito y la difusión de la ficción caballeresca tanto en la Península Ibérica como en el resto de Europa. El libro de caballerías es un fenómeno cultural que, partiendo de la defensa de una determinada ideología de corte renacentista y monárquica (como muestra la refundición que el medinés Garci Rodríguez de Montalvo realizó del texto medieval del *Amadís de Gaula* a finales del siglo XV), poco a poco se va transformando en un producto esencialmente editorial, en donde el receptor, el éxito de la propuesta entre el público al que se destina la obra, resulta esencial para fijar algunas de sus características narratológicas y estructurales.

Del *Amadís de Gaula* al *Ingenioso Hidalgo don Quijote*: la evolución de un género

Más de ochenta textos diferentes, más de trescientas reediciones desde finales del siglo XV hasta las primeras décadas del XVII, miles de ejemplares leídos, anotados, escuchados tanto en Europa como en América. Este es la muestra del éxito de un género, el único en todo el Siglo de Oro, que supo sobrevivir a los cambios de gustos literarios y culturales de una sociedad que, por aquellos años, era

Enterría), eds. por Cristina Castillo Martínez y José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad, 2003, pp. 251-284.

la que imponía sus reglas y su forma de ver el mundo a toda Europa. Pero esta riqueza textual parece haberse simplificado a su mínima expresión en la comprensión actual —desde el siglo XVIII, en realidad— siguiendo una lectura parcial e interesada de algunas de las críticas vertidas por Cervantes en su don *Quijote*. En primer lugar, en el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano, en la que después de nombrar varios títulos caballerescos, sólo tres de ellos se salvan de la crítica voraz de unos particulares lectores de libros de caballerías, como son el cura y el barbero: el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo ²², el *Palmerín de Inglaterra* ²³ y el *Tirante el Blanco*, la traducción castellana de 1511 del clásico catalán *Tirant lo Blanc* ²⁴. Por otro lado, cuando el cura habla sobre libros de caballerías con el canónigo de Toledo, de vuelta a su aldea con un don Quijote encantado en una carreta, éste último, autor de unos cien folios de un libro de caballerías, le espeta las siguientes palabras, que han caído como una justificación de la pereza crítica en los últimos siglos sobre la comprensión del género caballeresco:

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

De esta manera, los más de ochenta textos caballerescos se han reducido a una “misma cosa”, y de todos ellos, sólo merecen ser estudiados los salvados en el escrutinio cervantino: el *Amadís de Gaula*, el *Palmerín de Inglaterra* y el *Tirante el Blanco*. Y así ha sido hasta no hace muchos años. Incluso, Diego Clemencín, uno de los devoradores de libros de caballerías más voraces que ha conocido la historia, lo hizo con la pretensión de encontrar los referentes literarios de tantos pasajes del *Quijote*, pero siempre desde su prisma ilustrado del desprecio absoluto ante el género, como se aprecia en las primeras páginas del prólogo que situó la inicio de su edición comentada del texto cervantino, publicada entre 1833 y 1839, y que se han convertido en los cimientos de la comprensión crítica de la literatura caballeresca hasta nuestros días:

Tampoco supieron ceñir convenientemente la duración de sus fábulas, ni subordinar a una acción los sucesos, ni variarlos agradablemente, ni siquiera dar a sus

²² “que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar”.

²³ “Este libro, señor compadre, tiene autoridad por dos cosas: la una, porque él por sí es muy bueno, y la otra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal. Todas las aventuras del castillo de Miraguarda son bonísimas y de grande artificio; las razones, cortesanías y claras, que guardan y miran el decoro del que habla con mucha propiedad y entendimiento”.

²⁴ “Dígoos verdad, señor compadre, que, por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aquí 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 d’este género carecen. [...] Llevadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto d’él os he dicho”.

relaciones los atractivos propios del curso tranquilo y apacible de la historia. Lanzadas y más lanzadas, cuchilladas y más cuchilladas, descripciones repetidas hasta el fastidio de unos mismos torneos, justas, batallas y aventuras con diferentes nombres; errores groseros en la historia, en la geografía, en las costumbres de las naciones y edades respectivas; golpes desaforados, hazañas increíbles, sucesos no preparados, inconexos, inverosímiles; ternura a un mismo tiempo y ferocidad, dureza y molicie, inmoralidad y superstición; tal es la confusa mezcla, el caos que ofrecen los libros caballerescos, escritos casi todos en los siglos XV y XVI (p. x)²⁵.

Pero los libros de caballerías, los diferentes textos que se escribieron desde finales del siglo XV hasta años posteriores a 1623, tanto en Castilla, Aragón como Portugal; las decenas de autores que se acercaron al género desde diversos compromisos y finalidades, desde los anónimos contratados por una imprenta o un librero para ofrecer un nuevo producto comercial (¿el mismo Cervantes podría caber dentro de esta categoría?), a algunos de los escritores más interesantes que ha dado el siglo XVI, como Feliciano de Silva, Pedro de Luján, Gonzalo Fernández de Oviedo, Jerónimo de Urrea o Antonio de Torquemada, no pueden encerrarse fácilmente en una “misma cosa”. El canónigo de Toledo, así como el cura y el barbero cervantinos, tienen razón en calificar a muchos de los libros de caballerías que podían leerse (y se seguían escribiendo) a finales del siglo XVI (¡casi un siglo después de difusión del género!) como una “misma cosa”. Pero estos textos, la propuesta narrativa que se describe en esos capítulos de la primera parte del *Quijote* (el del escrutinio y el de la conversación con el canónigo de Toledo) se engloban dentro de uno de los paradigmas (o modelos narrativos) caballerescos, que es el de los libros de caballerías de entretenimiento; pero hay algunos más, que permiten establecer líneas de dependencia y de desarrollo en los libros de caballerías, que han de abrirse a nuevos públicos, a nuevos gustos, a nuevas influencias a medida que el siglo XVI se vaya agotando. En este sentido, proponemos la existencia de dos grandes paradigmas o modelos caballerescos a lo largo del siglo XVI: el idealista (inaugurado a finales del XV) por el *Amadís de Gaula*, y el de entretenimiento, que triunfa a partir de mediados de la centuria; dos paradigmas que habría que ampliar a un tercero en el siglo XVII: el modelo cervantino.

1. EL PARADIGMA INICIAL, que podemos definir como “idealista”, está conformado, como no podía ser de otro modo, por la propuesta narrativa inaugural del género: el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo (y en menor medida las *Sergas de Esplandián*). ¿Qué elementos se conjugaron en esta reescritura de un texto medieval para conseguir el éxito de que gozó en su momento, y más allá

²⁵ Sobre la relación de Diego Clemencín y los libros de caballerías y el *Quijote*, pueden consultarse los siguientes trabajos: Rafael M. Mérida Jiménez, “Diego Clemencín i la seva lectura quixotesca del *Tirant lo Blanch*”, en *A sol post. Estudis de llengua i literatura*, Vicent Martines - Josep Martines - Joan J. Ponsoda, Alcoi, Marfil, 1995, vol. 3, pp. 211-223; y José Manuel Lucía Megías, “Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del *Quijote*: De los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín”, *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 499-539.

del siglo XVI, dentro y fuera de Castilla? ¿Qué materiales supo mezclar el medinés Montalvo en su obra para ser el iniciador de un género que, con los pies puestos en la Edad Media, supo mirar de frente al Renacimiento? Utilizando (para nuestro provecho) las palabras del canónigo toledano en la primera parte del *Quijote*, se pueden concretar estos materiales en tres: sujeto, forma y finalidad. ¿El sujeto? La narración de las aventuras bélicas y amorosas de caballeros y damas que ofrecen una imagen “ideal” del mundo de la caballería, siguiendo el modelo de la biografía caballeresca. ¿La forma? Una estructura narrativa muy elaborada, en donde juega una gran importancia la utilización de estructuras folclóricas, fácilmente asimilables por el lector. ¿La finalidad? Crear una “historia fingida”, una obra en donde sea posible el didactismo, la defensa de una determinada ideología. Estamos a finales del siglo XV, a principios del siglo XVI, en un momento de grandes transformaciones políticas y sociales: a las puertas de un nuevo siglo, de un giro en la historia. En estos momentos, más que nunca, son necesarios los referentes. Y uno de ellos, serán los libros de caballerías, siguiendo la estela de los textos de Garci Rodríguez de Montalvo, como ha indicado M^a Carmen Marín Pina: “Directa o indirectamente, estos libros se ofrecen a un público vinculado a la monarquía y a las altas esferas del poder, a unos lectores educados en el seno de una sociedad caballeresca en vías de transformación que, al perder la función militar para la que fue creada, se refugia en la imitación ornamental de sí misma. Los lectores hallan recreado en estos libros un mundo caballeresco más o menos idealizado, repleto de aventuras amorosas y bélicas, de espléndidos torneos, justas y fiestas cortesanas, de prodigios y maravillas capaces de perpetuar la ensoñación de la antigua caballería, que pasa a ser, además de recreo con el que atrapar el tiempo pasado y sus ideales, una forma de vida. Al igual que la historiografía o la poesía de cancionero, también estos libros representan de diferente manera la ideología del Estado moderno y algunos participan activamente en la propaganda de la política imperial. Como venía siendo usual en la literatura del tiempo, todos ellos transmiten el nuevo ideario a través de una serie de imágenes de representación del poder real de tipo providencialista y teocéntrico, profético y mesiánico”²⁶.

Este primer modelo caballeresco, basado en una serie de aventuras organizadas a partir de dos ejes: el de la identidad caballeresca y el de la búsqueda amorosa, llegará a ser muy complejo en su estructura en los primeros libros del ciclo palmeriano: *Palmerín de Olivia* (1511) y el *Primaleón* (1512), en donde se incluye tanto un nuevo espacio geográfico (la corte oriental) como la alternancia de aventuras de dos caballeros: Primaleón y don Duardos²⁷. En el tercer libro del

²⁶ M^a Carmen Marín Pina, “Ideología del poder y espíritu de cruzada en los libros de caballerías del periodo reinado”, en *Fernando II de Aragón, el Rey Católico*, Zaragoza, “Institución Fernando el Católico”, 1996, pp. 87-105; cita de la p. 105.

²⁷ Sobre este tema, véase el estudio de Anna Bognolo: *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS, 1997, así como el artículo de M^a Carmen Marín Pina, “El ciclo español de los *Palmerines*”, *Voz y Letra*, VII, 2 (1996), pp. 3-27.

ciclo, el *Platir* (1533) de Enciso, adquirirá un enorme protagonismo la *virgo bellatrix*, la “dama bizarra” que se comporta como un caballero andante, duplicando, de este modo, las aventuras tanto de identidad caballeresca como de búsqueda amorosa, como ya hemos tenido ocasión de indicar²⁸. Florinda inaugurará un modelo narrativo que dará mucho juego en el género caballeresco, y lo hará con estas palabras y esta voluntad:

A esta sazón, se supo ya en la corte de la infanta Florinda cómo el rey y los caballeros habían quedado en prisión, de que la infanta Florinda folgó mucho porque veía ya que había lugar y aparejo para hacer lo que ella deseaba, mas con todo eso no dejó ella de hacer gran cuita a maravilla por la prisión del rey. [...] Luego acordó Florinda de ir allá y meterse en el mismo encantamiento con el rey y con el infante Platir, que era la principal causa que a ella allí llevaba. Y desde entonces se tovo ella por bien pagada de la Fortuna, en ver que so color de la prisión del rey podía ella dar cuenta a todo el mundo de su gran atrevimiento, y que no cuidaría por eso nadie contra ella cosa ninguna de sus amores y del infante Platir. Y con esto tornaba ella tan lozana que era maravilla, de que se hacían muchas veces maravillados Vernao y Triola, y decían que no podían ellos cuidar qué fuese la causa de la alegría de la infanta Florinda; mas porque nadie d'ellos se lo sintiese, a esta hora llamó Florinda a Filadelfo y díjole todo su corazón y cómo ella entendía de ir en Bohemia y llegar a la cueva donde estaba encantado el caballero Platir y el rey, su señor, y tenerles compañía en el mismo encantamiento; y que, porque creía que si fuese, decía Florinda, en hábitos de doncella que no se querría con ella haber Peliandos como se ha con los otros caballeros:

—Me conviene de ir armado como caballero a caballo, y por esta guisa, terné ya manera de justar con él y él de meterme en la prisión con el infante, mi señor. Y también, yendo d'esta manera, no habrá quien nos conozca aunque del reino salgan tras nós. Y esto conviene que así se faga, porque de otra manera yo no podría vivir una sola ora. Y este pensamiento me ha mí tornado tan lozana como estos días has visto, que bien sé que se hacen todos maravillados d'ello.

—Gran cosa queredes hacer, señora, —dijo Filadelfo.

—Ora no fables más en ello, —dijo Florinda—. Si mi vida quieres, conviene que luego me hagas hacer armas y todo lo que es necesario, lo más encubierto que sea posible²⁹.

Como respuesta o desvío a este paradigma inicial de corte “idealista”, es posible identificar, entre otras de menor desarrollo, las siguientes formulaciones en la primera mitad del siglo XVI, en que destaca la obra de Feliciano de Silva, que con sus experimentaciones pone las bases de buena parte de la propuesta narrativa de entretenimiento, que es la que triunfará en la segunda mitad de la centuria.

²⁸ Véase el clásico estudio de M^a Carmen Marín Pina, “La aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón*, 45 (1989), pp. 81-94, que puede ser complementado con los datos aportados por Isabel Romero Tabares, “*Don Silves de la Selva* [1546] de Pedro de Luján y la lectura humanística”, *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 177-203.

²⁹ Citamos por *Libros de caballerías castellanos. Una antología*, Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (eds.), Barcelona, DeBolsillo, 2004. El texto completo puede consultarse en la edición de M^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

1.1. LOS TEXTOS “REALISTAS”. Sobre el modelo narrativo y editorial del *Amadís de Gaula*, primando su valor didáctico, se van a escribir en los primeros decenios del siglo XVI una serie de obras en donde se presta especial atención al realismo y a la verosimilitud; obras, como el *Florisando* del clérigo Ruy Páez de Ribera (1510), que nacen como una respuesta cristiana a la visión fantástica y mágica que ofrece el *Amadís de Gaula* y, como él, otros textos caballerescos, donde quedan fuera los encantamientos, fuera la magia, fuera todo aquello que pueda suponerse que trastoca la ortodoxia religiosa, la ortodoxia moral³⁰. Obras que se han de leer, más adelante, a la luz de textos considerados realistas como *La Celestina* o el propio *Lazarillo de Tormes* (al que también se le ha vinculado con otro texto caballeresco, como el *Baldo*). Dentro de este grupo hay que sumar el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (libro VIII amadisiano), que constituye la continuación natural del libro sexto del ciclo, el *Florisando* de Páez de Ribera (de la misma manera, que el libro VII, el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva parte del encantamiento con que se termina las *Sergas de Esplandián*, el libro V del ciclo), así como la traducción del *Tirante el Blanco* (1511), cuya influencia puede rastrearse en otras obras que podrían incluirse dentro de este grupo, impresas todas ellas –no de manera casual– en Valencia: *Floriseo* (1516), *Arderique* (1517), *Claribalte* (1519) y *Lepolemo* (1521). Dentro de este grupo, especialmente por la importancia que se le concede a su finalidad didáctica, podríamos incluir el último de los libros del ciclo amadisiano, la lectura humanística del mismo debido a Pedro de Luján: *Silves de la Selva* (1546), así como un caso singular (o quizás no tanto al estudiarlo desde esta perspectiva) como es el que ofrece el *Guarino Mezquino* (1512), así como las obras que componen el ciclo alrededor de las aventuras de *Clarián de Landanís* (1518-1528)³¹.

Garci Rodríguez de Montalvo había acabado sus *Sergas de Esplandián* encantando a Amadís de Gaula y a todo su linaje para que la muerte no les llegara, como al resto de los mortales. Todo lo había preparado Urganda la Desconocida siguiendo el modelo de Morgana, que tenía encantado en Avalon al rey Arturo, y así se narra en el capítulo 183 de las *Sergas*:

Y tornándose contra todos aquellos señores les rogó que por ninguna guisa ni forma no se moviesen de aquellas sillas, donde los dejaba, fasta tanto que ella volviese. E

³⁰ Sobre estos textos, puede consultarse ahora el espléndido trabajo de Emilio Sales Dasí, “Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*”, *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 117-152.

³¹ Sobre estos temas y estos textos, pueden consultarse las siguientes monografías: Javier Guijarro Ceballos, *El “Floriseo” de Fernando Bernal*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999; el “El ciclo de *Clarián de Landanís* [1518-1522-1524-1550]”, *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 251-269 y “El *Floriseo* de Fernando Bernal (1516) y su continuación, el *Reimundo de Grecia* (1524)”, *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 205-223; Alberto del Río, “El *Claribalte* de Gonzalo Fernández de Oviedo”, *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 225-249 y Anna Bognolo, “El *Lepolemo*, Caballero de la Cruz y el *Leandro el Bel*”, *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 271-288. El *Lisuarte de Grecia* de 1514, los dos primeros libros del *Clarián de Landanís*, el *Claribalte* y el *Floriseo* han sido editados en la colección “Los libros de Rocinante” del Centro de Estudios Cervantinos (<http://www.centroestudioscervantinos.es>).

saliendo fuera se fue a la huerta y subió en la cumbre de la alta torre, llevando consigo un libro, el cual fue de la gran sabia Medea, y otro de la Doncella Encantadora, y otro de la infanta Melía, y otro de los suyos; y tendidos sus canos cabellos por las espaldas, leyendo por esos libros, revolviéndose a todas las cuatro partes del mundo contra los cielos, faciéndose tan embravecida que parecía salir de los sus ojos llamas de fuego, haciendo signos con sus dedos, diciendo muy terribles y espantables palabras, atraendo tan grandes tronidos y relámpagos que parecía que los cielos se hundiesen, temblando toda la insola, así como lo hace la nave en la hondura de la brava mar, arrancó de la tierra aquel gran alcázar [...], poniéndolo alto en el aire, en que fue fecha una muy grande abertura en la tierra, y por ella lo hizo sumir fasta el abismo; donde todos aquellos grandes príncipes quedaron encantados sin les acompañar ninguno de los sus sentidos, guardados por aquella gran sabidora Urganda³².

Por su parte, Juan Díez en su *Lisuarte de Grecia* va a intentar devolver a los príncipes y caballeros de la corte de Amadís de Gaula a unas costumbres y una ortodoxia religiosa, demostrando así la falsedad de las artes mágicas. De este modo, en el *Lisuarte*, unos años más tarde, el gran rey Amadís sí que va a morir en su cama, y lo hará siguiendo el guión que la Iglesia Católica tiene ideado para tales ocasiones: después de haber escuchado la llamada de Dios, y con la alegría de quien se sabe cerca de disfrutar del Paraíso eterno.

Viendo ya el rey Amadís cumplido el término de su vida que aquel alto Dios le había limitado, no olvidando su gran virtud y nobleza, le quiso revelar el día de su muerte. Y así fue, que por voluntad de Dios, estando el rey Amadís en su lecho encomendándose a Él muy devotamente, oyó una voz que le dijo:

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

Y tanto que el rey oyó la voz, se tornó más devotamente a encomendar a Dios, pidiendo misericordia de sus pecados, esparciendo muchas lágrimas de verdadera contrición. E otro día fizo llamar al padre ermitaño y tornose a confesar, diciéndole lo que la voz le había dicho, de lo que el santo hombre fue espantado y confirmolo más en la fe. Y después que lo oyó de confesión, dijo misa y dióle el verdadero cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo, el cual él recibió con tanta devoción, esparciendo tantas lágrimas, que no estaba ende tal que no desease ser el rey Amadís a aquella sazón por estar en el estado de salvación según el gran arrepentimiento de sus pecados mostraba. Y esto acabado, alzó las manos al cielo y dijo:

–Mi señor Jesucristo, alabada sea tu alta majestad para siempre, ca me llegaste a estado que te conociese. Humildemente te ruego que hayas piedad d’esta ánima pecadora y me llesves desde agora para ti cuando fuere tu voluntad³³.

Ni dentro del ciclo de *Amadís de Gaula*, la verdadera columna vertebral del género caballeresco a lo largo del siglo XVI, puede decirse que todos los textos son una “misma cosa”.

³² Citamos por la *Antología caballeresca* del 2004, citada anteriormente. Las *Sergas* han sido editadas recientemente por Carlos Sáinz de la Maza (Madrid, Castalia, 2003).

³³ Citamos por la *Antología de libros de caballerías* que hemos realizado junto al profesor Carlos Alvar (Barcelona, DeBolsillo, 2004).

1.2. En otros libros de caballerías de la época, se documenta el deseo de experimentar dentro del género caballeresco; en este grupo de textos, sobresalen las obras de Feliciano de Silva (1514-1551)³⁴. Los cinco textos caballerescos escritos por Feliciano de Silva, que constituyen la línea ortodoxa (por triunfante) de las continuaciones del ciclo amadisiano, frente a las propuestas realistas del *Florisando* y del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, a las que denominamos heterodoxas, marcan la senda del modelo narrativo caballeresco que triunfará en la segunda mitad del siglo XVI. El *Lisuarte de Grecia* (1514), a pesar de ser el libro estructuralmente más apegado a los textos de Garci Rodríguez de Montalvo, se despoja de la finalidad moralizante y didáctica que daba sentido a estos primeros textos caballerescos. El amor, la presencia de elementos propios de la ficción sentimental, serán los protagonistas de la segunda parte de la obra, dando entrada a epístolas amorosas, a poemas intercalados, a largos discursos sobre las penas y consecuencias de ese sentimiento, sobre el que giran los personajes y las aventuras. Y todo ello, en un ambiente cada vez más inverosímil, en un escenario en donde el humor empieza a adquirir un gran protagonismo. El *Amadís de Grecia* (1530) y la saga posterior de los *Floriseles* (1532-1551) constituye el mejor ejemplo de la novela de ficción total que llega a crear Feliciano de Silva³⁵: ¿El sujeto? La concatenación de mil y una aventuras de distintos personajes, en diferentes espacios, dando entrada a todo tipo de situaciones: amorosas, pastoriles, maravillosas, bélicas... ¿La forma? La multiplicación de protagonistas y de escenarios convierte las obras en un verdadero río de aventuras. El disfraz permite multiplicar el número de personajes, más allá del recurso anterior del cambio de nombre y de identidad de los caballeros de las primeras entregas del género. ¿La finalidad? La diversión y el entretenimiento.

Feliciano de Silva nos ha regalado personajes más que curiosos y divertidos, como el encantador Fraudador de los Ardidés, que llena de aventuras cómicas sus novelas, especialmente la tercera parte de *Florisel de Niquea*. Pero a Feliciano le cabe también el honor de haber sido el primero en haber incluido elementos pastoriles en los libros de caballerías y en haber abierto sus páginas a composiciones líricas, en donde los caballeros, como así sucederá en tantas *Dianas* posteriores, darán rienda suelta a sus quejas amorosas, sin olvidar que la maravilla

³⁴ Sobre Feliciano de Silva, véase el clásico estudio de Sydney Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill, North Carolina, Estudios de Hispanófila, 1976, y más moderno, su artículo: "Amadís de Gaula reivindicado por Feliciano de Silva", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48, 1 (2000), pp. 51-69. El profesor Emilio Sales Dasí está preparando una monografía sobre Feliciano de Silva en que ofrecerá una visión de conjunto de su obra; como adelanto a su trabajo, véanse: "Feliciano de Silva y la tradición amadisiana en el *Lisuarte de Grecia*", *Incipit*, 17 (1997), pp. 175-217 y "Feliciano de Silva como precursor cervantino: el 'sermón' de Fraudador", *Voz y Letra*, 14, 2 (2003), pp. 99-104.

³⁵ Tres de los textos caballerescos de Feliciano de Silva han sido ya publicados en la colección del Centro de Estudios Cervantinos "Los libros de Rocinante": *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva, por Emilio J. Sales Dasí en 2002; el *Amadís de Grecia* por Ana Bueno y Carmen Laspuertas en 2004 y la *Tercera parte del Florisel de Niquea* fue editado por Javier Martín Lalanda en 2001.

en sus escritos siempre tiene algo de lúdico y de festivo, como así sucede en la aparición de Urganda la Desconocida narrada en el *Amadís de Grecia*:

Ya que acababan de comer, estando todos con gran solaz, oyeron gran revuelta y voces en la ciudad y no tardó mucho que antes que ellos pudiesen saber qué fuese, cuando por la sala, dando grandes gritos, muchos entraron y, tras los que venían huyendo, entró una serpiente, la más fiera y espantosa que nunca se vio, porque de sus ojos salían dos llamas; al parecer hacía tan gran ruido con sus fuertes silvos y alas, batiéndolas por todas partes, que la gran sala hacía temer. Todos cuantos en la sala estaban andaban con grande estruendo y temor buscando por do salir. Las infantas y princesas se abrazaron, como sin sentido, de espanto y la emperatriz con el emperador. Lisuarte y Perión, como la serpiente vieron, derrocados los mantos en los brazos, por todas partes la fueron acometer, mas ella les daba con su cola a su salvo tales golpes que, sin la poder herir, los derrocaba muchas veces en tierra y no les daba lugar a levantar, cuando ya los tornaba a derribar. D'esta suerte andaban todos con ella sin la poder herir. La batalla era muy mirada por los que en la sala estaban, aunque con gran temor muchos de los que allí estaban quisieran huir, mas no era en su mano poderse mover. Lisuarte, viendo que no podía herirla y que ella no hacía sino derribarlo en tierra, con gran saña de sí mismo se juntó tan presto con ella que la sierpe no le pudo dar con la cola y él le fue a dar con su espada por medio d'ambas orejas, las cuales más que de dos adargas tenía, pensándole hacer la cabeza dos partes, mas como la mano alzó, sintiose en ella dar tal golpe como que con palo le diese, que la espada le saltó de la mano. Y como esto fue hecho, la serpiente se tornó una dueña vieja, con unos tocados largos y un cordón en la mano, vestida de paños negros, la cual le dijo:

—¿Qué es eso caballero? Teneos un poco. ¿Así queréis ofender las mujeres tan vuestras servidoras como yo?

Luego de todos fue conocida, que sabed que era Urganda, que siempre acostumbraba venir con tales maneras de espanto como ya otras veces en esta gran historia habéis oído. Todos quedaron con gran risa y placer de ver el engaño que les había hecho.

2. El nuevo paradigma caballeresco, el que triunfará a lomos del entretenimiento, tiene su inauguración exitosa con el *Espejo de príncipes y caballeros* (1555) de Diego Ortúñez de Calahorra y su antecedente más cercano en los dos primeros libros de *Belianís de Grecia* (1545)³⁶. Nadie como el canónigo de Toledo en la primera parte de *El Quijote* ha sabido describir las características más sobresalientes de este nuevo paradigma caballeresco: “Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman *milesias*, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente”. Y en su interior, la hipérbole (o exageración), el erotismo y

³⁶ El *Espejo de príncipes y caballeros* fue publicado por Daniel Eisenberg en 1975 en la colección Clásicos Castellanos de Espasa Calpe. En la actualidad, Axayacátl Campos García está preparando una nueva edición para la colección “Libros de Rocinante” del Centro de Estudios Cervantinos, que ha publicado la *Segunda parte del Espejo de príncipes y caballeros*, de Pedro de la Sierra, según edición de José Julio Martín Romero en 2003. Por su parte, los dos primeros libros de *Belianís de Grecia* fueron editados por Lilia Ferrario de Orduna, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.

las aventuras maravillosas constituyen algunos de sus elementos más caracterizadores, como muy bien supo describir Cervantes:

¿Qué hermosura puede haber, o qué proporción de partes con el todo y del todo con las partes, en un libro o fábula donde un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre y le divide en dos mitades, como si fuera de alfeñique, y que cuando nos quieren pintar una batalla, después de haber dicho que hay de la parte de los enemigos un millón de combatientes, como sea contra ellos el señor del libro, forzosamente, mal que nos pese, habemos de entender que el tal caballero alcanzó la vitoria por solo el valor de su brazo? Pues ¿qué diremos de la facilidad con que una reina o emperatriz heredera se conduce en los brazos de un andante y no conocido caballero? ¿Qué ingenio, si no es del todo bárbaro e inculto, podrá contentarse leyendo que una gran torre llena de caballeros va por la mar adelante, como nave con próspero viento, y que hoy anochece en Lombardía y mañana amanece en tierras del Preste Juan de las Indias, o en otras que no las describió Tolomeo ni las vio Marco Polo?

Narraciones que pretenden entretener antes que enseñar, que se alejan de un esquema estructural fijo, que se suceden como un río desbordado: “No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, que más parece que llevan intención de formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada”. Y si fuera poco: “son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, malmirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil” (*DQ*, I, XLVIII). Si la hipérbole constituye uno de los elementos más criticables de la literatura caballeresca de entretenimiento, que le aleja de todos los modelos narrativos, de corte aristotélico, de la época (prosa pastoril, novelas bizantinas) y los impulsados por los tratadistas ilustrados del siglo XVIII, el humor será una de sus constantes y piezas claves. En el citado *Flor de caballerías*, un libro de caballerías manuscrito de finales del siglo XVI³⁷, escrito en los mismos momentos en los que Cervantes está dando vida a su don Quijote de la Mancha, aparecen algunos personajes cómicos, nacidos a imagen y semejanza de los que había ideado Feliciano de Silva y se habían multiplicado en las mil caras que ofrece ya el paradigma de entretenimiento; entre todos ellos destaca el sabio Ardaxán, que, siguiendo un modelo de justicia muy particular, va encantando a todo caballero o dama que no cumple con su misión a lo largo del libro. Belinflor y don Tridante se encuentran con un caballero al pie de un árbol que se lamenta amargamente no por poderse levantar y la razón es un encantamiento realizado por Ardaxán, que le había sorprendido descansando, por lo que le dijo:

—Por Dios, que para ser caballero andante tenéis mucho reposo y, pues tan amigo sois d’él, yo haré que lo tengáis más de lo que quisieredes.

³⁷ Lo edité en la colección “Los libros de Rocinante” del Centro de Estudios Cervantinos en 1997.

Y que le tocó con el espada que llevaba y que más no se pudo levantar, y había quince días que estaba allí (f. 64v).

La espada mágica de Belinflor tiene como propiedad la de acabar con los encantamientos, con lo que, siguiendo el rastro del caballero seremos testigos de nuevas aventuras cómicas. Más adelante, ven a un caballero en su caballo parado en medio de un gran llano; y muertos de risa le preguntan la razón de encontrarse allí y no en la floresta; a lo que él les responde: “Sabréis, señor, que estábamos en la floresta yo y otro mi compañero y dos doncellas y yo parteme un poco y ellos diéronse a bailar y pasó Ardaxán y no se qué embuste hizo y como lo vi vine tras él, y alcancé lo aquí y pedíle batalla y él dixo qu’en hora buena, pero que me costaría caro el ser tan agudo y diome un golpe que no me he podido menear desde esta mañana” (f. 64v). Muerto de risa Belinflor le toca con su espada y lo desencanta. Más adelante ven a su compañero y las doncellas bailando en el prado:

Junto a una fuente vieron a gran priesa bailar dos doncellas y un caballero, y la una como él estaba armado y no podía andar tan ligero como ellas, le decía:

—¡Oh, Jesús, y qué flojo diablo es que topamos, que otro fuera que nos diera ánimo para bailar más apriesa!

La otra le decía de lerdo y maníaco y que se quitara las armas, mas el caballero quería parar y no podía. Tanto contento recibieron Belinflor y don Tridante, que más de una hora estuvieron mirando el baile; al cabo Belinflor los tocó con su espada y cesaron. (ff. 64v-65r).

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

Al hablar del *Amadís de Gaula*, de la lectura que Garci Rodríguez de Montalvo realizara de un texto caballeresco medieval, se indicaba cómo había conseguido insuflar nueva vida a un género por todos conocidos. Así lo ha escrito el profesor Juan Manuel Cacho Blecua: “Al insertar Montalvo nueva savia en una vieja materia, la historia debió de producir la sensación de ser algo ya conocido y, a su vez, distinto; ofrecía una feliz síntesis de la tradición medieval, pero al mismo tiempo se configuraba con unas nuevas pautas expresivas, narrativas e ideológicas”³⁸.

Idéntica situación es la que se debió vivir a principios del siglo XVII. Los libros de caballerías que se leían, los que aún gozaban del predicamento del público eran los que habían otorgado protagonismo al entretenimiento. Atrás había

³⁸ La cita procede del artículo: “Los cuatro libros de *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*”, *Edad de Ora*, 21 (2002), pp. 85-116.

quedado el “idealismo”, el “realismo”, la complejidad narrativa y estructura inicial. La mezcla de géneros, el buscar en la síntesis la fórmula ideal para agradar al mayor número de lectores, desde la prosa a la poesía, desde la aventura bélica a la erótica, desde la maravilla a la escena pastoril, desde el engaño y el disfraz hasta el papel cada vez más protagonista de sabios y magos, que llegan a convertir a los caballeros y damas en meras piezas de un gran tablero de juego, desde la altivez cortesana a la presencia de personajes secundarios, que se salen fuera de las normas establecidas, son elementos que dominan en el modelo de los libros de caballerías que se leían, que se escribían y que se disfrutaban en los saraos de la nobleza, en las habitaciones de la corte o en las ventas de los caminos en aquel momento. En este contexto, que no en el que ve nacer el *Amadís de Gaula*, la publicación del *Quijote* de Miguel de Cervantes tuvo que causar una sensación similar: estaban leyendo algo conocido (las aventuras –en este caso, humorísticas– de un caballero, las aventuras típicas y tópicas de un caballero andante junto a su escudero), pero a su vez, era algo distinto: ni el caballero era tal ni las aventuras terminaban como se esperaba. El *Quijote*, como libro de caballerías, puede calificarse como una “feliz síntesis” de la tradición caballeresca del siglo XVI; pero al mismo tiempo, nace partiendo de “unas nuevas pautas expresivas, narrativas e ideológicas”, esas mismas que permitirán su lectura seria en Inglaterra y en Alemania durante el siglo XVIII, la que intentarán sus primeros comentadores rescatar en España a finales de la centuria y en los primeros años del siglo XIX. Una vez más, los caminos del sincretismo terminan por confundirse en el *Quijote*: un libro de caballerías que, escrito teniendo en cuenta la literatura de entretenimiento triunfante en su momento, vuelve sus ojos a la “sujeto, sentido y finalidad” que ofrece el *Amadís de Gaula*, dando como resultado el libro de caballerías más realista, más verosímil de los que se hayan escrito. Idealismo, realismo y entretenimiento se dan cita en el texto cervantino, tres de las grandes líneas de evolución y transformación del género caballeresco a lo largo del siglo XVI. Por este motivo, el *Quijote*, como antes se había indicado con el *Amadís de Gaula* y con el *Espejo de príncipes y caballeros*, puede ser considerado como el modelo de un tercer paradigma caballeresco, el que triunfa desde los primeros años del siglo XVII. Un libro de caballerías que, de la mano certera de un escritor en su plenitud, llega a romper los límites del propio género caballeresco; llega a abrir nuevos caminos a la ficción que ni Garci Rodríguez de Montalvo, Feliciano de Silva o Diego Ortúñez de Calahorra pudieron ni soñar, aunque en algunos casos se acercaron de una manera notable y genial, como la lectura de sus textos pone de manifiesto. ¿Es en este contexto donde debemos situar las últimas palabras de la segunda parte del *Quijote*, esas que hablan de “fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías”? ¿Por qué utiliza Cervantes para caracterizar a su *Quijote* el adjetivo “verdadero”? ¿Acaso estaban “ya” los libros de caballerías tropezando en su época? ¿Es cierto que había de caer “sin lugar a dudas” cuando el ejemplo de los libros de caballerías manuscritos parece demostrar todo lo contrario? Quizás en estas últimas líneas, como así sucede con el resto del capítulo, se está haciendo alusión a un libro de caballerías “fingido y disparatado” que se

había publicado un año antes: la *Quinta parte de don Quijote* firmada por Fernández de Avellaneda; libro que va tropezando –no es lo que el lector de las primeras partes cervantinas estaba esperando– y que, con la publicación de la segunda parte, terminará por caer “sin lugar a dudas”.

El *Quijote* es un libro de caballerías, que, partiendo de una de las bases sobre las que se había asentado el paradigma caballeresco del entretenimiento, como es el humor, se convierte en puente como culminación de las “historias fingidas” inauguradas por el *Amadís de Gaula* y como iniciador de una nueva concepción de la novela y de la ficción. Cervantes, al inventar a don Quijote, a un hidalgo que sale por La Mancha en busca de aventuras, no hace más que aprovecharse de una manera genial de algunas propuestas que ya se habían experimentado en algunos textos caballerescos. Y esta genialidad procede de un detalle –quizás en principio insignificante, pero que será el desencadenante de una revolución narrativa–: convertir la anécdota en protagonista, en el eje central de su novela. Personajes cómicos similares a don Quijote en su ruptura de unos determinados modelos caballerescos ya se habían escrito en el género. Pero nunca, estos personajes secundarios habían merecido otro papel que el contrapunto cómico a las atrevidas y, cada vez, más maravillosas aventuras de los serios caballeros y damas. Enciso, en su tercera parte de *Florambel de Lucea*, libro que nunca llegó a imprimirse, nos regaló la figura de la Duquesa Remondina, una joven noble que, al quedarse huérfana desde pequeña, había caído en la más grande de las locuras³⁹: creerse la más hermosa de las jóvenes de su tiempo cuando no era más que un monstruo, tal y como le comenta entre risas una doncella a los Caballeros Resplandecientes:

–Decidme, buenos señores, por aventura, ¿habéis oído hablar de la aventura de la hermosa duquesa Remondina?

–Y ellos dijeron que nunca tal cosa oyeran.

Y ella entonces no dejando de reír, les comenzó a contar su aventura d’esta manera:

–Agora sabed, mis buenos señores, que en esta tierra hay una muy gran señora, doncella de muy alta guisa, que ha nombre la duquesa Remondina, la cual de muy niña heredó un gran estado que por fallecimiento de sus padres le sucedió y con él la creció tanta locura y vanagloria que, con ser la más fea y disforme doncella que hay en este reino, cuida qu’es la más bella y apuesta de cuantas nacieron y así con este vano pensamiento, como con las grandes riquezas que posee, es tan grande la presunción y sandez que cuida que no hay en este reino ni aún en muchas partes del mundo caballero que la merezca, y juntamente con esto es tanta su inocencia que cuida que no hay caballero que la vea que luego no es vencido y ferido de sus amores; por lo cual y por emplearse según qu’ella piensa que merece, mandó establecer una costumbre qu’es una de las mejores aventuras que hay en este reino y es que, junto a un castillo suyo, mandó guardar un paso a doce caba-

³⁹ Di a conocer este testimonio desconocido en mi artículo: “Tercera parte de *Florambel de Lucea*: un texto recuperado, una historia por descubrir”, *Thesaurus [Estudios sobre narrativa caballeresca española de los siglos XVI y XVII]*, 54 (1999), pp. 33-75.

llos, los mejores qu'ella pudo fallar, así en sus tierras como en todas estas partes, y con grandes dones que les dio les face defender una demanda la más donosa del mundo y es que a cualquier caballero que por ende pasa, si es enamorado, ha de otorgar que la duquesa Remondina es más fermosa que su señora; o si no, ha de combatir con sus caballeros; y a los que no son enamorados fáceles conocer qu'es la más fermosa doncella del mundo, y que no hay caballero que merezca su amor, si no fuere tal que venza en la batalla a todos sus doce caballeros; y si dos caballeros vienen juntos, han de probar con cada dos de los suyos; y si más van de dos, han de atender hasta ver la suma de sus caballeros porque no han de entrar de dos arriba en el fecho. Y d'esta guisa se vienen muchos a se probar con los caballeros cada día y la duquesa siempre crece en su locura cuidando que son tales que fasta agora no han fallado quien los venza.

Mucho se folgaron los Caballeros Resplandecientes en oír tan fermosa y graciosa aventura y a todos tomó talante de se ir a probar en ella.

El *Quijote*, o los *Quijotes*, ya que habría que volver a hablar de los dos textos cervantinos, el de 1605 y el de 1615, constituye no tanto un nuevo ejemplo de la literatura caballerescas de entretenimiento –que en su primera formulación, la de 1605, sí que lo es–, sino que hemos de considerarlo iniciador de un nuevo paradigma caballeresco, en donde se recuperan algunos de los elementos propios del paradigma inicial, de corte idealista, pero que no desprecia algunos de los hallazgos de la literatura de entretenimiento. Un paradigma caballeresco en el que hemos de incluir las continuaciones a las que ha dado lugar, como la que firma un tal Alonso Fernández de Avellaneda en 1614, o las francesas de la segunda parte, firmadas por Filleu de Saint Martin, en donde don Quijote no muere en su “lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme”, sino que aún les espera al caballero andante y a su fiel escudero, convertido también en caballero, nuevas aventuras, en donde los elementos más maravillosos vuelven a hacer acto de presencia, como una manera –un tanto curiosa– de recuperar el paradigma caballeresco de entretenimiento sobre el que Cervantes levantó su magnífica y genial ficción. Y desde entonces, hasta hoy en día, muchos escritores se han acercado a los personajes cervantinos, a sus paisajes con el propósito de ampliar y continuar el libro de caballerías que Miguel de Cervantes publicara a principios del siglo XVII, el tercer paradigma de los libros de caballerías, que ha terminado por triunfar más allá de los límites de cualquier género narrativo; o dicho en otras palabras: la genial apuesta narrativa de Cervantes con el *Quijote* dentro del género caballeresco ha llegado a convertir a los libros de caballerías en el género narrativo por excelencia, el que ha puesto los cimientos de la novela moderna.

¿Podremos seguir durante el siglo XXI repitiendo que “todos” los libros de caballerías son “una misma cosa”, que los únicos que se salvan de la quema crítica son el *Amadís de Gaula*, el *Palmerín de Inglaterra* y el *Tirante el Blanco*? Ya no es posible. No al menos, ahora que tenemos mucho más accesibles las aventuras caballerescas y cualquiera puede acercarse a los más de ochenta títulos que conforman el género; ahora en que el *Quijote* vuelve a sus orígenes, a los de una

propuesta novedosa dentro de la literatura de entretenimiento del momento, al volver los ojos al pasado (*Amadís de Gaula* y su propuesta idealista) con la pretensión de triunfar en la imprenta del momento. Y este humorístico, divertido, gracioso libro de caballerías ha terminado por enriquecerse con la seriedad de mil lecturas a lo largo de estos últimos cuatrocientos años. Pero que la seriedad de hoy no nos impida seguir disfrutando de las risas del ayer, de este género caballeresco ahora, para siempre, recuperado⁴⁰.

⁴⁰ Una versión reducida de este trabajo se publicó en el Catálogo de la exposición: *Don Quijote. La sombra de un caballero* (Guadalajara, 2005).

LA CARTA DE ISEO Y LA TRADICIÓN EPISTOLAR TROYANA EN EL *TRISTÁN DE LEONÍS* (VALLADOLID, 1501)

MARÍA CARMEN MARÍN PINA
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

Las cartas incluidas en el *Tristán de Leonís* encierran en sus renglones muchos secretos sobre la composición de este libro impreso por Juan de Burgos en Valladolid en 1501. Si la carta de la desdichada Belisenda copia casi al pie de la letra un episodio del *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores, y se asemeja en su estilo y retórica a las epístolas de la ficción sentimental, la de la despechada Iseo la Brunda a Tristán, escrita aparentemente con la misma falsilla, remite, en cambio, a la tradición troyana. La carta en cuestión es un taraceado de pasajes procedentes de las cartas de Daymira a Hércules, Medea a Jasón y Elisa Dido a Eneas, heroínas con las que la figura e historia amorosa de Iseo guarda estrechas similitudes y merced a ello se produce el trasvase de materiales. Una vez más Juan de Burgos, si efectivamente él es el artífice de la adaptación, se autoplaga y vuelve a utilizar para su refundición el texto de la *Crónica troyana* que había publicado en 1490 en Burgos y del que también toma prestada la descripción de Elena para la de Iseo. La carta confirma una vez más las relaciones intergenéricas de los libros de caballerías, la ficción sentimental y la materia troyana.

ABSTRACT

Iseo's Letter and Trojan Epistolary Tradition in the *Tristán de Leonís*

The letters included in *Tristán de Leonís* enclose many secrets concerning the composition of this book, printed by Juan de Burgos in Valladolid in 1501. While the letter of unhappy Belisenda copies almost literally an episode from Juan de Flores' *Grimalte y Gradissa*, and is similar in style and rhetoric to the letters in sentimental fiction, that of spiteful Iseo to Tristán, written apparently with the same lined paper, is linked with the Trojan tradition. This letter is an inlaid of fragments taken from the letters from Daymira to Hercules, Medea to Jason, and Elisa Dido to Eneas, heroines with which the figure and love story of Iseo have a lot in common, and because of which the materials are transposed. Once again Juan de Burgos, if he is who actually made the adaptation, plagiarizes himself by reusing the text from *Crónica troyana*, which he had published in 1490 in Burgos, and from where he also borrows Elena's description for that of Iseo. The letter shows once again the importance of inter-gender relations between chivalric books, sentimental fiction and Trojan materials.

Como en otros muchos libros de caballerías, también parte de la historia del *Libro del esforçado cavallero Don Tristán de Leonís y de sus grandes hechos en*

armas se desarrolla a través de cartas, a partir de un peculiar epistolario que esconde entre sus líneas muchos secretos sobre el arte de composición de esta obra impresa por Juan de Burgos en Valladolid, en 1501¹. Frente a la versión aragonesa del *Cuento de Tristán de Leonís* (ms. 6428, Biblioteca Vaticana) o al *Códice medieval de Tristán de Leonís* (ms. 20262/19 y 22644 de la Biblioteca Nacional de Madrid)², el impreso vallisoletano introduce varias y señaladas modificaciones, algunas de las cuales se refieren al número y contenido de sus cartas. En la incompleta versión del *Cuento*, p.e., se transcriben tres cartas: la de la despedida Balisén antes de suicidarse (*CTL*, p. 83), la carta mensajera de Galeote al rey Arturo (*CTL*, p. 121) y la airada carta de Iseo la Brunda a Tristán al conocer su matrimonio con Iseo de las Blancas Manos (*CTL*, pp. 191-192), amén de alguna otra mencionada pero no copiada. Los fragmentos conservados del *Códice* también guardan breves líneas de algunas de ellas, concretamente los dos renglones finales de la de Galeote a Arturo (pp. 20 y 86) y un pequeño fragmento de la de Lanzarote a Arturo (pp. 51 y 117), perteneciente ésta a la parte no conservada del *Cuento*. El adaptador-refundidor del impreso las recoge en su totalidad, dota de contenido a la anunciada en la versión aragonesa carta de Iseo a Arturo (*TL*, p. 68), respeta en líneas generales el contenido de las informativas de Galeote y Lanzarote a Arturo (*TL*, p. 55 y 145, respectivamente) y cambia de falsilla en las cartas amorosas de Belisenda (*TL*, p. 19) e Iseo (*TL*, p. 91) a Tristán. Ambas cartas nada tienen que ver que con las del manuscrito vaticano, el editor las ha rescrito con un estilo y una retórica muy diferente, con un tono más artificioso y ampuloso, deudor, según la crítica, de la ficción sentimental. La tendencia a incluir más cartas, cartas más largas y más retóricas en las refundiciones del *Tristán* en prosa francés del siglo XIII se corrobora también en el caso español³.

Tras la pista aportada por M^a. Rosa Lida, Pamela Waley⁴ señaló hace unos

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación BFF 2002-00903, del Ministerio de Educación y Ciencia. Cito, con las siglas *TL*, por la edición de M^a. Luzdivina Cuesta Torre, *Tristán de Leonís* (Valladolid, Juan de Burgos, 1501), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999, quien resume con gran precisión el estado de la cuestión sobre las cartas, pp. XXIV-XXV.

² La versión castellano-aragonesa, fechada a finales del siglo XIV y que se corresponde con los capítulos IV-LVIII del texto vallisoletano, se encuentra en el manuscrito 6428 de la Biblioteca Vaticana y ha sido editado por George Tyler Northup, *El Cuento de Tristán de Leonís*, Chicago-Illinois, The University of Chicago Press, 1928, edición por la que cito con las siglas *CTL*. Se conserva además otra versión, también incompleta, en los manuscritos 20262/19 y 22644 de la Biblioteca Nacional de Madrid, éste último descrito, junto a otros manuscritos artúricos, por José Manuel Lucía Megías, "Nuevos fragmentos castellanos del código medieval de *Tristán de Leonís*", *Incipit*, XVIII(1998), pp. 231-253, y recientemente editado por Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, "Hacia el código del *Tristán de Leonís* (cincuenta y nueve nuevos fragmentos en la Biblioteca Nacional de Madrid)", *Revista de Literatura Medieval*, XI (1999), pp. 9-135. El cotejo del *Tristán* de 1501 con estos testimonios manuscritos ya ha sido realizado y lo comenta M^a. Luzdivina Cuesta en el prólogo de su citada edición (1999, pp. XVI-XIX). La confrontación con otros textos la ofrece también Vincenç Beltran, "Itinerario de los Tristanes", *Voz y Letra*, V, 1(1996), pp. 17-44.

³ Estudia esta tendencia Renée L. Curtis, *Tristan Studies*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1969, pp. 55-57, y tomo la cita de Harvey L. Sharrer, "La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1(1984), pp. 147-157, p. 156.

⁴ La descripción de la tumba y las estrofas compuestas por Alonso de Córdoba ya las había se-

años las deudas contraídas por el editor del *Tristán de Leonís* con el *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores, concretamente siete largas citas aprovechadas en la parte final del libro, especialmente en lamentos y consuelos de los personajes, que ayudan a imprimir a la historia artúrica un tono más elegíaco y moralizante. Una de estas citas, la censura que Grimalte hace a Pamphilo por haber abandonado a Fiameta, se convierte ahora en el contenido de la carta de Belisenda (Balisén) a Tristán, pues el adaptador-refundidor desdeña la del *Cuento* y opta por componer otra mucho más retórica. Desesperada por no alcanzar el amor de Tristán, la hija del rey Feremondo decide suicidarse enviándole antes una carta de despecho y despedida, copiada casi íntegramente del citado pasaje de la obra de Flores, si bien aquí las interpolaciones no resultan tan hábiles como las restantes, se incurre en sinsentidos y hay líneas que quedan oscuras e incluso absurdas. Como comenta Pamela Waley, evidentemente el influjo de las interpolaciones marca el estilo de conjunto y alcanza a aquellos otros pasajes de la carta que no concuerdan con la mencionada fuente. Sin embargo alguna de estas líneas, teñidas del estilo sentimental, son deudas que contrae con otra tradición literaria no menos importante en la época, con la materia troyana. Así, una de las primeras frases del *exordio*: “¡O, Tristán desconocido!: Bien tenía creído que en quitarte la muerte e darla aquel que en progenio me tocava, que algún galardón mereciera, e por dar yo a ti la vida, diste tú a mí agora mortal ravia con dolor sin medicina” (TL, p. 19), concretamente la marcada en cursiva, no es de procedencia sentimental, sino una frase desgajada de la carta de Medea a Jasón incluida en las *Sumas de historia troyana* de Leomarte y en la *Crónica troyana* (Burgos, 1490)⁵, epístola en la que jacomitana doncella se queja ante Jasón de sus falsas juras, después de recordarle las incon-

ñalado M^a. Rosa Lida de Malkiel en su trabajo de 1959 “La literatura artúrica en España y Portugal”, luego recogido en sus *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 134-148, p. 129. Pamela Waley, “Juan de Flores y *Tristán de Leonís*”, *Hispanófila*, 12 (1961), pp. 1-14, amplía el número de deudas y las comenta también después en su edición de *Grimalte y Gradissa*, London, Tamesis, 1971, pp. xxv-xxvi. Los préstamos pudo tomarlos el adaptador de la edición impresa por Botel en Lérida en 1495, aunque no hay que olvidar la tradición manuscrita tan bien estudiada por Carmen Parrilla, *Grimalte y Gradissa*, ed. crítica, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 1988, pp. 64-68. Ninguna conexión apunta, en cambio, Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion. A Study in Comparative Literature*, Genève, Slatkine Reprints, 1974.

⁵ *Leomarte. Sumas de Historia Troyana*, ed. Agapito Rey, Madrid, Revista de Filología Española, Anejo XV, 1932, título xxix, p. 107 (= SHT). *Crónica Troyana*, Burgos, impresa por Juan de Burgos, 1490 (= CTI), y reeditada en numerosas ocasiones a lo largo del siglo XVI; cito la edición burgalesa por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Lisboa. Para la difusión de la materia troyana en la Edad Media, véase Manuel Antonio Marcos Casquero, “El tema troyano en la Edad Media. Guido delle Colonne ¿traductor de Benoit de Sainte-Maure?”, *Estudios Humanísticos. Filología*, XV(1993), pp. 79-99, y en concreto en España, véase Agapito Rey y Antonio García Solalinde, *Ensayo de una Bibliografía de las leyendas troyanas en la literatura española*, Bloomington, Indiana University, 1942, Fernando Gómez Redondo, *La prosa del siglo XIV*, Madrid, Júcar, 1994, cap. 2.2.1., pp. 86-104, y Francisco Crosas, “Apunte sobre la historia de las historias de Troya en el medioevo hispano”, en *Proceedings of the Ninth Colloquium*, ed. Andrew Beresford & Alan Deyermond, PMHRS 26, London, Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 2000, pp. 61-72.

testables muestras de amor por ella dadas: “E porque quebrantando las fuerças del dios Mares e amortiguando lo sus juisios *di a ti la vida e diste tú agora a mí la mortal rabia con dolor sin melesina*” (*SHT*, título xxix, p. 107; *CTI*, título xxiiij, fol. 15r). Engastada en el conjunto de la carta, la frase cuadra en perfecta sintonía conceptual y estilística con el resto de la misma y nos alerta del manejo de esta otra fuente, la de la materia troyana, en la refundición del *Tristán de Leonís*.

Juan de Burgos y los libros caballerescos

Las cartas copiadas siempre han existido, la imitación o el plagio va unido a la carta desde el origen mismo de las artes del dictamen, desde los más elementales y modestos manuales de cartas en los que se brindan modelos de imitación para los escribientes perezosos o faltos de inspiración. Aunque se corría el riesgo de ser descubierto, como denuncia la conocida anécdota relatada por Melchor de Santa Cruz en su *Floresta española*⁶, la costumbre de copiar cartas tuvo que ser habitual y no es extrañar por ello que escritores como Martorell, al que después me referiré, o Antonio de Guevara, por citar dos ejemplos bien conocidos, la practiquen también en sus propios libros⁷. La copia advertida en la carta de Belisenda y, como vamos a ver, en la de Iseo la Brunda responde, por tanto, a una práctica relativamente habitual en el género epistolar y cuadra perfectamente con la técnica del amañamiento de libros seguida en las obras salidas de la imprenta de Juan de Burgos, una figura señera y relevante en las letras del momento, aunque su papel en la redacción del contenido de los libros por él impresos no está todavía muy claro. Harvey L. Sharrer⁸ aboga por una intervención directa en la com-

⁶ Melchor de Santa Cruz, *Floresta española*, ed. M^a Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1997, Parte VI, cap. V, 1-6, p. 177, la cuenta a propósito de los sobrescritos de las cartas y alude a la epístola enviada por un gentilhomme a una señora tan avisada y leída que descubrió que era para Laureola, pues advirtió que era copia de una de *La cárcel de amor*. Los libros de caballerías pudieron cubrir también esta necesidad social, como sugiero en “Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares”, en *La recepción del texto literario. Coloquio Casa de Velázquez-Universidad de Zaragoza*, 1986, Zaragoza, Servicio de Publicaciones, 1988, pp. 11-24.

⁷ En su *Relox de Príncipes* (Valladolid, 1529), Guevara compone las cartas del emperador romano Marco Aurelio a Macrina y Libia con trozos de las cartas de *Arnalte y Lucenda* y de otros pasajes de la obra sampedrino, tomados de la edición burgalesa de Alonso de Melgar de 1522, como explica Augustin Redondo, “Antonio de Guevara y Diego de San Pedro: las ‘cartas de amores’ del Marco Aurelio”, *BHi*, XXVIII, 3-4(1976), pp. 226-239. Los autores caballerescos copian o imitan también las cartas sentimentales como puede verse, p.e., en la carta de don Polindo a Belisia (*Historia del invencible caballero don Polindo*, ed. Manuel Calderón Calderón, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, p. 50) claro remedo, con calcos textuales, de la primera carta de Leriano a Laureola en *La cárcel de amor*.

⁸ Harvey L. Sharrer, “Juan de Burgos: impresor y refundidor de libros caballerescos”, en *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, eds. M^a Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 361-369. Comparte esta hipótesis M^a Luzdivina Cuesta Torre, “Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías”, *Revista de poética medieval*, 1(1997), pp. 35-70, p. 55.

posición de tres libros caballerescos unidos a su nombre: la *Crónica Troyana* (Burgos, 1490), el *Baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498) y el *Tristán de Leonís* (Valladolid, 1501), sin embargo la manipulación de los mismos, las adiciones y cambios, la selección e interpolación de materiales en un contexto diferente y la orientación y el nuevo sentido que con ellos cobran los viejos textos requieren una visión literaria que quizá no poseyera Juan de Burgos, siendo probable que contara con algún experto asesor y colaborador literario. Pamela Waley y posteriormente Antonio Cortijo⁹ sugieren que el posible traductor-refundidor del *Tristán de Leonís* sea el mismo Juan Flores, el cronista y autor de obras de ficción sentimental. Al hilo del *Baladro*, y considerando el resto de la producción salida de sus prensas, Pedro Cátedra y Jesús Rodríguez Velasco¹⁰ barajan la posibilidad de que participara en todo este proyecto la figura del Comendador Cristóbal de Santisteban, un patricio vallisoletano relacionado con la edición histórica y caballeresca y con la promoción editorial en Valladolid, Zaragoza y Sevilla, y quizá también en Burgos, con Fadrique de Basilea y Juan de Burgos. Es probable que de su rica biblioteca, que conocemos por el inventario de su nieta Isabel Santisteban (1548), salieran los manuscritos luego remozados en la imprenta.

No sabemos si el códice de la *Corónica troyana* que en ella figura¹¹ fue uno de los utilizados en la refundición de la *Crónica Troyana* impresa por Juan de Burgos en 1490, uno de sus primeros trabajos tras abrir su taller en Burgos en 1489. En dicho texto se funde una versión variante de las *Sumas de historia troyana de Leomarte* de la segunda mitad del XV con una traducción castellana de la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, que no es la de Pedro de Chinchilla (*Libro de la historia troyana*, 1443), sino otra similar a la que se encuentra incompleta en la biblioteca de El Escorial (Ms. L. II. 16), *La Corónica troyana*, dividida en catorce libros y datada a finales del siglo XIV¹². Como pro-

⁹ Pamela Waley, art. cit., p. 14. Antonio Cortijo y Adelaida Cortijo, "Las cartas de amores: ¿otro género perdido de la literatura hispánica?", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 16(1998), pp. 63-81, p. 71.

¹⁰ Pedro M. Cátedra y Jesús D. Rodríguez Velasco, *Creación y difusión de "El baladro del sabio Merlín"* (Burgos, 1498), Salamanca, SEMYR, 2000, p. 89. El refundidor amplifica y abrevia materia en el *Baladro*, en comparación con los textos franceses y con el resto de versiones españolas como brillantemente ha estudiado Bienvenido Morros, "Los problemas ecdóticos del *Baladro del sabio Merlín*", en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, PPU, 1988, pp. 457-471.

¹¹ Reproducen parte del inventario Pedro M. Cátedra y Jesús Rodríguez Velasco, *op. cit.*, pp. 80-83, y completo Pedro M. Cátedra & Anastasio Rojo, *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, pp. 226-236. Si se acepta la posible relación del Comendador Santisteban con el impresor burgalés, quizá el manuscrito de la *Crónica Troyana* que figura en su biblioteca, entrada [57], sea similar al conservado en El Escorial y no el de la traducción de Pedro de Chinchilla, pues en esta traducción no figura el pasaje de la descripción de Elena de Troya ni las cartas que después comentaré. Para la traducción y la suerte del manuscrito de Pedro de Chinchilla, véase la edición de María Dolores Peláez Benítez, *Libro de la Historia Troyana*, Madrid, Editorial Complutense, 1998, pp. 98-99. Francisco Crosas, *op. cit.*, p. 66, cree que el manuscrito que Mario Schiff identifica en la Biblioteca del Marqués de Santillana no es tampoco el de Chinchilla, sino una traducción similar a la que figura incompleta en El Escorial.

¹² Las deudas con las *Sumas* ya las había estudiado Agapito Rey en su citada edición de las

pone Crosas ¹³, el adaptador posiblemente trabajó con una traducción más o menos completa de la obra de Guido de la Columna de la que la *Corónica*, tal y como hoy la conocemos, quizá no sea más que un fragmento extenso de la misma. El editor combina y ensambla los dos textos y comenta aquellos pasajes de la obra de Guido de la Columna y Leomarte que más chocan con la cultura cristiana, intentado dar una explicación racional, más o menos afortunada, a los episodios más fantásticos ¹⁴. En la *Crónica Troyana* burgalesa figuran en concreto cinco cartas, que, como ya demostró Agapito Rey ¹⁵, están tomadas de las *Sumas de Historia Troyana* de Leomarte y son versiones de las epístolas de las *Heroidas* ovidianas, no traducidas directamente del latín sino procedentes de los textos alfonsíes; corresponden exactamente a las *Heroidas* V (Oenone Paridi), VI (Hypsipyle Iasoni), VII (Dido Aenease), IX (Dianira Herculi) y XII (Medea Iasoni).

En el *Tristán* de 1501 se sigue con la misma práctica de amañar libros antiguos y se copian pasajes de otras obras, como los tomados del *Grimalte y Gradissa* ya comentados, o de otros libros salidos también de la propia imprenta de Juan de Burgos, como el prólogo del *Oliveros de Castilla* publicado por Fadrique de

Sumas de Historia Troyana, si bien las precisa Harvey L. Sharrer, "Juan de Burgos: impresor y refundidor de libros caballerescos", art. cit., pp. 362-363, y llega a identificar indirectamente la traducción castellana del texto latino de Guido de la Columna con la recogida en el manuscrito de El Escorial, editado por Frank Pelletier Norris, "*La corónica Troyana*". *A Medieval Spanish Translation of Guido de Colonna's "Historia destructionis Troiae"*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1970 (= *CTM*), o similar. Aunque ésta última sea traducción de la obra de Guido de la Columna, nada tiene que ver con la traducción de Pedro de Chinchilla, *Libro de la Historia Troyana*.

¹³ Francisco Crosas, art. cit., p. 66. Comparto sus conclusiones, aunque en su momento desconocía su preciso estudio, en mi trabajo "Las historias caballerescas en la imprenta toledana (III). La prosa caballeresca y los primeros años de la imprenta en Toledo", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, 1999, Santander, 2000, pp. 317-330, p. 321, donde me ocupé de la edición toledana de la *Crónica troyana* (1512) de Varela de Salamanca. En cualquier caso, lo que revela la *Crónica Troyana* impresa de Juan de Burgos es la existencia de una traducción castellana de la obra de Guido de la Columna mucho más extensa que la del ms. de El Escorial.

¹⁴ Lo estudia María Sanz, "El concepto de verdad en la *Historia Troyana* de Juan de Burgos", en *Actas del X Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alicante, 16 al 20 de septiembre de 2003, en prensa. La relación reunida por el informador para algunas interpolaciones exige conocer bien las fuentes.

¹⁵ Agapito Rey, *Sumas de Historia Troyana*, ed. cit., p. 35 y ss. Para las *Heroidas* ovidianas alfonsíes, véase "*Las Metamorfosis*" y "*Las Heroidas*" de Ovidio en "*La General Estoria*" de Alfonso el Sabio, ed. Benito Brancaforte, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990. La labor alfonsí es determinante en la fijación e interpretación de estas cartas, pues en su taller las heroínas griegas se convierten en mujeres medievales enamoradas que están preparando su futura reencarnación en personajes de la novela sentimental española, como explica Rosa María Garrido, "Lectura alfonsí de las *Heroidas* de Ovidio", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XV(1991), pp. 385-399. Dos son las traducciones castellanas medievales conocidas de las *Heroidas*, una debida a Juan Rodríguez del Padrón, *Bursario*, introducción, edición y notas de Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1984, y otra anterior, localizada en un manuscrito de la Biblioteca Colombina de Sevilla, editada y estudiada en su tesis doctoral por Rosa María Garrido, véase art. cit., p. 398, nota 12.

Basilea (Burgos, 1491)¹⁶, el epílogo del *Baladro* de su edición de 1498, y pasajes de la *Crónica Troyana* (Valladolid, 1501). De esta última toma el retrato de Elena de Troya como modelo para componer el de Iseo la Brunda con el que cierra la edición (*TL*, pp. 182-183) y que también sirvió a Martorell para trazar el de Carmesina¹⁷. Ausente en las *Sumas*, la descripción de Elena de Troya de la edición burgalesa sigue el texto de la *Corónica* manuscrita (*CTM*, pp. 111-112) y se copia casi al pie de la letra con unas cuantas modificaciones puntuales, como la comparación de los pechos de la heroína con manzanas (p. 183), como los describe también Brunetto Latini en *Le livre dou Tresor* y como los imagina Martorell para Carmesina, en vez de con los limones de la fuente (*CTI*, fols. 38v-39v)¹⁸. De la *Crónica Troyana* pasa luego al *Tristán* y la hermosura de Elena es también la de Iseo la Brunda. Desplazado al final del libro, el retrato de su belleza, artifice junto al filtro del apasionado amor de Tristán, resulta un ejercicio retórico con el que inmortalizar la figura de la heroína tristemente fallecida y justificar también su terrible sino, pues “la tan sobrada fermosura que Iseo tenía no dio lugar que pudiese apartarse d’ella” (*TL*, p. 182) y trae como consecuencia un loco amor castigado con la muerte. El texto cronístico sobrevuela por esta parte final del libro y el dolor por la pérdida de la pareja se cuenta también con tintes troyanos, pues los llantos y quejas vertidos por Tristán e Iseo no tienen parangón con los plantas

¹⁶ Hay un cruce de materiales entre los primitivos talleres de imprenta burgaleses. Fadrique de Basilea publica en Burgos una segunda edición de la *Crónica Troyana* en 1491 y la primera del *Oliveros de Castilla* en 1499, reeditado después en 1501 por Juan de Burgos en Valladolid y de la que toma el prólogo para el *Tristán*. La trata, propósito de la *Leyenda de los santos*, Harvey Sharrer, “The Life of St. Eustace in *Ho flos sanctorum em lingoagem portugues* (Lisbon, 1513)”, en *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hagiography in Honor of John K. Walsh*, ed. Jane E. Connolly et al., Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, pp. 181-196, p. 188.

¹⁷ Lo estudian Curt Wittlin, “La influencia lingüística de la traducció catalana de les *Històries troianes* sobre el *Tirant lo Blanc*”, *De la traducció literal a la creació literària. Estudis Filològics i literaris sobre textos antics catalans i valencians*, València/Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1995, pp. 193-202, y Josep Pujol, “De Guido delle Colonne a l’Ovidi epistolar. Sobre el rendiment narratiu i retòric d’unes fonts del *Tirant lo Blanc*”, en “*Lo gentil estil fa pus clara la sentència*”. *De literatura i cultura a la València medieval*, ed. Tomàs Martínez, *Anuari de l’Agrupació Borriana de Cultura*, 8 (1997), pp. 133-174, p. 147 y ss. Cfr. la traducción española editada por Martín de Riquer, *Tirante el Blanco*, II, Madrid, Clásicos Castellanos, 1974, libro III, cap. primero [117], p. 119; cap. V [119-120] con la *descriptio puellae*. La muerte conjunta de los amantes Tristán e Iseo planea también sobre la de Tirante y Carmesina, véase Josep Pujol, *op. cit.*, pp. 187-194.

¹⁸ Inicialmente, Adolfo Bonilla y San Martín, en su edición del *Libro del esforçado cauallero don Tristán de Leonis y de sus grandes fechos en armas* (Valladolid, 1501), Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1912, p. LVII, y W. J. Entwistle, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, London, 1925, p. 120, la relacionaron con descripción de Iseo brindada por Brunetto Latini en *Li livres dou Tresor* (véase la edición de Francis J. Carmody, Gêneve, Slatkine Reprints, 1975, III, 13, p. 331), quien la toma a su vez del *Tristán* francés; y Pamela Waley, art. cit., 13, nota 15, con el *Ovidi Enamorat* de Bernat Metge. Rastreado la fuente de la descripción de Melibea realizada por Calisto, S. Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978, p. 326, nota 136, encontró la fuente en un pasaje de la edición manuscrita de la *Corónica Troyana* de El Escorial. De aquí (cfr. ed. de Pelletier Norris, p. 110) la copia el refundidor para la *Crónica Troyana* impresa (1490, fols. 38v-39r) con ligeras variantes y alguna *amplificatio* poco afortunada. Para imitaciones posteriores del retrato, véase Adolfo Bonilla y San Martín, ed. cit., pp. 382-384.

por la pérdida de Héctor, “Porque, sólo las señoras y damas, se fallaron para sentir esta manzilla más que las fijas de Príamo lloraron por Héctor. Ni menos Écuba se mostró tan dolorida cuando el cruel fuego de Grecia abrasava sus palacios” (TL, p. 181). La mención expresa de los héroes troyanos como término de comparación desvela de alguna manera la silenciada fuente utilizada en el retrato de Iseo y en las cartas amorosas del libro.

La carta Iseo la Brunda a Tristán, una nueva Heroida

La carta de Iseo contenida en el *Tristán de Leonís* de 1501 nada tiene que ver ni con la incluida en el *Cuento* ni en el manuscrito catalán de Andorra ni con la “Carta de Iseo y respuesta de Tristán”, recogida en el ms. 22021 de la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁹. Aunque comparten una misma materia argumental, su contenido, estructura retórica y estilo son muy diferentes. Si las cartas de las versiones aragonesa y catalana son contenidas y concisas, la del ms. 22021 es extensa y retórica, con una estructura y un estilo más próximo al de las epístolas del *Bursario* y al de las cartas de la ficción sentimental, género con el que anda revuelta en el códice en el que se nos ha conservado. Sharrer ha identificado en ella ecos verbales, frases breves y oraciones completas sacadas de un discurso de Fiometa a Pámphilo del *Grimalte y Gradissa*; se ha llegado a conjeturar incluso que su autor fuera Juan de Flores o Rodríguez del Padrón y que representara un fragmento de una refundición completa del *Tristán* en prosa²⁰. Entendida ante todo como ejercicio retórico, esta carta nada tiene que ver con la incluida en el *Tristán* de 1501, una carta totalmente rehecha con respecto a la fuente siguiendo no exactamente la retórica de la novela sentimental, sino la de las cartas troyanas de raigambre ovidiana y de ahí su apariencia sentimental.

Si en la ya comentada epístola de Belisenda a Tristán el refundidor toma un extenso fragmento del *Grimalte y Gradissa* y en él engasta una frase procedente de la carta de Medea a Jasón, que pasa totalmente desapercibida en medio del estilo sentimental merced a la sintonía de tonos y matices, en la de Iseo ensaya un nuevo experimento. El adaptador compone una carta de cartas, ensarta tro-

¹⁹ Las estudia y compara con detalle Harvey L. Sharrer, “Letters in Hispanic Prose Tristan Texts”, *Tristania*, VII (1981-1982), pp. 3-20, prestando especial atención a la del ms. 22021 y buscando relaciones con la de 1501. También se ocupa del cotejo de todas las versiones Fernando Gómez Redondo, “Carta de Iseo y respuesta de Tristán”, *Dicenda*, 7(1988), pp. 327-356, y M^a Luzdivina Cuesta, “La transmisión textual de *Don Tristán de Leonís*”, *Revista de Literatura Medieval*, V (1993), pp. 63-93, y especialmente en su libro *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Universidad de León, 1994, pp. 137-145.

²⁰ Harvey L. Sharrer, “La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media”, art. cit., p. 156; Fernando Gómez Redondo, art. cit., quien señala que “formula los sentimientos de acuerdo con unos tópicos nuevos, proporcionados por el género de los libros de materia sentimental (o cuentos ovidianos)”, p. 340. Antonio Cortijo y Adelaida Cortijo, art. cit., p. 71, la atribuyen a Juan de Flores y en un trabajo posterior, Antonio Cortijo, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social*, London, Tamesis, 2001, p. 200, aventura incluso la posibilidad de que fueran obra de algún Lucena.

zos diferentes de otras cartas troyanas y con ellos conforma una totalmente “original”, cuyo contenido, estilo y extensión es parejo al de las epístolas sentimentales. “E luego la carta fue hecha, e dezía así:”

Tristán, hijo del rey Meliadux, yo, *la sin ventura* Iseo la Brunda,

a ti salud, si el cabo de las cosas la acarrear puede.

Tristán, *alégrome e plázeme que todavía crescen los tus loores em proheza, tus muy grandes e gloriosos hechos; mas yo soy triste e mucho pesante por oír nuevamente el ensuziamento del tan limpio e entrañable amor, e el perdimiento del prez e honra de tu nombre de amador, ca dizen que tú, vencedor de todas las cosas, eres agora vencido de la tan sin fuerças Iseo de las Blancas Manos, fija del rey Oel de la Pequeña Bretaña, e que agora nuevamente eres casado con ella. ¿E cómo puede ser que Iseo la Brunda sea así olvidada e contada entre todas las gentes por barragana? E si por mi hermosura comigo as tenido amores, más fue a mí daño, que no provecho. E la mi hermosura e tu bondad de cavallería, enemigas fueron a mí muy crueles, que me pusieron en escuras cárceles, que a mí no pudieran ser contadas por virtudes, pues menos he de bien por ellas. Que veo que todas las altas dueñas de los derechos de sus aferes han tan singulares plazerres, sirviendo e conociendo a sus amigos; mas yo, mezquina, conosco ansias y penas con las falsedades de la tierra. E escurézcome la vo-*

Eneas, Elisa Dido, *la tu sin ventura, salud* si el fuidor della merescedor puede ser dicho (Carta de Elisa Dido a Eneas, *CTI*, título ciento treinta y cuatro, fol. 130r; *SHT*, título ccv, p. 305).

a ti salud, si el cabo de las cosas la acarrear puede (Carta de Écuba a Archiles, *CTI*, título ochenta y siete, fol. 88v; *SHT*, título cxxxij, p. 229).

Ércoles Alcibes, *alégrome e plázeme que todavía crescen los tus loores en prohesa de los tus grandes e gloriosos fechos; mas yo só agora triste e mucho pesante por oír nuebamente el ensuziamiento de la tu manzilla del tu muy grande e alto nombre, ca dizen que tú, vençedor de todas las cosas, eres agora vençido de la vencida, e dizen que agora eres nuebamente casado con Yolante, fija del rey Aorico, que tú mataste. ¿E cómo podrá ser que sea Daymira dexada e contada por barragana*

[...] Onde si por la fama de la mi grand fermosura tú comigo casaste, mas fue a mí daño, que no provecho. E la mi fermosura y la tu vondad, enemigos fueron a mí muy crueles y fuertes, que me pusieron en muy escuras cárceles, que a mí no pudieran ser contadas por virtudes, pues menos he de bien por ellas. Que veo que todas las altas dueñas resciben de los derechos de sus tálamos con tan singulares plazerres, serbiendo e conociendo a los sus maridos; mas yo, mezquina, más conosco a los estraños. E todavía pensando en los

luntad e endurézcome el coraçón, e quítame el temor toda esperança de bien, e todas estas cosas no son a mí nada en comparación de lo que me dizen: que eres tú ya casado.

Mas ya d'esto no podría más ser, sino dar querellas a mi Dios, e será testigo de los mis amargos dolores, e mostrará el mi cruel pecho la gran ravia de mi ánima e daré a conocer a las gentes el tu gran desconocimiento, sin mesura ninguna.

¿E piensas tú que no podían, en algúnt tiempo, tomar de ti vengança las mis ansiadas querellas? Mas torna tú, Tristán, e acorre a la tan atribulada Iseo la Brunda, por que no acabe de perecer; ca, por cierto, más gran dolor y mal he avido después de las nuevas e salida de la cárcel qu'el rey me tenía, que en dos años que [he] estado dentro. E piensa en ti, Tristán, que tan entrañable amor, así trocado, nunca de Dios se perdonó,

e tú en todos los peligros serás temeroso, ca fará la culpa en ti silla de miedo. E si pudiese dexar pasar la braveza del tiempo, irme ía faziendo a la nueva tristura.

¡E no quieras que, con infernal rabia, aya de fazer cosa que, en no cumpliendo mi deseo, acarree mi desastrada muer-te! E vista, ven a mí, e sacarásme de tanto dolor. E embió a Brangel, por que más celado fuese mi padecer. E saludadme a Gorvalán, del cual soy enartada.

grandes peligros de las armas[...] e en las falsedades de la tierra, escurézcome la voluntad e endurézcome el coraçón, e tuélleme el temor toda esperança de bien. Todas estas cosas que yo pienso de día... (Carta de Daymira a Hércules, CTI, título cuarenta y cinco, fols. 25v-26r; SHT, título LV, p. 143).

Mas ya esto no podría ser, ca los embiaré yo a los celestiales dioses a les dar las mis querellas e serán ellos testigos de los mis amargos dolores, e mostrará el mi cruel pecho la grand rabia de la mi ánima, e daré a entender a las gentes el tu grand desconocimiento sin mesura [...]. ¿Piensas tú que no podrán, en algúnt tiempo, tomar de ti vengança? Mas torna tú, Jasón, e acorre a los tus fijos que por ti non padezcan e acorre a la muy captiva e desbenturada Medea [...] E piensa en ti, Jasón, que amor falsado nunca de los dioses se perdonó... (Carta de Medea a Jasón, CTI, título veinte y tres, fol. 15v; SHT, título xxjx, p. 107).

E en todos los peligros siempre serás temeroso, ca fará la culpa en ti silla de miedo, por que te ruego que dexes pasar siquiera la brabeza del tiempo e irme he yo faziendo a la tristura. (Carta de Elisa Dido a Eneas, CTI, título ciento treinta y cuatro, fol. 130r; SHT, título ccv, pp. 306-307).

¡E no quieras que, con infernal rabia, yo te aya de fazer aquellas cosas que en cumpliendo el mi deseo acarrearán la mi muy desastrada muerte! (Carta de Medea a Jasón, CTI, título veinte y tres, fol. 15v; SHT, título xxjx, p. 108).

Iseo escribe esta carta al salir de la cárcel, donde ha estado dos años encerrada tras descubrirse sus amores con Tristán. Durante todo este tiempo, Tristán ha vivido en la Pequeña Bretaña y contraído matrimonio con la princesa Iseo de las Blancas Manos. La noticia de sus bodas libera a Iseo la Brunda de la prisión, pues su marido el rey Mares confía en que su sobrino nunca más regrese, a la vez que la sumerge en una profunda y dolorosa desesperación y, confundida, le escribe esta carta para confirmar unas nuevas a las que no da crédito. Sin embargo, la realidad de la carta en el fondo es otra, porque en sus renglones da por sentado el olvido y abandono y no duda en ningún momento de la verdad de la noticia. Su carta se convierte entonces en una carta de sorpresa, queja y amenazas, a la vez que en una nueva declaración de amor, al estilo de las *Heroidas* ovidianas. Su epístola amorosa no es, en cambio, original, pues el refundidor pone en su pluma frases y párrafos que otras mujeres, desdichadas como ella, en circunstancias parejas escribieron. El autor crea una nueva carta, un discurso primario o microtexto a partir de otros similares desgajados de su contexto, de la trama de la historia troyana.

La carta comienza con una *salutatio* en la que Iseo se presenta a sí misma ya como una mujer desgraciada, “sin ventura”, como se muestra Elisa Dido en su carta a Eneas (*CTI*, fol. 130r), y enviando la misma “salud”²¹ que Écuba remite a Archiles (*CTI*, fol. 88v) en una carta que, curiosamente, no es amorosa, sino de respuesta a la petición de Archiles de tomar a su hija Policena como esposa. En el *exordio*, tras congratularse de su creciente fama, arremete contra Tristán y lo acusa de haber ensuciado su limpio amor, de haber perdido la honra de amador y de haberse dejado vencer de la “tan sin fuerzas Iseo de las Blancas Manos”. Estas líneas están tomadas de la carta de Daymira a Hércules, quien, olvidando a su esposa Daymira, se enamora de Yolante, permanece tres años en Italia y tiene con ella un hijo. Las nuevas de su casamiento suenan también por Grecia y cuando Daymira se entera está a punto de enloquecer y le escribe esta carta. La similitud de las situaciones vitales favorece el préstamo de materiales. El refundidor copia, casi al pie de la letra, el mismo *exordio*, pues se ajusta perfectamente a la experiencia de Iseo. Daymira se alegra de los gloriosos hechos de su marido, pero a la vez siente tristeza por la pérdida de su condición de leal amador, de ahí la acusación que le hace, escudándose en lo que es un rumor público “ca dicen que tú, vencedor de todas las cosas, eres agora vencido de la vencida” (*CTI*, fol. 25v), recriminación en cambio injustificada en la pluma de Iseo porque nadie ha hecho comentarios negativos sobre el matrimonio de Tristán. El refundidor fuerza el contexto original para alcanzar sentido. Si Hércules, el vencedor de tantos traba-

²¹ El envío de “salud” se convierte en un tópico epistolar ovidiano que repite, entre otros, don Quijote en su carta a Dulcinea (“te envía la salud que él no tiene”) y ha sido parcialmente estudiado por Marcel Bataillon, “Espigando a Cervantes”, en su *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 300-303, con ejemplos ya citados por Clemencín. También lo comenta Vicente Cristóbal en la introducción a su edición de las *Heroidas*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 50-51. De la influencia de la *Heroidas* en la epistolografía femenina caballerescas me ocupo en “Los libros de caballerías y el género epistolar”, en prensa.

jos, ha sido vencido de la vencida, es decir de Yolante, la hija del rey Aorico al que Hércules mató, Tristán, ha sido vencido “de la tan sin fuerzas Iseo de las Blancas”, en una adaptación de la fuente obligada para ajustar más el sentido, pero no plenamente justificada a no ser que “sin fuerzas” se refiera a la falta de carácter de su homónima e inocente competidora. Iseo también se apropia del desprecio que Daymira se hace a sí misma y, como ella, se considera tras su abandono una barragana, una concubina, estado que la misma Dido llega también a aceptar antes que perder a Eneas (el término “barragana” se evita en la edición burgalesa, pero no en las *SHT*, p. 308).

La *narratio* sigue también la falsilla de la carta de Daymira y en ella rememora el tiempo pasado. Como explica Fernando Gómez Redondo comentando la de Iseo, “se articula en torno a hechos argumentales que sirven de ‘analepsis’ (o retrospectivas intensificativas), con las que Iseo contrasta el estado actual de sus sentimientos”²². Hermosura y bondad en armas son las causantes de su sufrimiento, las que la han condenado a unas cárceles que si en el caso de Daymira son metafóricas, en el de Iseo tienen un valor real, pues el rey Mares castiga la infidelidad de su mujer recluyéndola dos años en una torre-prisión hasta conocer las nuevas del casamiento de Tristán. Las dos reconocen no obtener más que sinsabores, ansias y penas de sus amores cuando el resto de las mujeres recogen los derechos del tálamo, “continuos gasajados” o “singulares placeres”. Frente a Daymira, que se muestra mucho más preocupada por la suerte que pueda correr Hércules, siempre expuesto a mil peligros, Iseo parece más insensible. La supresión de unas líneas fuerza la lectura de las siguientes y la peculiar conjugación de formas verbales impersonales como personales y pronominales descontextualizadas (“escurézcome la voluntad y endurézcome el corazón”), presentan a una Iseo más trágica y patética si cabe. La *narratio* se completa con otro pasaje tomado en este caso de la carta de Medea a Jasón, carta que la hechicera remite a su amado tras abandonarla para reencontrarse con su antigua mujer Ysorfile, a la que Jasón había olvidado por espacio de dos años y a cuyo lado vuelve tras recibir también otra carta de despecho. El préstamo corresponde concretamente al fragmento en el que Medea se queja contra Jasón por su abandono, amenazándolo con la muerte de sus hijos, a los cuales enviará a los dioses para que transmitan sus querellas. La adaptación conlleva en este caso la supresión de la mención de los vástagos y la conversión al cristianismo de los dioses paganos en su “Dios”, pues previamente ya se había adaptado la fuente y el “cruel fecho”, alusivo a la muerte de sus hijos (*SHT*, p. 107) se había convertido en el “cruel pecho” (*CTI*, fol. 15v), que será quien muestre también ahora su rabia.

La *petitio* de Iseo también es la misma que la de Medea, quien, de forma imperativa, pide el regreso de Jasón y el socorro para salvar su vida, calificándose a sí misma de cautiva y desventurada, adjetivos que Iseo cambia por “atribulada”. En el corazón de la petición se encuentra la misma reflexión que figura en el *Cuento*, el dolor experimentado tras escuchar la noticia de su matrimonio,

²² Fernando Gómez Redondo, art. cit., p. 341.

mucho más dolorosa que los dos años de su encarcelamiento. En la parte final de la carta, en la *conclusio*, Iseo la Brunda vuelve a mostrarse amenazadora y desafiante, como lo hace Dido con su esposo Eneas, carta de la que el refundidor toma algunas frases para el final de la suya. Con un tono aparentemente más conciliador, le hace ver a Tristán que ese entrañable amor así trocado, “la lealtad de amor falsada” de la que habla Dido, nunca Dios o los dioses la perdonaron, por lo que por su culpabilidad siempre se mostrará temeroso, “ca fará la culpa en ti silla de miedo”. Estas líneas, pertenecientes inicialmente a la epístola de Dido (*CTI*, fol. 130r; *SHT*, pp. 306-307), las repite también el refundidor de la *Crónica troyana* como broche de la carta de Medea a Jasón ya citada (*CTI*, fol. 15v), un autoplagio que prelude, en 1490, la técnica de componer cartas a partir de la copia de fragmentos de otras cartas²³. El colofón, sin embargo, se lo brinda, de nuevo la carta de Medea a Jasón, de la que Iseo toma las últimas líneas, amenazándolo con su suicidio, al que la llevará también su infernal rabia en caso de no cumplir su deseo, algo que ya había adelantado momentos antes de escribir la carta, en su diálogo con la criada Brangel, y que se entiende como una forma de chantaje para persuadir al enamorado.

Tras esta labor de taracea, de encaje y ajuste de textos surge otro nuevo, una nueva carta que en su individualidad, como microtexto, es en esencia una nueva carta troyana que al integrarse en la trama artúrica se recontextualiza y pasa a ser un carta caballerescas de corte sentimental. El tono trágico, dramático, de estos renglones amorosos evidentemente difiere del discurso habitual de la voz narradora y del de los propios personajes, sin embargo encaja verosímilmente en el patético contexto en el que se inscribe, en la escritura de una mujer que, aunque acaba de alcanzar la libertad, sigue prisionera en la cárcel de amor y su pasión es la que escribe. Al igual que Hércules con la de Daymira, Tristán recibe la carta de Iseo con placer y, como hace Jasón con la de Ysorfile, gracias a ella regresa de nuevo a su antigua amada. La funcionalidad de la carta está clara, pues, además de caracterizar emocionalmente a Iseo como una heroína sentimental y de rebajar un tanto la dimensión heroica de Tristán por su comportamiento, devuelve el pulso a la conflictiva historia amorosa de la adúltera pareja.

A través de la escritura, Iseo se convierte en una nueva heroína ovidiana y su carta en una nueva Heroida. Lo mismo vale decir de Belisenda, que, como ya se ha comentado, toma prestada para su exordio una frase de la carta de Medea a Jasón (“di a ti la vida e diste tú agora a mí la mortal rabia con dolor sin melezina”, *CTR*, fol. 15r) y cuyo suicidio²⁴, clavándose la espada que luego envía a su amado Tristán,

²³ En total son seis las líneas (“E piensa en ti, Jasón, que amor falsado nunca de los dioses se perdonó. En todos los peligros serás temeroso, ca fará la culpa en ti silla de miedo. E dexa pasar la braveza del tiempo e irme haziendo a la tristura”) que repite de la carta de Dido (*CTI*, fol. 130r) en la de Medea (*CTI*, fol. 15v), las coloca exactamente al final de la carta, detrás de la *conclusio* que figura en las *Sumas*, y con ellas aprovecha el papel, rellena y completa la columna a del fol. 15v. Es posible, por tanto, que a la hora de componer la carta de Iseo copiara todo el texto de la *petitio* de esta carta Medea y no necesariamente de la de Dido.

²⁴ El suicidio de la princesa, como el de otras heroínas caballerescas, se entiende como un *exemplum ad contrarium* que sirve para encarecer la integridad del héroe, en este caso de Tristán.

trae el recuerdo inevitable del de la reina Elisa Dido arrojándose sobre la espada de Eneas, así como el de Daymira, quien también se quita la vida con la espada al enterarse de la muerte de Hércules por el regalo de su ensangrentada camisa. Como personaje, la reina de Cornualla puede proyectarse en Medea, Daymira y Dido porque la intensidad de su pasión amorosa es la misma y vive una situación extrema y desesperada. Al igual que ellas no renuncia al viejo amor y lucha por todos los medios por recuperarlo, aun a sabiendas de las dificultades que entraña su adúltera relación, de la que además en su caso no puede escapar por los efectos del filtro amoroso. Partiendo de la percepción de situaciones narrativas comunes a las dos obras, de historias amorosas parejas, especialmente las de Jasón y Medea, Daymira y Hércules, en las que extranjeros que llegan a nuevas tierras contraen nuevos amores que entorpecen una relación anterior, el refundidor no se limita a copiar al pie de la letra, como hace con los pasajes del *Grimalte*, sino que crea. La técnica seguida es similar a la empleada también pocos años antes por Martorell en la redacción de algunas de las epístolas del *Tirant* (c. 1460; Valencia, 1490), recuérdense las cartas de Estefanía y Diafebus, que toman frases y pasajes de diferentes *Heroidas* ovidianas y del *Bursario* de Rodríguez del Padrón; la primera de Estefanía, p.e., está compuesta por fragmentos de la epístolas IV de Fedra a Hipólito, I de Penélope a Ulises y III de Briseida a Aquiles, hilvanados todos ellos con perfecta maestría como nos enseña Albert Hauf²⁵. Si bien en el *Tirant* la asimilación de la materia troyana y ovidiana va más allá de las cartas, y alcanza al discurso oral, a los parlamentos de los personajes, como brillantemente demuestra Josep Pujol, el método empleado es el mismo que en el *Tristán de Leonís* y “sota de la represa literal de passatges concrets, fruit de l’atracció retòrica, hi ha uns esquemes narratius que [...] contribueixen decisivament a la construcció del nou text”²⁶. De la misma manera, también en el caso del *Tristán* impreso el uso de las *Heroidas* por la vía de la materia troyana no es casual ni gratuito, sino que está pre-

Lo estudia, junto a otros textos, Axayácatl Campos García Rojas, “Formas y estrategias de la persuasión en la narrativa medieval hispánica: consejos y suicidios en los libros de caballerías”, *Revista de poética medieval*, 6(2001), pp. 11-26. La historia de la pareja la relaciona con la de Hipólito y Fedra de la tradición clásica y M^a. Luzdivina Cuesta Torre, en su edición del *Tristán de Leonís* de 1534, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p. 111, nota 66, con la historia bíblica de José y la mujer de Putifar.

²⁵ La fuente seguida en su caso es una versión catalana de las *Heroidas* (ms. Espagnol 543 de la Bibliothèque National de París) y las ha estudiado con exquisito detalle Albert Hauf i Valls, “Tres cartes d’amor: contribució a l’estudi del gènere epistolar en el *Tirant lo Blanc*”, en *Actes del Symposium “Tirant lo Blanc”*, Barcelona, Quaderns Crema, 1993, pp. 379-409, quien recuerda que Martín de Riquer fue ya el primero en advertir la dependencia de la epístola de Diafebus a Estefanía con la de Troilo a Breçaida en su edición del *Tirante* de 1947, y también Josep Pujol, art. cit.

²⁶ Josep Pujol, art. cit., p. 134. Lo desarrolla también en su libro *La memòria literària de Joanot Martorell. Models i escriptura en el “Tirant lo Blanc”*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2002. Véase igualmente la contribución de Joan M. Perujo Melgar, “L’obra de Guido delle Colonne reutilitzada en el *Tirant lo Blanc*”, en *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo. Atti del VI Congresso dell’Associazione Italiana di Studi Catalani (Cagliari 11-15 ottobre 1995)*, I, ed. de Paolo Maninchedda, Càller, Cooperativa Universitaria Editrice Cagliari, 1998, pp. 462-472. Ambos artículos pueden consultarse en la red, http://cervantesvirtual.com/bib_obra/Tirant/.

determinado por el clima y la retórica sentimental propia del XV que las toma como modelo literario. El innovador discurso amoroso subjetivo, psicológico, escéptico y novelístico de estas epístolas ovidianas está en la génesis de la ficción sentimental y su impronta es indiscutible desde los orígenes mismos del género, desde las inéditas cartas de Rodríguez del Padrón del *Bursario* entendidas ya como protonovelas sentimentales²⁷. No es de extrañar, por tanto, que el discurso de la carta de Iseo, aun sin identificar su precisa fuente, se haya entendido siempre como sentimental, pues es el típico de las *Heroidas* ovidianas, el de las cartas de la ficción sentimental y también el de muchas cartas de amor caballerescas²⁸. En la misma fuente ovidiana había bebido también Rodríguez de Montalvo y la alusión a la venganza de Medea al conocer la infidelidad de Jasón momentos antes de escribir Oriana su carta de despecho a Amadís permite también conectarla con las *Heroidas*²⁹. Si atendemos a las fechas, aceptando lógicamente la existencia de una edición amadisiana anterior a la zaragozana de 1507, quizá la carta de Oriana, modulada sobre las mismas notas que las lamentaciones de Medea, pudo dar la clave al refundidor del Tristán para acudir a esa misma fuente, en su caso a la *Crónica Troyana* salida de sus prensas once años antes, y rehacer la del *Cuento de Tristán de Leonís* acomodándola a la literatura amatoria de finales del XV.

La carta de Iseo refrenda una vez más unas relaciones intergenéricas múltiples y complejas, entre la literatura artúrica, la ficción sentimental³⁰ y la ma-

²⁷ Los rasgos distintivos de su innovador discurso los analiza Marina Scordilis Brownlee, *The Severed Word. Ovid's "Heroides" and the Novela Sentimental*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990, p. 36. Sobre la influencia ovidiana, Rudolph Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, University of California Publications in Modern Philology, 1913. La relación la comentan todos los estudiosos del género, empezando por el trabajo clásico de Charles Kany, *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, California, University of California Press, 1937, hasta el más reciente de Antonio Cortijo, ya citado en la nota 20, a cuya bibliografía remito, sin olvidar el trabajo de Ana L. Baquero Escudero, "La técnica epistolar en la novela sentimental de la Edad Media", *Estudios Románicos*, 11(1999), pp. 7-16.

²⁸ Sylvia Roubaud y Monique Joly, "Cartas son cartas. Apuntes sobre la carta fuera del género epistolar", *Criticón*, 30(1985), pp. 103-125; M^a. Carmen Marín Pina, art. cit., y Javier Roberto González, "Propuestas para una tipología epistolar en los libros de caballería castellanos", en *Hispanismo en la Argentina en los portales del siglo XXI. Tomo I, Literatura Española Medieval, Renacentista y del Siglo de Oro*, San Juan, Editorial UNSJ, 2002, pp. 115-126; "La virtutes narrationis en las cartas de los libros de caballerías: el caso de *Cirongilio de Tracia*", en "Nuevas tendencias y perspectivas contemporáneas en la narrativa". *Actas del Segundo Simposio Internacional del Centro de Estudios de Narratología (Buenos Aires, 13 al 15 de junio de 2001)*, Buenos Aires, CEN, 2001 (publicación electrónica en CD), pp. 1-8; "La salutatio epistolar: de la preceptiva latina medieval a la praxis de un libro de caballerías (*Cirongilio de Tracia*, 1545)", *Stylos*, 11(2002), pp. 83-95.

²⁹ Lo sugiere ya Rudolph Schevill, *op. cit.*, p. 203, y lo desarrollan James Donald Fogelquist, *El "Amadís" y el género de la historia fingida*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982, pp. 91-92, y Juan Bautista Avallé-Arce, *"Amadís de Gaula": el primitivo y el de Montalvo*, México, FCE, 1990, p. 198, quien comenta las imitaciones de la penitencia en libros de caballerías posteriores y apunta cartas similares. Por su parte, Adolfo Bonilla y San Martín, ed. cit., p. 179, cita la carta de Iseo como fuente de la amadisiana.

³⁰ En pioneros trabajos, Alan Deyermund, "Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española", en *Symposium in honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Universitat de Barcelona y Quaderns Crema, 1984, pp. 75-92, y Harvey L. Sharrer, "La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media", art. cit., destacaron ya algunas de estas relaciones.

teria troyana, en este caso por la vía de la epístola ovidiana. La carta de Iseo confirma en primer lugar la mezcla entre la materia troyana y la artúrica, una combinación y continuidad imaginaria entre ambos mundos que se remonta a la *Historia Regum Britanniae* de Godofredo de Monmouth, tomando como punto de partida la historia de Bruto, hijo de Eneas y epónimo fundador de Britania³¹, se afianza en las *Sumas* y queda después hermanada en los libros de caballerías españoles originales, empezando por el *Tirant lo Blanc* (1490) y el *Amadís de Gaula* (c. 1496)³². La función de las *Sumas de historia troyana* en este sentido es determinante, pues, en el proceso de contextualización, las historias mitológicas sufren en ellas una actualización y ajuste a la visión ideológica del momento, sus héroes son caracterizados como caballeros y sus historias amorosas, elaboradas en buena parte con materiales ovidianos, especialmente las epístolas de los enamorados, adelantan contenidos propios de los libros sentimentales y caballerescos posteriores³³. La *Crónica Troyana* guarda, con ligeros retoques, el viejo legado historiográfico anovelado de las *Sumas* y por ello sus materiales pueden trenzarse fácilmente con los de los libros de caballerías, en este caso con el *Tristán de Leonís*, donde los préstamos troyanos ya comentados: la mención de algunos de sus héroes a propósito de los llantos por la muerte de la pareja, el retrato de Iseo pergeñado con el de Elena de Troya y la carta de Iseo, se entreveran y confunden con las aventuras caballerescas artúricas. La frase de la epístola de Medea incrustada en la sentimental carta de Belisenda desvela a su vez otro nuevo fundido genérico entre la ficción sentimental y la materia troyana a través de las *Heroi-*

³¹ La rastrea Harvey L. Sharrer, *The Legendary History of Britain in Lope García de Salazar's "Libro de las bienandanzas e fortunas"*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1979, a propósito de la obra de García de Salazar, quien suma a sus fuentes artúricas y troyanas las *heroidas* originales de Rodríguez del Padrón recogidas en su *Bursario*, como estudia Ana Marín Sánchez, "Otra fuente de las *Bienandanzas e fortunas* de Lope García de Salazar: las epístolas de Troilo y Briseida de Rodríguez del Padrón", en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, III, ed. Juan Paredes Núñez, Granada, Universidad, 1995, pp. 193-211. Se ocupa también de la relación genérica Sylvia Roubaud-Bénichou, *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000, especialmente los capítulos IV y V.

³² Las relaciones del *Amadís* con la materia troyana las apuntó ya M^a. Rosa Lida de Malkiel, "El desenlace del *Amadís* primitivo", en sus, ya citados, *Estudios de literatura española y comparada*, pp. 149-156, y se han empezado a estudiar también en los libros de caballerías posteriores, véase, Daniel Eisenberg y M^a. Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2000, entradas [1362], [1520], [1666], entre otras. La obra de Esteban Corbera, *Febó el Troyano* (Barcelona, 1576) sintetiza bien el sincretismo de ambas materias, a la par que una *imitatio* basada también en descarados plagios descubiertos por José Julio Martín Romero, "La *imitatio* poética en los libros de caballerías", *Recovecos de Literatura Áurea. Estudios de Literatura Hispánica de los Siglos de Oro. I Jornadas Internacionales de Jóvenes Filólogos de la Universidad de Oviedo*, 2004, en prensa. Con una incursión en el *Quijote*, aborda también el tema Giuseppe Grilli, "Los héroes de la guerra de Troya y su recaída en la literatura caballerescas", *Annali Sezione Romanza. Istituto Universitario Orientale*, Napoli, XLIV, 1(2002), pp. 27-46.

³³ Explica con gran claridad estas transformaciones y conexiones Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana. II: El desarrollo de los géneros. La ficción caballerescas y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999, capítulo 7.3.6.1., p. 1637.

das. La obra ovidiana se encuentra en esta encrucijada genérica, en las cartas troyanas y en las sentimentales, y propicia el trasvase y el tejido de los textos sin costuras. Esta sintonía espiritual que atesoran los textos la traslucen visualmente también los grabados que los adornan, imágenes que brindan otra "lectura" y hablan a su modo de la afinidad y conexión de los materiales que conforman estas historias. No resulta extraño, por tanto, que el grabado de la liberación de Laureola empleado por Pablo Hurus en *La cárcel de amor* (Zaragoza, 1493) sirva también de portada para la edición de la *Crónica Troyana* de Brocar (Pamplona, 1499-1500) y simbolice el robo de Elena ³⁴. El grabado, como las cartas, en su recontextualización cobra un nuevo significado sin perder totalmente el viejo, lo que permite tender puentes y establecer relaciones entre los textos sentimentales, los troyanos y los caballerescos.

El *Tristán de Leonís* de 1501 asimila y sintentiza todas estas tradiciones a través de sus epístolas. La caballeresca carta Iseo es un *collage* de textos troyanos, una caja de resonancias en la que se escuchan los quejidos y lamentos de las heroínas ovidianas, una "original" carta plagiada de apariencia sentimental que ayuda a su vez a crear y a fijar un modelo de carta de amor, la de despecho o agravio, de gran fortuna en la narrativa caballeresca posterior³⁵. Los destinatarios últimos de esta letra amorosa, los lectores, quizá leyeron entre líneas y vieron a la sin ventura Iseo como una nueva heroína ovidiana.

³⁴ Lo reproduce Francisco Vindel, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1950, VI, p. 234; 1951, VIII, p. 359. Comenta el préstamo M^a. Rosa Fraxanet Sala, "Estudio sobre los grabados de la novela *La Cárcel de amor* de Diego de San Pedro", en *Estudios de iconografía medieval española*, ed. Joaquín Yarza Luaces, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1984, pp. 429-475, p. 452. Para la fortuna de dicho grabado en la iconografía caballeresca posterior, véase M^a. Carmen Marín Pina, "*La cárcel de amor* zaragozana (1493), una edición desconocida", *AFA*, LI(1995), pp. 75-88, y Juan Manuel Cacho Blecua, "Texto, grabados y configuración genérica de la *Crónica popular del Cid*", en *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas. Actas del Congreso Internacional "IX Centenario de la muerte del Cid", celebrado en la Univ. de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999*, ed. Carlos Alvar et al., quien sugiere que pudo servir de prototipo parcial para representar los combates colectivos, pudiendo estar, por tanto, en la génesis del que ilustra el *Tristán de Leonís* aparecido en Sevilla en 1525. Véase también su trabajo "*La configuración iconográfica de la literatura caballeresca. El Tristán de Leonís* y el *Oliveros de Castilla* y *Artús de Algarve* (Sevilla, Jacobo Cromberger)", incluido en este mismo volumen.

³⁵ El recuerdo de las heroínas ovidianas y de sus cartas pervive en la narrativa caballeresca hasta el final. Todavía en la *Cuarta Parte del Espejo de Principes y caballeros*, Zaragoza, 1623, BNM, R-11340, al comentar Florisiano la cruel carta de Polinarda recurre a una comparación con las heroínas clásicas, en este caso "Medea e Progne no pueden llamarse crueles viviendo agora Polinarda, que con su respuesta mostró tenerles ventaja", fol. 73r.

CINCO LIBROS, DOS PRÓLOGOS Y CUATROCIENTOS SESENTA Y CINCO CAPÍTULOS PARA *TIRANT LO BLANCH*

RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ
Universidad Puerto Rico – Río Piedras

RESUMEN

Abordo en este artículo las características de la división textual de la versión anónima de la novela de Joanot Martorell que imprimió Diego de Gumiel en 1511, con el objetivo, a mi juicio, de ofrecer a sus lectores una obra que se amoldara al patrón de los libros de caballerías que tanto éxito empezaban a gozar ya a fines de la primera década del siglo XVI.

ABSTRACT

Five Books, Two Prologues and Four Hundred Sixty-five Chapters for *Tirant lo Blanch*

In this article I focus on the characteristics of textual division of the anonymous version of Joanot Martorell's novel, printed by Diego de Gumiel in 1511. Gumiel's purpose, in my opinion, was to offer its readers a work that followed the patterns of books of chivalry, which were starting to become best-sellers at the end of the first decade of the sixteenth century.

La traducción castellana anónima de la novela de Joanot Martorell vio la luz el 28 de mayo de 1511, en el taller que Diego de Gumiel había inaugurado en Valladolid diez años antes. A partir de este día –tal como diversos investigadores hemos ido estudiando (véase el botón bibliográfico final)–, se inicia una nueva trayectoria de *Tirant lo Blanch* entre aquellos lectores que, por razones culturales, muy probablemente no habían probado ni conocían las aventuras incunables (Valencia, 1490, y Barcelona, 1497) de nuestro caballero. Una trayectoria, conviene destacar, europea e intensa, que Cervantes animó con ambiguo acierto al depositar un ejemplar de *Los cinco libros del esforçado & inuencible cauallero Tirante el blanco de roca salada: Cauallero dela Garrotera. El qual por su alta caualleria alcanço a ser principe y cesar del imperio de grecia* en la biblioteca de Alonso Quijano.

Diego de Gumiel participó como protagonista en la evolución de la imprenta hispánica en el tránsito de los siglos XV al XVI, cuando existía la inevitable de-

pendencia económica derivada de la omnipresencia de los textos doctrinales al tiempo que comenzaba a crecer un público lector que consumía obras de una cierta extensión alejadas de la esfera religiosa o universitaria. Sería un período durante el que un mismo taller componía obras en latín y en lengua vulgar, sin la especialización característica de los años posteriores. En el caso de Gumiel, además, resulta oportuno añadir un periplo biográfico por diversos reinos peninsulares y un prudente ejercicio de trasvase cultural que ejemplifica de manera paradigmática el *Tirante* de 1511, ya que la gran mayoría de sus impresos se vinculan directamente a cubrir la demanda de textos didácticos y litúrgicos.

Las ediciones conservadas de su biografía empresarial propician una constatación importante: *Tirante el Blanco* fue el ejemplar más extenso de todos sus impresos durante la estancia en Valladolid y, sin duda, uno de los más caros, ya que sabemos que Fernando Colón lo adquirió por un precio muy elevado (260 maravedís). A sus 288 folios sólo se acercan los 282 de la *Repetitio in rubricam et capitulum per vestras de donationibus inter virum et uxorem* (1503), de Juan López de Palacios Rubios. Con un par más de excepciones, el resto de impresos no supera el centenar de folios. Parece evidente que Gumiel confiaba plenamente en el éxito de la apuesta industrial/comercial que emprendía, contando sólo con el patrimonio familiar, que en el año 1501, según los testamentos de su primera esposa y el suyo propio, era bastante respetable. A pesar de la vida incunable del texto original, resulta indudable que la arriesgada inversión exigía una calculada adaptación a los gustos del público castellano. El fulgurante viaje hacia Valencia, en la primavera de 1513, me obliga a sospechar que los negocios no dieron los beneficios deseados, ya que un protocolo del 10 de enero de 1517 comunica que Gumiel fue amenazado de embargo, cuando todavía conservaba las deudas de su paso por Castilla, que ya tenía otras nuevas y que se le forzó a devolver la dote matrimonial a su segunda esposa:

Ego Didacus de Gumiel impressor sive stampador civitatis Valencie habitator recolens me diebus preteritis contraxisse et fecisse varias et diversas obligaciones plurimis de causis et racionibus et sich causase diversos creditores tan in regno Castelle quam Valencie quibus (mendum?) actionibus personalibus sed eciam realibus variis sive mixtis civiliter et naturaliter obligatus ex isto et sich adversante fortuna patrimonium et bona mea diminuisse in tanto quod si per dictos creditores bona que michi supersunt executarentur et seu execucioni mandarentur ne dum posse (a dicti?) male administrasse sed etiam ad inopiam vergere pre (inoxiem quod eindem non sien?) liquet mei facultates ad dotis et augmenti sive arrarum vestri honorabilis Catherine Sanç uxoris mee (...). [Berger 1987: II, 501]

Esbozadas estas coordenadas mínimas, quisiera observar ahora el volumen de la traducción castellana de la novela de Martorell, de la cual poseemos, afortunadamente, dos ejemplares: uno en la Biblioteca Nacional de Catalunya y otro en el Museo Massó de Vigo. Debe destacarse que el incunable barcelonés del *Tirant* (1497) llegó a ser impreso por Gumiel por una suma de azares, después de la muerte de su colega Pere Miquel, como un encargo profesional, mientras que el peso de la decisión vallisoletana parece recaerle directa y totalmente, comen-

zando por la inversión económica. El grabado de la portada del ejemplar conservado en la B.N.C., en Barcelona, sugiere, desde el primer momento, el sentido de los cambios textuales introducidos que después comentaré: el jinete montado sobre un caballo rampante (imagen del guerrero victorioso que responde al título tan sonoro que le acompaña) intenta retratar al “príncipe y cesar del imperio de grecia”, cuyas aventuras caballerescas alberga la obra, y que, de forma *anticlimática*, anticipa el final de la narración. Pero si continuamos el examen, advertiremos otras diferencias interesantes que separan el impreso de sus modelos incunables. La ausencia de la dedicatoria inicial y la ausencia de cualquier tipo de alusiones a la autoría o a la traducción disfrazan *Tirante* como una obra anónima, eliminaciones operadas con plena conciencia. Justificaciones plausibles de esta actitud podrían ser la diligencia de los trámites legales previos (dada la inexistencia del autor) o que la versión no hubiera sido culminada por una personalidad relevante.

La *intervención* del impresor, además, se aprecia también en la segmentación del texto, dividido en cinco libros de extensión desigual. El libro primero agrupa los capítulos II-C del original (en la traducción se transforman en 86 capítulos); el libro segundo se abre con la segunda mitad de la división de ese mismo capítulo C hasta el CXVI del original (transformados en 24 capítulos); el libro tercero agrupa los capítulos CXVII-CCXCIX del original (que se convierten en 184 capítulos); el libro cuarto se abre con la continuación de este último capítulo hasta el CCCC del original (en la traducción suman 93 capítulos); el último, y quinto, de los libros agrupa los capítulos CCCCI-CCCCLXXXVII del original (que ahora son 80 capítulos). Cada una de estas cinco partes son introducidas mediante unos incipits interiores:

Comiença el primero libro de Tirante el blanco de roca salada: enel qual al principio se trata como el conde guillen de varoyque propuso de yr al santo sepulcro de Jerusalem y manifiesta ala condesa su muger la deliberacion de su partida. (fol. IIIr)

Comiença el libro segundo del famosoy esforçado cauallero Tirante el blanco enel qual se trata de como socorrio y descerco a rodas: que estaua cercada y puesta en mucho estrecho por los turcos: y de como fue a jerusalem en romeria: y del casamiento de felipe hijo del rey de francia con la hija del rey de cecilia. (fol. LVv)

Comiença el libro tercero del famoso y esforçado cauallero Tirante el blanco: en el qual se trata de como fue en constantinopla en seruicio del emperador y fue su capitan general contra el soldan y el gran turco: y delas grandes cauallerias que en la dicha guerra hizo. (fol. 75r, incorrectamente numerado como LXV)

Aqui comiença el libro quarto del venturoso y esforçado cauallero Tirante el blanco. El qual se desnudo y captiuo subio a tanta señoria que con su mucha industria y gran esfuerço de caualleria conquisto y sojuzgo a toda la berberia: segun en el presente libro se trata. (fol. 198v, incorrectamente numerado como CXCVII)

Comiença el libro quinto enel qual se trata como acabada la conquista de la berberia tirante dio al señor dagramunte y a plazer de mi vida el reyno de fez y de bugia y al rey escariano el reyno de Tunez. Y de la gran armada que hizo para yr en socorro de

constantinopla. Y de como prendio al soldan y al gran turco. Y como despues de desposado conla hija del emperador recobro todo el imperio. (fol. CCXLVIIIv)

Si descartamos ahora la discusión sobre la naturaleza de los incipits capitulares de los incunables, resulta notoria la ostentosa voluntad de cambiar la distribución formal de la traducción castellana, tanto de los incipits citados de los cinco "libros" como los de los cuatrocientos sesenta y siete capítulos que reparten la narración, veinte menos que en el original. Este cambio de la presentación se confirma igualmente en el uso de la letra gótica y la ornamentación de las capitulares, la composición en un formato folio a dos columnas, la foliación romana, el colofón y otros detalles de la tipografía y del diseño interior, muy cercanos a la imagen manuscrita. Todos estos elementos obligan a interrogarnos en torno a las inquietudes de Diego de Gumiel y a los objetivos *editoriales* que estaba asumiendo.

Para responder esta cuestión, debemos revisar, primero, la traducción del prólogo y el texto que sirve como pórtico del libro tercero. Si comparamos el final del proemio original con las líneas siguientes advertiremos la calidad del segundo tipo de transformaciones, las más directamente intratextuales:

Y porque entre los cavalleros señalados de gloriosa memoria fue vno aquel valentíssimo e inuencible cauallero Tirante el blanco de roca salada: de cuyas hazañas y autos varoniles en el presente libro con la mayor breuedad que ser podra seran recontados para exemplo y dotrina delos que enesta noble letura se querran exercitar. Porque enel presente libro hallaran muchas cosas de orden de caualleria. y muchos razonamientos por gentil manera dichos. Muchas batallas y autos de guerra por sotiles artes y maneras tratadas y vencidas. y muchos autos y razonamientos de amores por lindas y onestas maneras dichos y tratados según que enel proceso del libro por gentil manera y estilo hallaran escrito. (fol. III)

El intento de sintetizar el contenido, presentado desde una óptica didáctica y cortesana no oculta ni una tipología muy concreta de lectura por parte de quien la ofrece, ni, sobre todo, un tipo de argumentación concisa que potencia el interés de un determinado tipo de clientela, al cual se dirige un mensaje tan concentrado como publicitario. La ejemplaridad cristiana de las líneas previas a esta cita no tropezaría, por tanto, con las aventuras caballerescas bellamente narradas que protagoniza un personaje que concilia hechos de armas y de amores, valentía y honestidad.

Además, en el mismo folio donde acaban las líneas citadas, se introduce un "Argumento del primero libro", que no aparece en el original, polarizado a través de dos imágenes ligadas a dos tópicos de la ficción caballerescas (el ermitaño y el torneo) que habían gozado de una perdurable fama en las letras catalanas y castellanas de la Edad Media. Este breve texto actúa como *aviso* de la disposición de los materiales que configuran las primeras páginas y como *sustituto*, ya que con propósito idéntico el traductor del *Tirante* —o Gumiel, en última instancia—, eliminó la versión del capítulo I del texto valenciano, directamente inspirado en el *Llibre de l'orde de cavalleria* de Ramon Llull, pues evitando la doctrina inicial no sólo esquivaba el recuerdo luliano, sino que aceleraba la irrupción del héroe, de quien desde este momento sabemos emparentado genealógicamente con Breta-

ña (e indirectamente con la geografía más excelsa del imaginario caballeresco medieval: la tierra del rey Arturo y de Lancelot):

En este primero libro se trata de vn noble y valentissimo cauallero llamado el conde Guillende Varoyque: el qual en su mocedad hizo muchos hechos en armas dinos de memorable recordacion: assí en defensa de su patria como en fauor de dueñas y donzellas. Y despues en su edad antigua deseando acabar sus dias en seruicio de dios fue a visitar el santo sepulcro de nuestro redentor iesu cristo en Jerusalem. E despues biuio muchos dias vida de hermitaño en su propia tierra sin ser conocido delos suyos. E de como los moros destruyeron la mayor parte dela isla de inglaterra. y como por este mismo hermitaño con sus industrias e gran esfuerço fue recobrado el dicho reyno e restituydo el rey en su primero estado. y como el rey fue casado con la hija del rey de francia: a cuyas bodas fueron pregonadas fiestas solenes de vn año yvn dia. Alas quales vinieron de diversas tierras e prouincias muchos nobles principes y caualleros para exercitar sus personas en cosas de cauallerias. Entre los quales vinieron nobles mancebos y parientes del duque de bretaña vno delos quales y mas principal se llamaua tirante el blanco de roca salada. De quien general y principalmente todo este libro trata. (fol. IIIv)

Tampoco figura en la novela de Martorell otro fragmento, más interesante que las dos *interpolaciones* anteriores como consecuencia de la extensión superior y del mensaje que delata su contenido. Se trata del “prólogo” al “libro tercero” (situado, como indiqué, dentro de la materia narrada entre los capítulos CXVI-CXVII del original), que ahora conviene citar:

Las grandes cauallerias que de aqui a delante se leeran de tirante haran tener en poco y olvidar las passadas. Y por ventura a algunos parecieran impossibles. Mas si miran que se puso delante la linda y muy hermosa carmesina hija del emperador de constantinopla de cuyo amor forçado allende del suyo tomo otro nueuo esfuerço y mas brauo creeran todo esto si saben en que cae. que como dize marcial A que no fuerça el amor y ovidio osadia y facundia le puso el amor. Y seneca al mancebo le trae fruto el amar. y aquel diuino platon enel libro que intitula conuinencia de amore puso estas palabras. El amor nos es causa de muy grandes bienes. Dos cosas son que desde la niñez han de guiar al que preclaramente ha de biuir enlas cosas feas: vergüença, y estudio y diligencia enlas onestas. Estas dos cosas ni el linaje ni las riquezas ni las honras nos pueden dar mas presto ni mejor que el amor. Y sin estas dos cosas ninguno pudo acabar cosa que fuesse hazañosa y preclara. que si alguno haze alguna cosa fea o padece alguna injuria de que por su floxedad y couardía no toma vengança. si es visto de padre o de amigos o de otra qualquier persona no recibe tanta verguença ni pena como si le vee aquella que ama si se pudiesse hazer que fuesse constituyda la cibdad o el ejército delos que aman y delos que son amados mas dello que se puede dezir auría mejores fechos y mayores esfuerços. porque por vergüença se retraerian delas cosas feas, y alas onestas quasi por vna emulacion correrian. E tales hombres aun que pocos en número a todos los hombres del mundo a manera de dezir sobrepujarian en batalla. porque el enamorado auria vergüença delante de su enamorada mas que delante de todos los del mundo huyr dela hueste o dexar las armas. antes querria mil muertes morir que desamparar a su amada y no la socorrer en los peligros. no ay ninguno tan liento ni tan frio: que el amor no inflame y ala virtud no despierte y a quien no ponga osadia y esfuerço. estas son palabras de

platon que dexadas las ystorias que estan llenas de semejantes exemplos vimos por experiencia enel tiempo dela soberana reyna sin par doña Ysabel la tercera de eterna memoria que muchos caualleros por seruicio delas damas hizieron grandes hechos en armas que parecian imposibles enla conquista de granada. Por tanto ninguno se deue marauillar si de aqui a delante leyere mayores hechos que hastaqui de tirante que ya ay quien le doble el esfuerço y abiue el entendimiento y le ponga lustre en sus gracias y hablas y le haga nueuo hombre que es el dulce amor de carmesina: del qual comiença a tratar este libro enla manera siguiente. (fol. LXXIIIv)

Martorell mencionaba en su prólogo cinco autoridades de la cultura grecorromana: Homero, Tito Livio, Virgilio, Ovidio y Cicerón (el único a quien citaba explícitamente), junto a otros autores y obras de gran prestigio de la tradición didáctica cristiana. En este curioso proemio se alude, en cambio, además de al autor de las *Metamorfosis*, a Marcial, Séneca y a Platón —el *Banquete* ocupa casi la mitad del texto—, invocados para engrandecer la relación amorosa y caballeresca de la pareja protagonista, como anticipaban las líneas proemiales, evitando las Sagradas Escrituras.

Sin embargo, el proceso indirecto de *laicización* que revela el texto se orienta de manera eficaz, aunque aparentemente secundario, hacia una circunstancia histórica que destaca poderosamente: la conquista de Granada de 1492 y el recuerdo imborrable de Isabel, tercera reina de Castilla. Debe destacarse, ante todo, que esta campaña justifica las grandiosas proezas del héroe al filtrarlas a través del código cortesano; después, opera como un nuevo aviso de las gestas futuras en contra de la omnipresente amenaza *infidel*. El lector ya conocía el papel ejercido por el joven en la resolución del sitio de Rodas y la peregrinación a Jerusalén al mirar el incipit del segundo libro; los de los tres libros posteriores acentúan este perfil, pues informan sobre cómo Tirante luchará contra el “Soldán” y el “Gran Turco” (III), conquista la “Berbería” (IV), y salvará el imperio de Constantinopla al derrotar dos enemigos poderosos (V).

Este prólogo constituye la última pista que necesitábamos para emplazar la impresión del *Tirante el Blanco* de 1511 en unos nuevos contextos, históricos y literarios. Revisando aquellos detalles de factura que he ido describiendo, podríamos aceptar la propuesta siguiente: la publicación de la novela de Martorell imita el modelo de los libros de caballerías castellanos de principios del siglo XVI, encabezados por la refundición de Garci Rodríguez de Montalvo del *Amadís de Gaula*, cuya primera edición conservada es del 30 de octubre de 1508, nacida en el taller de Zaragoza de Jorge Coci (si bien algunos investigadores mantienen la hipótesis de su difusión incunable).

En su prólogo inicial, Montalvo invoca también a “sabios antiguos”, como Salustio y Tito Livio, o a textos de inmensa fortuna en el otoño medieval peninsular, y expone una inflamada apología de los Reyes Católicos, que se inicia de la manera siguiente:

(...) Pues si en el tiempo destes oradores, que más en las cosas de fama que de interesse ocupavan sus juizios y fatigavan sus spiritus, acaesciera aquella santa conquista que el nuestro muy esfuerçado Rey hizo del reino de Granada, ¡cuántas

flores, cuántas rosas en ella por ellos fueran sembradas, assí en lo tocante al esfuerzo de los cavalleros, en las rebueltas, escaramuças y peligrosos combates y en todas las otras cosas de afrentas y trabajos, que para la tal guerra se aparejaron, como en los esforçados razonamientos del gran Rey a los sus altos hombres en las reales tiendas ayuntados, y las obedientes respuestas por ellos dadas y, sobre todo, las grandes alabanças, los crescidos loores que meresce por haver emprendido y acab[ad]o jornada tan cathólica! [Cacho Bleuca 1987-1988: 219-220]

La simple coincidencia de la alusión a la caída de Granada no revelaría más que una casualidad, un espacio común de numerosas obras de fines del siglo XV, si no fuera porque se suma a otros factores que invitan a establecer comunicaciones. Si analizamos exteriormente el *Amadís* de 1508 comprobaremos que se titula *Los quatro libros del virtuoso cauallero Amadís de Gaula: Complidos*, y que el grabado de la portada podría ser un modelo perfecto de la ilustración inicial del *Tirante*, pues la disposición del jinete en ataque parece calcada la una de la otra, aunque esta imagen tuviera representaciones impresas anteriores (el grabado del ejemplar conservado en Vigo procedería de otro libro y se habría añadido posteriormente, según Lucía Megías, 1997 y 2000). La función de *interdependencia editorial* se agrandaría si valorásemos aspectos mencionados de la factura ideada por Gumiel (tipografía, composición del texto, formato, foliación,...), que serán comunes entre muchos libros de caballerías españoles del siglo XVI, como confirman las ediciones nacidas en talleres coetáneos y las de impresores posteriores.

Por consiguiente, será tarea oportuna que valoremos atentamente los nexos compartidos entre dos elementos que exigieron la intervención textual más decidida de Diego de Gumiel: la división en “libros” y los prólogos. El *Amadís* de 1508 está segmentado en cuatro partes definidas por los incipits siguientes [Cacho Bleuca 1987-1988: 225, 657, 945, 1301]:

Aquí comiença el primero libro del esforçado y virtuoso cavallero Amadís, hijo del rey Perión de Gaula y de la Reina Helisena, el qual fue corregido y enmendado por el honrado y virtuoso cavallero Garci-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo, y corregióle de los antiguos originales que estavan corruptos y mal compuestos en antiguo estilo, por falta de los diferentes y malos escriptores, quitando muchas palabras superfluas y poniendo otras de más polido y elegante estilo tocantes a la cavallería y actos della.

Comiença el libro segundo de Amadís de Gaula. Porque las grandes cosas que del libro cuarto de Amadís redundaron desde la Ínsola Firme fueron, assí como por él parece, conviene que en este segundo se haga relación qué cosa esta ínsola fue, y quién aquellos encantamentos que en ella ovo y grandes riquezas desto; pues que seyendo éste el comienço del dicho libro, en el lugar que conviene va relatado.

Comiença el tercero libro de Amadís de Gaula en el qual se cuentan de las grandes discordias y cizañas que en la casa y corte del rey Lisuarte uvo por el mal consejo que Gandandel dio al Rey por dañar a Amadís y sus parientes y amigos; para en comienço de lo qual mandó el Rey a Angriote y a su sobrino que saliessen de su corte y de todos sus señoríos, y los embió a desafiar, y ellos le tornaron la confirmación del desafío, como adelante se contará.

Aquí comienza el cuarto libro del noble y virtuoso cavallero Amadís de Gaula, fijo del rey Perión y de la reina Elisena, en que trata de sus proezas y grandes hechos de armas que él y otros cavalleros de su linaje hizieron.

Los parecidos con los cinco incipits de los libros de la impresión de 1511 resultan evidentes, de acuerdo con el estilo descriptivo que se impondrá durante la segunda década del siglo XVI, desde aquel “comiença el primero libro de...” hasta la adjetivación de las cualidades de los héroes: “esforçado y virtuoso” o “noble y virtuoso” Amadís, “famoso y esforçado” o “venturoso y esforçado” Tirante. El análisis de los incipits de los ciento treinta y tres capítulos amadisianos (libro I: caps. I-XLIII; libro II: caps. XLIV-LXIV; libro III: caps. LXV-LXXXI; libro IV: caps. LXXXII-CXXXIII) apuntaría este parentesco editorial, ya que en ocasiones los incipits capitulares del *Tirante* se caracterizan por el matiz de las noticias del texto original. Éste sería, por ejemplo, el caso del incipit del último capítulo del libro segundo (“como el muy noble rey de sicilia rogo muy ahincadamente a tirante de su parte y de parte del enperador de constantinopla que le pluguiese de yr en persona a le socorrer”) en comparación con el capítulo CXVI del *Tirant* (“Com lo rey de Sicília pregà a Tirant, de part sua e de l'emperador de Contestinoble, que volgués anar en Contestinoble per socórrer-lo”). Evidentemente, esta actitud refundidora se acentúa cuando la traducción separa la trama de un mismo capítulo; así, el capítulo CIX del original (“Com Tirant posà en libertat tots los catius que havia comprats en Alexandria e com tornaren en Sicília e strengueren lo matrimoni de Phelip ab la filla del rey de Sicília”) se separa entre los capítulos XII, XIII y XIV del segundo libro de la manera siguiente:

Como tirante dio libertad a todos los captiuos que compro en alenxandria: y de como se torno a sicilia e concertaron el casamiento de phelipe con la hija del rey de sicilia. (fol. LXVr)

De como el rey se fue ala cibdad de palermo y del recibimiento que le hizieron. (fol. LXVv)

Como la infanta quiso prouar a Felipe. (fol. LXVIr)

Idéntico proceso advertimos en otros momentos de la narración:

1. el capítulo LXVII del original se divide entre los capítulos LVII-LVIII del libro primero;
2. el capítulo LXVIII entre los capítulos LIX-LXII del libro primero;
3. el capítulo LXXXI entre los capítulos LXXIV-LXXV del libro primero;
4. el capítulo C entre el capítulo LXXXVI del libro primero y los capítulos I-II del libro segundo;
5. el capítulo CIV entre los capítulos V-VI y VII (junto al CV) del libro segundo;
6. el capítulo CVII entre los capítulos IX-X del libro segundo;
7. el capítulo CX entre los capítulos XV-XVI del libro segundo;
8. el capítulo CXIV entre los capítulos XX-XXII del libro segundo;
9. el capítulo CXVIII se separa entre los capítulos I (junto al CXVII) y II del libro tercero;

10. el capítulo CXXV entre los capítulo X-XI del libro tercero;
11. el capítulo CXXIX entre los capítulos XV-XVI del libro tercero;
12. el capítulo CXXXII entre los capítulos XIX-XX del libro tercero;
13. el capítulo CXXXIII entre los capítulos XXI-XXIII del libro tercero;
14. el capítulo CXXXVII entre los capítulo XXVI (junto al CXXXVI) y XXVII del libro tercero;
15. el capítulo CXXLI entre los capítulos XXXI-XXXIII del libro tercero;
16. el capítulo CLXV entre los capítulos XXXVII-XXXVIII del libro tercero;
17. el capítulo CXLVI entre los capítulos XXXIX-XL del libro tercero;
18. el capítulo CXLVIII entre los capítulos XLII-XLIII del libro tercero;
19. el capítulo CLIV entre los capítulos XLIX-L del libro tercero;
20. el capítulo CLV entre los capítulos LI-LII del libro tercero;
21. el capítulo CLXI entre los capítulos LVIII-LIX del libro tercero;
22. el capítulo CLXXXIX entre los capítulos LXXXIII (junto al CLXXXVIII) y LXXXIV-LXXXVI del libro tercero;
23. el capítulo CCXXXIII entre los capítulos CXIV (junto al CCXXXII) y CXV del libro tercero;
24. el capítulo CCLXIV entre los capítulos CXXXV-CXXXVI del libro tercero;
25. el capítulo CCXCIX entre los capítulos CLXII-CLXIV del libro tercero y el capítulo I (junto al CCC) del libro cuarto;
26. el capítulo CCCIX entre los capítulos X-XI del libro cuarto;
27. el capítulo CCCXLVI entre el capítulo XL (junto al CCCXLV) y XLI del libro quinto;
28. el capítulo CCCCLXIII entre los capítulos LVII-LVIII del libro quinto.

Estas veintiocho divisiones de las aventuras no constituyen la única práctica efectuada en los talleres de Gumiel. Así, la versión de la novela de Martorell sufrirá también el proceso opuesto de abreviación, como consecuencia de la singular segmentación del original, a menudo intentando evitar las separaciones más breves:

1. el capítulo XXXVI del libro primero –no numerado– (“Como tirante rogo al hermitaño que le dixiese en que hedad del mundo fueron los mejores caualleros”, fol. XXv) corresponde a los capítulos XXXVII-XXXXVIII del original (“Com Tirant demarà a l’hermità que li digués en quina edat del món eren stats millors cavalleres” y “Com Tirant tornà a replicar a l’hermità del precedent capítol”), relación equiparable a la efectuada en el
2. capítulo XLIII del libro primero con los capítulos LXV-LI;
3. capítulo LIII del libro primero con los capítulos LXI-LXIII;
4. capítulo LXII-LXIII del libro primero con los capítulos LVIII-LXXII;
5. capítulo LXXXI del libro primero con los capítulos XCII-XCV;
6. capítulo III del libro segundo con los capítulos CI-CII;
7. capítulos IV y V del libro tercero con el capítulo CXIX (junto al CXX);
8. capítulo LXVIII del libro tercero con los capítulos CLXX-CLXXII;

9. capítulo LXX del libro tercero con los capítulos CLXXIV-CLXXV;
10. capítulo LXXXIX del libro tercero con los capítulos CXCII-CXCIII;
11. capítulo XC del libro tercero con los capítulos CXCIV-CCI;
12. capítulo XCII del libro tercero con los capítulos CCIII-CCVI;
13. capítulo XCVI del libro tercero con los capítulos CCX-CCXI;
14. capítulo XCVIII del libro tercero con los capítulos CCXIII-CCXIV;
15. capítulo CI del libro tercero con los capítulos CCXVII-CCXVIII;
16. capítulo CVII del libro tercero con los capítulos CCXXIV-CCXXV;
17. capítulo CXVII del libro tercero con los capítulos CCXXXV-CCXXXVI;
18. capítulo CXVIII del libro tercero con los capítulos CCXXXVII-CCXXXVIII;
19. capítulo CXX del libro tercero con los capítulos CCXL-CCXLII;
20. capítulo CXXVI del libro tercero con los capítulos CCL-CCLI;
21. capítulo CXXVII del libro tercero con los capítulos CCLII-CCLIII;
22. capítulo CCCIX del libro tercero con los capítulos CCLV-CCLVI;
23. capítulo CXXXII del libro tercero con los capítulos CCLIX-CCLX;
24. capítulo CXXXIII del libro tercero con los capítulos CCLXI-CCLXII;
25. capítulo CXXXIX del libro tercero con los capítulos CCLXVII-CCLXVIII;
26. capítulo CXLI del libro tercero con los capítulos CCLXX-CCLXXI;
27. capítulo CXLII del libro tercero con los capítulos CCLXXII-CCLXXIV;
28. capítulo CXLVII del libro tercero con los capítulos CCLXXIX-CCLXXX;
29. capítulo CLI del libro tercero con los capítulos CCLXXXIV-CCLXXXV;
30. capítulos CLII-CLIII del libro tercero con los capítulos CCLXXXVI-CCLXXXVIII;
31. capítulo CLIV del libro tercero con los capítulos CCLXXXIX-CCXC;
32. capítulo CLXI del libro tercero con los capítulos CCXCVII-CCXCVIII;
33. capítulo XXII del libro cuarto con los capítulos CCCXX-CCCXXI;
34. capítulo XXXIII del libro cuarto con los capítulos CCCXXXII-CCCXXXIII;
35. capítulo XXXVI del libro cuarto con los capítulos CCCXXXVI-CCCXXXVII;
36. capítulo XL del libro cuarto con los capítulos CCCXLI-CCCXLIII;
37. capítulo XLVIII del libro cuarto con los capítulos CCCLI-CCCLIII;
38. capítulo LVI del libro cuarto con los capítulos CCCLXI-CCCLXII;
39. capítulo LVII del libro cuarto con los capítulos CCCLXIII-CCCLXIV;
40. capítulo XXXII del libro quinto con los capítulos CCCXXXII-CCCXXXIII;
41. capítulo XXXV del libro quinto con los capítulos CCCXXXVI-CCCXXXVII;
42. capítulo XXXVI del libro quinto con los capítulos CCCXXXVIII-CCCXXXIX;
43. capítulo XXXVIII del libro quinto con los capítulos CCCCXLI-CCCXLII;
44. capítulo XXXIX del libro quinto con los capítulos CCCXLIII-CCCXLIV;
45. capítulo LII del libro quinto con los capítulos CCCCLVII-CCCCLVIII;
46. capítulo LXVIII del libro quinto con los capítulos CCCCLXXIII-CCCCLXXV.

Además de este impresionante volumen de abreviaciones, la materia de los capítulos CCXLIII-CXLVIII se divide de manera desigual entre los capítulos CXXI-CXXIII del libro tercero. Y es que, como afirmara Martín de Riquer, “en las

dos ediciones góticas del original hay aquí una trasposición de capítulos, pues se siguen en el siguiente orden: 243, 246, 244, 245 y 247. El traductor ha hecho todo lo posible para salvar las incongruencias que ello supone" [1974: III, 220].

Estas modalidades de repartimiento del original propician las siguientes correspondencias:

"Libro primero" de *Tirante el Blanco*:

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|
| [Eliminación de la dedicatoria inicial; traducción del prólogo; incorporación de un "argumento" (resumen) del primer libro; supresión del capítulo 1 del original valenciano] | XXXI - 32 |
| | XXXII - 33 |
| | XXXIII - 34 |
| | XXXIII - 35 |
| | XXXV - 36 |
| | XXXVI - 37 + 38 |
| | XXXVII - 39 |
| | XXXVIII - 40 |
| | XXXIX - 41 |
| I - 2 | XL - 42 |
| II - 3 | XLI - 43 |
| III - 4 | XLII - 44 |
| IIII - 5 | XLIII - 45 + 46 + 47 + 48 + 49 + 50 + 51 |
| V - 6 | XLIII - 52 |
| VI - 7 | XLV - 53 |
| VII - 8 | XLVI - 54 |
| VIII - 9 | XLVII - 55 |
| IX - 10 | XLVIII - 56 |
| X - 11 | XLIX - 57 |
| XI - 12 | L - 58 |
| XII - 13 | LI - 59 |
| XIII - 14 | LII - 60 |
| XIIII - 15 | LIII - 61 + 62 + 63 |
| XV - 16 | LIII - 64 |
| XVI - 17 | LV - 65 |
| XVII - 18 | LVI - 66 |
| XVIII - 19 | LVII - 67... |
| XIX - 20 | LVIII - ...67 |
| XX - 21 | LIX - 68... |
| XXI - 22 | LX - ...68... |
| XXII - 23 | LXI - ...68... |
| XXIII - 24 | LXII - 68 + 69 + 70 + 71b... |
| XXIIII - 25 | LXIII - ...71b + 72 |
| XXV - 26 | [Pérdida del folio XL (ejemplar |
| XXVI - 27 | B.N.C.): falta parte del capítulo LXIII, |
| XXVII - 28 | el capítulo LXIIII entero y parte del |
| XXVIII - 29 | |
| XXIX - 30 | |
| XXX - 31 | |

capítulo LXV. El capítulo LXVI presenta numeración errónea (LXVIII), subsanada en los capítulos posteriores]

LXVI - 73
LXVII - 74
LXVIII - 75
LXIX - 76
LXX - 77
LXXI - 78
LXXII - 79
LXXIII - 80
LXXIII - 81...

LXXV - ...81
LXXVI - ...82
LXXVII - 83
LXXVIII - 84
LXXIX - 85
LXXX - 86 + 87 + 88 + 89 + 90 + 91
LXXXI - 92 + 93 + 94 + 95
LXXXII - 96
LXXXIII - 97
LXXXIII - 98
LXXXV - 99
LXXXVI - 100...

“Libro segundo” de *Tirante el Blanco*:

I - ...100...
II - ...100
III - 101 + 102
III - 103
V - 104...
VI - ...104...
VII - ...104 + 105
VIII - 106
IX - 107a
X - 107b
XI - 108
XII - 109...

XIII - ...109...
XIII - ...109
XV - 110...
XVI - ...110
XVII - 111
XVIII - 112
XIX - 113
XX - 114...
XXI - ...114...
XXII - ...114
XXIII - 115
XXIII - 116

“Libro tercero” de *Tirante el Blanco*:

[Incorporación de un (segundo) prólogo]

I - 117 + 118...
II - ...118
III - 119...
III - ...119...
V - ...119 + 120
VI - 121
VII - 122
VIII - 123
IX - 124
X - 125...

XI - ...125
XII - 126
XIII - 127
XIII - 128
XV - 129...
XVI - ...129
XVII - 130
XVIII - 131
XIX - 132...
XX - ...132
XXI - 133...
XXII - ...133...

| | |
|---------------------|----------------------------------------|
| XXIII - ...133 | LXVII - 169 |
| XXIII - 134 | LXVIII - 170 + 171 + 172 |
| XXV - 135 | LXIX - 173 |
| XXVI - 136 + 137... | LXX - 174 + 175 |
| XXVII - ...137 | LXXI - 176 |
| XXVIII - 138 | LXXII - 177 |
| XXIX - 139 | LXXIII - 178 |
| XXX - 140 | LXXIII - 179 |
| XXXI - 141... | LXXV - 180 |
| XXXII - ...141... | LXXVI - 181 |
| XXXIII - ...141 | LXXVII - 182 |
| XXXIII - 142 | LXXVIII - 183 |
| XXXV - 143 | LXXIX - 184 |
| XXXVI - 144 | LXXX - 185 |
| XXXVII - 145... | LXXXI - 186 |
| XXXVIII - ...145 | LXXXII - 187 |
| XXXIX - 146... | LXXXIII - 188 + 189... |
| XL - ...146 | LXXXIII - ...189... |
| XLI - 147 | LXXXV - ...189... |
| XLII - 148... | LXXXVI - ...189 |
| XLIII - ...148 | LXXXVII - 190 |
| XLIII - 149 | LXXXVIII - 191 |
| XLV - 150 | LXXXIX - 192 + 193 |
| XLVI - 151 | XC - 194 + 195 + 196 + 197 + 198 + 199 |
| XLVII - 152 | + 200 + 201 |
| XLVIII - 153 | XCI - 202 |
| XLIX - 154... | XCII - 203 + 204 + 205 + 206 |
| L - ...154 | XCIII - 207 |
| LI - 155... | XCIII - 208 |
| LII - ...155 | XCV - 209 |
| LIII - 156 | XCVI - 210 + 211 |
| LIII - 157 | XCVII - 212 |
| LV - 158 | XCVIII - 213 + 214 |
| LVI - 159 | XCIX - 215 |
| LVII - 160 | C - 216 |
| LVIII - 161... | CI - 217 + 218 |
| LIX - ...161 | CII - 219 |
| LX - 162 | CIII - 220 |
| LXI - 163 | CIII - 221 |
| LXII - 164 | CV - 222 |
| LXIII - 165 | CVI - 223 |
| LXIII - 166 | CVII - 224 + 225 |
| LXV - 167 | CVIII - 226 |
| LXVI - 168 | CIX - 227 |

CX - 228
CXI - 229
CXII - 230
CXIII - 231
CXIII - 232 + 233...
CXV - ...233
CXVI - 234
CXVII - 235 + 236
CXVIII - 237 + 238
CXIX - 239
CXX - 240 + 241 + 242
CXXI - 243 + 244...
CXXII - 246... [transposición de capítulos con el siguiente orden: 243, 246, 244, 245 y 247]
CXXIII - ...244 + 245
CXXIII - ...246 + 247 + 248
CXXV - 249
CXXVI - 250 + 251
CXXVII - 252 + 253
CXXVIII - 254
CXXIX - 255 + 256
CXXX - 257
CXXXI - 258
CXXXII - 259 + 260
CXXXIII - 261 + 262
CXXXIII - 263
CXXXV - 264...
CXXXVI - ...264

CXXXVII - 265
CXXXVIII - 266
CXXXIX - 267 + 268
CXL - 269
CXLI - 270 + 271
CXLII - 272 + 273 + 274
CXLIII - 275
CXLIII - 276
CXLV - 277
CXLVI - 278
CXLVII - 279 + 280
CXLVIII - 281
CXLIX - 282
CL - 283
CLI - 284 + 285
CLII - 286...
CLIII - ...286 + 287 + 288
CLIII - 289 + 290
CLV - 291
CLVI - 292
CLVII - 293
CLVIII - 294
CLIX - 295
CLX - 296
CLXI - 297 + 298
CLXII - 299...
CLXIII - ...299...
CLXIII - ...299...

“Libro cuarto” de *Tirante el Blanco*:

I - ...299 + 300
II - 301
III - 302
III - 303
V - 304
VI - 305
VII - 306
VIII - 307
IX - 308
X - 309...
XI - ...309

XII - 310
XIII - 311
XIII - 312
XV - 313
XVI - 314
XVII - 315
XVIII - 316
XIX - 317
XX - 318
XXI - 319
XXII - 320 + 321

XXIII - 322
XXIII - 323
XXV - 324
XXVI - 325
XXVII - 326
XXVIII - 327
XXIX - 328
XXX - 329
XXXI - 330
XXXII - 331
XXXIII - 332 + 333
XXXIII - 334
XXXV - 335
XXXVI - 336 + 337
XXXVII - 338
XXXVIII - 339
XXXIX - 340
XL - 341 + 342 + 343
XLI - 344
XLII - 345
XLIII - 346
XLIII - 347
XLV - 348
XLVI - 349
XLVII - 350
XLVIII - 351 + 352 + 353
XLIX - 354
L - 355
LI - 356
LII - 357
LIII - 358
LIII - 359
LV - 360
LVI - 361 + 362
LVII - 363 + 364
LVIII - 365

LIX - 366
LX - 367
LXI - 368
LXII - 369
LXIII - 370
LXIII - 371
LXV - 372
LXVI - 373
LXVII - 374
LXVIII - 375
LXIX - 376
LXX - 377
LXXI - 378
LXXII - 379
LXXIII - 380
LXXIII - 381
LXXV - 382
LXXVI - 383
LXXVII - 384
LXXVIII - 385
LXXIX - 386
LXXX - 387
LXXXI - 388
LXXXII - 389
LXXXIII - 390
LXXXIII - 391
LXXXV - 392
LXXXVI - 393
LXXXVII - 394
LXXXVIII - 395
LXXXIX - 396
XC - 397
XCI - 398
XCII - 399
XCIII - 400

“Libro quinto” de *Tirante el Blanco*:

I - 401
II - 402
III - 403
III - 404

V - 405
VI - 406
VII - 407
VIII - 408

| | |
|---------------------|--------------------------|
| IX - 409 | XLV - 450 |
| X - 410 | XLVI - 451 |
| XI - 411 | XLVII - 452 |
| XII - 412 | XLVIII - 453 |
| XIII - 413 | XLIX - 454 |
| XIIII - 414 | L - 455 |
| XV - 415 | LI - 456 |
| XVI - 416 | LII - 457 + 458 |
| XVII - 417 | LIII - 459 |
| XVIII - 418 | LIIII - 460 |
| XIX - 419 | LV - 461 |
| XX - 420 | LVI - 462 |
| XXI - 421 | LVII - 463... |
| XXII - 422 | LVIII - ...463 |
| XXIII - 423 | LIX - 464 |
| XXIIII - 424 | LX - 465 |
| XXV - 425 | LXI - 466 |
| XXVI - 426 | LXII - 467 |
| XXVII - 427 | LXIII - 468 |
| XXVIII - 428 | LXIIII - 469 |
| XXIX - 429 | LXV - 470 |
| XXX - 430 | LXVI - 471 |
| XXXI - 431 | LXVII - 472 |
| XXXII - 432 + 433 | LXVIII - 473 + 474 + 475 |
| XXXIII - 434 | LXIX - 476 |
| XXXIIII - 435 | LXX - 477 |
| XXXV - 436 + 437 | LXXI - 478 |
| XXXVI - 438 + 439 | LXXII - 479 |
| XXXVII - 440 | LXXIII - 480 |
| XXXVIII - 441 + 442 | LXXIIII - 481 |
| XXXIX - 443 + 444 | LXXV - 482 |
| XL - 445 + 446... | LXXVI - 483 |
| XLI - ...446 | LXXVII - 484 |
| XLII - 447 | LXXVIII - 485 |
| XLIII - 448 | LXXIX - 486 |
| XLIIII - 449 | LXXX - 487 |

Creo que esta detallada comparación demuestra que la impresión de 1511 está vertiendo la novela valenciana en un nuevo molde, más cercano a la órbita de la caballería encarnada por *Amadís de Gaula*, de Garci Rodríguez de Montalvo. Así, puede sugerirse que la versión castellana de *Tirant lo Blanch*, realizada probablemente por un solo traductor a partir de la impresión de Diego de Gumiel (1497) —no de la valenciana de 1490—, testimonia un conocimiento más que aceptable de la lengua original y una prudente actitud de adaptación a los usos

idiomáticos de la sociedad castellana de principios del siglo XVI. Esto a pesar de que se podrán advertir numerosos errores que, en cualquier caso, no dificultan la comprensión del texto ni atentan contra la trama de Martorell. La alusión a la “gentil manera y estilo” del prólogo inicial del *Tirante* también remitiría a un tópico utilizado en el íncipit del primer libro amadisiano: “quitando muchas palabras superfluas y poniendo otras de más polido y elegante estilo tocantes a la cavallería y actos dellas”...

El contenido anunciado en los textos proemiales de ambas obras mantendría los paralelismos señalados con anterioridad. Con todo, recordemos que el emplazamiento del segundo prólogo del *Tirante* entre el libro segundo y tercero se diferencia del de *Amadís* de 1508, situado entre los libros tercero y cuarto. Tal vez no debemos buscar razones que justifiquen esta diferencia en el orden, ya que la funcionalidad de las dos piezas intenta aumentar el interés del lector. Resulta oportuno subrayar que de la misma forma que el texto impreso por Gumiel recuerda que Carmesina es hija del emperador de Constantinopla (capital anunciada en los íncipits de los libros tercero y quinto), también en el segundo prólogo amadisiano aparece una interesante mención, en torno a Esplandián, hijo de Amadís:

Y después que a la más edad fue llegado y en tan gran estado puesto como ser emperador de Costantinopla, rey de la Gran Bretaña y Gaula, estonces siguiendo la vía virtuosa fue más humano, más liberal, más conoçido a los suyos, faziéndoles mercedes, allegándolos, honrándolos como amigos, castigándolos en sus yerros con piadosa mano, con coraçón tierno sin ninguna dureza de sobervia ni vengança, queriendo antes con la razón que con la ira se la justicia esecutada; y otras muchas buenas maneras que en sí huvo que muy largas serían de contar (...). [Cacho Blecua 1987-1988: 1304]

Este joven, cuya biografía anticipa tan repentinamente Rodríguez de Montalvo en su segundo pòrtico, protagoniza la continuación de las aventuras de su padre en una obra que se convertirá en el quinto libro del ciclo, titulado *Las sergas de Esplandián*. La primera impresión de la que tenemos noticias saldría de las prensas sevillanas de Jacobo Cromberger el 31 de julio de 1510, meses antes que el *Tirante* de Gumiel, aunque el sexto libro de la serie amadisiana, el *Florisando*, de Páez de Ribera, fue impreso en 1510 en dos talleres castellanos. El éxito de este título nos obliga a pensar, también, que los cinco libros previos se publicarían, en pura lógica, con una cierta antelación. Que Esplandián despose a Leonorina, hija del emperador de Constantinopla como Carmesina, junto a muchos otros rasgos temáticos y estructurales compartidos, ha propiciado que algunos estudiosos tracen una relación de dependencia de *Las sergas* con *Tirant lo Blanch*, e incluso que la traducción de 1511 haya influido sobre otros libros de caballerías castellanos posteriores. Se trata de sugerencias que, de ser aceptadas, revestirían una enorme trascendencia para delinear el árbol genealógico de las ficciones caballerescas peninsulares. Sin embargo, constituyen vías que todavía no han sido suficientemente transitadas y que no pueden compartirse sin reser-

vas. Por ejemplo, la presencia de Constantinopla, de dilatada tradición románica, obtiene significación sobre todo en el contexto histórico de las campañas militares de Fernando el Católico, quien gestó un nuevo modelo de caballería, terrenal y providencialista.

Espero, en todo caso, haber ofrecido algunas nuevas aportaciones sobre las significaciones textuales y culturales de una de las traducciones castellanas de la literatura catalana más relevantes de los últimos cinco siglos.

BIBLIOGRAFÍA

- ASKINS, Arthur L.-F. (1992), "Notas sobre libros de caballerías españoles que se hallaban en la biblioteca de Fernando Colón", en *Scripta Philologica in Honorem Juan M. Lope Blanch*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, vol. III, pp. 89-99.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974), "Para las fuentes de *Tirant lo Blanc*", en su *Temas hispánicos medievales*, Madrid: Gredos, pp. 233-261.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1993), "*Amadís de Gaula-Tirant lo Blanc: Tirant lo Blanc-Amadís de Gaula*", en *Actes del Symposion Tirant lo Blanc*, Barcelona: Quaderns Crema, pp. 7-19.
- BELTRÁN, Rafael (1996), "*Tirante el Blanco* en el gran teatro de caballería", *Voz y Letra*, VII/1, pp. 81-130.
- BERGER, Philippe (1987), *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- BERGER, Philippe (1988), "La evolución de la producción editorial española entre 1501 y 1520", en *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, Diciembre 1986)*, Salamanca-Madrid: Universidad-Biblioteca Nacional, pp. 63-72.
- BERGER, Philippe (1990), "À propos des romans de chevalerie à Valence", *Bulletin Hispanique*, 92, pp. 83-99.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1987-1988), ed. de Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Madrid: Cátedra.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1986), "Diego Gumiel i la impremta incunable a Girona", en su *Història de París i Viana. Edició facsímil de la primera impressió catalana (Girona, 1495)*, Girona: Diputació, pp. 59-92.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1999), "Prólogo", en Javier Guijarro Ceballos, *El "Floriseo" de Fernando Bernal*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 11-46.
- CHEVALIER, Maxime (1976), *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Turner.
- DELGADO CASADO, Juan (1996), "Diego de Gumiel", en su *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid: Arco/Libros, vol. I, pp. 309-311.
- DÍEZ BORQUE, José M^a. (1981), "Aspectos de la recepción y difusión de la novela de caballerías castellana en el siglo XVI: sobre ediciones e ilustraciones", *Spicilegio Moderno*, 15-16, pp. 39-64.
- EISENBERG, Daniel (1979), *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century*, London: Grant & Cutler.
- GRILLI, Giuseppe (1994), "Romanzo di cavalleria: Interferenza e duplicazione del genere", en su *Dal "Tirant" al "Quijote"*, Bari: Adriatica, pp. 35-61.

- INDINI, Maria Luisa & Vincenzo MINERVINI (1990), "Il viaggio di Tirante. Fortuna e infortuni di un romanzo cavalleresco", *Studi Catalani e Provenzali* 88, L'Aquila: Japadre, pp. 5-67.
- INFANTES, Víctor (1992), "La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, Agosto 1989)*, Barcelona: P.P.U., vol. I, pp. 467-474.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1993), "El *Tirante* castellano de 1511 y los libros de viajes", en *Actes del Symposium Tirant lo Blanc*, Barcelona: Quaderns Crema, pp. 441-470.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1997), "Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicas. X. *Tirante el Blanco* ante el género editorial caballeresco", *TIRANT (Butlletí informatiu i bibliogràfic del servidor electrònic L.E.M.I.R., de la Universitat de València)*.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero & Ramos.
- MADURELL MARIMÓN, José M^a. & Jorge RUBIÓ y BALAGUER (1955), *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*, Barcelona: Gremios de editores, de librerías y de maestros impresores.
- MARÍN PINA, M^a. Carmen (1996), "La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la narrativa caballeresca del reinado fernandino", en *Fernando II de Aragón, el Rey Católico*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 87-105.
- MARTINES, Vicent (1997), *El Tirant poliglota. Estudi sobre el "Tirant lo Blanch" a partir de les seues traduccions espanyola, italiana i francesa dels segles XVI-XVIII*, Barcelona: Curial-Abadia de Montserrat.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (1993), "¿Las desgracias de un editor? Diego de Gumiel, *Tirant lo Blanch* y *Tirante el Blanco*", en *Actas do IV Congresso da A.H.L.M. (Lisboa, Outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, vol. IV, pp. 257-262.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (1995), "Diego Clemencín i la seva lectura quixotesca del *Tirant lo Blanch*", *A Sol Post. Estudis de llengua i literatura*, 3, pp. 211-223.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (1995), "*Tirant lo Blanch* y los libros de caballerías: en torno al *Discurso preliminar* de Pascual de Gayangos", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 20, pp. 153-159.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (1997-1998), "La desaparición de Morgana: de *Tirant lo Blanch* (1490) y *Amadís de Gaula* (1508) a *Tyrant le Blanch* (1737)", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 46, pp. 135-156.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (1997 [1998]), "La fortuna de *Tirant lo Blanch* entre alguns lectors hispànics dels segles XVI al XIX", *Caplletra*, 23, pp. 75-89.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (1998), "La aportación de la primera historiografía española moderna a los estudios *tirantianos* (de José Amador de los Ríos a Marcelino Menéndez Pelayo)", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 74, pp. 13-32.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (1999), "Las historias fingidas de Garci Rodríguez de Montalvo", *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54, pp. 180-216.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2001), "Un anciano volumen caballeresco de la biblioteca de Alonso Quijano", en "*Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron*". *Estudios sobre la ficción caballeresca*, ed. J. Acebrón Ruiz, Lleida: Universitat, pp. 231-249.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. & Rubén D. BUILES (2002), *Tirante el Blanco: Valladolid, Diego de Gumiel, 1511. Guía de lectura caballeresca*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- NORTON, F. J. (1966), *Printing in Spain 1501-1520*, Cambridge: University (traducción

- española disponible, Madrid: Ollero & Ramos, 1997, con adiciones de Julián Martín Abad).
- NORTON, F. J. (1978), *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, Cambridge: University.
- RAMOS, Rafael (1994), "Para la fecha del *Amadís de Gaula: Esta sancta guerra que contra los infieles comenzada tienen*", *Boletín de la Real Academia Española*, 74 (1994), pp. 503-521.
- RAMOS, Rafael (1997), "*Tirante el Blanco* y el *Libro del caballero Zifar* a la zaga de *Amadís de Gaula*", *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London: Queen Mary and Westfield College, pp. 207-225.
- RAMÍREZ, Pere, "El ritmo de la prosa del *Tirant lo Blanc* y de su traducción castellana de 1511", *Versants*, 38 (2001), pp. 103-116.
- RIQUER, Martín de (1967), *Caballeros andantes españoles*, Madrid: Espasa-Calpe.
- RIQUER, Martín de (1974), ed. de *Tirante el Blanco*, Madrid: Espasa-Calpe.
- RIQUER, Martín de (1975), "Un nuevo ejemplar del *Tirante el Blanco* de Valladolid, de 1511", *Miscellanea Barcinonensia*, 42, pp. 7-15.
- RIQUER, Martín de (1990), ed. de *Tirante el Blanco*, Barcelona: Planeta.
- SABATÉ, Glòria (1998), "El *Tirant lo Blanc* i la seva traducció castellana del segle XVI", en *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, septiembre 1996)*, ed. C. Parrilla et alii, A Coruña: Universidade, vol. 2, pp. 607-620.
- SALES DASÍ, Emilio José (2004), *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- SÁNCHEZ, Lourdes & Enrique J. NOGUERAS (1995), "Quinientos años de *Tirant lo Blanc*", en su ed. de *Estudios sobre el "Tirant lo Blanc"*, Granada: Universidad, pp. 153-179.
- WITTLIN, Curt J. (1987), "Grupos de sinónimos y fórmulas multinominales en la antigua traducción castellana del *Tirant lo Blanc*", en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, vol. II, pp. 467-483.

FELICIANO DE SILVA EN EL ESPEJO DE FELICIANO DE SILVA

EMILIO JOSÉ SALES DASÍ

RESUMEN

Además de imitar a otras obras y autores, Feliciano de Silva reitera conscientemente motivos argumentales propios e insiste en similares descripciones de diversos personajes. A partir del análisis de distintos esquemas actanciales paralelos, se propone un acercamiento a la estética creativa de Silva, una manera de proceder que permite plantear un cierto orden estructural o revela las preferencias temáticas del autor. Con el estudio de algunos episodios sentimentales, bélicos y maravillosos, se intenta reflejar cómo la repetición de determinadas pautas compositivas junto a una labor paralela de variación y transformación conducen a un enriquecimiento de las posibilidades narrativas del género caballeresco. De este modo, Silva puede definirse como un escritor que intenta rivalizar con sus modelos literarios, pero también con sus propias invenciones en un esfuerzo continuado por satisfacer a sus hipotéticos lectores.

ABSTRACT

Feliciano de Silva in the Mirror of Feliciano de Silva

Besides imitating other works and authors, Feliciano de Silva consciously repeats his own topical motives and insists on similar descriptions of various characters. An approach to the creative esthetics of Silva is suggested through the analysis of different parallel actantial schemes, a way of proceeding that allows us to outline a certain structural order or reveals the author's thematic preferences. Through the study of some sentimental, warlike and marvellous episodes, we intend to show how the repetition of certain combining patterns together with a parallel labor of variation and transformation lead to an enrichment of narrative possibilities in the chivalric genre. In this way, Silva can be defined as a writer who tries to rival with his literary models, but at the same time with his own inventions, in a continuous effort to satisfy his hypothetical readers.

Una de las plumas más prolíficas en la creación de libros de caballerías fue, sin lugar a dudas, la de Feliciano de Silva. Tanto en el número de títulos como en la extensión de sus relatos la figura de este regidor de Ciudad Rodrigo ocupa un lugar destacado dentro del género caballeresco peninsular del XVI. A diferencia de lo que ocurrió con este escritor a partir de las supuestas críticas vertidas por Cervantes en el *Quijote*¹, durante su época sus crónicas no sólo gozaron de la

¹ En uno de los pasajes iniciales más famosos del *Quijote*, leemos que entre los libros favori-

aprobación del público, sino que, además, influyeron en la labor creativa de otros literatos. Sus argumentos trascendieron las fronteras genéricas y rebasaron los límites geográficos. Tal vez, porque a lo largo de sus cinco crónicas protagonizadas por los descendientes del famoso Amadís de Gaula Silva consiguió concretar una fórmula literaria que era del agrado de sus destinatarios. Ahora bien, debe resaltarse que ese proceso, que teóricamente desembocaba en el descubrimiento de las claves precisas del éxito, no fue un logro inmediato. Silva no fue un escritor al que cuanto menos se le pueda aplicar el concepto romántico de la creación. A pesar de que se trata de un escritor de pluma fácil y desbordante inventiva, tienen que señalarse otros elementos que contribuyeron decisivamente al resultado final de cada una de sus historias. Desde luego que muchas de sus páginas responden o son producto de una viva inspiración, pero, aparte de que Silva estuviese más o menos tocado por la mano divina, habrá que detener la mirada en otros factores de sumo interés para calibrar la singularidad de su labor artística. En todo caso, las reflexiones que aparecerán en las páginas siguientes no se exponen con una finalidad valorativa. Sencillamente, intentaremos bucear en algunas de las razones que favorecieron el carácter prolífico de un escritor que empezó imitando de forma explícita los cinco libros del *Amadís de Gaula*, refundidos y compuestos por Garci Rodríguez de Montalvo, y se convirtió rápidamente en toda una autoridad que nutrió la imaginación de otros autores de libros de caballerías.

Digamos en primera instancia que las continuaciones amadisianas de Feliciano de Silva demuestran una evidente voluntad experimentadora². Una intención que no debe leerse en términos puramente estéticos, pues consideramos que las aportaciones y novedades introducidas por el de Ciudad Rodrigo a la ficción caballescica responden prioritariamente a un afán que en nuestros días tildaríamos de comercial. Buena prueba de esto último puede deducirse de su forma de

tos del hidalgo manchego “ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas enricadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde en muchas partes hallaba escrito: ‘La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de vuestra fermosura’. Y también cuando leía: ‘...los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza’. Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mesmo Aristóteles, si resucitara para sólo ello” (ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994, 1^a, I, 31-32). Recientemente he planteado la hipótesis de que si bien Cervantes hacía burla del estilo alambicado de Silva, por otro lado, recurría precisamente a este escritor como punto de referencia sobre el que reivindicar su propio trabajo. Determinadas analogías entre ambos autores, me hacen pensar que el de Alcalá escogió premeditadamente a Silva como blanco de sus dardos envenenados porque se trataba de una figura todavía reputada a principios del XVII a la que pretendía superar, del mismo modo que hicieron otros escritores del género caballescico. Sobre éste y otros aspectos me remito a lo dicho en “Feliciano de Silva como precursor cervantino: el ‘sermón’ de Fraudador”, *Voz y Letra*, 14/2 (2003), pp. 99-114.

² José Manuel Lucía Megías propone una clasificación del género caballescico en “Libros de caballerías castellanos: textos y contextos” (*Edad de Oro*, XXI (2002), pp. 9-60), situando a Silva como el representante de la tendencia “hacia la experimentación caballescica” (29-30).

escribir. Desde muy pronto, los relatos de Silva propiciaron diversas críticas hacia la complejidad de su estilo. Y efectivamente, desde la aparición del *Lisuarte de Grecia* en 1514 hasta su último libro, la *Cuarta parte del Florisel de Niquea* (1551), queda patente una evolución estilística que discurre por los cauces de una complejidad manierista, resuelta en períodos sintácticos cada vez más extensos, en antítesis y paradojas y, en suma, en largos y oscuros parlamentos que le otorgan al discurso una morosidad y un *tempo* lento notable. Sin embargo, a la par que la vocación retoricista se afirma como un elemento característico de la narrativa de Silva, un análisis minucioso de sus escritos parece evidenciar que este autor no corregía sus obras. Más aun, cuando se intenta realizar una edición de sus relatos, se tiene la sensación de que Silva escribe con prisas, rápidamente, como si quisiera contar tantas cosas a la vez que el discurso se le fuera de las manos. Tales deslices se observan ya en el *Lisuarte*, libro donde se podrían justificar considerando que se trataba de un ejercicio de juventud³. Allí hallamos pasajes como éste:

E d'esta suerte anduvieron perdidos bien tres semanas. Al cabo d'ellas la nao en que ivan Vallados y Quadragante aportó una mañana a una ínsula. Los marineros conocieron ser la Ínsula de la Foja Blanca, de la cual era señor el más bravo y esquivo gigante del mundo, que avía por nombre Argamonte el Fuerte. Este Argamonte tenía una hija llamada Dardadia que al tiempo que Ardán Canileo el Dudado, aquel que por mano de aquel famoso cavallero Amadís de Gaula fue muerto en la villa de Fenusa, como en el libro segundo avéis oído, [...]. Tornando al propósito. En el tiempo que Ardán Canileo anduvo provando su persona por todo el mundo, llegando a esta ínsula, entró en campo con un gigante, tío d'esta donzella hija de Argamonte, el cual venció Ardán Canileo (III, 13-14)⁴.

No obstante, la presencia de anacolutos y los errores de concordancia gramatical no son privativos de su primera crónica caballeresca. Las dos primeras partes del *Florisel de Niquea* (1532), que pertenecerían a la fase de madurez de Silva, también revelan esos pequeños despistes del narrador: “otro día muchos cavalleros a provar el aventura vinieron por se provar con el caballero, el cual en presencia de los príncipes Anastarax y Silvia, y el rey de Lacedemonia, el primer día más de diez caballeros fueron vencidos, y assí turó la prueba” (L, lxxxv^v). Si en este ejemplo la confusión se debe a que uno de los períodos oracionales parece

³ Eso es lo que dice el propio Silva en el Prólogo del *Amadís de Grecia* cuando, fingiendo traducir un manuscrito encontrado, habla del trabajo que “en mi niñez passé” (ii^r) para corregir el *Lisuarte de Grecia*.

⁴ Las ediciones de los textos de Feliciano de Silva de las que proceden las citas de este trabajo son: *Lisuarte de Grecia* (*Amadís* VII), ed. de Emilio Sales Dasi, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002; *Amadís de Grecia* (*Ama.* IX), Sevilla, Jacome Cromberger, 1549; *Primera y segunda parte del Florisel de Niquea* (*Ama.* X), Valladolid, Nicolás Tierrí, 1532; *Tercera parte del Florisel de Niquea* (*Ama.* XI), ed. de Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999; *Cuarta parte del Florisel de Niquea* (*Ama.* XIII?), Zaragoza, Pierrez de la Floresta, 1568. Tras la cita correspondiente se indicará entre paréntesis, por el siguiente orden, parte o libro (considerando que crónicas como el *Amadís de Grecia* y la *Cuarta parte del Florisel* están divididas, respectivamente, en dos partes y dos libros), capítulo y folio o página.

incompleto, en otros casos la verbosidad imparable del autor da pie a largas enumeraciones que abarcan más de medio folio sin que aparezca por ningún lado el verbo principal. Véase sino este pasaje que se localiza en el noveno capítulo de la *Segunda parte del Florisel* y que se inicia con una de las tópicas convenciones de los relatos caballerescos: la descripción del amanecer mitológico:

Con la fuerza que el resplandeciente Febo de sus radiantes rayos sobre las altas cumbres del monte de Cáucaso con nueva fuerza reberverada, y ya que los instrumentos del dios Eolo por las cóncavas y espantables cavernas de las ensalzadas rocas su armonía con los templados aires templavan la fuerza de sus discordes consolancias, y ya que los poderosos mares tanta enemistad no mostravan con las faldas de las bravas montañas que cubriendo la presunción de sus ensalzadas hondas por los furiosos vientos del pasado invierno con forçosa fuerza movidos, y ya que el tiempo con nuevo tiempo los campos de nuevas y verdes libreas vestía, y ya los árboles los suyos aparejava, y ya que las aves celestes con dulces y alegres cantilenas el nuevo tiempo regozijavan con la melodía de sus picos, y ya que los animales brutos de sus encerradas cuevas a sus naturales caças salían, y ya que estas aves de rapiña por los campos de la áspera del aire con la fuerza de sus alas discurrían, y ya que los aires perdida la furia con templados movimientos los campos y florestas regozijavan, y ya que ... (cxlix^r)

Los ejemplos expuestos apuntan a una escritura quizá demasiado improvisada, una característica que contrastaría con el hipotético deseo de nuestro autor por emular la prosa de uno de sus contemporáneos más célebres: fray Antonio de Guevara. Si esta opción pudo motivar los juegos lingüísticos con que se expresan muchos de sus personajes dando pie a fragmentos cuya lectura se convierte en una proeza, por otra parte, los deslices cometidos quedan pronto al descubierto. Quizás, Silva se dejaría llevar por sus propios impulsos fabuladores y dejaría de lado requisitos tan recomendables como la corrección o la variedad. Porque es de notar también que la mayoría de sus criaturas, especialmente cuando expresan sus cuitas y sus ansias amorosas, utilizan un registro bastante similar. El manejo de estratos lingüísticos distintivos permite caracterizar cuanto menos a personajes como Fraudador de los Ardides o a algunos enanos con un papel eminentemente bufonesco. A través de ellos acceden al relato las expresiones más cotidianas y los diálogos se convierten en instrumento mediante el cual la palabra contribuye al humor. Sin embargo, por lo general, los caballeros y las damas demuestran idénticas capacidades en sus usos léxicos o incluso en el manejo de ejemplos de la literatura greco-romana que revelan las preferencias lectoras del autor.

Este último es, sin lugar a dudas, uno de los rasgos básicos que permiten dibujar una imagen más coherente de Feliciano de Silva. A diferencia de muchos autores que demostraron su afición hacia el género caballeresco con la composición de un libro de esta clase y, tan pronto como aparecieron, volvieron a desaparecer del panorama literario ⁵, Silva se tomaba muy en serio su trabajo. De algún

⁵ Daniel Eisenberg señala a este respecto lo siguiente: "We may well pause a moment to reflect on the fact that the authors of the romances of chivalry were almost invariably obscure men" ("The Sixteenth-Century Romances", *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware,

modo podríamos asegurar que era un escritor profesional. Escribió libros de caballerías y continuó la tragicomedia de Fernando de Rojas sin dejar de lado sus vínculos con la lectura. Además, este diálogo no quedó sólo en eso, sino que el de Ciudad Rodrigo aprovechó profusamente lo que había recibido a través de la letra escrita o impresa para utilizarlo en sus propias creaciones. A partir de las noticias que nos han facilitado algunos escritores coetáneos que trabaron con él una estrecha amistad, se perfila la dimensión de Silva como estudioso y concedor de los clásicos ⁶, aunque si no queremos ir tan lejos con el calificativo de “estudioso”, sí que al menos podemos presumir que Silva conocía las novedades más recientes del mercado editorial castellano de la época. Merced a este conocimiento directo, él se empapó de los ingredientes más idóneos para sus ficciones, de manera que esta porosidad contribuyó al trasvase a sus obras de muchos motivos, ideas y argumentos ajenos. Fundamentalmente, y puesto que sus crónicas caballerescas se sitúan en el contexto concreto de las continuaciones amadisianas, el modelo principal que surte su inspiración es el *Amadís de Gaula* junto a las *Sergas de Esplandián*. La presencia de estos primeros cinco libros de la saga es abrumadora en el *Lisuarte de Grecia* ⁷, aunque también puede percibirse su sombra en relatos como el *Amadís de Grecia*. Es precisamente en este segundo libro donde pueden empezar a plantearse curiosos paralelismos entre Silva y el *Primaleón* ⁸, obra perteneciente a otro de los ciclos caballerescos, el del *Palmerín de Oliva*, más exitosos del género caballeresco. En esta misma obra ya se evidencian elementos procedentes de la ficción sentimental. A lo largo de sus diversos relatos es posible, asimismo, rastrear huellas de *La Celestina* ⁹. De forma similar, el de Ciudad

Juan de la Cuesta, 1982, pp. 35-54 [p. 42]). Por su parte, Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías coinciden en el mismo hecho: “Es una idea aceptada por la crítica moderna que uno de los rasgos que caracterizan a los libros de caballerías a partir de mediados del siglo XVI es su carácter marginal de los centros culturales más importantes de la época. Normalmente, o se trata de obras anónimas (*Felix Magno*, *Florando de Inglaterra*, *Polindo*), o escritas por autores de los que nada (o poco más que un nombre) sabemos” (*Libros de caballerías castellanos: una antología*, Barcelona, Debolsillo, 2004, p.479).

⁶ Así se desprende de los versos de la epístola dirigida por Alonso Nuñez de Reinoso al propio regidor de Ciudad Rodrigo: “Tus horas tienes todas muy medidas, / leyendo de continuo en Cicerón / y lo mas primo de lenguas floridas” (Citados en Sidney P. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Estudios de Hispanófila, Chapel Hill, N.C., 1976, p. 29, n. 28). Aunque los elogios vertidos por Reinoso comportan un grado extremo de subjetividad al proceder de un admirador y amigo de Silva, hay otros datos que apuntan a las inquietudes literarias de Silva, el cual no sólo entabló amistad con autores de la talla de Jorge de Montemayor, sino que también estrechó lazos con poetas portugueses, tales como Francisco Sá de Miranda y Bernandim Ribeiro. Sobre estas relaciones personales y literarias, remitimos a las hipótesis de Constance Hubbard Rose, “Reinoso’s Contribution to the Novel”, en *Creation and Recreation. Studies in Honor of Stephen Gilman*, ed. R. E. Surtz and N. Weinerth, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1983, pp. 89-103.

⁷ Desarrollo más extensamente el tema del influjo de los libros de Garci Rodríguez de Montalvo en esta primera crónica caballerescas de Silva en “Feliciano de Silva y la tradición amadisiana en el *Lisuarte de Grecia*”, *Íncipit*, XVII (1997), pp. 175-217.

⁸ Aunque todavía no se ha realizado un estudio comparativo entre el *Primaleón* y las obras de Feliciano de Silva, el influjo del texto palmeriniano ya ha sido apuntado por M^{ra}. Carmen Marín Pina.

⁹ Análisis algunas de las analogías existentes entre la tragicomedia de Rojas y los relatos de

Rodrigo echa mano de argumentos de la tradición troyana, que igualmente pudo conocer a través de alguna edición de la *Crónica troyana* de 1490 como a partir de la lectura de textos clásicos o incluso de esos manuales utilizados por los universitarios para el aprendizaje de las artes retóricas¹⁰. En un rápido acercamiento a las fuentes hipotéticas de las que se sirvió Feliciano de Silva, descubrimos un conocimiento bastante directo de la literatura antigua y de aquellos textos que le eran más próximos en el tiempo. Muchos aspectos de sus crónicas, volvemos a repetirlo, se pueden localizar en otros libros. Y es que Silva adoptaba sin reservas cualquier motivo y lo sometía a un proceso de reelaboración, transformación o ampliación. Su concepto de la originalidad era muy distinto al que poseemos actualmente. Pero, además de la incorporación remozada de múltiples aportes de otros títulos o tradiciones literarias, no deberá olvidarse un aspecto que me parece crucial para entender el proceso creativo del regidor mirobrigense. Del mismo modo que toma prestadas y selecciona ideas procedentes de libros de reconocida difusión, se aprovecha, paralelamente, de sus propias invenciones para seguir componiendo unas historias cada vez más extensas. Esto es, Silva se mira en su propio espejo, tal vez porque su inspiración no puede dar abasto a su insaciable sed de novelar; quizás, porque de una forma inteligente, después de comprobar cuál es la recepción de sus ficciones, insiste en los mismos motivos que pueden garantizarle un éxito seguro.

Dentro del género caballeresco no fue Silva el primero ni el único en proceder mediante esquemas argumentales o narrativos repetitivos. El anónimo autor del *Primaleón*, por ejemplo, ya lo había hecho antes¹¹. Si para el lector de nuestros días esta tendencia puede ser interpretada en términos negativos, en tanto que podría obedecer a una falta de inventiva, hay que contemplar otros factores que seguro influirían en la reiteración consciente de determinados temas y situaciones puntuales. Pensemos, en primer lugar, en una función de anclaje. Como veremos a continuación, la caracterización análoga de diferentes personajes permite al lector, retener una serie de tipos básicos en medio de esa maraña interminable de criaturas que desfilan por estas ficciones. Puede ayudar, además, a la recepción de unos textos muy extensos que no necesariamente son leídos, sino que también se destinan a una lectura en voz alta y, por tanto, probablemente fragmentaria. Pueden facilitarle al autor las cosas a la hora de perfilar la trama de su discurso o trazar el retrato de sus entes de ficción, al tiempo que con ligeras variaciones sobre el modelo apelan al receptor para que establezca por sí

Silva en "Ecos celestinescos en el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva", *Tirant*, 3 (2000) (<http://parnaseo.uv.es/tirant>).

¹⁰ Junto a Lluís Pomer Monferrer he estudiado la utilización de la materia clásico-romana y troyana por Feliciano de Silva en "Las fuentes clásicas y los libros de caballerías: el caso de Feliciano de Silva", *Quaderns de Filologia* (en prensa).

¹¹ "Como hará después su paisano Feliciano de Silva, el autor del *Primaleón* se repite a sí mismo utilizando motivos, esquemas de aventuras y situaciones ya ensayados en el primer libro" (M^a Carmen Marín Pina, *Primaleón. Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, p.9).

mismo contrastes entre el original y su imitación. Pueden, finalmente, entre las diversas interpretaciones que se me ocurren, contribuir a la fijación de un orden ficticio cerrado y altamente conservador en su extraordinaria perfección. Es decir, si el mismo Feliciano procede en muchas ocasiones recordando episodios anteriores de los libros de Montalvo para establecer una continuidad ideal, la reiteración podría ser un recurso más que fijara los contornos sugerentes de una realidad que se pretende perfecta y casi atemporal. Son, pues, muchas las hipotéticas razones por las que Silva, como otros creadores de libros de caballerías, incidían una y otra vez en idénticas invenciones. Aquí hemos aludido a motivaciones fundadas en la recepción de dichas crónicas o en las exigencias compositivas por las que se guía un escritor, sin que en ningún caso zanjemos la cuestión con juicios simplemente valorativos. Para llegar a este estadio, lo mejor será analizar algunos ejemplos notorios de aquellos aspectos más redundantes en las historias del regidor mirobrigense.

Los primeros pasos en nuestra exposición nos llevan hasta una opción narrativa que a Feliciano le permite distinguir su trabajo del de su principal modelo caballeresco: la pareja *Amadís de Gaula-Sergas de Esplandián*. Cuando Montalvo corrigió y enmendó las materiales medievales del *Amadís*, tendió a homogeneizar y unificar las líneas maestras del discurso. Por eso, en lugar del protagonismo múltiple y del entrelazamiento, dispuso las cosas para que la acción de su quinto libro girara casi exclusivamente en torno a un único personaje protagonista: Esplandián. Silva procederá totalmente a la inversa. En el *Lisuarte de Grecia* se encarga de relatar las hazañas y los amores de Lisuarte así como los de su tío Perión de Gaula. Dicha dualidad va a mantenerse en las continuaciones posteriores, de forma que junto a la abigarrada nómina de personajes principales que se va incrementando conforme nacen más descendientes de la estirpe amadisiana, en todo momento vemos al protagonista acompañado de otro caballero que le sirve como ayudante y con el que alterna sus acciones. En el noveno de la saga, Amadís de Grecia cabalga junto a Gradamarte, en el décimo, Florisel de Niquea hace lo propio con Falanges de Astra; en la *Tercera parte* del *Florisel*, Agesilao y Arlanges comparten juntos muchas aventuras, mientras que en la *Cuarta parte* del *Florisel*, será el rey de Susiana el personaje con el Rogel de Grecia contará como aliado, al tiempo que contrastará con él su singular etopeya.

El acceso a un primer plano del relato por parte de caballeros que no figuran en la línea directa de descendencia del linaje amadisiano obedece a la necesidad perentoria que tiene el héroe de contar con un auxiliar y confidente capacitado, a una necesidad que deriva de un motivo repetido en el *Amadís de Grecia* y en la *Tercera parte* del *Florisel*. En dichas historias Amadís de Grecia y Agesilao utilizan el disfraz de la doncellas sármatas para poder penetrar en ese recinto protegido donde se hallan sus amadas, de las cuales curiosamente se han enamorado a través de sendos retratos. Gracias a la iniciativa de Gradamarte y de Arlanges, los héroes se convierten temporalmente en Nereida y Daraida y pueden superar de este modo los obstáculos que les impiden llegar hasta las señoras de sus sueños, unas mujeres que poseen también muchos rasgos en común. A raíz de su

deslumbrante hermosura, diversas protagonistas femeninas de los libros de Silva son víctimas de un destino poco envidiable. Niquea en el *Amadís de Grecia*, Helena en la *Primera parte del Florisel de Niquea*, Diana en la parte tercera de la obra homónima, y Archisidea y Sinestasia en la *Cuarta parte del Florisel* son bellas doncellas a través de las cuales el autor plantea el motivo de la belleza que asesina y que, consecuentemente, determina su reclusión en algún recinto protegido o su apartamiento de la sociedad caballeresca y de los hombres. Con algunas variantes significativas los ingredientes que configuran el motivo del destierro femenino confirman la geminación de idénticos esquemas argumentales. Aunque ya me he ocupado de este tema en otro lugar ¹², será conveniente recordar varios paralelismos para nuestra exposición. Dígase inicialmente que el atractivo físico de estas protagonistas es de tal calibre que alcanza una condición casi divina. Por eso, en el *Amadís de Grecia* se presume “que el dios Júpiter avía d’abaxar del cielo a casar con ella [Niquea], pues no fallavan que hombre mortal la pudiesse merecer” (2^a, XXIII, cxiii^r). En este mismo aspecto hiperbólico se volverá a incidir en la *Cuarta parte del Florisel* para ensalzar la hermosura de Archisidea, antrónimo significativo por cuanto se compone del prefijo “archi”, con evidente valor superlativo, y el latinismo “dea”. Por si hubiera alguna duda sobre el sentido de la onomástica, el autor recurrirá a inverosímiles efectos maravillosos para destacar su natalicio:

en su nacimiento, allende de muchas estrañas cosas que aparecieron en el cielo, fue vista la diosa Venus encima de la niña al tiempo de su nacimiento teniendo por la mano a su hijo Cupido con su arco y tres flechas, es a saber, de oro, hierro y plomo, con que los estados de los mortales por él son llagados, y metida ella y su hijo en una flama de gran resplandor con palabras de soberana deidad, como por profecía de lo que después ha sido, dixo: Archisidea sea tu nombre, con el cual mi hermosura obedecerá a la tuya y mi hijo renuncia en tu hermosa vista el su poder de sus flechas para herir y matar (1^o, XXII, ix^v-x^r).

Cuando nos hallamos ante una criatura de naturaleza tan celestial, de la que se dice que es “hija del dios Júpiter” y que “en todo el Oriente se le han hecho solennes templos llamados de la diosa de los arcos, adonde cada día en sus aras se celebran diversos sacrificios a sus hermosos simulacros o imágenes de Archisidea, sacados con lo posible que el artificio ha podido imitar su natural” (x^r), resulta lógico pensar que los caballeros, y los hombres en general, jamás podrán aspirar a su mano o en todo caso sólo podrán enloquecer o morir viendo tamaña beldad. Para evitar los daños de estas mujeres se las separa del mundo civilizado, aunque las razones de su reclusión remitan a supuestos peligros de índole general que involucran a muchas naciones. Así ocurre en el caso de Helena. Su exilio a un monasterio obedece al hecho de que

al rey aguelo de la linda Helena dixeron grandes sabios al tiempo de su nacimiento que por esta infanta se derramaría más sangre que se derramó por aquella de que

¹² “Princesas ‘desterradas’ y caballeros disfrazados. Un acercamiento a la estética literaria de Feliciano de Silva”, *Revista de Literatura Medieval*, 15/2 (2003), pp. 85-106.

Troya se perdió, y pensando el rey que esto ha de ser por su hermosura, la tiene apartada de la corte, porque de menos vista sea, y está con ella la otra infanta Timbria, porque se aman mucho ambas (*Primera parte Florisel*, xxvii, xlv^r).

Varias veces existe una coincidencia en el hecho de que el padre (viudo en algunos casos tras la muerte de su esposa durante el parto: así ocurre con la madre de Niquea y Sinestasia) de estas distinguidas doncellas se decide a exiliar a su hija después del consejo de esos sabios que tanto saben del futuro. En la cita precedente ya se ha mencionado la opinión de “grandes sabios”, mientras que la maga Zirfea es la que dirige las decisiones del Soldán de Niquea en el noveno de la saga, y el propio padre de Sinestasia, el duque Galístenis, demuestra a lo largo de la *Cuarta parte del Florisel* sus aptitudes mágicas. Confiando en la validez de los pronósticos, las jóvenes princesas quedan apartadas, como decía fray Luis de León del mundanal ruido, en compañía de otras hermosas doncellas que en algunas ocasiones podrán ejercer el papel de terceras. En su aislamiento estas criaturas coinciden también en su manera de pasar el tiempo. Todas ellas poseen unas aptitudes para la música y el canto que las equiparan con seres mitológicos. A Diana se la conoce como “Alma de Orfeo”, a Sinestasia le “dan una harpa con que tañe y canta con tanta dulçura que dicen que es otro Orfeo” (*Cuarta parte Florisel*, 1^o, XLIX, lxii^v) y en el caso de Archisidea su vocación musical se conjuga con sus inquietudes poéticas, pues en su corte, ubicada en el Valle de Lumberque, se fomentan las distracciones pastoriles y la representación de bucólicas. Mediante estas excelencias artísticas las protagonistas añaden otro atributo singular a su retrato literario, pero, a su vez, estos gustos musicales afectan directamente a la descripción del caballero enamorado. Cuando Agesilao o Rogel de Grecia intentan acercarse a sus respectivas señoras, disfrazado el uno de doncella sármata y el otro de pastor, el éxito de sus empresas no sólo dependerá de su astucia o del acierto en la adopción de una nueva identidad. Ahora el protagonista deberá sobresalir en su destreza musical, en su habilidad para el canto o en unas dotes especiales para la composición, recitación y representación de églogas pastoriles. Conforme se suceden los relatos de Silva, en su intento de acceder a esa geografía femenina donde habita la protagonista, el caballero se aleja más del campo de batalla y, sin olvidar nunca su faceta guerrera, adopta otros roles actanciales: músico, poeta y actor, que consolidan el refinamiento y cortesanización del propio género caballeresco. La prueba más evidente de esta tendencia la podemos hallar en la populosa corte del Valle de Lumberque. Allí, la emperatriz Archisidea no sólo está rodeada de unas cuantas doncellas de compañía, sino que cuenta con un ejército de mujeres y un séquito de pastores que reverencian su majestad y se comportan como sus fieles seguidores. Por el camino de la hipérbole, el autor introduce un rasgo diferencial con respecto a los esquemas utilizados previamente. Pequeños cambios de matiz que, de pronto, desembocan en una propuesta original: el lugar donde están aisladas las protagonistas deja de ser un pequeño recinto protegido para convertirse, en plena naturaleza, en una corte constituida como núcleo geográfico hacia el que convergen los intereses del héroe y de otros personajes del relato.

El empleo frecuente de unas tácticas similares siempre comporta una variación que sirve para distanciar al escritor de sus propios modelos. Ello se observa igualmente en otro de los procedimientos utilizados por Silva. Los amores entre hombres y mujeres influyen muchas veces en el establecimiento de distintos triángulos amorosos. Dado que los múltiples rasgos elogiosos con que se define la figura del caballero protagonista le otorgan un brillante atractivo, no es nada raro que diversas damas y doncellas queden embrujadas por sus encantos. Pero si invertimos el orden de los factores, también puede ocurrir que, al conocer tantas mujeres hermosas, el héroe no sepa cómo concretar sus sentimientos más íntimos. Y es que, aunque Feliciano de Silva era un consumado admirador de la figura de Amadís de Gaula¹³ por su fidelidad amorosa y a pesar de que en sus propias historias los descendientes del famoso personaje son criticados por varias mujeres por su acendrada lealtad hacia sus respectivas señoras, Silva gusta de la variedad y del enredo, de la complejidad en las relaciones entre los sexos que contribuye a crear una tensión constante en sus obras. Por ello, si colocamos al modelo amadisiano en un extremo y al caballero Rogel de Grecia, singularizado por sus continuos deslices amorosos, en otro extremo, entre la dependencia total o mínima a la dama habrá una vía intermedia por la que transitarán varios personajes de Silva. Tomemos a Amadís de Grecia y a Florisel como ejemplos. El primero de ellos está enamorado de Lucela, pero una de esas bellas doncellas de las que hablábamos, Niquea, lo seduce desde la distancia. A una la conoce directamente, a otra a través del retrato que ha dibujado la maga Zirfea. Ambas pueden colmar sus ansias sentimentales, pero, al mismo tiempo, cuando se trata de elegir, el caballero experimenta un conflicto interior que va a problematizar su existencia. Para exteriorizar sus cuitas, el narrador recurre al recurso del sueño. Más concretamente. Después de que el enano Busendo encomie la hermosura de Niquea, la confusión que invade a Amadís de Grecia se revela mediante el elemento onírico. De allí procede la imagen de dos mujeres distintas que “con sus fermosas manos le abrían los pechos y le sacavan el corazón y que partiéndolo por la mitad llevaba cada una d’ellas el medio” (*Amadís de Grecia*, 2^a, xxiv, cxv)¹⁴. Lejos de

¹³ A lo largo de todas las crónicas de Silva el personaje de Amadís de Gaula ocupa una posición modélica. Su figura es respetada y reverenciada. Esta actitud autorial ha sido analizada por Sidney P. Cravens en “Amadís de Gaula reivindicado por Feliciano de Silva”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48/1 (2000), pp. 51-69.

¹⁴ Aunque el caballero Rogel de Grecia, coprotagonista de la *Tercera parte del Florisel de Niquea* y principal personaje de la *Cuarta parte del Florisel*, se distingue por la facilidad que tiene para enamorar a las mujeres y gozar con ellas carnalmente (el placer sexual es, tal vez, el móvil primario que rige sus pasos), la última continuación de Silva, especialmente el segundo libro, se organiza alrededor de la relación amorosa entre Rogel y Archisidea, pero también Sinestasia quiere conseguir la mano del héroe. Si bien éste demuestra estar más interesado en la emperatriz, durante algún tiempo se ve fascinado asimismo por Sinestasia. Entonces su conflicto pasional se expresa mediante unas imágenes metafóricas con una función análoga a la que poseen los sueños de algunos personajes enamorados. Rogel cabalga en busca de aventuras en los cerrados de Sinestasia y piensa que “dos tan crueles y hermosos capitanes en su pecho batallavan, que eran los dos tan contrarios desseos de Archisidea y Sinestasia, los cuales con los exércitos de las saetas y ministros del cruel amor, penas, fatigas, dolores, contrariedades, continuamente en cruel batalla por cada parte

ser arbitrarias, las leyes del inconsciente son el vivo reflejo de las dudas del protagonista, el reflejo de un dilema que gira en torno a la cuestión de la fidelidad o que en el caso de las mujeres puede suscitar los celos ¹⁵. De ahí que el caballero se dirija retóricamente a las princesas en busca de una solución: "¡O mis señoras Niquea e Luscela, dadme ley en como vos pueda servir sin que a ninguna ofenda!" (cxvi^r). Al llegar hasta aquí, un lector participativo podría preguntarse: si Amadís todavía no conoce a Niquea, ¿por qué necesita interesarse tanto por ella? ¿por qué es él mismo quien no renuncia a la llamada de lo desconocido? La respuesta es muy sencilla. El autor quiere poner a su personaje frente a un conflicto sentimental que provoque la expectación de los lectores. Ahora bien, cuando el noveno libro de la saga avanza y, finalmente, Amadís opta por Niquea, la atracción hacia las dos mujeres no acaba con el matrimonio. En continuaciones posteriores, Amadís de Grecia vuelve a encontrarse con Lucela. La vieja llaga amorosa nunca ha cicatrizado y, durante algunos episodios de la *Tercera parte del Florisel de Niquea*, sobre todo cuando su esposa Niquea desaparece y todos la creen muerta, Amadís de Grecia sigue intentado doblegar la voluntad de su amada de antaño y llega a plantearle la posibilidad de matrimonio.

Esta misma vacilación en el sentir del emperador Amadís de Grecia va a verse reiterada en la figura de su propio hijo: Florisel de Niquea. Este príncipe pasa por varias etapas amorosas que explicitan la afición de Silva por convertir sus argumentos en verdaderos enredos dramáticos. Dispuesto a experimentar con todos los tipos posibles de relaciones amorosas, los primeros sentimientos amorosos de su personaje están dirigidos hacia la pastora Silvia, hermosa damisela que resulta ser su propia tía carnal, aunque ni el caballero ni ella misma tengan noticia de su encumbrado linaje. A raíz de su pasión hacia la pastora, Florisel cabalga con ella y con el pastor Darinel sin que sus pretensiones puedan llegar a fructificar. Silvia está enamorada de Anastarax y los requerimientos de su seguidor no logran convencerla. En torno a este tira y afloja giran los episodios iniciales de la *Primera parte del Florisel de Niquea*. Sin embargo, a pesar de la supuesta profundidad de esa herida amorosa que turba el ánimo del caballero, sus quejas y lamentos pronto quedarán en el olvido cuando Florisel conozca a la bella Helena. Los amores con esta fémica serán el principal detonante de la acción de las dos primeras partes del libro X de la serie, hasta el punto que se constituirán como una reinterpretación de la legendaria historia de Paris y Helena, dando pie a un nuevo conflicto armado que ahora también surge por razones de índole sentimental. No obstante, como en el caso de su padre, la biografía amorosa de

peleaban cada ejército para poder lançar al otro, y poder quedar con el entero señorío del cercado coración sobre que batallavan" (*Cuarta parte Florisel*, 2^o, XVI, xxxii^v).

¹⁵ El mismo Amadís de Grecia tiene otro sueño en el capítulo XL de la segunda parte de la obra homónima tiene otro sueño en el que sus dos amadas se lo disputan. El elemento onírico vuelve a ser el testigo de los sentimientos enfrentados de Rogel de Grecia en la *Cuarta parte del Florisel*, insistiéndose de nuevo en la imagen de dos damas que intentan arrancar el corazón del caballero (1^o, LI, lxviii^r). Pero no sólo los hombres tienen estas visiones, pues la emperatriz Archisidea experimenta los celos a partir de esta llamada del inconsciente que viene a reproducir su confusión íntima (*Cuarta parte Florisel*, 2^o, II).

Florisel no culmina en la persona de Helena. Más adelante se hablará de su relación con Arlanda, pero fundamentalmente cabrá recordar qué vínculos contrajo Florisel cuando en la ínsula de Guindaya conoció a Sidonia. En dicho lugar la reina guarda una fea costumbre que compromete la integridad de Falanges de Astra, compañero de Florisel. Como la reina quiere casarse con Falanges y éste no acepta, el protagonista se ve obligado a adoptar una ficticia identidad y, haciéndose pasar por el príncipe oriental Moraizel, se casa con la reina y salva a su amigo de una segura condena de muerte. Según se desarrollan los hechos, todo parece indicar que Florisel contrae matrimonio con Sidonia sólo para salvar a Falanges, pero las varias noches de placer que los esposos comparten hacen presumir algo más que una simple decisión forzada e ingrata. Tras estos momentos felices, el caballero se separa de la reina y ya en la *Tercera parte* del *Florisel* vuelve a reencontrarse con ella con motivo de la boda de su hija Diana y Agesilao. Después de muchos años, existe en Florisel un ansia desbordada, que se plasma mediante los habituales lamentos retóricos, de volver a poseer a Sidonia:

¡Ay de mí, mi señora! –dixo él–, que lo mucho que rescbí me tiene en el mucho dolor que agora tengo sin gozar de tal gloria. Y por tanto lo que yo os suplico es que, para quitarme de tal necessidad, me deis uno de dos remedios, que es o de sostenerme la vida con piedad de mí o de sacalla de tantas muertes con una muerte, acabando con esta mi espada, la que yo tanto procuré defender en lo que tan bien me estuviera no lo aver hecho para no sentir los crueles dolores de los desvíos de vuestra hermosura (CXL, 422).

Este caballero que se declara siervo del dios Amor, que solicita clemencia de Sidonia, se desmaya y la besa, no tiene nada que ver con el fiel Amadís de Gaula. Más bien, repite la conducta de su padre Amadís de Grecia. Ambos se describen como personajes impulsivos que ceden a las tentaciones de la pasión y olvidan por instantes la lealtad hacia sus esposas. Su comportamiento le sirve al autor para reflexionar sobre ese sentimiento todopoderoso que es el amor y sobre la necesidad de resistir con fortaleza sus achaques. Diversos diálogos discurren por este camino. Pero, además, la peripecia de estos caballeros menos dependientes de su dama o esposa sirve para poner en escena a varias mujeres que se identifican como víctimas del amor. Son ellas, las que han figurado durante mucho tiempo en uno de los vértices del triángulo sentimental y, al final, quedan fuera de él sin alcanzar el amor duradero de los héroes, quienes integran un grupo femenino que se define a través de gestos similares. Lucela, Arlanda y Sidonia, por ejemplo, se vinculan entre sí como mujeres despechadas por no haber logrado consolidar sus expectativas sentimentales con el objeto de su amor. Lucela, según decíamos más arriba, fue correspondida por Amadís de Grecia hasta que apareció una rival, Niquea, que acabó arrebatándole a su amado. Arlanda, enamorada a través de un retrato de Florisel, tampoco pudo mantenerlo a su lado y fue víctima de los engaños urdidos por el caballero para zafarse de ella. Sidonia, ya se ha dicho, fue esposa de Florisel-Moraizel por un tiempo, pero finalmente no pudo impedir su marcha. Tres mujeres desventuradas, por tanto, en amores que ilustran un mismo tipo genérico sobre el que Silva va a introducir algunas variantes. Mien-

tras Lucela reacciona ante el infortunio de una manera más resignada: rechaza la posibilidad de casarse con otro hombre y se decide a entregar su vida al servicio de Dios y los pobres, Arlanda y Sidonia coinciden en su actitud más dinámica de abierta hostilidad hacia el responsable de sus cuitas amorosas. Enamoradas del mismo caballero, Florisel de Niquea, con el que además han procreado a Florarlán y Diana, respectivamente, buscan la venganza como forma de satisfacer sus pesares. En la *Primera parte* del *Florisel* (cap. XLVII), Arlanda envía a la amazona Alastraxerea a la Torre del Universo para que le corte la cabeza al guardián del recinto fadado que no es otro que Florisel. De modo similar, en la *Tercera parte* del *Florisel*, Sidonia promete la mano de su hija Diana a quien le traiga la cabeza de su amado. Una y otra se sirven de los medios a su alcance para infringir un daño a ese ser al que no pueden olvidar, porque lo siguen amando. Al igual como le ocurre a Lucela, Arlanda y Sidonia viven prisioneras de un conflicto amor-odio que les otorga un protagonismo notable en la ficción. Pero no son ellas las únicas que paladean amargamente los elixires del desamor.

A lo largo de las distintas crónicas compuestas por Feliciano de Silva aparecen otras féminas con un papel más secundario que se ven también imposibilitadas para cumplir con sus expectativas. Y es que si en el *Florisando*, libro sexto de la saga redactado por Ruy Páez de Ribera, se llegaba a prohibir que las doncellas viajaran libremente por la extraordinaria geografía de estos relatos para evitar posibles escauceos amorosos, en los libros de Silva hay una verdadera masificación de criaturas femeninas: doncellas, damas recién casadas, mujeres maduras, etc, que caen en las redes de la seducción masculina. Por eso, porque a veces abundan más las mujeres que los propios caballeros, resulta lógica la existencia de mujeres desamoradas. Claro está que el escritor de Ciudad Rodrigo procede conscientemente, ya que a través de tales personajes muestra un amplio espectro de posturas y reacciones frente al amor. Así podemos encontrarnos con Gradafilea, hermosa infanta que se enamora de Lisuarte de Grecia en el relato homónimo, pero cuyo comportamiento no suscita problema alguno para la relación entre el caballero y su querida Onoloria. Más aún, Gradafilea asume la imposibilidad de sus amores, parte en busca del héroe tras su desaparición al final del libro VII, permaneciendo trece años encantada en el castillo de la ínsula de Árgenes (*Amadís de Grecia*, 1^a, XXIX), y llega incluso a tomar las armas para defender al caballero en sendas ocasiones en las que corre peligro su vida (2^a, XVII y 2^a, LXIX). La actitud valiente y sacrificada de Gradafilea revela la fuerza de su pasión, al tiempo que la describe como mujer dotada de una evidente iniciativa. Algo parecido a lo que le ocurre a la doncella Finistea, enamorada sin esperanzas de Amadís de Grecia, al que no duda en acompañar como su escudera cuando éste deambula en pos de Niquea haciéndose llamar el Caballero de la Muerte. Al tiempo que el emperador lamenta la supuesta defunción de su esposa, la doncella actúa como confidente y auxiliar. Gracias a su comportamiento, el héroe puede resistir a la pesadumbre que lo embarga. Como contraprestación, en la Ínsula Despoblada, tras ingerir un fruto afrodisíaco, la pareja mantiene relaciones sexuales y la doncella queda encinta de Silves de la Selva. La maternidad se en-

tiende para Silva, al igual que para otros autores del género, como solución narrativa compensatoria para los desvelos de estas mujeres que no pueden colmar plenamente sus inquietudes amorosas. Fémimas incansables que se afirman atendiendo a los impulsos de su corazón, que no tienen miedo a recorrer los caminos en una *queste* sentimental de su amado. En la *Tercera parte del Florisel*, Sardenia, señora de los Cuatro Castillos, ha gozado de las mieles del amor con Rogel de Grecia. Tras la partida del caballero, ella intenta seguir su rastro sin miedo a la aventura. Y como ella, la reina de Galdapa Salderna hace lo propio con Agesilao, del cual se enamoró cuando adoptaba la identidad de Daraida. No obstante, la experiencia de esta viuda será singular desde el momento en que conoce a Rogel, caballero con el que mantendrá unas relaciones esporádicas, fruto de las cuales tendrá un hijo llamado Arlanges.

A partir de los casos aludidos se evidencia la capacidad de Silva para operar ligeras modificaciones sobre unos esquemas actanciales básicos. Esto es, la repetición de determinados esquemas contribuye a fijar un orden dentro de la variedad de personajes que el autor tiene que manejar. Supone de algún modo un control sobre ese vasto elenco de criaturas que se multiplican merced a la fecundidad sexual de los héroes protagonistas que siguen viviendo mientras se suceden las generaciones. A su vez, el mantenimiento de unos personajes-tipo en varias crónicas permite calibrar cuáles son las preferencias temáticas del escritor. Así, por ejemplo, la reiteración de esas figuras femeninas, ya sean víctimas de su propia belleza o ya sean desafortunadas en el amor, declara la importancia de las mujeres y del motivo sentimental en la narrativa de Silva, en unas obras que posiblemente cuenten con un destinatario femenino más amplio de lo que podríamos pensar¹⁶. Mujeres lectoras que querrían identificarse con las deslumbrantes princesas o sentirían envidia de la valentía mostrada por esos personajes que se atreven a correr inesperados peligros en pos de su amado, situación ficticia y posibilidad remota para las de su sexo en la sociedad de la época. Ahora bien, las prácticas reiterativas van más allá de la plasmación literaria de las relaciones sentimentales. Al fin y al cabo, los libros de caballerías son primordialmente discursos donde el elemento capital suele ser el hecho de armas. También a este respecto se pueden observar muchas similitudes compositivas.

Por motivos de extensión, nos centraremos únicamente en un comentario de las grandes batallas relatadas en las crónicas de Silva. Dos aspectos saltan inmediatamente a la vista. De un lado, Feliciano de Silva se apropia de un modelo literario concreto, localizable en las *Sergas de Esplandián*, para relatar y describir grandes encuentros bélicos. Por otra parte, a diferencia del texto citado y paralelamente al mayor empaque del motivo amoroso en la narrativa de Silva, las confrontaciones armadas no se enfocan como guerra de religiones, basadas en la idea de cruzada, sino que también pueden responder a conflictos sentimentales,

¹⁶ Con respecto al tema de la lectura femenina de los libros de caballerías, son de gran interés los comentarios de M^a. Carmen Marín Pina: "La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino", *Revista de Literatura medieval*, 3 (1991), pp. 129-48.

baste recordar que el matrimonio secreto de Florisel de Niquea y Helena propicia el gran enfrentamiento entre los ejércitos griegos y la coalición liderada por Lucidor de Francia en la *Segunda parte* del *Florisel* o que la negativa de Sidonia a aceptar la mano del rey Bultazar de Ruxia desencadena el asedio de Guindaya por los príncipes orientales en la *Tercera parte* del *Florisel*. A pesar de la importancia temática de este viraje argumental, para nuestros propósitos expositivos resulta más interesante cómo Silva aprovecha unos esquemas previos y los mantiene en sus relatos porque se amoldan a su voluntad amplificatoria. Dicho de otro modo, la narración de una guerra se convierte para Silva, siguiendo la inventiva de Rodríguez de Montalvo, en un amplio bloque narrativo donde no sólo tienen cabida sucesivos choques armados entre dos bandos en discordia, sino que admite otros episodios bélicos de carácter más individual, incorpora a nuevos personajes o integra otros elementos exóticos o cortesanos que ralenticen el tempo discursivo y le confieran una mayor variedad a dicho núcleo argumental.

Las principales guerras narradas en las crónicas de Silva se ajustan bastante fielmente a la tradicional división tripartita del relato clásico en planteamiento, desarrollo y desenlace. El respeto a estos tres momentos básicos admitirá unas lógicas variantes argumentales que se hacen más notorias en las últimas continuaciones. Esta tendencia se relaciona con la mayor capacidad del autor para establecer un control sobre la materia fabulada. Evidentemente, no es el mismo Silva el que se apega literalmente a las pautas de las *Sergas* para relatar el contencioso en Constantinopla entre cristianos y paganos en el *Lisuarte de Grecia* que el Silva que en la *Cuarta parte* del *Florisel* se revela con una conciencia notable sobre cuál es la dirección que va a tomar su discurso. Frente al joven imitador de historias ajenas, se levanta el autor que ya ha asimilado los elementos externos para incorporarlos transformados a su propia estética literaria. Por eso, si la *Tercera parte* del *Florisel* termina con el anuncio de un futuro asedio de las tropas ruxianas, orientales y paganas sobre Constantinopla, el capítulo inicial de la siguiente continuación deja a las claras la intención del narrador de manejar desde su omnisciencia los asuntos a tratar: antes de empezar con hechos de armas, estima Silva preferible dar paso a otros sucesos amorosos, poéticos y pastoriles que tendrán una función narrativa complementaria al motivo bélico, la de facilitar la sucesión de momentos de tensión y distensión climática:

Mas yo querría que Apolo me favoreciesse en la dulçura que se requiere para contar las presentes bucólicas que se nos ofrecen, si así se pueden llamar, porque justo es que para passar los trabajos de oír la presente guerra con la dulçura de los amores se ceven vuestros oídos (1º, I, iº).

Esta afirmación programática no supone en ningún caso la renuncia a los patrones establecidos. Según estos, el desarrollo de una gran guerra es un acontecimiento previsto con cierta anterioridad por distintos medios. En el *Lisuarte de Grecia* los conocimientos de Melía sobre el futuro conducen a la maga a secuestrar al protagonista, ya que sus pronósticos lo sitúan como el rival más peligroso para la empresa pagana de conquista y destrucción de Constantinopla (caps.

VII y X). Mucho tiempo atrás, el difunto sabio Apolidón dejó preparada una aventura que coincidirá con la investidura del protagonista, en los momentos previos a las batallas decisivas. Mientras, en el capítulo XLVIII de la *Primera parte del Florisel*, la amazona Alastraxerea protagoniza una extraña aventura en la Cueva de Melía, donde acompañada de la difunta maga es testigo de las futuras confrontaciones entre griegos y franceses a partir de unas profecías visuales o visionarias. Determinados episodios se proponen con una nítida finalidad anticipatoria que intenta provocar expectación en los lectores, destacando las dimensiones del evento que se relatará a continuación. Y cuando se trata de magnificar un acontecimiento de este estilo, nada mejor que hacer uso de la incuantificable descripción de los ejércitos contendientes. Valdrá decir que los campos y el mar están repletos de caballeros y embarcaciones. A veces, la propia herencia acumulada por el narrador le lleva a utilizar unas mismas fórmulas para relatar la reunión de las flotas que acuden en auxilio de Constantinopla en sendas ocasiones. En el *Lisuarte de Grecia*, llegan a las costas griegas las fustas aliadas de los cristianos, las cuales saludan a la ciudad asediada con tiros de pólvora y proclaman su procedencia gritando su país de origen. En la nao capitana viajan los protagonistas de los cinco libros del *Amadís de Gaula* que fueron encantados por Urganda en la Ínsula Firme en las postrimerías de las *Sergas de Esplandián*:

Como más cerca fue, tocando muchas trompas, disparando muchos truenos, alçaron en el alçaçar cuatro vanderas reales e a grandes bozes començaron de dezir: —¡Gaula, Gaula!, ¡Grecia, Grecia!, ¡Sobradisa, Sobradisa!, ¡Cerdeña, Cerdeña!

Luego, en todas las otras naos alçaron assí mesmo muchas vanderas reales con muchas trompas e tiros de pólvora. Davan infinitos apellidos. Unos dezían: ¡Roma, Roma!, otros dezían: ¡Irlanda, Irlanda!, otros dezían: ¡Bohemia, Bohemia!, otros dezían: ¡Escocia, Escocia!, otros: ¡España, España!, otros dezían: ¡Norgales, Norgales!, otros: ¡Nápoles, Nápoles!, otros: ¡Arabia, Arabia!, otros: ¡Sansueña, Sansueña!, otros: ¡Mongaça, Mongaça!, e otros: ¡Suesa, Suesa!, e otros: ¡Tesifante, Tesifante!, por el rey Norandel y el conde Frandaló, con otros muchos e diversos apellidos. A esta sazón por parte de arriba del mar assomó otra grandíssima flota, las vanderas reales todas tendidas. Cuando cerca fueron, vieron una carraca delante con una vandera imperial alçada, con una cruz colorada e de la otra parte Santiago. Disparando mucha artillería, con grandes bozes apellidavan: ¡Imperio, Imperio!, assí en la gran carraca como en las otras naos. (XXXII, 67-68)

Y de un modo muy similar se dice otro tanto de la llegada de los refuerzos aliados a Constantinopla en la *Segunda parte del Florisel*. Nuevamente, pólvora, velas al viento y gritos desde las distintas naves:

Las grandes flotas en ayuda de los constantinos príncipes demandadas, ante ellos fueron puestas cubriendo los poderosos mares de sus reales insinias y las potencias de los aires con son de infinitos instrumentos y gruesos tiros de artillería corrompiéndolo, matizándolo juntamente con las innumerables nubes que con el testimonio de su dispar se hazía de espeso vino adornado junto con los diversos apellidos que en todos sus castillos y ensalçadas gabias sonavan, unos diziendo: ¡Roma, Roma!, otros: ¡Bretaña, Bretaña!, y otros: ¡Gabra, Gabra!, otros: ¡Niquea, Niquea!, otros: ¡Imperio, Imperio!, otros ¡Sobradisa, Sobradisa! [...] (XII, clv^r).

Después de estas largas enumeraciones o listas a las que tan aficionados son los autores de libros de caballerías y explicitado el clima prebélico mediante el concurso de objetos representativos como los estandartes y efectos como los tiros de pólvora, parece que puede empezar a desarrollarse la primera batalla, la cual supondrá sólo un punto y aparte para la incorporación posterior de nuevos personajes. Los primeros escarceos entre los dos bandos en litigio se inician con el desembarco de los sitiadores, siempre los mismos aunque con distinta denominación: paganos, orientales, ruxianos o franceses. Los primeros combates son duros y sangrientos, pero los sitiados no pueden impedir que sus enemigos pongan pie a tierra, situación que coincide con la llegada de la noche y que normalmente se materializa por la superioridad numérica del agresor. Este desenlace parcial del conflicto no es gratuito, pues si los griegos se sienten inferiores ante sus enemigos, se hace necesaria la ayuda de otros aliados, de forma que el suceso tenderá a dilatarse en el tiempo. Es entonces cuando los anhelos de fama de diversos personajes se convierten en la excusa para que el autor siga amplificando sus materiales. Haciendo un poco de memoria, recordamos que en las *Sergas de Esplandián* la incorporación de las amazonas californianas a la gran guerra entre cristianos y paganos daba pie al desafío que la reina Calafia y el soldán de Liquia Radiaro le planteaban a Amadís de Gaula y a su hijo Esplandián. La intención de los sitiadores es la de probarse con los héroes y apropiarse de su fama caballeresca. Sin embargo, los deseos de Calafia y su aliado se tornan en fracaso y su derrota se convierte en un prólogo de la posterior victoria de los ejércitos cristianos. Este mismo incidente es utilizado en diversas ocasiones por Silva. En el *Lisuarte de Grecia*, durante la nueva guerra en Constantinopla es otra reina amazona: Pintiquinestra, la que junto a los reyes Armato de Persia y Grifilante, promueve un duelo individual contra el viejo emperador de Trapisonda, Amadís de Gaula y Calafia. En la *Segunda parte* del *Florisel* es el rey Macartes de Tiro quien reta y se combate con el infatigable Amadís sin poder alcanzar el éxito. En la *Cuarta parte* del *Florisel* reaparecen otra vez las mujeres amazonas y el esquema tópico sufre varias modificaciones que sirven para ejemplificar cómo se complementan las dos tendencias características en Silva: geminación repetitiva e innovación. Ello es así, porque durante la guerra iniciada por los ejércitos rusos contra el imperio griego, quienes lanzan el desafío son dos mujeres guerreras que pertenecen al bando de los “buenos”. Aparece en el discurso un personaje nuevo: Xarandria, criatura que responde al tipo de la *virgo bellatrix*: “siendo niña, oyó decir de las grandes hazañas de la reina Alastraxerea, y viéndose en disposición para poder ser otra tal, con envidia de las nuevas de su fama dióse al ejercicio de las armas, y a toda destreza militar” (1º, LXVII, lxxxviii^v). El impulso de la fama dirige ahora la conducta de los asediados, de unas mujeres que en sus variantes de doncella guerrera (Xarandria) o amazona (Alastraxerea) han sufrido una palpable evolución desde el primer modelo literario encarnado por Calafia. Progresivamente, estas féminas se han ido integrando en el universo civilizado, en el ámbito de la sociedad cristiana, siendo menos trascendente su credo religioso o su dimensión exótica. Aunque sus vestimentas y sus armas dejen traslucir las

riquezas suculentas que guardan los países de origen de tales mujeres, ellas han perdido gran parte de su alteridad, transformación detectable en el género caballeresco del XVI¹⁷. Pero si en el episodio que comentamos se han redefinido las identidades de quienes formulan el desafío, también se experimentan cambios notables en el lado de los retados. Uno de los rivales con los que combatirán las mujeres guerreras, el gigante Grisilón, exalta la belleza y la fortaleza de Xarandria y Alastraxerea. Tales alabanzas provocan una fisura en el bando de los paganos que a la postre provocará que Grisilón pelee junto a las hermosas damiselas.

Vaivén continuo hacia adelante y hacia atrás que, a veces, presenta curiosas similitudes. Así, por ejemplo, si en el *Lisuarte de Grecia* el rey Amadís le presta su famosa espada verde a la reina Pintiquinestra en un gesto de extremada cortesía, en la *Cuarta parte del Florisel* el viejo héroe hará lo propio con la animosa Xarandria. Acciones similares que no se agotan cuando se trata de aliñar y ampliar el desarrollo de una guerra de dimensiones colosales. Es esto lo que puede decirse también de esos duelos de tantos contra tantos que pueden preceder o continuar a las lides de dos contra dos o tres contra tres citadas. Se trata de justas cuya funcionalidad narrativa no es otra que la de servir de presagio fidedigno de lo que ocurrirá después cuando se junten todas las tropas. Claro que Silva opera sobre el modelo elegido de las *Sergas* con una marcada tendencia hacia la gradación hiperbólica, pues si en el quinto libro amadisiano las justas eran de diez contra diez, en la *Segunda parte del Florisel* será de veinte contra veinte, y en la *Cuarta* de cincuenta contra cincuenta. Con la victoria provisional y premonitoria de los sitiados Silva podría lanzarse de inmediato con el inicio de la batalla campal. No obstante, aún se demora con la irrupción de nuevos personajes femeninos que deslumbran con su séquito en unas procesiones que semejan verdaderas entradas triunfales, de las que hablamos más tarde, o intensifica la tensión narrativa a través de la descripción de algunos sucesos que se interpretan como augurios. En la *Segunda parte del Florisel*, en los instantes previos a la batalla definitiva, el cielo se cubre de negros nubarrones y un águila del mismo color cae muerta (XXVII). Momentos después, aparecen en lo alto dos bandadas de aves blancas y pardas que se pelean, pero que son perseguidas por otra bandada de cuervos (XXVIII). El espectáculo aéreo tiene un innegable valor premonitorio tal y como demostrarán posteriormente los hechos. En la *Cuarta parte del Florisel* las tropas paganas realizan sacrificios antes de entrar en combate o llevan en sus filas unos agoreros que se encargan de interpretar señales o fenómenos meteorológicos extraños como la caída de unos rayos, interpretados como un mal presagio: “el cual infortunio por sus agoreros juzgado, sucedió que, como los toros cayeron muertos, un rayo fue escupido en la batalla delantera de los elefantes ...

¹⁷ Para la descripción de este tipo femenino y su evolución en el género caballeresco castellano, remitimos al lector a los trabajos de M^a. Carmen Marín Pina, “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón*, 45 (1989), pp. 81-94, y Emilio J. Sales Dasí, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

[lo] que por los paganos visto, teniéndolo por señal de esparzimiento de toda su sangre, por sus agoreros fueron avisados que en ninguna manera se diese la batalla en esse día” (2º, LXXXIII, cxviii^v). Así, en medio de una sucesión de adelantamientos velados y frecuentes geminaciones, llegamos hasta la solución final del conflicto armado. Los esquemas narrativos se acogen entonces a las pautas habituales y los combates se suceden por tierra y por mar. Aunque se trata de eventos colectivos, la suerte de la contienda depende de la intervención de los principales caballeros, de manera que se mantiene el carácter selectivo de estos relatos. Sobre estas constantes argumentales, debe señalarse, sin embargo, un intento innovador que se hace más nítido conforme se suceden las continuaciones de Silva. En este sentido habrá que considerar la eficacia de los tiros de pólvora durante el combate naval o la utilización de este mismo material en la defensa de la ciudad sitiada. Si el uso de la pólvora influyó decisivamente en la desaparición del caballero histórico y los escritores caballerescos la introducían en sus textos, sobre todo, con un valor casi decorativo, Silva magnifica su empleo en la defensa de Constantinopla, subrayando además la originalidad de las tretas ideadas por los caballeros griegos: “Por los dos reyes hermanos Olorius y Brimartes fue acordado un ardid y engaño para los contrarios, que dize Galersis que piensa que fue la primera vez que de este ardid de guerra se usó [...] los reyes mandaron a la mina traer muchos pipotes de pólvora, y sembrallos por toda ella y a los lados; hasta donde pensaron de usar del ardid de retraerse peleando y dar entrada a sus contrarios, hizieron atajo de rezia pared de mucha piedra, dexando cebaderos por donde el fuego pudiesse entrar con pólvora en ellos derramada”. Urdida la trampa, la artillería “disparó con tan grande estruendo que a muchos de los que apartados de la barrera estaban, el gran trueno derrocó” (*Cuarta parte Florisel*, 2º, LXXXIV, cxxi^v-cxxii^r).

Igualmente dinámico se muestra nuestro autor en la resolución de las diferentes contiendas relatadas en sus crónicas. En su primer libro, el *Lisuarte*, cuando la huella de las *Sergas* está más fresca, la guerra entre cristianos y paganos concluye con la persecución y aniquilación casi total de estos últimos. Sin embargo, Silva maneja otras posibilidades en sus crónicas. En la *Segunda parte del Florisel*, la batalla planteada inicialmente como una repetición de las famosas batallas entre griegos y troyanos, con dos bandos: los griegos y los franceses, enfrentados a raíz del amor hacia otra Helena, adquiere un rumbo distinto cuando aparecen los ejércitos ruxianos que simulan ayudar a los franceses, pero que realmente buscan la victoria contra las dos facciones rivales. Una solución más pacífica y amistosa es la que se plasma en la *Cuarta parte del Florisel*, crónica en la que la victoria corresponde, como es lógico esperar, a los griegos, a pesar de que el contencioso termina con la firma de unas paces y con el respeto hacia los vencidos. Tal vez, lo que ha conducido al autor a separarse de los esquemas tópicos sea el ambiente que se respira en su época: cuando los sentimientos de cruzada contra el infiel de principios del XVI quedan más lejanos ¹⁸, es posible esta solu-

¹⁸ El nacimiento del género caballeresco castellano a finales del XV coincidió con la difusión

ción amistosa a una guerra. Quizás, sin embargo, estas variantes sirvan para reafirmarnos en la consideración que merece su forma de escribir. Feliciano de Silva repite muchos motivos y fórmulas narrativas, pero esta reiteración no es estática, sino que cobra un gran dinamismo a través de la modificación de determinados aspectos de las pautas originales. El Silva que se repite a sí mismo no es otro que el autor que remoja argumentos tomados de los primeros libros amadisianos o de la propia leyenda troyana. Su práctica de la imitación no se detiene en la copia textual, aunque haya muchas semejanzas literales. Su relato de guerras de vastas dimensiones parte de referentes propios o ajenos, pero siempre pretende sobrepujar la materia precedente.

Tras lo que acabamos de decir, podríamos zanjar nuestro propósito inicial. No obstante, dejaríamos en el tintero algunos elementos que constituyen una pieza básica en la narrativa de Silva. La magia y la maravilla son aspectos cruciales en el género caballeresco y en el caso del regidor de Ciudad Rodrigo tal vez lo sean mucho más. Encantamientos, desencantamientos, ordalías, objetos extraordinarios o elixires con propiedades insospechadas acceden a un primer plano en sus crónicas y, como no podía ser de otro modo, muchas veces de forma repetitiva. Valga comentar dos motivos puntuales. Las pruebas mágicas ideadas por Silva van unidas indisolublemente a los temas bélicos y amorosos, de forma que, además de revelar la omnipotencia de unos magos que son capaces de construir recintos increíbles donde el lector puede encontrarse con personajes resucitados, músicos que realmente son autómatas o toda la serie imaginable de ricos tesoros, tales aventuras apelan al heroísmo de los caballeros o se configuran como un homenaje a los enamorados. En una de ellas, la del Castillo de las Poridades, se narra la historia de los reyes Felides y Aliastra, amantes que fueron honrados por la calidad de sus sentimientos por un mago que los ha situado en una sala del castillo fadado sobre unas gradas, presididas por el dios Amor y en compañía de otros seres que amaron lealmente. La singularidad del episodio reside en el hecho de que cada personaje puede ver en el corazón de los monarcas homenajeados la imagen de aquél a quien ama. Así, mediante el concurso de la magia, la infanta Lucela tendrá noticia directa de que su querido Amadís de Grecia ama a Niquea (*Amadís de Grecia*, LXXI). A través de este episodio quedan al descubierto los sentimientos más íntimos de los personajes. Y es que nada puede permanecer oculto ante los poderes de los magos. Del mismo modo, en la *Cuarta parte del Florisel*, volvemos a toparnos con unos ingredientes similares. Una historia contada da paso a la Aventura de los Gozos y Angustias de Amor. En ella un viejo de largas barbas blancas conduce los cuerpos difuntos de los príncipes Finisbel y Fenisbela. La historia amorosa de estos últimos mueve a compasión a los cortesanos que

de una ideología mesiánica que era alentada por los círculos más próximos a los Reyes Católicos. Curiosamente, en las primeras crónicas del XVI la realidad novelada se empapa de las ideas de guerra santa contra el infiel, reproduciendo en la ficción la atmósfera político militar que se respiraba en su época. De todo ello da buena cuenta M^{ra} Carmen Marín Pina en "La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la narrativa caballeresca del reinado fernandino", en *Fernando II de Aragón el rey Católico*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 87-105.

contemplan su figura, pero lo realmente interesante ocurre cuando las criaturas de Silva, tanto damas como caballeros, se paran a contemplar la figura de los encantados. Entonces ellos se metamorfosean en la imagen de la persona amada y de la cabeza de éste salen los rostros de todos aquellos o aquellas con los que su ser querido ha tenido alguna aventura. Allí puede desengañarse la hermosa Leónida, al comprobar todas las infidelidades de su ansiado caballero Rogel de Grecia, descrito como una prolongación de Galaor, personaje caracterizado como él por su talante desleal en amores: “¿qué os diremos de la hermosa infanta Leónida, cuando vio al príncipe convertido en don Rogel de Grecia y de su cuello más ramos de cabeças de dueñas y doncellas que vio la reina Briolanja?” (1º, XLVII, lviii^v). Obvia resaltar la similitud de esta aventura con aquella mencionada del *Amadís de Grecia*. En ambos casos, a través de la incursión en una esfera de realidad superior, como la que propicia la magia, desembocamos finalmente en el descubrimiento de la realidad más escondida en el alma de los demás. Mientras tanto, los personajes asisten a estas aventuras como espectadores de un acontecimiento excepcional. La magia sirve para poner a prueba a los héroes, para contrastar la hermosura de las mujeres, para rendir tributo a seres destacados, pero también se revela con una verdadera vocación teatral y espectacular.

Curiosamente, los efectos de la magia aparecen y desaparecen mediante la utilización del instrumento definidor por antonomasia del caballero: la espada. A partir de un motivo de antiguas raíces artúricas como el de la extracción de la espada, Feliciano de Silva plantea muchas situaciones netamente redundantes. Recuértese sino que en el *Lisuarte de Grecia* (cap. XXVII), durante la ceremonia de investidura del protagonista, ocurren unos hechos insólitos. De repente, un león con una espada incrustada en el pecho ataca al novel caballero. Lisuarte tiene que defenderse, pero el asunto se agrava cuando aparece un vestigio, resultado de la metamorfosis de Melía. Como es habitual en estos casos, el futuro héroe consigue extraer la espada del felino. Gracias a ello, muere su adversaria y, sobre todo, tiene lugar el desencantamiento de los principales personajes de los primeros libros amadisianos que habían sido hechizados por Urganda en la Ínsula Firme. En el *Amadís de Grecia* (1ª, XXIX), el caballero homónimo pernocta en el Castillo de las Siete Torres. La curiosidad lo lleva a una sala cuya puerta de fuego parece custodiar la infanta Gradafilea con una espada. Si sorprendente es la forma en que Gradafilea le atraviesa el arma al caballero dejándolo muerto, más lo será que la princesa Lucela extraiga el afilado metal, resucitando a Amadís de Grecia y abriendo las puertas del recinto donde también han sido encantados los protagonistas de libros anteriores por Zirfea. La misma que en esta crónica atraviesa el cuerpo de Urganda con una espada que provoca su encantamiento, el cual se desvanecerá cuando Amadís de Grecia y su padre Lisuarte mantienen una dura lid y el primero recurre a la espada de Urganda devolviéndola de su estado hipnótico (2ª, LXII). Pasando al libro décimo de la serie nos topamos con otra aventura fabulosa en la isla Atrida. Allí descubren los hermanos Anaxartes y Alastraxerea los cuerpos de los trágicos amantes Franciana y Frises de Lusitania. En su día se suicidaron al no poder satisfacer sus deseos. Sin embargo, el sabio

Semístenes obró unos misteriosos hechizos que volverán a deshacerse con la extracción de esas espadas que se incrustan en los cuerpos de los enamorados (2ª, XI).

Definitivamente, las competencias de la magia van más allá de las leyes empíricas de la realidad cotidiana. La línea que separa la vida de la muerte es tan frágil que puede traspasarse, en apariencia, de modo muy fácil mediante la extracción de una espada, de ese objeto con el que los caballeros alcanzan la fama, de ese objeto que en otras ocasiones es usado por el narrador para como anuncio de inquietantes presagios. Así puede definirse la impresionante forma que tiene Melía en el *Lisuarte de Grecia* de transmitirle al viejo emperador griego una enigmática amenaza. En los palacios de Constantinopla,

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

Tras la lectura de la misiva,

la espada se levantó en el aire y se subió tan alta a vista de todos los de la ciudad que pareció llegar al cielo. Y como tan alta fue, estuvo segura y fixa como una cometa, que muy claramente de todos era vista. El emperador y todos los de la sala estaban tan espantados que no sabían qué dezir. Pero muy tristes fueron de aquellas nuevas (XII, 43).

Desconcierto, temor y sorpresa son las sensaciones que invaden a los habitantes griegos ante un fenómeno tan extraño. Y lo mismo deberá decirse de los sucesos que coinciden con la llegada de la emperatriz Archisidea a Constantinopla en la *Cuarta parte del Florisel*:

vieron con gran ruido venir como del cielo un resplandeciente cometa, el cual con aquella presteza vino hasta en altura de una gran torre en derecho del carro de la emperatriz, y en aquella altura quedó en una grande y resplandeciente llama de fuego que parecía llegar hasta el cielo su punto con tanta claridad que parecía que nuevo sol huiesse nacido. Y tanto sabed que aquella llama que por el saber de los sabios se hizo pareció en tal manera muchas noches como adelante se dirá, que mucho espanto puso a todos con su venida hasta que con su parada se assossegaron sospechando lo que podía ser (2º, LXVI, cxvii^v).

El efectismo de los sucesos relatados es un aspecto que domina magistralmente Feliciano de Silva. En su ánimo está la idea de complacer las expectativas de su público proporcionándole hechos admirables, aunque ya hayan sido empleados en crónicas anteriores. Tal vez, esta vocación efectista es la misma que deberá utilizarse para considerar los elementos espectaculares de sus obras. Si los ficticios personajes ya son de por sí enormemente atractivos, Silva acumula sobre su figura todos aquellos aditamentos que tienden a magnificar sus contornos. Especialmente en el caso de las féminas se percibe a lo largo de su narrativa una evolución en la descripción suntuosa de sus vestidos. Desde el *Lisuarte de Grecia* a la *Cuarta parte del Florisel* se intensifican las descripciones de las indumentarias

de las mujeres y de sus peinados. La desmesura y la riqueza de estos atavíos, todo un campo virgen para el estudio de las modas de la época, se corresponde con las amplios y detallados retratos realizados por el narrador. Por si fuera poco, estas descripciones, que seguro propiciarían el goce visual de las mujeres lectoras, alcanzan un grado de espectacularidad supremo cuando alguna reina exótica o simplemente hermosa hace su entrada triunfal en alguna ciudad, acompañada por un multitudinario séquito de doncellas, precedida por instrumentos musicales y cabalgando sobre idílicos unicornios o transportadas en un carro triunfal donde pinturas y esculturas realzan con su arte las dimensiones y el poder de su imagen. Muy posiblemente, tales desfiles imaginarios sirvieron como fuente de inspiración a los fastos cortesanos con que las ciudades del XVI celebraban alguna festividad destacada. Aparte de la supuesta simbiosis entre realidad y ficción, los esquemas manejados por Silva vuelven a ser redundantes, incluso en sus mínimos detalles. En el *Amadís de Grecia*, Abra, hija del soldán de Babilonia, entra en la corte de Trapisonda cabalgando sobre un animal extraordinario:

la más estraña que jamás se vio porque de las partes orientales era traída mayor que un gran cavallo. Era blanca y tenía el cuerpo de forma de cavallo, salvo que era de patas hendidas. El cuello tenía como una gran braçada y media, e la cabeça redonda, los ojos avía grandes e muy estrellados e las orejas tenía grandes como dos adargas, teníalas levantadas de forma de sierpe, eran algo teñidos cabe la cabeça y después ivan ensanchando, y era toda sembrada de puntas negras, la cola avía a manera de cavallo muy poblada (2^a, VI, xcix^r).

En la *Cuarta parte del Florisel*, el narrador vuelve a insistir en la exótica naturaleza de las bestias sobre las que cabalgan las doncellas de Archisidea:

Las bestias que tenían cabe sí eran muy blancas de manera de cavallos, sino que avían los cuellos muy altos y engallados, y las orejas estrechas y estendidas hazia arriba de dos palmos de largura. Tenían los ojos grandes y estallados a manera de brasas (1^o, X, vii^o).

Más o menos extensas, ambas descripciones inciden en parecidos atributos singularizadores, unos rasgos que tienden a impactar en el lector por su novedad y su extrañeza. Valores que ya han sido aludidos anteriormente y que se pueden vincular perfectamente con el tema del presente trabajo. Si a lo largo de las páginas precedentes hemos ido aduciendo significativas coincidencias entre relatos distintos, que afectaban tanto a la caracterización de personajes como a determinados motivos argumentales, habrá que decir que con ellas no se agotan las analogías perceptibles en las crónicas de Silva. Todavía quedan otros aspectos por considerar: la duplicidad física de personajes que o bien son gemelos, o bien guardan un parecido casi total, y que facilita el planteamiento de episodios paralelos donde se juega al equívoco y unos se hacen pasar por otros; habrá que tener cuenta de la identidad existente entre distintos enamoramientos y procesos amorosos; la redundancia en esas continuas tormentas marítimas que, además de provocar terribles naufragios, llevan al caballero hasta la que será su amada; la repetida llegada *in extremis* de algún auxilio cuando el protagonista se ve en un

serio aprieto; la reiteración en la temática sentimental de esas historias contadas donde siempre se relatan casos amorosos desafortunados en la que es fundamental la presencia de la figura del padre o la reutilización de elementos similares en la descripción de pruebas maravillosas y lugares encantados. Como se puede observar, Silva hace uso y abuso de sus propios modelos ficcionales. Esta forma de proceder podría derivar en un molesto mantenimiento de estructura fosilizadas. Sin embargo, el escritor mirobrigense enriquece sus prácticas imitativas mediante procesos de ampliación y transformación de los materiales que le sirven de referencia. Con estas variantes le confiere un dinamismo a sus crónicas, obras más plurales y originales que esos libros de caballerías petrificados contra los que seguro quiso plantear Cervantes su crítica parcial de la mala literatura caballeresca. Sorprendentemente, partiendo de presupuestos artísticos muy dispares y situados en épocas distintas, Silva y Cervantes serán dos escritores con más puntos en común de lo que parece. Ambos enfocan y reorientan el género caballeresco por caminos novedosos. El primero de ellos llega a formular una crítica desde dentro de esta literatura a través de las burlas del personaje de Fraudador. Claro que, volvemos a insistir en ello, mientras que Silva no consuma su distanciamiento irónico y prefiere la acumulación de efectos admirables y la reelabora consciente de unos materiales ficticios que son del gusto de sus lectores, el segundo, Cervantes, se sitúa en un contexto literario muy distinto. Su percepción del estatuto artístico del género caballeresco, aquel que le llevará a ridiculizar a través del humor los clichés estereotipados de esta literatura, está mediatizada por las doctrinas aristotélicas e incluso se plantea la posibilidad de que el *Quijote* surgiera como una repuesta interesada a un relato picaresco como el *Guzmán de Alfarache*¹⁹. A pesar de estos rasgos diferenciales, no deberá descartarse una comunidad de intereses entre ambos escritores, dos individuos que en sus obras respectivas se ven dominados por su afán de contar, que a veces se ven desbordados por su propia improvisación, recuérdese lo que decíamos al principio sobre el estilo de Silva, dos autores que, fundamentalmente, buscan el éxito y la fama a partir de la literatura sin dejar de lado, aunque en ocasiones lo parezca, su fascinación por la figura del caballero andante.

¹⁹ “La relación Alemán-Cervantes es, pues, clave para explicar cabalmente la génesis del *Quijote*”, sugieren Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas en la Introducción a su edición del texto cervantino citada más arriba (p. XIX). Por su parte, José Manuel Lucía Megías se pregunta: “¿Acaso no podría considerarse el *Quijote* un libro de caballerías publicado a principios del siglo XVII como alternativa a la literatura caballeresca de entretenimiento, basado en el humor sin olvidar su función didáctica, para ofrecer un producto editorial que se aprovechara del éxito del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán?” (“Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del *Quijote*: De los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín”, *Edad de Oro*, XXI (2002), pp. 499-539 [p. 504]).

SISTEMA DE LA PUNTUACIÓN EN LA TRADICIÓN TEXTUAL DE *AMADÍS DE GAULA*¹

AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ
Universidad Católica Argentina
CONICET

RESUMEN

En la historia de la tradición del texto impreso del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo concurren tres procesos distintos: de divergencia del arquetipo impreso en el plano seg-

¹ Las siglas de los testimonios se explican así: **Z**₁ Zaragoza 1508, **R** Roma 1519, **Z**₂ Zaragoza 1521, **S**₁ Sevilla 1526, **S**_{1m} folios manuscritos de **S**₁, **S**₂ Sevilla 1531, **V** Venecia 1533, **S**₃ Sevilla 1535, **S**₄ Sevilla 1539, **M** Medina del Campo 1545, **S**₅ Sevilla 1547, **L** Lovaina 1551, **S**₆ Sevilla 1552, **B** Burgos 1563, **B**_m enmiendas manuscritas de **B**, **Sa** Salamanca 1575, **S**₇ Sevilla 1575, **A** Alcalá de Henares 1580, **S**₈ Sevilla 1586. Los ejemplares empleados son: *Los quatro libros del Uirtuoso cauallero Amadis de Gaula: Complidos*. Zaragoza, George Coci Alemán, 1508. Ejemplar: London, British Library, C.20.e.6. **Z**₁. *Los quatro libros del muy esforçado cauallero Amadis de Gaula Nueuamente emendados hystoriados*. [Roma], Antonio [Martinez] de Salamanca, 1519. Ejemplares: London, British Library, C.20.e.5 (mal encuadernado). Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Y² 227. **R**. *Los quatro libros del virtuoso cauallero Amadis de Gaula: Complidos*. Zaragoza, George Coci Alemán, 1521. Ejemplar: Madrid, Biblioteca de Palacio, I.c.98 (dañadas las esquinas de los primeros folios). **Z**₂. *Los quatro libros de Amadis de gaula nueuamente impressos τ hystoriados en Seuilla*. Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526. Ejemplares: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Rés. B. L. 956 (con dos folios manuscritos en el Libro Primero). Lisboa, Biblioteca Nacional, Res. 454 V (en mal estado). **S**₁ y **S**_{1m}. *Los quatro libros de Amadis de gaula nueuamente impressos τ hystoriados en Seuilla*. Sevilla, Juan Cromberger, 1531. Ejemplar: Madrid, Biblioteca Nacional, R-2936. **S**₂. *Los quatro libros de Amadis d' gaula nueuamente impressos τ hystoriados*. 1533. Venecia, Juan Antonio de Sabia, a costa de Juan Batista Pedrazano [Francisco Delicado editor y corrector], 1533. Ejemplar: London, British Library, G.10292 (Primer Prólogo sustituido por un "Prohemio" del editor corrector). **V**. *Los quatro libros de Amadis de gaula nueuamente impressos τ hystoriados en Seuilla*. Sevilla, Juan Cromberger, 1535. Ejemplar: Rouen, Bibliothèque Municipale, O. 167 (mútilo el Libro Primero). **S**₃. *Los quatro libros de Amadis de gaula nueuamente impressos τ hystoriados en Seuilla*. Sevilla, Juan Cromberger, 1539. Ejemplar: Edición facsimilar del "Instituto Caro y Cuervo" de Bogotá del ejemplar: Bogotá, Biblioteca Nacional, 3196. **S**₄. *Los quatro libros del inuencible cauallero Amadis de gaula: en que se tratan sus muy altos hechos d' armas y aplazibles cauallerias: agora nueuamente Jmpressos*. 1545. Medina del Campo, Joan de Villaquirán y Pedro de Castro Impressores, 1545. Ejemplar: Roma Biblioteca Casanatense, K.III.50. **M**. *Los quatro libros de*

mental del signo lingüístico, de convergencia con el mismo en el suprasegmental del significante y de convergencia esporádica de nuevo en el primero. La convergencia en lo suprasegmental no consiste en el aumento paulatino de signos de puntuación específicos ni en el de los lugares puntuados para aproximarse a la forma de la representación gráfica del arquetipo, sino en la manifestación más explícita de la forma suprasegmental genuina del mismo por tal incremento. Dado que esta forma suprasegmental es la entonación, los signos de puntuación tienen la función primordial de representar tonemas. A esta función primera tonemática se agrega la demarcativa como inherente necesaria, de las cuales es epifenoménica la pausa. Como en la conformación de la prosa amadisiana son partes solidarias la entonación, la segmentación y la pausa resultantes de ella, la rima, el énfasis, las construcciones sintácticas y sus disposiciones tácticas, como en el texto la representación gráfica, signo segundo del signo primero lingüístico, comprende la de cada una de esas partes de naturaleza acústica con los grafismos que les corresponden —signos de puntuación para la entonación, énfasis, segmentación y pausa; identidad o semejanza de grafemas de vocales tónicas y átonas para la rima; mayúsculas iniciales para los vocablos en posición tonemática o enfáticas; características disposiciones tácticas para la sintaxis segmental—, y como todas estas formas visuales particulares son solidarias en la representación de la forma acústica del texto, el filólogo ha de considerarlas en conjunto unánime y como se dan en toda la tradición textual para la reconstrucción de la prosa amadisiana.

ABSTRACT

Punctuation System in the Textual Tradition of *Amadis de Gaula*

In the history of tradition regarding the printed text of Garcí Rodríguez de Montalvo's *Amadis de Gaula*, three different processes converge: one of divergence of the archetype printed in the segmental level of the linguistic sign, another of convergence with the archetype in the suprasegmental level of the signifier, and another one of sporadic convergence again on the first. Convergence in the suprasegmental level does not consist in a gradual increase of specific punctuation signs or in the punctuated places to reach the form of the graphic representation of the archetype, but it consists in the most explicit expression of the genuine suprasegmental form of it

Amadis de gaula nueuamente impressos τ hystoriados en Seuilla. Año de .M.D.xlvij. Sevilla, Jacome Cromberger, 1547. Ejemplar: Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Y² 229. **S₅.** *Los quatro libros del invencible cavallero Amadis de Gaula, en que se tratan sus muy altos hechos d' armas, y aplazibles cauallerias, agora nueuamente impressos.* Lovaina, en casa de Servacio Sasseno, a costa de la viuda de Arnoldo Birckmanno, 1551. [2 volúmenes.] Ejemplar: London, British Library, C.56.b.11. **L.** *Los quatro libros de Amadis de gaula nueuamente impressos τ hystoriados en Seuilla.* Sevilla, Jacome Cromberger, 1552. Ejemplar: Lisboa, Biblioteca da Ajuda, 53-X-10 (dos folios manuscritos en la tabla de capítulos). **S₆.** *Aqui comiençan los quatro libros de Amadis de Gaula, nueuamente impressos.* Burgos, Pedro de Santillana, 1563. Ejemplar: Madrid, Biblioteca Nacional, R-2535. **B.** *Aqui comiençan los quatro libros de Amadis de Gaula, en los quales se tratan sus altos hechos de armas y cauallerias, nueuamente impressos.* Es **B** con enmiendas manuscritas. **B_m.** *Aqui comiençan los quatro libros de Amadis de Gaula: nueuamente impressos.* Sevilla, Alonso de la Barrera a costa de Francisco de Cisneros, mercader de libros, 1575. Ejemplar: Palermo, Biblioteca Nazionale. **S₇.** *Aqui comiençan los quatro libros primeros del invencible cauallero Amadis de Gaula, en los quales se tratan sus altos hechos de armas y cauallerias, nueuamente impressos.* Salamanca, Lucas de Junta a costa de Vincencio de Portonaris, 1575. Ejemplar: Madrid, Biblioteca Nacional, R-903 (ejemplar falto del Primer Prólogo y otros folios interiores). **Sa.** *Aqui comiençan los quatro libros primeros del inuencible cauallero, Amadis de Gaula, en los quales se tratan sus altos hechos de armas y cauallerias, nueuamente impressos.* Alcalá de Henares, Querino Gerardo, a costa de Juan Gutiérrez, 1580. Ejemplar: Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Y² 230. **A.** *Los quatro libros de Amadis de Gaula nueuamente corregidos e impresos.* Sevilla, Fernando Díaz, a costa de Alonso de Mata, 1586. Ejemplar: Madrid, Biblioteca Nacional, R-2521. **S₈.** En este estudio me refiero exclusivamente al Libro Primero de *Amadis de Gaula* de Garcí Rodríguez de Montalvo y no intento siquiera extrapolar conclusiones a los restantes libros ni a otras obras. Cada obra es una entelequia, y en *Amadis* hasta puede serlo cada libro, cuyas propiedades deber ser determinadas en particular.

owing to this increase. Given that this suprasegmental form is intonation, punctuation signs have the main function of representing units of tone. Added to this first function there is the demarking one as necessarily inherent, of which the pause is epiphenomenic. As in the conformation of Amadis' prose intonation, its correspondent segmentation and pause, rhyme, emphasis, syntactic constructions and their tactic positions all act together, and as within the text graphic representation, a secondary sign of the primary linguistic sign, comprehends that of each of those parts of acoustic nature with the graphics that correspond to them –punctuation signs for intonation, emphasis, segmentation and pause; identity or similarity of graphemes from tonic or non-tonic vowels for the rhyme; initial capital letters for words in tonematic or emphatic position; characteristic tactic disposition for segmental syntax–, and as all these particular visual forms act together in the representation of the acoustic form of the text, the philologist must consider them as a whole and in the way they appear in the complete textual tradition for the reconstruction of the *Amadis*' prose.

1.- Texto y tradición textual

El texto del *Amadís de Gaula* ideado por Garci Rodríguez de Montalvo jamás ha sido puesto por escrito con fidelidad a su forma primigenia –ni siquiera por el autor mismo– y jamás lo será. En efecto, el paso de la idea montalviana del texto a la representación gráfica del signo lingüístico que la expresaba anteriormente supuso, ya en el propio autógrafo del autor, el sometimiento de ese signo a una normativa ortográfica de tal modo deficiente, y mucho más en el plano de lo suprasegmental que en el de lo segmental, que el detrimento de su inteligibilidad fue inevitable². En la época en que el autor confeccionó su autógrafo no solo era insuficiente la normativa ortográfica vigente, sino el instrumento grafemático disponible, sobre todo en materia suprasegmental, para traducir con adecuación el signo primero pensado en signo segundo gráfico. De aquel Texto ideal de Montalvo no tenemos, pues, sino los reflejos imperfectos de los testimonios de la tradición textual no extante y de la tradición textual extante. Aunque el *desideratum* del filólogo sería reconstruir aquel Texto con la plenitud y perfección primigenia anterior a su traducción gráfica, sabe de antemano que es un imposible, porque solo podrá aproximarse más o menos a una forma textual relativamente original en la cual se asuma, resuma y explique de la mejor manera la tradición visible.

2.- Texto y signo gráfico

El Texto primigenio ideado por un autor consiste en su pensamiento en un signo lingüístico omnicompreensivo. No hay pensamiento sin lengua ni lengua sin signo lingüístico. En cuanto que signo lingüístico, ese Texto pensado ha de

² Que el pasaje de la oralidad interior o exterior a la escritura consiste en una verdadera traducción con pérdidas que son inherentes a toda traducción es hecho bien conocido desde que existe la lingüística histórica. Vid. por ejemplo: R. Wright, "La escritura: ¿foto o disfraz?", en *Actas del Primer Congreso Anglo-hispano*. Ed. por Ralph Penny. Madrid, Association of Hispanists of Great Britain y Editorial Castalia, 1993; I, pp. 225-233.

constar, por necesidad, de un significante y de un significado. En el significante de ese signo, a su vez, tanto en el pensamiento, como evocado, cuanto en la manifestación oral, como expreso, hay, por necesidad, dos substancias distintas pero inseparables: la segmental y la suprasegmental. Cuando el signo pasa de la evocación mental, que presupone la manifestación oral en acto o en potencia, a la representación gráfica, en ésta se consignan solamente la substancia segmental y la substancia suprasegmental, porque constituyen lo único representable del signo primero mediante el signo segundo de la escritura. La tarea del filólogo consiste, por ello, en el ascenso desde el signo segundo al signo primero como significante, y desde éste al sentido del texto. El signo segundo gráfico aparece inmediato en la tradición textual visible.

3.- Tradición textual divergente y tradición textual convergente

Se constata en una tradición textual visible o extante como la que conocemos de *Amadís de Gaula* que las formas de la substancia segmental tienden a separarse de las precedentes por los consabidos cambios por *adiectio*, *detractatio*, *transmutatio* e *immutatio* –lo cual arguye idéntico proceso en la tradición textual invisible– y que la separación aumenta en el curso de la transmisión del texto con la acumulación gradual de tales cambios. Pero al mismo tiempo se constata también que las formas de la substancia suprasegmental parecen enriquecerse y perfeccionarse en el mismo curso por el aumento de la interpunción, esto es por el incremento de los lugares puntuados y por el aumento de las clases de signos gráficos utilizados. Este enriquecimiento gradual de la puntuación de los testimonios produce una mejoría de la representación de la substancia suprasegmental con la consiguiente aproximación aparente a la correspondiente forma original relativa del arquetipo impreso u original absoluta del Texto primigenio. Es garantía de que la aproximación ocurre en el sentido predicho el que la puntuación nueva de los *recentiores* coincida con la nueva de los más antiguos. De tal manera, se plantea en la investigación de la tradición extante amadisiana, y por ella de la no extante, la existencia efectiva de dos clases de movimientos textuales antagónicos, uno divergente y otro convergente, con respecto al significante del origen textual que se considere. Es divergente el proceso de separación paulatina de la forma segmental del original considerado que reflejan las mencionadas cuatro clases de cambios. Es convergente, por el contrario, el proceso aparente de acercamiento paulatino de la forma suprasegmental al original considerado que se refleja en especial en el cambio por *adiectio* de la puntuación. En el tratamiento del tema suprasegmental he insistido en el concepto de apariencia para que se advierta siempre que el enriquecimiento y la perfección se refieren solo a la representación gráfica o escrita, esto es al signo segundo, y de ningún modo a la forma propiamente dicha de la substancia suprasegmental. En verdad, lo que hace el acrecentamiento de la interpunción en los testimonios de la tradición textual no es sino manifestar en modo explícito una forma que siempre ha estado

presente³. No ocurre lo mismo, es por demás evidente, en materia de forma segmental. A los dos movimientos constantes de divergencia en forma segmental y convergencia en representación de la forma suprasegmental hay que añadir un tercer movimiento, esporádico, de convergencia tanto en la forma segmental cuanto en la representación de la forma suprasegmental. Se trata del muy frecuente acontecimiento textual de la contaminación de los textos de los testimonios. Con la contaminación de materia segmental y suprasegmental suelen reingresar en la tradición formas y representaciones que remiten no pocas veces a estados textuales más próximos al del original relativo del arquetipo impreso que los que reflejan los testimonios más antiguos⁴.

4.- *Detractatio* y primera clasificación de los signos de puntuación

Por su presencia o actualización los signos pueden ser efectivos o defectivos. Son efectivos todos aquellos signos que poseen una forma concreta y merecen por ello ser tratados como grafemas. Es defectivo, en cambio, el signo que por su posición en un texto dado carece de forma concreta y no puede por ello ser tratado como grafema. El signo de puntuación defectivo ocurre en los impresos en folio y solo al término de las líneas que forman las dos columnas de la plana. Ello es así porque el propio final de la línea impresa asume en este caso la función de signo de puntuación. Tal fenómeno no existe en otra clase de impresos. La sustitución de un signo de puntuación concreto por la mera terminación de la línea tiene sus efectos negativos en la transmisión textual. En el curso de la misma suele ocurrir que la línea de la copia de un impreso en folio termina en el exacto lugar en que el modelo copiado tiene signo de puntuación. Por falta de espacio para el carácter correspondiente el signo del modelo no se copia y asume su función el final de la línea. Cuando esa sustitución se produce en un ejemplar que a su vez es tomado como modelo de otra copia, si la línea de la copia por diversas causas no se corresponde exactamente con la del modelo y el lugar del signo cae dentro de la precedente o de la siguiente, cualquiera sea ese lugar, el signo queda sin representación gráfica y provoca la primera impresión de que se está ante un testimonio relativamente defectuoso. Este modo de *detractatio* en materia de puntuación es en extremo frecuente en la tradición textual amadisiana.

³ En principio, de dos modos: 1) por la conciencia que el editor o corrector, si es castellano o está suficientemente castellanizado, tiene de la forma suprasegmental de la lengua castellana del texto; 2) por la existencia de una manera tradicional de leer y entonar el texto amadisiano. Sin embargo, estimo que las dos perspectivas no deben entenderse como excluyentes. En efecto, la existencia de una manera tradicional de leer y entonar el texto amadisiano se corresponde perfectamente con la de una organización periódica particular de su prosa, de la cual trato más adelante, cuyas formas tonales no pueden diferir de la general de la lengua castellana por muy artísticas que puedan ser.

⁴ Ocurre esto precisamente con el hipotético modelo común de S_2 y V , con el de S_2 y todos los testimonios posteriores, y en otros casos más difusos. En S_2 lo que ocurre también en parte del Libro Primero, por lo menos, es la sustitución de un modelo por otro arcaizante.

5.- Sobre la funcionalidad de la puntuación en la tradición textual amadisiana

Toda la puntuación de los testimonios de la tradición textual amadisiana es útil para la reconstrucción de la forma suprasegmental del original relativo arquetipo impreso y del original absoluto, supuesto que forma suprasegmental de *Amadís de Gaula*, signo primero, no equivale a representación gráfica, signo segundo, de tal forma suprasegmental⁵. Si bien la forma suprasegmental existía plenamente, y no podría ser de otra manera, en el texto del original relativo, del estudio de la tradición se infiere que no estaba en él la puntuación que la representase adecuadamente. Que la puntuación y por ella la representación no era adecuada se advierte en los muchos casos de divergencia de segmentación del continuo textual que muestran las distintas ramas de la tradición impresa⁶. Por otra parte, esta divergencia de segmentación ocurre no pocas veces por efecto de la incomprensión de la función que los signos de puntuación cumplían en las primeras fases de la tradición, función presente todavía en algunos de los testimonios más antiguos. Aunque se han hecho intentos genéricos de reivindicación del valor de esta puntuación, no se han explicado las causas de las divergencias de segmentación ni se ha progresado suficientemente en el esclarecimiento del sistema más antiguo ni en el de ciertas complejidades del de los *recentiores*⁷.

⁵ Es útil ya positiva ya negativamente. Positivamente, cuando el incremento de la interpunción se da dentro de segmentos muy delimitados en la tradición, y cuando contradice con lectura diferente segmentos que no por estar muy delimitados en la tradición son siempre aceptables. En este caso se trata de verdadera enmienda de la puntuación recibida. Negativamente, cuando, interpuntando con error, indica, sin embargo, suprasegmentalidad y la posibilidad de que en el interior de un segmento haya subsegmentos.

⁶ En los fragmentos manuscritos de *Amadís* de ca. 1420 puede constatarse cómo era la puntuación en la tradición medieval manuscrita. Solo aparece en ellos calderón para introducir título de capítulo, que está incorporado en la propia columna y comienza con minúscula, y punto para cerrar el mismo título (cf. Antonio Rodríguez Moñino, "El primer manuscrito del *Amadís de Gaula*. (Noticia bibliográfica)", en *Boletín de la Real Academia Española*, 36 (1956), pp. 199-225 (publicado nuevamente en Antonio Rodríguez Moñino, *Relieves de erudición (del "Amadís" a Goya)*. Madrid, Editorial Castalia, 1959; pp. 17-38). Resulta de la consideración de este hecho que la profusión de signos y lugares interpuntuados que existe incluso en el testimonio impreso más conservador en este aspecto, el testimonio romano de 1519, procede sobre todo del trabajo de edición realizado por los impresores del texto. Cuánto se deba de ella a Montalvo no lo sabemos, pero si lo compuso como era habitual en esta clase de obras literarias a fines del siglo XV poca parte le pertenece. La responsabilidad de la imprenta en el crecimiento de la interpunción es hecho consabido (*vid.* la nota siguiente).

⁷ Cf. José Manuel Lucía Megías, "La edición de libros de caballerías castellanos: defensa de la puntuación original", en *Edición y anotación de textos*. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos. A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996. Eds. Carmen Parrilla, Begoña Campos, Mar Campos, Antonio Chas, Mercedes Pampín y Nieves Pena. 2 vols. A Coruña, Universidade da Coruña, 1998; II, pp. 389-415. Cf. J. Aufray, "Note breve sur la ponctuation du manuscrit I.1.6 de la Bibliothèque de l'Escorial", en *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 5 (1980), pp. 163-173. R. Santiago, "La puntuación según Nebrija", en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 14 (1996), pp. 273-284.

6.- Sobre los signos de puntuación propiamente dichos en la tradición amadisiana

Como queda dicho, en el curso de la transmisión textual amadisiana no solo ha cambiado la cantidad de la puntuación, sino la cantidad de los signos empleados: son cada vez más los lugares puntuados y cada vez más los signos. De todos los testimonios conservados **R** es el que mejor refleja en este tema el estado original relativo del arquetipo impreso. De acuerdo con él, solo había en el texto del arquetipo impreso punto [.], dos puntos [:] y barra [/]. En **Z₁** se incrementa el número de los signos con la incorporación del de interrogación [?]. En **Z₂** y los testimonios de la rama sevillana se introduce en la tradición el empleo de los dos paréntesis [(...)], de empleo muy raro al principio, pero frecuente después en **B_m** **Sa A**. La coma [,] aparece en la edición lovaniense **L** de 1551 y desde ella es frecuente, aunque no logra desplazar definitivamente los dos puntos ni la barra. Nunca se da signo de admiración. El calderón estaba ya en el arquetipo impreso y tenía en él y siguió teniendo en los testimonios la función de señalar la introducción de segmentos diferentes ya en el interior de los capítulos para indicar parte distinta de entrelazamiento o cambio notable de perspectiva del relato o comienzo de discurso doctrinal del autor ya al comienzo de epígrafe de capítulo como signo suplementario del mismo. No hay calderón de cierre en la tradición textual amadisiana. En la edición lovaniense **L** de 1551 y solamente en ella se emplea tilde para señalar acento intensivo morfológico de sílaba de vocablo. El empleo es esporádico, se limita al comienzo del Libro Primero y suele ser erróneo.

7.- Sobre las funciones de los signos de puntuación propiamente dichos

Si bien la función del calderón y la de los paréntesis son claras y constantes en la tradición textual, no ocurre lo mismo en cuanto a los restantes signos. En efecto, el punto no indica siempre en el arquetipo impreso ni en **R** ni en los testimonios más antiguos (ocasionalmente en los más recientes) segmentación de unidad oracional, puesto que aparece también en el interior de segmentos que con evidencia comprenden la unidad oracional. Muchas veces en la tradición textual este punto interior ha inducido con error manifiesto el empleo de mayúsculas como signo suplementario de segmentación oracional. Por otra parte, los dos puntos, la barra y en los posteriores la coma, signos que salvo especificación serán denominados en adelante menores, no indican siempre ni en las fases más antiguas de la tradición ni en las más recientes segmentación suboracional, puesto que muchas veces la oracional también se señala con ellos. Caso notable de este uso es el de **S₈**, el más reciente de los testimonios del siglo XVI, y en menor medida **S₇**, porque suele emplear coma más mayúscula en lugar de punto más minúscula o mayúscula en el cierre de segmentación oracional. Además de indicar el punto segmentación suboracional y oracional, también indicaba segmentación supraora-

cional, como la correspondiente a los turnos dialogísticos completos de los personajes, a las secuencias de perspectivas cambiantes en el relato, a las intervenciones del autor, con función que se acerca algo a la del calderón. Dentro del turno dialogístico el punto se emplea para introducir, *verba dicendi* mediante, discurso directo de personaje después de aviso del relator. **B_m Sa A** sustituyen con regularidad este punto más mayúscula por dos puntos más mayúscula. El signo de cierre de segmento interrogativo, único empleado, también tenía valor oracional, pero comprendía tanto la parte interrogativa en discurso directo de personaje cuanto la enunciativa que la presentaba en discurso directo del relator. **B_m Sa A** corren el signo al final del segmento suboracional interrogativo, pero siguen incluyéndolo con el del relator en el oracional, como en la norma moderna. Esta innovación, empero, no aparece en otros testimonios posteriores. No es raro que el subsegmento interrogativo indirecto o el segmento que lo comprende se cierren con signo de interrogación. También se hallan en los testimonios casos en los cuales el signo de interrogación no sirve a la representación de segmento interrogativo directo ni a la de interrogativo indirecto, pues aparece en el interior del segmento oracional no interrogativo como los signos menores o a veces el punto.

8.- Representación segmental y representación suprasegmental de la puntuación

Se afirma en general que en los textos antiguos la función de los signos de puntuación propiamente dichos —punto, dos puntos, barra, coma y paréntesis— compete al plano de la forma segmental del significante y que ella consiste en la representación de pausas de distinta duración mediante las cuales se indica distinción de partes suboracionales dentro del segmento oracional y partes oracionales dentro de los segmentos supraoracionales. De acuerdo con este concepto la diferencia de los signos se correspondería con la diferencia de duración de tales pausas. Sin embargo, se advierte además que el signo de interrogación representa pausa como los otros, pero también un rasgo suprasegmental que no se tiene en cuenta con respecto a ellos: la entonación. Y lo mismo habría ocurrido con el signo de exclamación, de haber existido en los textos antiguos. Ahora bien, si se interpreta la puntuación antigua aplicando para ello solo el concepto de pausa, se advierte de inmediato que de este modo no pueden explicarse ni la causa del intercambio y promiscuidad aparentes de funciones de los signos ya mencionados ni mucho menos la de la presencia innumerable de tales signos en lugares de los segmentos oracionales bien definidos de los textos de los testimonios en los cuales la existencia de pausa es en absoluto imposible en términos de función exclusivamente segmental⁸. No es raro que se recurra en estos casos al mágico lugar

⁸ No desecho la pausa como fenómeno propio de la forma suprasegmental o tonal, sino que intento darle el lugar que en verdad le corresponde tanto en el acto oral mismo, interior o exterior, y en la representación gráfica correspondiente. La pausa es, como ha de verse, epifenómeno de la entonación. Sobre la base de este supuesto deben considerarse las acertadas definiciones de T. Na-

común de la puntuación caótica y que en consecuencia se postule el no menos mágico remedio de la puntuación conforme a las reglas modernas. Lo cierto es,

varro Tomás: “La pausa desempeña un importante papel complementario en la construcción fonológica de la oración. La mayor o menor extensión de la pausa sirve lingüísticamente, como los cambios de la altura musical y como las modificaciones de la duración e intensidad, en la función de determinar y precisar el sentido e intención de las palabras. En el desarrollo normal del discurso, la extensión de la pausa se da regularmente en relación inversa con el grado de enlace ideológico en que aparecen los grupos sintácticos entre los cuales la pausa se intercala. La pausa es más larga donde dicho enlace es menos estrecho. La extensión de la pausa disminuye a medida que se hace más próxima la relación semántica entre los grupos de la frase. Pero existe además la pausa enfática, que se sitúa en lugar inesperado o que alarga la duración de un silencio normalmente breve, con el fin de realzar el sentido de ciertos conceptos; y ocurre por el contrario la pausa atenuada, que por vehemencia de expresión o con objeto de pasar sobre ciertas palabras disimulando su efecto e importancia, abrevia el tiempo de la pausa normal. El dominio de la pausa es un valioso recurso en la expresión refinada y consciente” (Tomás Navarro Tomás, *Manual de entonación española*. New York, Hispanic Institute in the United States, 1948 (= Madrid, Editorial Guadarrama, cuarta edición, 1974); pp. 41-42). Al concepto de pausa hay que agregar, pues tiene funcionalidad muy relevante en la lengua amadisiana, el de pausa virtual. El desconocimiento de la misma ha causado graves malentendidos en la interpretación del *Amadís*. Véase, si no, lo ocurrido con un lugar del Capítulo 8 del Libro Primero, que transcribo de la edición de J. M. Cacho Bleuca: “Aquel día folgaron allí con mucho plazer, y otro día cavalgaron y anduvieron tanto que llegaron a Palingues, una buena villa que era puerto de mar frontera de Gaula, y allí entraron en las naos de Agrajes, y con el buen viento que fazía passaron presto la mar, y llegaron a otra villa de Gaula, que Galfán había nombre, y de allí se fueron por tierra a Baladín, un castillo donde el rey Perión era” (Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Edición de Juan Manuel Cacho Bleuca. 2 vols. Madrid, Cátedra, 1987-8 (reimpresión 1996); p. 310). Ninguno de los testimonios tiene puntuación después de *villa* porque en la lengua medieval era innecesaria. Quienes han interpretado mal que Palingues y Galfán estaban ambos en Gaula, lo han hecho porque no advirtieron que en *a otra villa de Gaula* hay pausa virtual después de *villa*, de acuerdo con el uso medieval, por lo cual ha de interpretarse en verdad: ‘y llegaron a otra villa (que era) de Gaula’ o ‘llegaron a otra villa, de Gaula’. No había caído en la trampa de *otra* más pausa virtual el editor de S_5 , puesto que mudó *otra* por *una*. (Vid. Aquilino Suárez Pallasá, “Sobre un lugar del Vallum Antonini en el *Amadís de Gaula*. El Ms. CCC 139 de la *Historia Britonum* como fuente del *Amadís de Gaula* primitivo”, en *Stylos*, 7 (1998), pp. 9-61.) Hay otro modo de pausa para el cual tampoco tienen signo específico la grafemática medieval ni la moderna. Considérese este pasaje también del Capítulo 8 en la misma edición de J. M. Cacho Bleuca: “¡O cativo!, por cualquier destas tres cosas no debía ser osado el mejor cavallero del mundo de la amar, que más es ella fermosa que el mejor cavallero en armas, y más vale la su bondad que la riqueza del mejor hombre del mundo”. En “que más es ella fermosa que el mejor cavallero del mundo” la puntuación de los testimonios es: 1) todos puntúan al comienzo; $Z_1 R Z_2 S_1 V$ tienen dos puntos después de *fermosa*; 3) todos menos $S_3 S_4 M S_5 S_6$ tienen puntuación menor después de *armas*. El segmento y la forma tonal general son absolutamente claros en principio: | “que más es ella fermosa, | | que el mejor cavallero del mundo.” | Pero si entendemos exactamente así comecemos un disparate sin medida. Porque no se compara la hermosura de la dama con la del caballero, sino que se establece una relación de proporcionalidad. Dado que la hermosura es la cualidad substancial de la mujer y que la de la caballería es la substancial del hombre, luego se expresa: ella en cuanto a la hermosura es mejor que él en cuanto a la caballería. Ella es más con respecto a su cualidad substancial que él con respecto a la suya. Desde el punto de vista sintáctico puede entenderse que hay elipsis verbal y que ella fue la causa del desconcierto. Ahora bien, ninguno de los testimonios antiguos puntúa después de *mejor*, con lo cual se habría salvado el malentendido, ni lo hacen los editores modernos, que por defecto de un signo específico caen en él. Ese signo específico no existía en la garfemática medieval y en la moderna a duras penas podría ser implementado con la coma. Sería preferible inventar un signo nuevo para funciones como ésta, nada rara en la lengua medieval. En la edición crítica que preparo adopto [, .]. La forma segmental y suprasegmental

en cambio, que tal puntuación caótica nunca ha existido —me remito en particular a la tradición textual amadisiana—, sino como resultado de la incompreensión de la verdadera función de esos signos segundos. Contra el concepto de pausa, causante del desconcierto, propongo el de entonación, que, como habrá de verse, explica con coherencia todos los fenómenos. No es la primera vez que esto se hace, pues lo tuvo en cuenta M. Morreale en sus estudios sobre el romanceamiento bíblico del siglo XIII del Ms. *Esc.* 1-1-6, como se sabe⁹.

9.- Función suprasegmental tonemática de la puntuación en la tradición amadisiana

Claro está que no puede partirse de un concepto *a priori* y, aplicado voluntarísticamente a una realidad concreta, serle amoldada ésta a cualquier precio. Deben estar en esa realidad concreta, aquí el conjunto de los testimonios extantes de la tradición textual del *Amadís de Gaula* de Montalvo, los indicios fenoménicos o textuales suficientes que exijan, más que permitan, plantear la hipótesis de la aplicabilidad del mismo. Tiene que haberse comprobado la inaplicabilidad de otros conceptos en principio posibles. El mejor indicio consiste en la presencia, especialmente en **L** y **B**, de puntuación menor que precede a distancia de un vocablo o de un sintagma más o menos breve otra puntuación que coincide con la de diversos testimonios antiguos y recientes¹⁰. También suele aparecer en ellos puntuación aislada que no coincide con la de ninguno de los restantes testimonios, no precede a las distancias mencionadas otra puntuación y está en lugares ilógicos e in-

suprasegmental de este lugar se interpreta bien así: | “que más es ella hermosa, || que el mejor, | caballero en armas.” | Nótese, de paso, cómo el orden de las palabras y el ritmo resultante conforman una prótasis tensa y bella con cierta isocronía de la acentuación, y cómo la distensión de la apódosis sufre el artístico contraste de la semianticadencia en *mejor*. ¿Cómo es la prosodia de esta pausa? Estimo que con suspensión lograda por alargamiento de la vocal o tónica de *mejor* combinado con la mayor intensidad y mayor altura tonal de su tonema, seguido de aceleración del ritmo en la parte descendente final de la apódosis hasta la cadencia. Nótese, en fin, la simbólica distribución de los vocablos relevantes: *hermosa* en la máxima altura tonal de la anticadencia, *armas* en la mínima del reposo de la cadencia. ¿Prosa o verso?

⁹ Margherita Morreale, “Problemas que plantea la interpunción de textos medievales, ejemplificados en un romanceamiento bíblico del siglo XIII (*Esc.* I.I.6)”, en *Homenaje a Agapito Rey*. Bloomington, Indiana University Press, 1980; pp. 151-175. Cf. J. AUFRAY, “Note breve sur la punctuation du manuscrit I.I.6 de la Bibliothèque de l’Escorial”, en *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 5 (1980), pp. 163-173.

¹⁰ Esta clase de puntuación anticipatoria está en toda la tradición textual amadisiana impresa sin excepción alguna de testimonio. Pero **L** y **B** presentan unos casos por demás ilustrativos del funcionamiento de la misma en virtud de la posición en extremo inesperada de los signos dentro del segmento bien definido por el conjunto de los testimonios. Ahora bien, en **L** y **B** están ambas especies de la puntuación anticipatoria, pero en los restantes testimonios solamente la que denomino sintagmático-tonal. En los dos folios manuscritos incorporados en el ejemplar *Res. B. L. 956* de la edición sevillana de 1526 de la Bibliothèque de l’Arsenal de Paris, cuyo texto no es idéntico al otro ejemplar conservado de la misma edición, el de la Biblioteca Nacional de Lisboa, pues copia de un testimonio más antiguo y desconocido, coexisten ambas especies.

esperados de los segmentos oracionales. Se trata sin dudas de dos aspectos del mismo fenómeno. Ahora bien, si la puntuación de la primera de estas dos clases fuese de naturaleza segmental, es decir si delimitase subsegmentos con unidad de sentido relativo y parcial dentro de segmentos oracionales con perfección de sentido que los contienen, sería sin más absurda. Podría aducirse para explicar su incoherencia que es errónea y producto de la desorientación espacial momentánea o permanente del componedor de la tipografía. Pero dado que el supuesto error de posición de los tipos de la puntuación no se acompaña con el de la posición errónea de los tipos de las letras ni con el de los vocablos, este argumento de la desorientación espacial momentánea o permanente carece de validez. Hay que concluir, por tanto, que la puntuación anticipatoria resulta de un modo especial de concebir la función de la puntuación dentro de los segmentos oracionales. La clave del problema reside, luego, en determinar qué es lo que se quiere anticipar con el signo de puntuación. Y es evidente que lo único que podría ser anticipado es la realización de un tonema especial en el marco de la oración tonal o de la sintaxis suprasegmental. La función tonemática de la puntuación se verifica por la presencia en los testimonios de otros modos de la función de la puntuación, como el expresivo, el enfático y el intensivo o una combinación de éstos, que no son sino modos de una función suprasegmental emparentada, en cuanto que hace hincapié en los componentes puramente físicos del sonido de los fonemas o elementos segmentales como son la intensidad, el timbre, el tono y la duración, con la tonemática, también suprasegmental. No pocas veces hallamos en la tradición textual amadisiana puntuación ante los adverbios *no* y *más* y ante otros vocablos que, segmentalmente absurda, cumple su perfecta función prosódica en el plano suprasegmental. Un signo de puntuación menor puede llegar a cumplir la misma función de representación de acentuación morfológica que cumple la tilde que indica acentuación intensiva, cuando el vocablo tras el cual aparece es oxítono ¹¹. La segunda especie del fenómeno de la puntuación anticipatoria se explica por la primera y se observa que, en efecto, precede como ésta los tonemas de anticadencia, semianticadencia y cadencia con preferencia. También por ella se explica la función de la puntuación general. **B_m** suprime casi sin omisiones la puntuación anticipatoria de **B** y por ello deja de aparecer en los testimonios que reciben su enmienda, **Sa** y **A** ¹². En fin, en este esquema de interpretación tonemática de la

¹¹ El signo de puntuación menor indica, pues, el énfasis intensivo propio de la acentuación morfológica. Pero también hay casos en los que el signo indica énfasis que recae en la sílaba inicial del vocablo siguiente. Ocurre ello cuando cumple la función de representar hiato en encuentro de vocal final y vocal inicial de términos contiguos.

¹² De las enmiendas de **B** por **B_m** se han ocupado, entre otros autores, L. Ferrario de Orduna (Lilia E. Ferrario de Orduna, "Correcciones para la imprenta en un ejemplar de *Amadís de Gaula*, 1563. Biblioteca Nacional de Madrid R-2535", en *Amadís de Gaula*. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI. Dirigidos y editados por Lilia E. F. de Orduna. Kassel, Edition Reichenberger, 1992; pp. 1-19), que lo hace en especial sobre las variantes segmentales, y J. M. Lucía Megías ("La edición de libros de caballerías castellanos: defensa de la puntuación original", op. cit.), que lo hace en especial sobre la puntuación, como queda dicho. Hay que advertir en cuanto a la puntuación de **B_m** que, además de las innovaciones que introduce en la

puntuación no deja de tener su lugar el concepto de pausa. La pausa, real y efectiva, pero muchas veces muy poco perceptible y discernible desde el punto de vista acústico, constituye un epifenómeno necesario e inseparable de la entonación. Solo en el caso de la suspensión adquiere una relevancia distintiva, pero en compañía de otros fenómenos. Desde esta perspectiva es posible interpretar con coherencia el caos aparente de la puntuación en la tradición textual amadisiana ¹³.

10.- Tres clases de puntuación tonemática en la tradición amadisiana

Con lo precedente, pues, ha quedado establecida la función tonemática de la puntuación de los testimonios de la tradición textual amadisiana y definidas las tres clases en que se cumple. Doy, en consecuencia, el nombre de puntuación tonal a la general no anticipatoria de los testimonios; el de puntuación léxico-tonal a la que anticipa en un vocablo el lugar en que el tonema respectivo concluye, y el de puntuación sintagmático-tonal a la que anticipa en un sintagma más o menos breve el lugar de conclusión del tonema. En principio, cualquier vocablo es válido para recibir tonema en la puntuación tonal y en la léxico-tonal, aunque en los testimonios se advierte muchas veces que ha sido cuidadosamente seleccionado en virtud de una compleja serie de criterios concurrentes con el de la forma suprasegmental tonal del segmento oracional o período. De los sintagmas a los cuales se antepone la puntuación sintagmático-tonal hay que decir que el más frecuente, presente en todos los testimonios de la tradición, es el encabezado por conjunción coordinadora copulativa *e/y* o signo tironiano. Aparece también encabezado por la disyuntiva *o*, por la copulativa negativa *ni* y por cualquiera de las preposiciones. El número de elementos que componen los sintagmas es variable, como queda dicho, desde el mínimo de dos. La puntuación que precede sintagmas encabezados por conjunción copulativa puede ser automática y no responder a la funcionalidad sintagmático-tonal, aunque en su origen, los modelos latinos medievales, la tenga.

11.- Sobre la forma de la prosa amadisiana

Si la función de la puntuación en el texto amadisiano es tonemática, luego tiene inmediata conexión con la forma de la prosa de *Amadís*. En efecto, los

tradición, todas las enmiendas de puntuación léxico-tonal y sintagmático-tonal de **B** tienen por efecto la alineación con la tonal normal de los testimonios más antiguos.

¹³ En esencia, si se tiene en cuenta que en la tradición manuscrita medieval de diversos textos es la mayúscula la que cumple la función demarcativa de la segmentación oracional y que solo subsidiariamente aparece el punto con mayúscula o con minúscula (estas tres modalidades perduran en la tradición impresa de *Amadís*), hay que concluir que todos los signos de puntuación tenían como función propia en la tradición manuscrita la de representar forma tonemática, con los epifenómenos que la acompañan.

tonemas son tales solo en el marco de un segmento del continuo del texto lingüístico que se define genéricamente como oracional y específicamente como tonal. Hay una sintaxis oracional segmental distinta e inseparable de otra sintaxis oracional suprasegmental o tonal, faces distintas de un solo y mismo significado. Ahora bien, forma tonal de la oración y segmentación constituyen para el investigador dos variables interdependientes. Como de la solución o valor de una de ellas depende la solución o el valor de la otra, queda planteada una aporía. En concreto y en efecto, queda planteada una aporía sobre la forma de la prosa amadisiana. Aunque la forma tonal define los contornos del segmento dentro del continuo, la dificultad reside en que la segmentación también puede definir la forma tonal. La puntuación no puede tomarse como indicio seguro para determinar la segmentación ni la forma tonal, desde el punto de vista del investigador independiente, dada la polifuncionalidad aparente de sus signos ¹⁴. Luego, solo queda hallar terceras partes del complejo capaces de disolver la aporía. Estas son, por suerte, numerosas, aunque no siempre evitan el frecuente ir y venir, hacer y deshacer, hipotetizar y deshipotetizar que acompaña la investigación hasta el hallazgo de una verdad cierta. Son esas partes en general la rima, el empleo de mayúsculas, el orden de las palabras, las construcciones sintácticas parciales, la arquitectura total del período. Alguno de estos hechos, como el de la posposición latinizante del verbo en la oración, es harto conocido por todos, otros no tanto o nada. Los consideraré más adelante.

12.- Concepto de período

Supuesto provisoriamente el proceso heurístico –sobre lo cual habré de volver en su lugar–, se comprueba que en la prosa amadisiana son discernibles tres formas discursivas mínimas: descriptivo-narrativa, deliberativa de los personajes y doctrinal del relator, en virtud de que cada una de ellas tiene su propia fisonomía segmental y tonal. Se advierte que en las tres clases tienen vigencia las mismas unidades sintáctico-tonales, aunque plasmadas con diferencias notorias de extensión segmental. Para denominar con simplicidad estas unidades que son, como queda dicho, segmentales y suprasegmentales a la vez emplearé el término *período* ¹⁵. Las clases de períodos en que consiste la prosa amadisiana son estas: unimembre, bimembre, trimembre, cuádrimembre no escindido y cuádrimembre escindido con o sin encabalgamiento. En el período unimembre no se

¹⁴ Interpuntuar de acuerdo con el sentido y de acuerdo con la supuesta forma de la prosa amadisiana no es sino una petición de principio inaceptable.

¹⁵ El concepto de período que empleo no se corresponde con el de *oratio periodica* o simplemente *periodus*, como se entiende en la retórica. Cf. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*. Fundamentos de una ciencia de la literatura. 3 vols. Madrid, Editorial Gredos, cuarta reimpresión, 1999; II, pp. 306 ss. Un período, como lo entiendo en este estudio y como postulo que debe entenderse en la prosa amadisiana, puede estar conformado por uno o más miembros simples o por uno o más miembros complejos, porque a su vez constan, según el análisis sintáctico segmental, de una o más suboraciones. La forma segmental, de tal manera, está subordinada a la suprasegmental tonal.

disciernen prótasis y apódosis. En el período bimembre se disciernen prótasis y apódosis. En el período trimembre se disciernen prótasis y apódosis dividida en dos partes o miembros, una de ellas muchas veces accesoria y con frecuencia parentética: la que sigue a la anticadencia. El período cuádrimembre no escindido tiene dos partes o miembros en la prótasis y dos en la apódosis, y de todas ellas la segunda, la tercera o ambas juntamente pueden ser parentéticas. El período cuádrimembre escindido sin encabalgamiento tiene dos anticadencias y una semicadencia de juntura, por tanto dos prótasis y dos apódosis, y ninguna de las partes puede ser parentética. El período cuádrimembre escindido con encabalgamiento es como el anterior, pero la primera apódosis se extiende hasta formar la segunda prótasis. La puntuación de los testimonios de la tradición textual amadisiana está en función de la representación de estas formas de su prosa. Y en el marco de estas formas se explican los hechos curiosos que parecen justificar el concepto de puntuación caótica. No es raro, por ejemplo, que el punto, que en los recientes se reserva para final de segmento oracional, aparezca en los más antiguos para indicar, dentro de él, anticadencia. Es lo que ocurre sobre todo en **R** y lo que muchas veces pretenden enmendar con mal resultado los testimonios zaragozanos **Z₁** y **Z₂** y otros más por cambio de normativa.

13.- La puntuación imperfecta

Es frecuente en todos los testimonios que los períodos trimembres carezcan de cualquiera de las tres clases de puntuación descritas en el tonema de anticadencia, aunque todos o la mayor parte de ellos puntúen la semianticadencia. Tan frecuente como ello es que a una copiosa puntuación de tonema de semianticadencia en los testimonios responda puntuación escasa o mínima en tonema de anticadencia. De la comparación de estos dos fenómenos se induce que hay en la tradición textual fuerte tendencia a dejar sin puntuación la anticadencia. Por supuesto la anticadencia está siempre donde debe estar, aunque no se la indique con puntuación, y si solo está la de semianticadencia es porque este tonema parece tener mayor acuidad desde el punto de vista psico-acústico. Idéntico fenómeno se manifiesta en la puntuación de períodos que no pueden ser sino bimembres. En los períodos cuádrimembres de ambas clases puede faltar la puntuación de cualquiera de los tonemas interiores del segmento total: primera anticadencia, semicadencia de juntura y segunda anticadencia.

14.- ¿Prosa o verso?

De acuerdo con lo que afirma T. Navarro Tomás, “la frase se divide en unidades melódicas en correspondencia con la diferenciación que se hace entre sus elementos semánticos”, y por ello “la unidad melódica es la porción mínima de discurso con forma musical determinada, siendo al propio tiempo una parte por

sí misma significativa dentro del sentido total de la oración". También afirma que, aunque "ha sido práctica frecuente en el análisis de la entonación adoptar como unidad de medida el grupo rítmico-semántico, o sea la parte de discurso que tiene por base prosódica un solo acento espiratorio y por contenido ideológico un núcleo de significación no susceptible de divisiones más pequeñas", sin embargo, "al tratar de aplicar este criterio al castellano se advierte que en la mayor parte de los casos el grupo rítmico-semántico y el de entonación tienen medida diferente". En virtud de esto, "aunque a veces coincidan entre sí, lo corriente en español es que cada unidad melódica encierre más de uno de dichos grupos", puesto que "los límites de las unidades melódicas no van determinados en español por el efecto del acento espiratorio sino por las circunstancias del sentido y por el orden y armonía del conjunto musical". En consecuencia, "el grupo rítmico-semántico, como la palabra misma, no figura con individualidad propia en la entonación castellana". La diferencia entre grupo rítmico-semántico y unidad de entonación se advierte bien en el verso: "En el verso, donde los grupos rítmico-semánticos tienen forma más regular y definida que en la prosa, la diferencia entre dichos grupos y las unidades de entonación resulta especialmente clara"¹⁶. Cuando se compara la puntuación extraordinariamente profusa de muchos lugares de Z_1 y Z_2 con los respectivos de los demás testimonios, se advierte con claridad que están en juego dos maneras exactamente opuestas de considerar la forma tonal del segmento oracional. De un lado, los testimonios zaragozanos hacen hincapié, en esos lugares, en el concepto de grupo rítmico-semántico; de otro, los restantes lo hacen en el de unidad melódica. Ahora bien, aunque los dos conceptos y las dos clases de puntuación son en principio complementarios, el investigador debe preguntarse hasta qué punto, con todo, tal complementariedad es cierta y hasta qué punto no responde la diferencia entre ambos criterios a dos visiones poéticas distintas de la prosa amadisiana. La verdad es que en la parte de discurso descriptivo-narrativo, no en la de diálogo deliberativo de personajes ni en la de comentario doctrinal del narrador, la prosa amadisiana suele estar a medio camino entre el verso del cantar de gesta y la prosa propiamente dicha. J. M. Cacho Blecua, sin duda el mejor editor moderno del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo, edita un breve pasaje del Capítulo 9 del Libro Primero de este modo: "Los de la villa y los de la hueste todos se ponían donde mejor la batalla ver pudiesen, y el campo era ya señalado y el palenque fecho con muchos cadahalsos enderredor dél"¹⁷. Ahora bien, la puntuación de los testimonios es como sigue: 1) todos enca-

¹⁶ T. Navarro Tomás. *Manual de entonación española*, op. cit., pp. 38-39.

¹⁷ G. Rodríguez de Montalvo. *Amadís de Gaula*. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua, op. cit., p. 318. P. de Gayangos, que sigue el texto de V, pero omite la conjunción copulativa delante de *el palenque*, aunque está en el original como &, edita: "Los de la villa é los de la hueste todos se ponían donde mejor la batalla ver pudiesen, y el campo era ya señalado, el palenque hecho con muchos cadahalsos en derredor dél" (*Amadís de Gaula*. Ed. de P. de Gayangos, en *Libros de caballerías*. Madrid, Ed. Rivadeneyra, 1857; pp. 1-402; p. 22 a); E. B. Place, que edita según Z_1 , tiene: "Los de la villa y los de la hueste todos se ponían donde mejor la batalla ver pudiesen, y el campo era ya señalado y el palenque fecho con muchos cadahalsos en derredor dél" (*Amadís de Gaula*. Edición y anotación por Edwin B. Place. 4 vols. Madrid, C. S. I. C., 1959-69 (vol. 1 reimpresso en 1971), I,

bezan con punto ante *Los* con mayúscula, menos **S₈**, que omite el punto; 2) **Z₁** **R** **Z₂** tienen puntuación menor después de *villa*; 3) **Z₁** y **Z₂** tienen puntuación menor después de *ponían*; 4) todos tienen puntuación menor después de *pudiessen*, excepto **S₈**, que la omite; 5) todos tienen puntuación menor después de *señalado*, excepto **R**, que la omite; 6) todos cierran con punto más mayúscula de *Estonces*. De las cuatro interpunciones que restan, descontadas las dos extremas del segmento, solo aparece la cuarta en el pasaje editado. ¿Por qué no se tienen en cuenta las otras tres? Quizá por lo que dice A. Blecua acerca de la edición de los signos de puntuación medievales: “Como estos signos varían en cada época y zona y no se corresponden con los actuales, los editores tienden, con gran uniformidad en este caso, a puntuar con el actual sistema de signos y normas, acomodándolos al peculiar ritmo de la frase medieval”, a pesar de haber afirmado inmediatamente antes que “Aunque no de un modo siempre regular, los textos medievales presentan sistemas de signos de puntuación coherentes que intentan reflejar los tonemas de la entonación”¹⁸. Pues bien, si es cierto que la división en dos partes que hace Cacho Blecua, como todos los editores desde P. de Gayangos, respeta el aspecto informativo del texto, también lo es que no respeta el ritmo ni la forma tonal del mismo –y ello aunque en el testimonio zaragozano de 1508 están representados con claridad– ni en definitiva el arte de la prosa amadisiana. En efecto, la puntuación que sigue a *villa* es anticipatoria de anticadencia –sintagmático-tonal la he denominado– y al mismo tiempo indica bien los dos grupos rítmico-semánticos que componen la unidad tonal de la prótasis. Podrían subsistir dudas acerca de cuál es el vocablo en que se realiza el tonema de anticadencia y, por tanto, acerca de dónde se segmentan la prótasis y la apódosis, es decir si después de *todos*, que así funcionaría como adjetivo, o si antes de *todos*, que entonces lo haría como pronombre. Pero de inmediato hemos de ver que son infundadas. En la apódosis, cualquiera sea la posición de la anticadencia, la puntuación posterior a *ponían* es de semianticadencia y anticipatoria de cadencia. Mas, complementando la puntuación propiamente dicha, aparece en este texto otro signo no desecharle: la rima. Tenemos, en efecto, que *hueste* y *pudiessen* riman entre sí, y ello define la posición de la anticadencia como realizada en el primer vocablo¹⁹. De tal modo, *todos* queda en la apódosis y funciona como pronombre. Que se ha inventado esta rima es cierto porque el orden llano de la frase verbal aparece invertido

p. 77 b); J. B. Avallé-Arce, que también edita **Z₁**, tiene: “Los de la villa y los de la hueste todos se ponían donde mejor la batalla ver pudiessen, y el campo era ya señalado y el palenque fecho con muchos cadahalsos en derredor dél” (Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Edición Juan Bautista Avallé-Arce. 2 vols. Madrid, Espasa Calpe, 1991; I, p. 206); V. Cirlot y J. E. Ruiz Doménech, también editores de **Z₁**, tienen: “Los de la villa y los de la hueste todos se ponían donde mejor la batalla ver pudiessen, y el campo era ya señalado y el palenque fecho con muchos cadahalsos en derredor dél” (Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Edición, introducción y notas de Victoria Cirlot y José Enrique Ruiz Doménech. Barcelona, Planeta, 1991; p. 72). Lecturas idénticas, como puede verse, salvo la de P. de Gayangos.

¹⁸ Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*. Madrid, Editorial Castalia, 1983, p. 140.

¹⁹ Por más que no sea sino una perogrullada, conviene insistir en que la rima se da solo entre vocablos tonalmente relevantes.

do: *pudiessen ver mejor > ver mejor pudiessen*. Por otra parte, la posición final del verbo finito manifiesta, como nuevo signo complementario de la puntuación, no solo que la segmentación en este punto es legítima, sino que es demasiado importante para ser indicada con coma. Hay en *pudiessen* evidente tonema de cadencia que exige pausa de punto o, en todo caso, de punto y coma. En la segunda parte del texto todos los testimonios menos **R** puntúan después de *señalado*, lo cual por sí significa anticadencia. La forma rítmica de la prótasis lo justifica *a fortiori*. En efecto, tenemos el notable ritmo anapéstico: *yel-cámpoera-yáseña-ládo* que lo confirma. Llama la atención, sin embargo, el contraste que presenta con el ritmo de la prótasis la arritmia de la apódosis y que no se hayan utilizado los vocablos *señalado* y *cadahalsos* para establecer nueva rima de anticadencia con cadencia y para enmendar al mismo tiempo la falta de ritmo. ¿Deberíamos imaginar –y solo imaginar, si la filología lo permitiese– que el orden original de los vocablos ha sido allanado? ¿Habría tenido esta apódosis la forma aproximada: *y el palenque fecho con enderredor dél muchos cadahalsos* o *y el palenque fecho con enderredor muchos cadahalsos*? En conclusión, debe entenderse: | “Los de la villa e los de la hueste, | | todos se ponían | donde mejor la batalla ver pudiessen. | Y el campo era ya señalado | | y el palenque fecho | con muchos cadahalsos enderredor dél” |²⁰, y buscarse la forma gráfica moderna que mejor represente este hecho. Este es un solo lugar del texto amadisiano. Hay miles como él en *Amadís* que deber ser reconstruidos como un vaso antiguo precioso por un buen arqueólogo.

15.- Período y diálogo

Nada peor que editar el discurso dialogístico amadisiano como si fuese el de una novela antigua o moderna. Este procedimiento arbitrario destruye la unidad que conforman en el ámbito del período el discurso del narrador más el del personaje, cuando se dan conjuntos, o el del personaje cuando se da por sí solo. P. de Gayangos, que contra todos los editores modernos no ha desmembrado el discurso dialógico con el aparte de los dos puntos más guión a renglón siguiente, ha fallado, sin embargo, en que no ha representado la forma periódica de que participa, quizá porque tampoco la ha intuido como lo que en efecto es. La presentación del discurso dialógico en su edición, pues, responde más bien a la conservación de la forma externa de la plana de los impresos antiguos que a la dilucidación de su forma tonal genuina. El punto más mayúscula con que en casi todos los testimonios antiguos se introduce diálogo no indica necesariamente un aparte, supuesto que el punto en el arquetipo impreso y dentro de la tradición extante, sobre todo en **R**, también representa tonema de anticadencia. En relación con la forma suprasegmental el diálogo se da de tres modos: 1) exento, cuando incluye la expresión parentética con que el narrador lo refiere al personaje, la cual está la

²⁰ O con más imaginación y poesía que con filología: | “Los de la villa e los de la hueste | | todos se ponían | donde mejor la batalla ver pudiessen. | Y el campo era ya señalado | | y el palenque fecho | con enderredor muchos cadahalsos.” |

mayor parte de las veces en posición de anticadencia; 2) incluido, cuando, después de prótasis consistente en el discurso del narrador, forma apódosis de período bimembre o trimembre; 3) fusionado, cuando forma por sí prótasis de período bimembre o trimembre cuya apódosis consiste, en cambio, en discurso del narrador. La última clase es la menos frecuente, pero tiene un efecto altamente artístico²¹. Dentro del discurso dialogístico conviene destacar la función particularísima del vocativo. Como el diálogo en general, el vocativo se integra en la lengua amadisiana en la forma suprasegmental del período y no es tan diferente de ella en este plano como lo es en el lenguaje hablado. F. Domingo del Campo ha descrito muy bien la forma y función del vocativo en *Amadís*, pero, haciendo hincapié en la perspectiva del lenguaje hablado, lo ha estudiado como parte de un discurso dialogístico entendido aparte de la forma tonal del período que se postula aquí²². El vocativo puede aparecer de cuatro maneras en la prótasis del período prosístico amadisiano: 1) en el comienzo de la prótasis, precedido o no de interjección; 2) en el interior de la misma; 3) al término de la prótasis; 4) formando por sí solo prótasis. En los dos primeros casos el vocativo cede parte de su autonomía tonal en favor de la forma tonal general del período; en el tercer caso el vocativo constituye en virtud de su propio énfasis tonal e intensivo el tonema de anticadencia; en el cuarto caso, todo el vocativo como prótasis, no es raro en *Amadís* que le responda una apódosis formada por proposición encabezada con nexos subordinador *que*, como si el vocativo sustituyese proposición principal con *verba dicendi*, *cogitandi*, *sentiendi*, etc. De este vocativo, pues, por causa de su forma tonal protética, ya no puede afirmarse que no guarda con los componentes de la oración relación gramatical alguna. Luego, hay que estudiar el vocativo amadisiano no solo como parte del lenguaje hablado, sino como parte de la forma segmental y suprasegmental del particular período de la prosa de *Amadís*.

16.- Signos de puntuación impropios

Hasta aquí he tratado de los signos de puntuación propiamente dichos²³.

²¹ Ha estudiado exhaustiva y profundamente la naturaleza del discurso dialogístico en *Amadís de Gaula* y en *Las sergas de Esplandián* J. R. González, si bien no desde la perspectiva que planteo en este trabajo, en dos estudios por desgracia todavía inéditos (Javier Roberto González, *El diálogo en el Amadís de Gaula*. (Informe presentado ante el CONICET como Informe Final de Beca Posdoctoral, 14/6/96). 2 vols. 1996; 184 + 428 folios. Id. *El diálogo en Las Sergas de Esplandián*. (Informe presentado ante el CONICET como Informe Final de Prórroga de Beca Posdoctoral, 23/5/97). 2 vols. 1997; 128 + 340 folios.

²² Francisca Domingo del Campo, *El lenguaje en el "Amadís de Gaula"*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 1984. Cita a S. Gili Gaya: "El vocativo no es complemento de ninguno de los componentes de la oración, ni guarda con ellos relación gramatical alguna. Por eso van sin preposición. Los vocativos son, como las interjecciones, palabras aisladas del resto de la oración por medio de pausas, refuerzo de intensidad y entonación especial en el lenguaje hablado, y de comas en el escrito" (Samuel Gili Gaya, *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona, Vox, décima edición, 1972; p. 214).

²³ En los textos manuscritos las cosas ocurren de muy distinto modo. Cómo debe interpretarse,

Hay, empero, otros signos que, sin ser de puntuación en sí, adquieren por intento poético tal función. Trato ahora de dos de ellos sobre los cuales la investigación

por ejemplo, la pobreza de interpunción en los textos manuscritos puede deducirse del estudio comparativo de la puntuación regresiva de los dos folios manuscritos del ejemplar *Rés. B. L. 956* de la Bibliothèque de l' Arsenal de Paris de la edición sevillana de *Amadís de Gaula* de 1526. En el conjunto de los seis testimonios más antiguos de la tradición impresa —**Z**₁ de 1508, **R** de 1519, **Z**₂ de 1521, **S**₁ de 1526, **S**₂ de 1531 y **V** de 1533— se registran 449 casos de puntuación en la parte del texto correspondiente a los folios manuscritos, contra los solo 92 de éstos. El primer hecho notable que se constata, aparte del de la extraordinaria diferencia de las cantidades, es el de la discontinua distribución de las ocurrencias. En efecto, en la columna 18 *r a* tenemos 43 en promedio de los impresos contra 24 del manuscrito; en la columna 18 *r b*, 45 contra 7; en la columna 18 *v a*, 30 contra 14; en la columna 18 *v b*, 49 contra 7; en la columna 23 *r a*, 45 contra 15; en la columna 23 *r b*, 44 contra 13; en la columna 23 *v a*, 42 contra 12; en la columna 23 *v b*, 38 contra ningún caso. En cada página del manuscrito la columna *a* tiene más ocurrencias que la *b*, y la primera de todas, 18 *r a*, es la más numerosa. Interpreto este fenómeno como un hecho propio de la manuscritura del texto y del siguiente modo. El copista, que copiaba necesariamente un modelo impreso en el cual, fuese el empleado para la impresión de la edición de 1526 fuese otro distinto, el número y distribución de los lugares puntuados no debía diferir substancialmente del indicado, comenzó su labor de copia respetando en mayor medida la puntuación del modelo en la primera columna de la primera página, pero después, aunque se renovaba en parte en todas las primeras columnas de las páginas siguientes, en las segundas columnas ese respeto decaía notoriamente. En la última columna, al cabo, se desentendió definitivamente de la puntuación. La causa de tal procedimiento no ha de residir tanto en la fatiga de la labor de copia cuanto en una tendencia creciente a abandonar los criterios de la puntuación impresa y a adoptar los propios de la puntuación manuscrita, tendencia que se incrementa con cada paso a segunda columna. En consecuencia, entiendo que no se trata tanto de la copia de un modelo impreso escasamente puntuado como de una actitud regresiva en materia grafemática. Es probable, de otro lado, que esta tendencia es arcaizante y se corresponda con la que ha provocado la sobreabundancia del grafema [ç] y del dígrafo [sç]. El segundo hecho notable surge del análisis cuantitativo de los signos empleados en la puntuación, el cual da los siguientes resultados. En las 92 ocurrencias de puntuación del manuscrito tenemos (de acuerdo con las equivalencias *e* = punto entre líneas, *a* = punto en línea inferior, *b* = barra o dos puntos, *d*₂ = signo de interrogación): *e* + minúscula = 41 casos; *e* + mayúscula = 8 casos; *b* + minúscula = 27 casos; *a* + minúscula = 9 casos; *a* + mayúscula = 5 casos; *d*₂ + minúscula = 2 casos. Es de notar que doce de estos casos —diez de los cuales consisten en *e* + minúscula, uno en *b* + minúscula y uno en *a* + mayúscula— no tienen correspondencia en ninguno de los testimonios impresos considerados, y es muy probable, por tanto, que sean innovación del copista. En cuanto a los textos impresos las cantidades son las siguientes, teniendo en cuenta que *a* + M. significa “punto más mayúscula”; *a* + m., “punto más minúscula”; *b* + M. “signo menor (dos puntos o barra) más mayúscula”; *b* + m., “signo menor más minúscula”; *om.*, “omisión de signo”; *m.*, “mayúscula no precedida de signo”; *d*₂ + M., “signo de cierre de interrogación más mayúscula”; *d*₂ + m., “signo de cierre de interrogación más minúscula”: **Z**₁ = *a* + M.: 63; *a* + m.: 14; *b* + M.: -; *b* + m.: 274; *om.*: 87; *m.*: 8; *d*₂ + M.: 2; *d*₂ + m.: 1. **R** = *a* + M.: 58; *a* + m.: 19; *b* + M.: 1; *b* + m.: 260; *om.*: 108; *m.*: 3; *d*₂ + M.: -; *d*₂ + m.: -. **Z**₂ = *a* + M.: 75; *a* + m.: 14; *b* + M.: -; *b* + m.: 280; *om.*: 75; *m.*: 1; *d*₂ + M.: 2; *d*₂ + m.: 1. **S**₁ = *a* + M.: 68; *a* + m.: 2; *b* + M.: -; *b* + m.: 295; *om.*: 78; *m.*: 1; *d*₂ + M.: 3; *d*₂ + m.: 1. **S**₂ = *a* + M.: 63; *a* + m.: 10; *b* + M.: 1; *b* + m.: 275; *om.*: 96; *m.*: 1; *d*₂ + M.: 3; *d*₂ + m.: 1. **V** = *a* + M.: 68; *a* + m.: 6; *b* + M.: 1; *b* + m.: 273; *om.*: 96; *m.*: 1; *d*₂ + M.: 3; *d*₂ + m.: 1. De los seis testimonios considerados, la puntuación del que más se acerca cuantitativamente a la del manuscrito es la de **R**. Es **R**, en efecto, el testimonio que menos puntúa o que más omite puntuación y el que menor empleo hace del punto seguido de mayúscula y mayor del punto seguido de minúscula. Pero está, con todo, muy lejos de las cifras del manuscrito, porque, descontadas de las 449 ocurrencias generales sus propias omisiones e incluso las ocurrencias exclusivas del manuscrito, tenemos que **R** puntúa 329 veces contra las 92 de aquel. En iguales condiciones tenemos también que **Z**₁ lo hace 350 veces, **Z**₂ 362, **S**₁ 359, **S**₂ 341 y **V** 341. Aparte de constituir unos índices bastante seguros del proceso de modernización del los respectivos textos

amadisiana no ha puesto atención: la rima o similitud y el empleo de las mayúsculas. En la prosa del *Amadís* de Montalvo se hace un complejo y profuso

—S₂ y V presentan cifras decrecientes porque dependen de un modelo común más conservador que el de S₁—, estos números son en extremo significativos para comprender las causas y los efectos de la puntuación tanto en los textos medievales manuscritos cuanto en los modernos impresos, y sobre todo en los de la tradición —ahora manuscrita e impresa— del texto montalviano de *Amadís*. Supuesto por necesidad que el texto manuscrito de los dos folios de S₁, estudiados es funcional, es decir que es bien legible y que lo es tanto como el resto impreso del ejemplar que integran porque de otro modo no habría sido editado como está, y dadas las mencionadas diferencias cuantitativas entre su puntuación y las de todos los testimonios impresos, es pertinente preguntarse primero por qué el manuscrito es funcional a pesar de todo, y después por qué medios se mantiene tal funcionalidad. La respuesta surge de inmediato de la observación del análisis de los 449 registrados. Se advierte, en efecto, que tanto el manuscrito en sus 92 oportunidades como los impresos en sus 449 oportunidades generales puntúan en lugares hasta cierto punto muy previsibles del texto segmental, de los cuales puede hacerse una relación también numérica. A saber: en 277 lugares el signo de puntuación está delante de conjunción —y o e representada por las grafías [y] [e] [τ] [&] y [ε], o, ni, mas, pero, salvo que, sino, antes, que, porque, y/e porque, como, y/e como, assi que, de modo que, si, y/e si, quando, y/e quando, y/e que, y/e que pues, y/e entonces, pues, que pues, que como, aunque, y/e aunque, y/e en tanto que—; en 30 o más lugares está delante de adverbios típicos, muchos de ellos más o menos enfáticos —assi, entonces, agora, otro dia, a la fin, mucho, tanto, a su tiempo, como, no, no solamente, especialmente—; en 21 lugares está delante de artículo que precede a nombre común y sigue a nombre común, adjetivo o verbo no congruente, artículo que por añadidura está con mayúscula inicial la mayor parte de las veces en el manuscrito y en los impresos; en 13 lugares está delante de pronombres con clara forma de sujeto —yo, el, ellos, ella, ellas, el vno, el qual, los que—, pero hay otros lugares en los cuales la función subjetiva de los pronombres no aparece tan evidente o, casos raros, éstos tienen otra función; en 8 lugares está delante de preposiciones, sobre todo cuando integran construcciones causales o de otra índole —por (seis veces), con, ante—; en 7 lugares está delante de interjección que encabeza discurso directo —ay, por dios, a la fe—; en 5 lugares está delante de verbo en imperativo que casi siempre encabeza discurso directo —cuatro veces contra una— después del verbo *dezir*; en 21 lugares está delante de verbo en perfecto que sigue a otro verbo o a nombre común o pronombre no congruentes; en 11 lugares está delante de vocativo fácilmente discernible en comienzo de discurso directo; en 16 lugares está delante de nombre propio con función evidente de sujeto; etc. Las reglas de la puntuación, pues, no son muchas ni son, por cierto, complejas, de modo que un buen conocimiento de las mismas permitiría leer cualquier texto de la tradición amadisiana aceptablemente bien a primera vista, al menos en el plano segmental, aunque no estuviese puntuado. Este conocimiento es el que se supone en el lector de un texto manuscrito escasamente puntuado o sin ninguna puntuación. Ahora bien, lo que definen estas reglas —y otras todavía más simples, como *dixo* o *dixole* que anticipa discurso directo, dos verbos contiguos o dos nombres comunes contiguos, sobre todo si el segundo tiene artículo, o dos vocablos idénticos en forma pertenecen a segmentos distintos— no son sino los contornos de los sintagmas en el plano segmental y los de los grupos fónicos en el suprasegmental. La definición sintagmática segmental corresponde a la forma segmental de la sintaxis, porque no necesariamente el grupo fónico por sí se identifica con la forma suprasegmental de la sintaxis, dado que es posible que éste constituya sólo una parte de una unidad tonal superior que lo contiene. La unidad tonal superior continente, en cambio, que puede constar de uno o más grupos fónicos, de uno o más sintagmas, se concibe con propiedad como forma tonal o suprasegmental de la sintaxis, y en el caso concreto del texto amadisiano como forma de la prosa de *Amadís*. Forma sintáctica tonal, suprasegmental o de la prosa amadisiana no es lo mismo que forma sintáctica segmental de la lengua del texto de *Amadís*. Expresa mejor el primer concepto el término *arquitectura*, mientras que el término *estructura* expresa mejor el segundo. Las reglas predichas, en fin, y todas las similares no abarcan, por consiguiente, el fenómeno arquitectónico de la forma de la prosa, y es necesario por ello habilitar otros recursos con los que en verdad cuenta el propio texto. En esta instancia la lectura jamás puede ser correcta a primera vista y se requiere del lector que la emprenda un cuidadoso conocimiento del texto y

empleo de la rima ²⁴. Acabamos de contemplar un breve ejemplo de su funcionamiento y del auxilio que puede brindar al filólogo en la tarea de reconstruir la forma periódica de la prosa amadisiana. La rima se muestra en los períodos bimembres, trimembres y cuatrimembres de las siguientes maneras. 1) En períodos bimembres: anticadencia con cadencia; 2) en períodos trimembres: anticadencia con semianticadencia, anticadencia con cadencia, semianticadencia con cadencia y, caso muy raro, anticadencia con semianticadencia y con cadencia; 3) en períodos cuatrimembres no escindidos: anticadencia con cadencia u otros modos diversos de rimas entre los vocablos en los que se realizan los cuatro tonemas característicos; 4) en períodos cuatrimembres escindidos con o sin encabalgamiento: primera anticadencia con semicadencia, primera anticadencia con segunda anticadencia, primera anticadencia con cadencia, semicadencia con segunda anticadencia, semicadencia con cadencia, segunda anticadencia con cadencia. Muchas veces la rima es compuesta o cruzada entre los miembros de estos períodos cuatrimembres. No pocas veces la rima simple o doble de un período desborda sus límites y se extiende a los siguientes formando entrelazamientos más o menos complejos. Suele haber también rimas internas no tonemáticas. En ausencia de puntuación específica la rima tonemática es índice suficiente para la segmentación o subsegmentación y para el establecimiento de la forma tonal de los segmentos, puesto que no existe rima sino entre partes tonalmente relevantes del período. Remedía también, cuando ocurre oportunamente, la puntuación imperfecta. El segundo signo impropio consiste en el uso de las mayúsculas. De los diversos que presenta la tradición textual amadisiana dos son útiles para el establecimiento de la forma tonal: el tonemático y el demarcativo ²⁵. La función tonemática de las mayúsculas se muestra sobre todo en aquellos casos en que nombres comunes en los cuales la mayúscula es impensable o es inesperada la tienen, con todo, y en posiciones del segmento oracional en las que, aunque no hay puntuación, debe-

un afinado hábito profesional. Con estas condiciones, la presencia o ausencia de puntuación en el texto llega a ser indiferente. Con lo dicho no se agotan, ni mucho menos, las posibilidades del estudio de la forma y la función de la puntuación de los folios manuscritos y de los impresos.

²⁴ Si la rima amadisiana fue introducida en la tradición por Montalvo o si él mantuvo en su refundición un procedimiento literario que en verdad ya estaba en la tradición medieval es tema que no puedo tratar en este lugar. Baste decir, sin embargo, que hay indicios de que la rima ya existía, en cuanto a los estrechos límites del Libro Primero, antes de la intervención de Montalvo, así como los hay de que Montalvo también la empleó *motu proprio*, de acuerdo con su hábito de imitar en su prosa formas antiguas del texto recibido de la tradición medieval (*vid.* al respecto: Aquilino Suárez Pallasá, “El calco sintáctico latino *como + oración de relativo* en el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo”, en *Stylos*, 10 (2001), pp. 95-144. Id. “La locución conjuntiva *tanto que* y la correlación anafórica *tanto... que* en la subordinación temporal y consecutiva del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo”, en *Letras*, 46-47 (2002-2003), pp. 123-134).

²⁵ La mayúscula inicial, que en principio es un recurso puramente visual y no acústico, tiene dos funciones fundamentales en la tradición textual amadisiana: clasemática y prosódica. Dentro de la función clasemática se comprenden la semántica pura y la semántica ponderativa. El mejor ejemplo de empleo clasemático semántico ponderativo de mayúsculas es el del nombre FERNANDO del Rey Católico, que aparece así en S₂ y muchos de los testimonios posteriores. De las diversas funciones prosódicas trato en parte en este estudio.

ría entenderse tonema relevante. Determinar con precisión, empero, si se trata de uso impensable o inesperado requiere un cuidadoso conocimiento del texto del testimonio en que ocurre el caso. Los testimonios, aunque no con absoluta continuidad, tienen sus propios hábitos en el uso de las mayúsculas. En **V**, por ejemplo, es normal que el nombre apelativo común *donzella* esté con mayúscula, aunque no lo estén así *dueña* ni *cavallero* ni *rey*, etc. Dado que en el arquetipo impreso y en la parte más antigua de la tradición extante es normal el encabezamiento de nombre propio con minúscula y que la norma de la mayúscula se impone paulatinamente y tarde, también puede mostrarse la función tonemática en los nombres propios encabezados con mayúscula. Cuando en el interior de un segmento y fuera de los extremos del mismo se reitera un nombre propio es frecuente que la mayor ocurrencia de la mayúscula se dé si el nombre está en posición de tonema relevante. De igual modo, cuando se reitera en segmentos distintos es más frecuente en aquel en que está en posición de tonema. En cuanto a la función demarcativa hay que decir que en el extremo inicial de segmento se neutraliza la función tonemática de la mayúscula, sobre todo desde **Z₂**, en favor de aquella. En **R** y en **Z₁** así como con punto más minúscula se puede indicar comienzo de segmento, también con la mayúscula por sí sola, y ello indica que en el arquetipo impreso este uso era normal y seguramente más frecuente. Es notable en este sentido el uso que aparece en los dos folios manuscritos del ejemplar *Rés. B. L. 956* de la Bibliothèque de l' Arsenal de París de la edición sevillana de 1526 **S_{1m}**. El copista ha desarrollado la forma y el tamaño del signo tironiano hasta convertirlo casi en una *E* mayúscula invertida similar al numeral arábigo 3, y con este grafema peculiar sustituye la mayor parte de los signos de puntuación que aparecen en los lugares correspondientes del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Lisboa de la misma edición ²⁶.

17.- Estructuras sintácticas y arquitectura del período

En la construcción de la oración segmental amadisiana intervienen estructuras sintácticas fijas y estructuras sintácticas móviles. Son fijas las regulares propias del castellano hasta casi el siglo XVI más las tomadas como calcos sintácticos de otras lenguas como el latín y el francés. Son móviles las esporádicas no regula-

²⁶ La sustitución del punto por la mayúscula es normal en la cursividad de la baja Edad Media. Vid. María C. Fernández López, *Aspectos textuales y lingüísticos de la transmisión de la versión del Libro de Isaías contenida en la Tercera Parte de la "General estoria" de Alfonso X el Sabio*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1994. Tesis de Licenciatura inédita. Cf. Pedro Sánchez-Prieto Borja, *Cómo editar los textos medievales*. Criterios para su presentación gráfica. Madrid, Arco Libros, 1998; p. 183. En realidad, en el signo tironiano se neutraliza la distinción de mayúscula y minúscula y puede funcionar por sí como signo demarcativo. El autor de los dos folios manuscritos incorporados en el ejemplar *Rés. B. L. 956* de la Bibliothèque de l' Arsenal de Paris de la edición sevillana de 1526 ha ampliado el tamaño del signo tironiano hasta convertirlo en una verdadera mayúscula, por lo cual reúne en él ambas formas y las funciones de cada una de ellas cuando son independientes.

res y las que, sobre la base de las anteriores regulares, consisten en la disposición más o menos libre y artística de las partes que las componen. El primer tipo de construcciones que funcionan como indicativas de segmentación del continuo textual lingüístico en segmentos con forma segmental y suprasedgmental propias es el orden de las palabras. El orden de las palabras indicativo es de cuatro clases: 1) posposición del verbo al final de prótasis y apódosis del período; 2) diversos modos del hipébaton que denomino amadisiano; 3) disposición en paralelo de prótasis y apódosis o de subperíodos de períodos cuádrimembres escindidos; 4) disposición en quiasmo de prótasis y apódosis o de subperíodos de períodos cuádrimembres escindidos. Próxima a la disposición paralelística está la construcción anafórica de prótasis y apódosis o de subperíodos. Con menos libertad que ésta, las construcciones medievales con duplicación de nexos iniciales (como *que... que* en proposiciones completivas objetivas con interposición de cláusula menor). Siguen las construcciones correlativas de diversas clases: consecutivas (formadas por proposición principal con o sin intensificador específico en la prótasis más proposición dependiente en la apódosis encabezada con distintos nexos como *que, e/y*); consecutivas dobles o incluidas (con proposición dependiente que abarca la primera apódosis y la segunda prótasis de los períodos cuádrimembres escindidos); adversativas (con afirmativa en la prótasis y adversativa encabezada por *que, mas, pero, e/y* etc. en la apódosis); concesivas, comparativas, etc. En contexto descriptivo-narrativo la distribución de las partes de la *consecutio temporum* perfecto > imperfecto en la prótasis y en la apódosis es obligatoria en verbos con idéntico sujeto. Un caso de construcción notable y no siempre fácil de discernir es el de la expresión asindética de la relación consecutivo-causal en la relación de prótasis y apódosis, expresión que puede ser asindética perfecta o asindética imperfecta (la primera consiste en una yuxtaposición de prótasis y apódosis que por sí expresa causalidad-consecutividad; la segunda tiene la apódosis encabezada por *e/y* y suelen aparecer en ella diversos adverbios para enfatizar el sentido de consecuencia). Una construcción montalviana absolutamente característica de prótasis de período bimembre o de segunda prótasis de cuádrimembre es la tripartita de tres gerundios, un gerundio más tres complementos o tres frases nominales o de otra clase, la cual presenta algunas variedades en verdad dificultosas, como la de la dislocación de uno de los gerundios y su inclusión en la apódosis. También característica es la bipartita de participio más gerundio y tiene igual distribución en el período. Una clase de construcción que ha causado muchos problemas en la tradición textual amadisiana es la probablemente imitada de la prosa medieval francesa que podría denominarse pospositiva, y que tiene formas relativamente breves cuando aparece en la prótasis y cuando son más extensas tiene que hacerlo en la apódosis, en general como primer miembro parentético de apódosis de período trimembre o como primera apódosis de cuádrimembre escindido²⁷. Las proposiciones adjetivas de relativo explicativas si no están

²⁷ Esta construcción es del tipo: "El rey fue a Londres y sus caballeros" = (en apariencia) "El rey y sus caballeros fueron a Londres". Está en castellano medieval, como otras construcciones que aduzco, pero por su presencia en conjunción con calcos y préstamos genuinamente franceses y porque el primer autor ha conocido e imitado las fuentes artúricas francesas medievales es prefe-

incluidas en la prótasis forman casi siempre primer miembro parentético de la apódosis de los períodos trimembres y pueden extenderse por encabalgamiento a la segunda prótasis de los cuádrimembres escindidos. Es muy frecuente en la lengua del *Amadís* montalviano la oración independiente coordinada copulativa de gerundio: cuando se trata de una sola, forma obligatoriamente apódosis de período bimembre, pero cuando son dos pueden formar los dos miembros de la apódosis de períodos trimembres o la prótasis y la apódosis de períodos cuádrimembres escindidos, y en casos muy raros, período bimembre separado. Las oraciones parentéticas independientes, que funcionan en el discurso como notas aclaratorias del narrador interpoladas, tienen encabezamientos característicos, pues consisten ya en el primer demostrativo solo: *Esto/e/a/os/as...*, o precedido por nexos *e/y*: *E/Y esto/e/a/os/as...*, ya en el nexo *que*: *Que...*, y aunque muchas veces son unimembres, cuando no lo son tienen estructuras simples y fácilmente discernibles. De los calcos sintácticos cabe mencionar el latino o francés *et... et*, que distribuye sus dos componentes en prótasis y apódosis como *no solo... sino además*, etc. Mucho más importante es el calco sintáctico causal latino *ut + oración de relativo* (= *como + oración de relativo* encabezada por tercer demostrativo), que generalmente forma apódosis de período bimembre, pero puede aparecer como segunda apódosis de cuádrimembre y como primera apódosis más segundo subperíodo de cuádrimembre escindido²⁸. Se distribuyen en prótasis y apódosis respectivamente las partes del calco sintáctico latino *id... quod*. El calco temporal francés construido sobre la locución conjuntiva *tanto que* o sobre la correlación aparente *tanto... que*, siempre confundido con construcción consecutiva, ocupa solo prótasis o solo apódosis, y de ninguna manera puede ser escindido, salvo rarísimo caso²⁹. Las distribuciones fi-

rible considerarla ya como parte del aporte literario y lingüístico de este origen ya como revalorización galicada de la forma castellana. G. Moignet interpreta esta forma sintáctica de la prosa francesa como un modo de subsanar una omisión en el discurso narrativo. Por mi parte creo que más bien se trata de una construcción enfatizadora con la cual se insiste en una parte solo en apariencia omitida en el discurso precedente. Esta función es evidente en el texto amadisiano y por ella puede ocupar el lugar de paréntesis post-anticadencial, lugar especialmente enfático en la organización de los períodos trimembres y cuádrimembres de su prosa. El ejemplo propuesto debe entenderse en realidad como ‘El rey fue a Londres y (también fueron con él) sus caballeros’. Cuando se producen inversiones como “El rey y sus caballeros fue a Londres”, que debería puntuarse “El rey, y sus caballeros, fue a Londres”, aunque no sea necesario por la presencia de pausa virtual, y que debe entenderse como ‘El rey, y también sus caballeros, fue a Londres’, no es raro que en la tradición textual se multipliquen las enmiendas de la persona y número verbales: > “El rey y sus caballeros fueron a Londres”. El carácter enfático es por demás evidente. Cf. Gérard Moignet, *Grammaire de l’ancien français. Morphologie-Syntaxe*. Paris, Éditions Klincksieck, deuxième édition revue et corrigée, troisième tirage, 1984; p. 330. Vid. el siguiente ejemplo: “Et l’endemain vint a court Boorz, et Lyoniæ et Hestors et leur compaignie qui venoient de l’assemblee” (*Mort Artu* 33, 1). G. Moignet explica la construcción de este modo: “Une coordination tardive peut signifier une addition non prévüe dans le schéma primitif de la phrase.”

²⁸ Aquilino Suárez Pallasá, “El calco sintáctico latino *como + oración de relativo* en el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo”, op. cit.

²⁹ Aquilino Suárez Pallasá, “La locución conjuntiva *tanto que* y la correlación anafórica *tanto... que* en la subordinación temporal y consecutiva del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo”, op. cit.

jas de estas construcciones y de otras que no menciono ahora son, pues, indicios muy seguros para segmentar y para hallar la forma tonal genuina del texto amadisiano. Entiendo, en fin, como arquitectura del período el arte con que las estructuras lingüísticas son empleadas. Como puede verse, el ascenso al sentido del signo omnicompreensivo del texto se hace desde el signo segundo que es la representación gráfica de su significante segmental y suprasegmental, pues no es posible para el hombre y para el filólogo acceder a la realidad inteligible sino por la realidad sensible.

18.- Consideraciones crítico-textuales y ecdóticas

Es, creo por cierto, verdad innegable la que afirma P. Sánchez-Prieto Borja: que la puntuación “es el ejercicio de más alcance crítico en la edición de los textos, pues presupone todos los demás pasos. Es el resultado de la comprensión del texto y el modo más eficaz de transmitir esa comprensión a los lectores. [...] En puridad, la puntuación crítica es sólo compatible con el intento de restaurar el texto genuino (pues ella misma no es sino un procedimiento crítico que intenta proponer cómo fue concebido el texto)”³⁰. Ahora bien, la puntuación crítica en la edición de un texto antiguo no puede hacerse solo en virtud del sentido que el editor intuye en la forma segmental del mismo, sino que desde la proteica forma conjunta segmental y suprasegmental del significante textual de los testimonios de la tradición el filólogo ha de acceder primero al significado y al sentido, crítica e interpretación mediantes, para después descender otra vez a fijar la forma genuina. La puntuación no se impone al texto desde un sentido *a priori*, sino desde un sentido *a posteriori*. No puede ser de otro modo, porque es lo que corresponde a la naturaleza humana, y al filólogo en cuanto que hombre. El axioma cognoscitivo es inquebrantable: *nihil est in intellectu quod non est prius in sensu*. Cumplido el ir y venir necesario entre la forma y el sentido y hallado el justo medio en que se contemplan en reciprocidad, la edición crítica debe reflejar este acuerdo y templanza. Si es cierto, como lo es, que la puntuación “no es sino un procedimiento crítico que intenta proponer cómo fue concebido el texto”, esta proposición no debe referirse solo al sentido del texto, mas a la forma y al sentido. La edición del texto, en efecto, no debe consistir en una forma sierva del sentido, es decir en una forma que transmita al lector nada más que el contenido intelectual del mismo, que contemple solo su aspecto informativo. La forma tiene su razón de ser y tiene valores que no se agotan en la información y en la inteligibilidad. Ha de manifestar en el texto editado no solo el *qué*, sino también el *cómo*, involucrado, me parece, en la expresión de P. Sánchez-Prieto Borja citada. Pero como la forma consiste, en cuanto que significante, en la segmentalidad más la suprasegmentalidad, su dignidad no está íntegra en el texto editado si la suprasegmentalidad no es respetada. En concreto, si en la prosa de *Amadís de Gaula* editado no apa-

³⁰ P. Sánchez-Prieto Borja, *Cómo editar los textos medievales*, op. cit., p. 181.

rece el artístico juego de ritmos y sonidos que caracteriza la forma periódica del original, de ella y de *Amadís* incluso no tendrá el lector más que un pálido fantasma. El editor debe darnos no solo la letra, sino la música del texto. ¿Fue nada más que la belleza de la historia contada lo que encantó a los cultos humanistas italianos que admiraron la obra? Acostumbrados a la poesía sutil de los clásicos, ¿no habrán percibido en *Amadís* algo más que historia y concepto?³¹ ¿No habrá sido este algo más parte importante de la causa de su aceptación? ¿No habrá consistido este algo más en la forma rítmica y sonora de su prosa periódica? Para restaurarlo no hay más que un camino crítico-textual: considerar que, salvo error demostrable, el ritmo y la entonación originales del texto amadisiano han perdurado en toda la tradición antigua y que en toda ella tal perduración se manifiesta en un incremento en general coherente de la puntuación de los testimonios. De esto se sigue que el editor ha de examinar con cuidado la puntuación de todos los testimonios, que toda ella es parte inexcusable de la *collatio testimonium* y que debe constar exhaustiva en el *apparatus criticus* de la edición. Considero que para esta constancia lo mejor es presentar en el aparato crítico dos secciones distintas, una dedicada a las variantes segmentales y la otra a las suprasegmentales con la puntuación de los testimonios. En el propio texto de la edición sería conveniente que se incluyeran marcas especiales para indicar la forma tonal de la prosa y los lugares de la tradición textual en los que hay signos de puntuación.

19.- Ejemplos

Propongo a modo de ejemplificación de los conceptos vertidos una serie de lugares del Libro Primero de *Amadís*. Como el tema es la puntuación, no acompaño los textos de sus aparatos críticos segmentales, sino solo de los suprasegmentales, lo cual no presupone de mi parte desconocer que los cambios por *adiectio*, *detractatio*, *transmutatio* e incluso por *immutatio* pueden influir en la puntuación. Procedo del siguiente modo: 1) transcribo el texto editado críticamente con los signos de la forma tonal empleados por T. Navarro Tomás; 2) doy el aparato crítico suprasegmental correspondiente; 3) agrego notas explicativas. En el aparato consigno el vocablo detrás del cual aparece puntuación en los testimonios; la indico con **a** cuando es punto y después del signo + indico si lo sigue mayúscula o minúscula; la indico con **b** si consiste en dos puntos, barra o coma, e indico tam-

³¹ Leyendo a Ortensio Landi, Sir Henry Thomas recuerda al crítico Juan de Valdés. Dice aquel, en efecto: "... come è possibile, che piacer ui possino questi, Amadis, Floriselli, Palmerini, Splandiani & Pigmalion (sic), ne quali, altro non si contengono che sogni d' infermi, & narrationi, che non hanno ne del uero, ne del uerisimile, non niego però che non habbino molta dolcezza nella lingua: Oh come fareste uoi il meglio; se in uece de libri Spagnuoli, compraste tanti libri greci, donde ne diriuua l' eruditione de Latini scrittori" (*La Sferza de scrittori antichi et moderni di M. Anonimo di Utopia*, 1550, fol. 30 recto, citado en: 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, at The University Press, 1920 [= New York, Kraus Reprint Co., 1969]; p. 196 nota 1).

bién si sigue mayúscula; con *c* si son paréntesis de apertura y cierre; con *d* si es signo de cierre de interrogación. En los textos transcritos, que refiero a los capítulos de la obra y a los párrafos en que los he subdividido, pongo con negrita cursiva la letra inicial del vocablo que sigue a toda puntuación que aparezca en los testimonios. Con *m* más un subíndice señalo los miembros rimados.

Comiença la Obra, § 1:

| No muchos años después de la pasión de nuestro redemptor *e* salvador Jesu Christo¹ | | fue vn rey christiano en la Pequeña Bretaña *por* nombre llamado Garínter²; | el qual seyendo en la ley de la Verdad, | | *de* mucha deuoción e buenas maneras era acompañado. | *E*ste rey ouo dos fijas en vna noble dueña su muger, | | *e* la mayor fue casada con Languines, rey de Escocia. | *E* fue llamada *la* Dueña de la Guirnalda, | | *porque* el rey su marido nunca la consintió cubrir sus fermosos cabellos | sino de vna muy rica guirnalda, | | *¡tanto* era pagado de los ver!³ | *De* quien fueron engendrados Agrajes *e* Mabilia⁴, | | *que* assí del vno como cauallero *e* della como donzella⁵ | en esta grand hystoria mucha mención se faze. | *La* otra fija, *que* Helisena fue llamada⁶, | | en gran cantidad *mucho*⁷ más fermosa que la primera fue. | *E* como quiera que de muy grandes príncipes en casamiento demandada fuesse, | | *nunca* con ninguno dellos casar le plugo. | Antes su retraymiento e sancta vida | | *dieron* causa a que todos beata perdida la llamassen; | *considerando* que persona de tan gran guisa, *dotada* de tanta fermosura, *de* tantos grandes por matrimonio demandada⁸, | | *no* le era conueniente tal estilo de vida tomar. |

§ 1.- 1: redemptor] *b* Z₁ S₁ S₂ V | Christo] *b* Z₁ R S₄ S₅ S₆ B Sa S₇ A | 2: Bretaña] *b* M L B_m Sa S₇ A S₈ | Garínter] *b* om. S₈ | 3: Verdad] *b* Z₁ R Z₂ S₁ B_m | acompañado] *a* + E. *todos* | 4: muger] *b* om. B (*b* ad. B_m) | 6: Escocia] *b* om. S₅ B (*b* ad. B_m) | llamada] *b* A | Guirnalda] *b* om. B (*b* ad. B_m) | 7: cabellos] *b* Z₁ R Z₂ S₁ S₇ S₈ | guirnalda] *b* om. B (*b* ad. B_m) S₇ | 8: ver] *b* + d. S₇ S₈, *a* + D. t. r | Agrajes] *b* Z₁ R Z₂ S₁ S₂ V | Mabilia] *a* + q. S₈, *b* + q. t. r. | 8: cauallero] *b* Z₁ R Z₂ S₁ B_m Sa S₇ A S₈ | donzella] *b* R S₁ S₂ S₃, *a* + e. Z₁ Z₂, *b* + e. R S₁ S₂ S₃, om. + e. t. r. | faze] *a* + L. *todos* | 9: fija] *b* B_m Sa A | llamada] *b* B_m Sa A | cantidad] *b* S₇ | 10: fue] *a* + E/Y *todos* | fuesse] *b* om. R | plugo] *b* Z₁ R Z₂ S₁ S₄ B Sa S₇ A S₈ | vida] *b* B_m Sa A | 11: llamassen] *b* Z₁ Z₂ S₃ S₄ M S₅ L B Sa S₇ A S₈ | guisa] *b* om. R B (*b* ad. B_m) | fermosura] *b* *todos* | 12: demandada] *b* *todos* | 13: tomar] *a* + P. *todos*. |

Notas: ¹ puntuación anticipatoria de anticadencia en período cuádrimembre escindido; ² puntuación de semianticadencia y anticipatoria de cadencia; ³ período cuádrimembre escindido con encabalgamiento de segunda prótasis y rima *m*₁ + *m*₁³²; ⁴ puntuación anticipatoria de anticadencia; ⁵ puntuación anticipatoria de semianticadencia. de período trimembre (puede leerse como de semicad. de cuádrim.

³² Pero de acuerdo con el énfasis que se ponga en los dos miembros finales también puede entenderse como período trimembre con la expresión exclamativa incluida o como trimembre con la expresión exclamativa excluida, la cual queda así como período unimembre independiente. Es decir: 1) | *E* fue llamada *la* Dueña de la Guirnalda, | | *porque* el rey su marido nunca la consintió cubrir sus fermosos cabellos | sino de vna muy rica guirnalda, | | *¡tanto* era pagado de los ver! | (la interpretación actual); 2) | *E* fue llamada *la* Dueña de la Guirnalda, | | *porque* el rey su marido nunca la consintió cubrir sus fermosos cabellos sino de vna muy rica guirnalda, | | *¡tanto* era pagado de los ver! |; 3) | *E* fue llamada *la* Dueña de la Guirnalda, | | *porque* el rey su marido nunca la consintió cubrir sus fermosos cabellos | sino de vna muy rica guirnalda. | | *¡Tanto* era pagado de los ver! |

escind., si se enfatiza como construc. posposit.); ⁶ puntuac. anticipat. de antecad.; ⁷ puntuac. de doble funcionalidad: enfático-expresiva del adv. y tonemática de semianticidad.; ⁸ en período cuádrimembre escind. construcción tripartita de gerundio y tres complementos en segunda prótasis.

Capítulo 2, § 10:

| “No pienses en esso”¹, *dixo* Vrganda², || “que esse desamparado”³ | será amparo e reparo de muchos. |

§ 10.- 1: esso] **b B_m Sa A** | Vrganda] **b Z₂ B_m Sa S₇ A S₈** | desamparado] **b S₁ S₂ V S₃ S₄ M S₅ L S₆** | 2: muchos] **b todos** |

Notas: ¹ **B_m Sa A** introducen la puntuación de parentética de diálogo en la tradición; ² en la parentética interior de diálogo de período bimembre ocurre normalmente la antecadencia, puntuada aquí por seis testimonios; ³ contra la norma moderna nueve testimonios puntúan semianticidad y separan sujeto de predicado (la puntuación, porque indica sin duda unidades melódicas o grupos fónicos, es tonal).

Capítulo 15, §. 12:

| “Señora¹, yo os delibré de prisión², || *e* só yo en ella cayódo³, | si me vós no acorréys⁴.” |

§ 12.- 1: díxole] **b + S. B_m Sa A, a + S. t. r.** | prisión] **b todos** | cayódo] **b Z₁ Z₂** | acorréys] **a + a. Z₁, a + A. t. r.** |

Notas: ¹ en el comienzo de este claro período trimembre casi todos tienen punto más mayúscula, y de igual modo al final con segmentación unánime; ² todos puntúan la antecadencia con puntuación menor; ³ pero solo **Z₁** y **Z₂** puntúan semianticidad, y aunque en la antecadencia tenían dos puntos, aquí barra para indicar tonema diferente de aquel, si bien el procedimiento no es constante; ⁴ la relación de prótasis y apódosis puede entenderse de dos modos: 1) adversativa (“Señora, yo os delibré de prisión, pero só yo en ella cayódo...”); 2) consecutivo-causal (“Señora, como yo os delibré de prisión, luego só yo en ella cayódo...”).

Capítulo 15, § 12:

| “Acorreré¹”, *dixo* ella¹, “en todo lo que mandardes², || *que* si de otra guisa lo fizesse de mal conocimiento sería³, | según la gran tribulación donde me sacastes⁴.” |

§ 12.- 1: Acorreré] **b B_m Sa A** | ella] **b B_m Sa A** | mandardes] **b todos** | 2: sería] **a + s. Z₁, a + S. Z₂, b + s. t. r.** | sacastes] **a + c. Z₁ R, a + C. Z₂ S₁, b + c. t. r.** |

Notas: ¹ como siempre, **B_m Sa A** deslindan bien la parentética de diálogo, incluida en la prótasis en este caso; ² todos los testimonios concuerdan en el reconocimiento de dos partes del período, y por tanto la puntuación indica antecadencia; ³ todos puntúan también con signo menor semianticidad de período trimembre después de *sería*, pero **Z₁** y **Z₂**, reconociendo que este tonema no es idéntico al anterior, emplean punto más mayúscula o minúscula para distinguirlo; ⁴ todos puntúan final y cadencia del período, pero de tres maneras distintas. Se trata, pues, de período trimembre con rima $m_1 - m_3$ que contribuye a dar forma segmental y suprasedgmental.

Capítulo 15, § 13:

| “*E* porque mi madre le desprecó, || *aguardó* vn día que yo folgaua con otras donzellas, | *e* tomome e leuome en aquel castillo, || *e* poniéndome en aquella muy áspera prisión, *me* dixo: |

§ 13.- 1: casamiento] **b todos** | desprecó] **b om. S₈ B Sa S₇ A S₈** | donzellas] **a + τ Z₁, a + Y Z₂, om. + τ R, b + τ t. r.** | castillo] **b todos** | 2: prisión] **b B_m Sa A** | dixo] **a + v. B, b + U. B_m Sa A, b + v. t. r.** |

Nota: período cuádrimembre escindido con encabalgamiento de la prótasis del segundo subperíodo. Hasta **L**, 1551, todos los testimonios puntúan la anticadencia del primer subperíodo. Todos menos **R** la semicadencia, pero **Z₁** tiene punto más minúscula y **Z₂** punto más mayúscula, probablemente porque interpretan de una manera singular que en *donzellas* termina período o subperíodo. Es, por ello, posible interpretar que desde *E porque...* hasta *me dixo* hay un solo período cuádrimembre escindido con encabalgamiento de la prótasis del segundo subperíodo. Si a los datos precedentes se agrega el de la rima $m_1 - m_2$: castillo-dixo, queda confirmada definitivamente la forma cuádrimembre.

Capítulo 15, § 13:

a) | ‘Uós me desechastes de marido, | en que mi fama e honrra fue de vos muy menoscabada, || **e** dígoos que de aquí no saliréys, | fasta que vuestra madre e vós e vuestros parientes me rueguen que vos tome por muger.’ | **b)** | ‘Uós me desechastes de marido, || en que mi fama e honrra fue de vos muy menoscabada; | **e** dígoos que de aquí no saliréys, || fasta que vuestra madre e vós e vuestros parientes me rueguen que vos tome por muger.’ |

§ 13.- 1: dixo| **a** + v. **B**, **b** + U. **B_m** **Sa A**, **b** + v. *t. r.* | marido| **b Z₁ Z₂ S₁ S₂** | menoscabada| **b todos** | 3: muger| **a** + τ **Z₁** **R**, **a** + Y/E **Z₂ S₁**, **b** + τ *t. r.* |

Nota: este segmento, perfectamente delimitado en todos los testimonios y en varios con punto más mayúscula o minúscula, puede interpretarse como período cuádrimembre no escindido con rima $m_3 - m_1$: *saliréys-muger* o como escindido con rima $m_1 - m_2$ en el segundo subperíodo. En prótasis y apódosis, si se entiende como no escindido, o en primero y segundo subperíodo, si como escindido, hay expresión asindética de la relación consecutivo-causal: ‘Puesto que vos me desechaste de marido, por lo cual mi fama y honra fue muy menoscabada por vos, luego dígoos que de aquí no saldréys, hasta que vuestra madre y vos y vuestros parientes me rueguen que os tome por mujer’. Por combinación de puntuación y rima se trata de período cuádrimembre con puntuación imperfecta, aunque no pueda decidirse en primera instancia si escindido o no escindido³³.

Capítulo 18, § 15:

| Gandalín quisiera que lo matara, || **e** ýualo llamando: | “¡Traydor!, || **q**ue mataste al más leal cauallero que nunca nació.” |

§ 15.- 1: enano| **a** + g. **Z₁ Z₂**, **b** + G. **S₈**, **a** + G. *t. r.* | matara| **b B Sa S₇ A S₈** | llamando| **b** + T. **B_m Sa A**, *om. t. r.* | Traydor| **b todos** | nació| **a** + m. **R**, *om.* + M. **S₇**, **a** + M. *t. r.* |

Nota: período trimembre o cuádrimembre escindido con encabalgamiento de la prótasis del segundo subperíodo consistente en un solo término, *traydor*, que tanto puede interpretarse como predicativo en la oración τ *yualo llamando traydor*, como aparece en casi todos los testimonios, excepto los más recientes **B_m Sa A**, cuanto como vocativo en la siguiente: *Traydor, que mataste al más leal cavallero que nunca nació*, como leen **B_m Sa A**. Dicho de otro modo, *traydor* puede pertenecer tanto al discurso del narrador cuanto al del personaje, según la distinta perspectiva de los testimonios. De cualquier manera es inevitable que el discurso directo del personaje se integre en la forma suprasegmental del período. Entendido como cuádrimembre escindido, no hay caso de encabalgamiento más ilustrativo de este procedimiento sintáctico-tonal en todo el Libro Primero. Tiene rima en el segundo subperíodo $m_1 - m_2$: *Traydor-nació*, que constituye buen argumento para segmentar como cuádrimembre. El argumento decisivo, empero, es la fuerte expresividad que exige la circunstancia: Gandalín no denomina, aunque lo haga a voces, a Arcaláus (*llamar* con doble acusativo), sino que grita y en el grito está el vocativo (*llamar* con discurso directo³⁴), a pesar de *lo*, que **M** y **L**

³³ En casos como este debe considerarse bien la expresividad bien la *conformatio textus*, por más que la primera dependa de la segunda. Si la expresión del caballero robador es muy enfática, y aquí en verdad debe de serlo, es más conveniente con ella la escisión.

³⁴ Cf. Joan Corominas, J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 6 vols. Madrid, Editorial Gredos, 1991, s. v. *llamar*.

mudan en *le*. La forma propuesta equivale a la elección de una *lectio difficilior syntactica* que en algunos testimonios se presenta *ope ingenii* más que *ope codicum*.

Capítulo 21, § 6:

| **E** lleuáuanla doze palafrenes, || **e** yua cubierta por cima de vn xamete bermejo,
| **assí** que se no podía ver nada de lo que dentro era. |

§ 6.- 1: vio] **b om. V** | palafrenes] **b om. B (b ad. B_m) S₇ S₈** | bermejo] **d₂ + a. S₃ M S₆ B (b + a. enm. B_m) S₇ S₈, a + a. L, b + a. t. r.** | 2: era] **a + E. todos** |

Nota: período trimembre copiosamente puntuado en la tradición. En el tonema de semianticadencia **S₃** y la tradición posterior no tienen punto ni signo menor, sino signo de interrogación. Como la oración es claramente enunciativa, el signo de interrogación ha sido introducido en el modelo de los testimonios que lo tienen por operación auditiva, no visual, del componedor. En efecto, memorizando el texto que había de componer, la forma tonal de la expresión sugirió en la audición interior una altura tonal de la semianticadencia equivalente a la de interrogación, y de modo automático compuso el tipo correspondiente a ésta. Prueba irrefutable de que la forma evocada del texto era tonal y de que se lo representaba gráficamente en virtud de ella. Como puede verse en el aparato, **L B_m Sa A** enmiendan, pero la mayoría sigue automáticamente la lección del desconocido modelo. En la apódosis, construcción consecutiva sin antecedente intensificador en la proposición principal, normal en *Amadís*.

Capítulo 21, § 11:

| **La** donzella fue a soltar los leones, || **q**ue eran dos, **e** muy brauos, **metidos** en vna cadena. | **E** salieron al corral, || **y** ella dando bozes, **q**ue se guardassen dellos, || **d**iziendo **q**ue ellos se auían soltado. |

§ 11.- 1: dueña] **b + τ B Sa S₇ A S₈, a + L. t. r.** | leones] **b Z₁ R Z₂** | dos] **b L** | brauos] **b Z₁ Z₂** | cadena] **b todos** | corral] **b todos** | bozes] **b Z₁ Z₂** | 2: dellos] **b om. B (b ad. B_m) S₇ S₈** | diciendo] **b + q. B_m S₇ S₈, b + Q. Sa A, om. t. r.** | soltado] **b todos** |

Nota: en el texto de estos dos períodos deben advertirse estos hechos generales: que **Z₁** y **Z₂** emplean una puntuación que representa con cuidado todos los grupos fónicos del período y que signo de puntuación menor más signo tironiano equivale a punto más mayúscula. En el primer período, trimembre, es parentética post-anticadencial la proposic. adj. de relativo. En **L** la puntuación después de *dos* cumple dos funciones: anticipatoria como sintagmático-tonal de la semianticadencia y suspensiva enfático-expresiva de *muy brauos* del sintagma que encabeza. En el segundo, cuádrimembre escindido, hay encabalgamiento de la segunda prótasis, que consiste en oración final.

Capítulo 26, § 5:

| “**A**gora digo que la donzella puede bien dezir || **q**ue tanto le fize de tuerto como de amparamiento; | **q**ue si de un forçador la defendí, || **é** dexela en poder de otro.” |

§ 5.- 1: diciendo] **a + A. Z₁ Z₂ S₇ S₈, b + A. B_m Sa A, b + a. t. r.** | dezir] **b om. S₇ S₈** | tuerto] **b Z₁ Z₂** | amparamiento] **b todos** | 2: defendí] **b om. B_m** | otro] **a + Y/E S₇ S₈, b + τ t. r.** |

Nota: en la arquitectura de este período cuádrimembre escindido se advierte muy bien el valor de la interpretación tonal. Mientras dormía entre Amadís y Gandalín una doncella liberada por aquél de un caballero que la maltrataba, otro que llega acaso hasta ellos la toma y la lleva consigo. Despierto por las voces de la doncella, Amadís dice lo que transcribo. Ahora bien, si la expresión se hubiese entendido con un solo foco de atención, esto es, desde el punto de vista de la entonación, con anticadencia en *amparamiento*, el sentido de la expresión sería: ‘Digo que la doncella puede bien decir que tanto le hice de tuerto como de amparamiento, porque si de un forçador la defendí, también la dejé en poder de otro’. Es decir que la causal incide, o puede entenderse como que incide, en el *dezir* de la doncella no en el *digo* de Amadís. A ello nos obligan la entonación y el enfoque único.

Es la doncella la que puede afirmar tal cosa argumentando la falla de Amadís. Pero no es esto lo que debe entenderse en la expresión del texto. El discurso es de Amadís, y Amadís no piensa en lo que podría argumentar la doncella sobre su negligencia, sino que es él mismo quien argumenta contra sí mismo. Para interpretar y editar así no vale por sí sola la puntuación. Hay que tener en cuenta el paralelismo que tiene este acontecimiento con lo que ocurre a don Galaor en el complejo entrelazamiento del relato del conjunto de episodios de los cuales forma parte el de Amadís. A don Galaor roban, mientras duerme, el cuerpo de un caballero muerto, y él se acusa a sí mismo de negligente. A tan notable diferencia de interpretación nos conduce el entender con la forma segmental pura de la expresión de los testimonios otra forma, la tonal, que por causa del mencionado paralelismo del entrelazamiento le da sentido verdadero. La operación filológica que determina el sentido y la forma conveniente es la *conformatio textus*. Nótese cómo Z_1 y Z_2 adicionan puntuación de semianticadencia en el primer subperíodo para discernir grupos fónicos y enfatizar la comparación. Nótese además el empleo latinizante de *é adv.* 'también', según la lectura de Z_2 , como en otros lugares del texto³⁵.

Capítulo 32, § 4:

| **Q**ue seyendo en su voluntad liberales, **de** dinero **muy** ricos, **e** muy ensalçados con sus caualleros, || en este mundo fueron repartiéndolo por ellos, | según que cada vno mereçía. |

§ 4.- 1: podrían] **b om.** S_6 **B** (**b ad.** B_m) S_7 S_8 | liberales] **b** Z_1 R Z_2 **L** | dinero] **b** B_m **Sa A** | ricos] **b L** | ensalçados] **b** Z_1 R Z_1 S_1 | 2: caualleros] **b L** | mundo] **b B** (**b om.** B_m) S_7 S_8 | fueron] **b** S_1 B_m **Sa A** | ellos] **b** Z_1 R Z_2 S_1 S_2 V B_m **Sa A** S_8 | mereçía] **b om.** **B** (**b ad.** B_m) S_7 |

Nota: la puntuación de los testimonios trasunta el desconcierto de los editores antiguos de este período trimembre. Tiene prótasis tripartita de gerundio, explícito en la primera proposición pero elíptico en las otras dos. La puntuación de los testimonios, en particular la de Z_1 , ha confundido a los editores modernos, los cuales disciernen bien las dos primeras proposiciones de gerundio pero segmentan mal la tercera. En efecto, todos agrupan así: *de dinero muy ricos y muy ensalçados y, de otro lado, con sus cavalleros en este mundo fueron repartiéndolo por ellos*. En realidad hay que leer: *seyendo en su voluntad liberales, (seyendo) de dineros muy ricos e (seyendo) muy ensalçados con sus cavalleros*, expresión tripartita formada por tres gerundios, como queda dicho, más tres adjetivos *-liberales, ricos y ensalçados-* y cada uno de ellos con su propio complemento: 1) *liberales + en su voluntad*, 2) *ricos + de dinero*, 3) *ensalçados + con sus cavalleros*. A la falta de reconocimiento del *modus scribendi* montalviano se suma la del sistema antiguo de la puntuación amadisiana. En efecto, Z_1 R Z_2 S_1 tienen barra después de *ensalçados*, pero no para indicar segmentación en este lugar, sino para indicar, de acuerdo con el modo sintagmático-tonal, que hay segmentación y tonema especial, aquí de anticadencia, al cabo del sintagma *con sus cavalleros*. Los restantes testimonios eliminan esta puntuación (en otros lugares no lo hacen), pero un editor como el de **L**, buen conocedor del sistema y de su tradición latina, sustituye adecuadamente la puntuación antigua por puntuación más moderna | , |, y leemos en este testimonio: *que seyendo en su voluntad liberales, de dinero muy ricos, y muy ensalçados con sus cavalleros, en este mundo fueron repartiendo lo...* En **L** se cumple muy bien lo de G. Pasquali: *recentiores, non deteriores*.

Capítulo 33, § 1:

| “Agora me dezid si es lueñe || donde essos caualleros son **presos**.” |

§ 9.- 1: díxole] **a** + **a.** **R**, **b** + **A.** B_m **Sa A**, **a** + **A.** *t. r.* | dezid] **b** Z_1 Z_2 | caualleros] **b B** (**b om.** B_m) | son] **b B** (**b om.** B_m) | presos] d_2 + **B.** Z_1 Z_2 B_m **Sa A**, *om.* + **b.** S_2 V S_3 M S_6 **B**, **b** + **b.** *t. r.* |

³⁵ Raphael Kühner, Carl Stegmann, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*. 3 Bde. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, unveränderter Nachdruck, 1992; III, pp. 8 ss.

Nota: es período bimembre con puntuación imperfecta. Lo cierran con signo de interrogación **Z₁ Z₂ B_m Sa A**, porque entienden que *si* es encabezador de interrogativa directa, aunque los editores modernos de **Z₁** no reflejan este hecho: “*Agora me deziid, ¿si es lueñe donde essos cavalleros son presos?*”³⁶. A esta interpretación se debe que los testimonios zaragozanos puntúen después de *deziid*. Notable puntuación de **B** en la apódosis: tiene coma después de *cavalleros* y delante de *son* y coma también después de *son* y delante de *presos*. Puede interpretarse de dos maneras: 1) la primera coma representa tonema de semianticadencia en *cavalleros* y la segunda, anticipatoria léxico-tonal, tonema de cadencia en *presos*; 2) ambas comas constituyen puntuación léxico-tonal de cadencia que ocurre en forma verbal compuesta, por lo cual el autor de la puntuación dudó sobre el modo de hacerlo, esto es si delante de la frase verbal o delante del participio. Lo primero es más aceptable.

Capítulo 36, § 9:

| Galaor, | | –que ya estaua a pie, | | porque el su cauallo no se podía mudar, | e yua por socorrer al rey–, | fue para el cauallero por le tajar la cabeça, | | y el rey dio bozes que le no matasse. |

§ 9.- 1: cauallero] **a** + G. todos | pie] **b Z₁ Z₂ S₆ Sa S₇ A S₈** | mudar] **b R S₁ S₂ L S₇ S₈** | rey] **b S₂ V S₃ S₄ M S₅ L S₆ B_m Sa S₇ A S₈** | 2: cabeça] **b om.** + Y **Z₁ Z₂, om. B (b ad. B_m)** | matasse] **a** + L. **Z₁ Z₂ S₁ V S₇ S₈, a** + l. **R S₂, b** + l. t. r. |

Nota: período cuádrimembre escindido de muy compleja arquitectura. La puntuación de los testimonios es muy vacilante, en virtud de que todo el segmento *que ya estava a pie, porque el su cauallo no se podía mudar, e yua por socorrer al rey* es parentético mayor post-anticadencial y está formado por período trimembre con primer miembro de su apódosis como paréntesis menor incluido. La casi rima *pie-rey* contribuye, empero, a delimitar la parentética. Ningún testimonio puntúa la primera anticadencia, posterior a nombre propio, pero nombre propio solo como prótasis es frecuente en *Amadís*; siete puntúan anticadencia de parentética mayor; seis su semianticadencia; todos menos cuatro la semicadencia y juntura de los dos subperíodos; todos, menos **Z₁ Z₂**, la segunda anticadencia, y todos –unos con punto más minúscula, otros con punto más mayúscula, otros de otro modo– puntúan la cadencia. Es notable que **Z₁** y **Z₂** tienen *Y el rey dio bozes que le no matasse* como período unimembre independiente, encabezado con mayúscula no precedida por punto porque el lugar en que debería estar es final exacto de línea en el texto impreso. En el segundo subperíodo la relación de prótasis y apódosis es adversativa con y encabezador. Puede formularse la siguiente regla de interpretación tonal para la representación gráfica correspondiente: cuando en parentética mayor hay incluida parentética menor, la parentética mayor es post-anticadencial de período cuádrimembre escindido y forma la primera apódosis.

Capítulo 35, § 12:

| Oriana se acostó en el manto de la donzella, | | en tanto que Amadís se desarmaua, | que bien menester lo auía³⁷. | E como desarmado fue, | | la donzella se entró a dormir en vnas matas espessas. | E Amadís tornó a su señora. | E quando assí la vido tan fermosa y en su poder, | | auíéndole ella otorgada su voluntad, | fue tan turbado de plazer e de empacho, | | que sólo catar no la osaua. | Assí que se puede bien dezir que en aquella verde yerua, encima de aquel manto, | | más por la gracia e comedimiento de Oriana que por la desemboltura ni osadía de Amadís, | fue fecha dueña la más fermosa donzella del mundo. |

§ 12.- 1: Oriana] O. todos | donzella] **b om. B_m Sa A** | Amadís] A. **V L B_m Sa S₇ A S₈** |

³⁶ Ramón Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid*. Texto, gramática y vocabulario. 3 vols. Madrid, Espasa Calpe, cuarta edición, 1969; I, p. 392, II, p. 852.

³⁷ Advértase que este período es trimembre con primer miembro de apódosis parentético, por lo cual *que bien menester lo auía* no se aplica a Amadís, sino a Oriana.

desarmaua] **b om. S₆ B Sa A** | 2: auía] **b todos** | fue] **b B_m Sa A** | 3: espessas] **b om. B (b ad. B_m)** | Amadís] **A. Z₂ V L B_m Sa S₇ A S₈** | señora] **b todos** | 4: poder] **b om. B_m Sa A** | voluntad] **b om. B A** | empachol] **b S₇ S₈** | 5: osaua] **b Z₁ Z₂ S₂ S₃ M L B Sa S₇ A S₈** | dezir] **b B_m Sa A** | 6: manto] **b todos** | Oriana] **O. S₁ V S₅ L S₆ B Sa S₇ A S₈** | desemboltura] **b R S₁** | Amadís] **b B Sa A** | Amadís] a. **R Z₂** | mundo] **a + E/Y todos** |

Nota: se incluye en el aparato el uso de mayúsculas. Hecho notable y reiterado muchas veces: el nombre *Amadís* en en primer período del párrafo, fuera de posición tonalmente relevante, está con mayúscula en siete testimonios; en el tercer período, unimembre, también fuera de posición tonalmente relevante, está con mayúscula en ocho testimonios; en este período y en posición de tonema de semianticadencia está con mayúscula en quince testimonios. Conclusión: la cantidad de testimonios que emplean mayúsculas en los nombres propios aumenta cuando éstos están en posiciones tonalmente relevantes, como aquí en semianticadencia. Luego, hay una relación directa entre empleo de mayúsculas y tonemática.

Capítulo 36, § 1:

| **Partido don Galaor de Amadís, su hermano, como ya oýstes, || entró en el camino por donde lleuauan al rey. | E** cuydose de andar quanto más pudo, || como aquel que auía sobeja cuyta de los alcançar | **e** no tenía mientes en cosa que viesse sino en su rastro. |

§ 1.- 1: hermano] **b B_m Sa A** | oýstes] **b todos** | 2: rey] **om. + E/Y S₅ S₆ S₇ S₈, a + E/Y t. r.** | pudo] **b + c. L B_m Sa S₇ A S₈, om. + c. B, a + C. t. r.** | 3: alcançar] **b todos** | rastro] **a + E R, b + τ/y/& t. r.** |

Nota: dos períodos, bimembre y trimembre. Cuatro testimonios tienen solo mayúscula para separar el primero del segundo. En éste, once testimonios tienen punto más mayúscula en el lugar evidente del tonema de anticadencia, delante de *como aquel que...*, que por ser calco latino causal *ut + oración de relativo* solo puede estar en la apódosis³⁸. Indicio fehaciente de empleo arcaico de punto para indicar anticadencia.

Capítulo 36, § 4:

| **Estonces començó a pedir merced a Dios, || que lo guiasse en tal manera, | que** fuesse él el primero que aquel acorro fiziesse. |

§ 4.- 1: yr] **om. + E. R S₃ M, a + E. t. r.** | Dios] **b Z₂** | manera] **b Z₁** | él] **b Z₁ Z₂** | 2: fiziesse] **a + Y S₁, a + Et V, om. + τ B (b + J B_m), b + τ t. r.** |

Nota: período trimembre con varias singularidades notables en algunos testimonios. La anticadencia está puntuada solamente en **Z₂**. La semianticadencia, solamente en **Z₁**. Estos dos testimonios adicionan, además, puntuación después de *fuesse él*, es decir entre *él* y *el*. Es evidente que esta puntuación no cumple ninguna función tonal. Debe entenderse ya como indicativa de hiato entre ambos *el* ya como indicativa de acento intensivo en el primero de ellos ya como indicativa de las dos funciones. Cuatro testimonios, **S₁ V M L**, suprimen uno de los términos.

Capítulo 37, § 1:

| **“Ya no queda cauallero en la villa de la compañía del rey sino vós, || que** todos se van al más correr de los caualllos **por** la floresta.” |

§ 1.- 1: faziendo] **d₂ S₇ S₈, b t. r.** | vós] **b Z₂ B_m Sa S₇ A S₈** | 2: caualllos] **b Z₁ Z₂** | floresta] **a + E/Y todos** |

³⁸ El sentido del segundo período es: ‘Y cuidose de andar cuanto más (veloz) pudo, porque tenía gran cuita por alcanzarlos y (porque) no prestaba atención a ninguna cosa que viese sino en su rastro (de ellos)’. Cf. ‘El calco sintáctico latino *como + oración de relativo* en el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo’, op. cit.

Nota: período bimembre. **Z₂** y **B_m** con todos los posteriores puntúan anticadencia. **Z₁** y **Z₂** tienen puntuación sintagmático-tonal de cadencia delante de *por la floresta*. Cierta porque sigue punto más mayúscula en todos los testimonios.

Capítulo 37, § 3:

| “**E** ver quiero lo que farás, || **q**ue tomar quiero la corona **e** la silla, | **q**ue lo merezco por bondades.” |

§ 3.- 1: locura] **b todos** | farás] **b B_m Sa S₇ A S₈** | corona] **b Z₁ R Z₂ S₁ L** | silla] **a + q. S₈, b [,] + q. S₇, om. t. r.** | bondades] **a + S. todos** |

Nota: período trimembre. Sólo **B_m** y los posteriores puntúan la anticadencia. **Z₁ R Z₂ S₁** y **L** tienen puntuación sintagmático-tonal de semianticadencia delante de *e la silla*, mientras que **S₇** tiene coma después de ella y **S₈**, como muchas otras veces en tonema elevado, tiene punto más minúscula.

Capítulo 38, § 4:

| “Señora, este escudero dexa el rey libre e sano, || **y** embía vos lo dezir por él, | **e** yo dexo a Oriana en mano de don Grumedán, vuestro amo, || **e** será agora aquí.” |

§ 4.- 1: dixo] **b + S. B_m Sa A, a + S. t. r.** | sano] **b om. S₂ V** | él] **b todos** | 2: amo] **b todos** | aquí] **b todos** |

Nota: en este período cuádrimembre escindido se manifiesta la solidaridad entre la forma segmental, la rima y la forma suprasegmental representada por la puntuación. En efecto, no solo están indicados con puntuación todos los tonemas en casi todos los testimonios, sino que la rima $m_1 + m_2$: *sano-amo* de los vocablos de ambas anticadencias refuerza, desde la segmentalidad de la fonética, el aspecto de la forma tonal. De otro lado, ambos subperíodos están contruidos en paralelo: 1) *este escudero dexa... + 2) e yo dexo... en ambas prótasis, con 1) y embía... + 2) e será... ('y estará...') en las dos apódosis*³⁹.

Capítulo 39, epígrafe:

| **D**e cómo el rey Lisuarte touo cortes **q**ue duraron doze días, || **e**n que se fizieron grandes fiestas **d**e muchos grandes que allí vinieron, | **a**ssí damas como caualleros, || **d**e los quales quedaron allí muchos algunos días. |

Epígrafe: Capítulo .xxxix.] *om.* + **D. V, a + d. R Z₂ S₁ S₂ M, a + C. S₇, a + c. S₈, a + D. t. r.** | cortes] **b Z₁ Z₂** | días] **b om. S₈** | fiestas] **b Z₂** | vinieron] **b om. Z₁ Z₂ S₁** | caualleros] **a + D. R, b + d. t. r.** | días (despues)] **a + Capitulo XXXIX + a + M. V, a + E. S₈, a + M. t. r.** |

Nota: este epígrafe está formado por un período cuádrimembre escindido con encabalgamiento de la prótasis del segundo subperíodo. Todos los testimonios, con raras excepciones parciales, puntúan la primera anticadencia, la semicadencia de juntura de subperíodos y la segunda anticadencia (**R** con punto más mayúscula, que supone punto más minúscula arcaico de anticadencia). **Z₁** y **Z₂** adicionan además puntuación secundaria de grupos fónicos de prótasis y apódosis en el primer subperíodo. Hay un notable juego de rimas: $m_{1a} - m_{2b} + m_{1b} - m_{2a}$: *días-vinieron-caualleros-días*.

Capítulo 39, § 2:

| **P**ues assí como oýs estaua el rey Lisuarte en Londres con tales caualleros, || **c**orriendo su gran fama, **m**ás que de ninguno otro príncipe en el mundo fuesse. |

³⁹ Adviértase además que en la forma sintáctica segmental de | “Señora, este escudero dexa el rey libre e sano, || **y** embía vos lo dezir por él, | **e** yo dexo a Oriana en mano de don Grumedán, vuestro amo, || **e** será agora aquí” | ambas apódosis están contruidas con proposiciones adjetivas coloquiales de relativo, en las cuales el nexo formal *y/e* equivale funcionalmente al pronombre relativo *el qual*.

§ 2.- 1: Bristoyal] **a** + P. *todos* | caualleros] **b** **Z₁ Z₂ S₁** | 2: fama] **b** **L** | fuesse] **b** + s. **B_m Sa A, a** + S. *t. r.* |

Nota: puntúan la anticadencia de este período bimembre **Z₁ Z₂ S₁** y la cadencia *todos* y con punto más mayúscula, excepto **B_m Sa A**. En **L** hay dentro de la apódosis puntuación de acentuación enfática y suspensiva del adverbio *más*.

Capítulo 39, § 3:

| **E**l rey les dixo **a** qué venían assí todos, || **e** don Grumedán le dixo: |

§ 3.- 1: eran] **a** + E. *todos* | dixo] **b** + A **B_m Sa A, om.** + a **S₅ B, b** + a *t. r.* | todos] **d₂ + J Z₁ Z₂ B_m Sa A, b** + τ *t. r.* | dixo] **b** + S. **B_m Sa A, b** + S. *t. r.* |

Nota: **Z₁** y **Z₂** puntúan con signo de cierre de interrogación al término de la interrogativa indirecta de prótasis. **B_m Sa A** adicionan al signo de interrogación mayúscula inicial en el comienzo de la interrogación indirecta, con lo cual crean la falsa representación de discurso directo amalgamado confusamente con interrogación indirecta. Hay paralelismo y expresión asindética de la relación consecutivo-causal de prótasis y apódosis⁴⁰.

Capítulo 39, § 12:

| **E** veyendo la herida aunque grande era, || **d**ixeron que lo guarescerían, con ayuda de Dios. |

§ 12.- 1: curar] **b** *om.* **Z₁ Z₂ B (b ad. B_m) S₇ S₈** | era] **b** *todos* | guarescerían] **b** **B_m Sa A** | 2: Dios] **b** *om.* **B (b ad. B_m)** |

Nota: período bimembre. En la sintaxis de la prótasis, *E veyendo la herida aunque grande era*, hay amalgama de proposición completiva objetiva más oración concesiva construidas de acuerdo con el patrón de las completivas objetivas con anticipación de su sujeto a la principal como objeto directo. En efecto: *E veyendo la herida aunque grande era* = *E veyendo que la herida era grande* + *E aunque veyendo que la herida era grande*. Luego: 'Y aunque vieron que la herida era grande, dijeron que lo salvarían, con la ayuda de Dios'. **B_m Sa A** introducen puntuación después de *guarescerían* para enfatizar que la condición necesaria de la salvación era la ayuda de Dios. Es puntuación enfátizadora de sintagma convertido en proposición.

Capítulo 39, § 13:

| Assí quedó en guarda de los maestros, || **e** al duque e sus sobrinos leuaron sus parientes a su tierra. | **E** de aquella batalla ouo Agrajes gran prez de muy buen cauallero, || **e** fue su bondad más conosciada que ante era. |

§ 13.- 1: muchos] **a** + a. **Z₁ R, a** + A. *t. r.* | maestros] **b** *om.* **R B (b ad. B_m)** | 2: tierra] **a** + τ **Z₁, a** + **Y Z₂, b** + τ *t. r.* | cauallero] **b** *todos* | 3: era] **a** + L. *todos* |

Nota: dos períodos bimembres independientes pero enlazados por la rima doble $m_{1a} - m_{2b} + m_{1a} + m_{2b}$: *maestros-tierra-cauallero-era*, solidaria con la entonación.

Capítulo 40, § 3:

| **Y** él dixo que no, || **e** mandole por ellas boluer. |

§ 3.- 1: diera] **b** *todos* | no] **a** + τ **Z₁ R, a** + **Y Z₂, om.** + τ **S₅ B (b + J B_m), b** + τ *t. r.* | boluer] **a** + E. *todos* |

Nota: período bimembre independiente del precedente. Todos los derivados del segundo subarquetipo puntúan la anticadencia con dos puntos o coma, pero los derivados del primero con punto: punto más signo tironiano **Z₁** y **R**, y punto más mayúscula **Y Z₂**, con evidente enmienda errónea de puntuación antigua.

⁴⁰ Esto es: 'Como el rey les preguntó a qué venían así todos, (luego) don Grumedán le respondió.'

Capítulo 40, § 3:

| -**Esto** fue ocasión por donde, || seyendo sin culpa Amadís e su señora Oriana, | y el enano, que con ynorancia lo fizo, || **fueron** entrambos llegados al punto de la muerte; | **queriéndoles** mostrar la cruel Fortuna, || que a ninguno perdona, | los xaropes amargos que aquella dulçura de sus amores en sí ocultos y encerrados tenía, || **como** agora oyréys-. |

§ 3.- 1: diesse| **a** + e. **R**, **a** + E. **B_m** **S₇**, *om.* + E. **S₈**, **b** + Y **Sa A**, **b** + e. *t. r.* | Oriana| **b** **Z₁** **R** **Z₂** **S₁** **S₇** **S₈** | 2: fizo| **b** **Z₁** **Z₂** **L** **B_m** **Sa** **S₇** **A** | muerte| **b** *todos* | 4: tenía| **b** **Z₁** **Z₂** **B_m** **Sa** **A** | oyréys| **a** + Y **B_m**, **b** + Y **Sa A**, **b** + q. *t. r.* |

Nota: dos períodos concatenados, cuádrimembres ambos, con función conjunta de parentéticos como nota de clase *Esto...* En el primero, medianamente bien puntuado, hay encabalgamiento de la prótasis del segundo subperíodo en proposición de gerundio parentética, construida con cierta posposición y suspensión con respecto a la enumeración que comienza en la apódosis. No tiene puntuación de anticadencia en ninguno de los testimonios; puntúan seis, los cuatro más antiguos y dos de los más recientes, la semicadencia de juntura; puntúan siete la segunda anticadencia, los dos zaragozanos y cinco de los más recientes, pero todos puntúan la cadencia. En el segundo período, formado por proposición causal de gerundio, se impone fuerte reconstrucción de la forma tonal, puesto que solamente **Z₁** **Z₂** **B_m** **Sa** **A** tienen puntuación en el interior del segmento en tonema de segunda anticadencia. Faltan, pues, la puntuación de la primera anticadencia y la de la semicadencia de juntura. Clave de esta reconstrucción es la función parentética del subsegmento que constituye la primera apódosis. Este fenómeno de extrema falta de puntuación en el discurso de carácter doctrinal se reitera en todo el Libro Primero, y contrasta notoriamente con la abundancia, a veces sobreabundancia, de puntuación del discurso narrativo.

Capítulo 40, § 4:

| **Que** el enano, llegado a la posada de Amadís *e* tomando las piezas de la espada *e* poniéndolas en la falda de su tabardo, || **passando** cabe los palacios de la reyna, | **desde** las finiestras se oyó llamar. |

§ 4.- 1: oyréys| **a** + Y **B_m**, **b** + Y **Sa A**, **b** + q. *t. r.* | Amadís| **b** *om.* **Z₁** **Z₂** | espada| **b** *om.* **B** (**b** *ad.* **B_m**) **S₇** **S₈** | tabardo| **b** **S₇** **S₈** | 2: reyna| **b** **S₇** **S₈** | 3: llamar| **b** *om.* **B** (**b** *ad.* **B_m**) |

Nota: período trimembre con prótasis tripartita de proposición de participio inicial más dos de gerundio. Casi todos los testimonios puntúan entre estas proposiciones, pero solamente **S₇** y **S₈** en la anticadencia y en la semianticadencia. La cadencia, sin embargo, es puntuada por todos. Con claridad se discierne que la proposición temporal de gerundio *passando cabe los palacios...* está en la apódosis como primer miembro, y no en la prótasis: se quiebra en su comienzo el polisíndeton de aquella.

Capítulo 40, § 4:

| **Él** gelo mostró, || ella dixo: | “¿**Para** qué quiere tu señor la espada quebrada?” |

§ 4.- 1: Oriana| **b** + e. **R** **S₄** **S₅** **B** **Sa A**, **d₂** + E. **Z₂** **S₇** **S₈**, **d₂** + e. *t. r.* | mostró| *om.* + e. **R**, **b** + e. **Z₁** **Z₂** **S₇** **S₈**, **a** + E. *t. r.* | dixo| *om.* + p. **Z₁** **Z₂** **B**, **b** + P. **B_m** **Sa A**, **a** + P. **S₇** **S₈**, **b** + p. *t. r.* | quebrada| **b** + p. **R**, **d₂** + P. **Z₂** **B_m** **Sa** **S₇** **A** **S₈**, **d₂** + p. *t. r.* |

Nota: período trimembre con integración, normal y frecuentísima, de discurso directo en la apódosis. Hay expresión plenamente asindética de la relación consecutivo-causal de prótasis y apódosis: *Él gelo mostró, ella dixo: “¿Para qué quiere tu señor la espada quebrada?”* = ‘Como él se lo mostró, (luego) le preguntó ella: ¿Para qué quiere tu señor la espada quebrada?’ La puntuación de los testimonios manifiesta la dificultad de la sintaxis segmental y suprasegmental. En efecto, **R** puntúa dentro del segmento solo después de *dixo*, y, como siempre, lo cierra en parte interrogativa sin el signo específico. La interpretación tonal pertinente sería: | *Él gelo mostró ella dixo:* || ¿*Para qué... quebrada?* |, forma que muestra muy bien, por ser inusitada e impracticable, la relación causa-

efecto en la yuxtaposición de la prótasis. Pero Z_1 y Z_2 adicionan puntuación después de *mostró*, suprimen la que sigue a *dixo* (que está en **R** y de diverso modo en todos los otros testimonios) y cierran con signo de interrogación. La forma tonal es: | *Él gelo mostró*, || *ella dixo: ¿Para qué... quebrada?* | Es la forma que, con alguna variante, adoptan los recientes S_7 y S_8 y que muestra mejor la relación causa-efecto interponiendo entre sus expresiones el tonema de anticadencia. Ahora bien, con excepción de los mencionados S_7 y S_8 , todos los derivados del segundo subarquetipo β parecen haber perdido el sentido original de causa-efecto de la yuxtaposición *Él gelo mostró* → *ella dixo*, porque incorporan punto más mayúscula después de *mostró*. Es posible que se trate de interpretación de puntuación antigua. Pero también puede ser que no entienden la construcción antigua y en consecuencia enmiendan erróneamente dividiendo el segmento en dos distintos. La forma tonal resultante de la enmienda es: | *Él gelo mostró*. | *Ella dixo*: || *¿Para qué quiere... quebrada?* | Esta forma, por cierto, no refleja la sutileza sintáctica de la lengua genuina del texto amadisiánico. Resta preguntarse por qué dos recientes como S_7 y S_8 , que en el plano segmental casi siempre destrazan el texto original, tienen su buena versión de la forma sintáctico-tonal genuina. Acaso sea fenómeno concurrente con el de la conservación de ciertos arcaísmos exclusivos de ellos en la tradición textual amadisiánica.

Capítulo 40, § 5:

| *Las quales en sí recogidas*, || muy más cruel *e* con más turable rigor *le* hizieron. |

§ 5.- 1: pudo] **b om. R** | cruel] **b R S₁ S₂ V S₄** | rigor] **b B_m Sa A** | hizieron] **b om. S₄ S₅ B Sa S₇ A S₈** |

Nota: en este período bimembre con puntuación imperfecta hay interferencia de sintaxis segmental y tonal. Ocorre, en efecto, puntuación errónea y falsa forma tonal por incomprensión de una forma segmental. **R** y otros cuatro testimonios puntúan semianticadencia después de *cruel*, pero **B_m Sa A**, porque integran este segmento con el siguiente, puntúan después de *rigor*. Es probable que tal integración se deba a incomprensión del valor de *que* que sigue a *hizieron* y encabeza parentética.

Capítulo 40, § 6:

| *Entonces se apressuraron algo más*, || *pero ni Amadís preguntó al enano ninguna cosa de lo passado*,. | *ni el enano gelo dixo*, || *sino tanto que le mostró las piezas de la espada*. |

§ 6.- 1: tornó] **b + E. B (a + E. B_m), a + E. t. r.** | más] **b om. B (b ad. B_m) S₇ S₈** | 2: passado] **b todos** | dixo] **b todos** | espada] **b + P. S₇, a + P. t. r.** |

Nota: caso de período cuádrimembre escindido con puntuación perfecta en casi todos los testimonios, pues solo tres recientes no la tienen en la primera anticadencia, y enmarcado entre puntos más mayúsculas por todos, salvo uno al comienzo y otro al final.

Capítulo 40, § 6:

| *Pues yendo assí como oýdes*, || *a poco rato encontraron vna donzella*, | *e después de se auer saludado*, || *díxoles*: | *“Caualleros*, || *¿dónde vays?”* |

§ 6.- 1: espada] **b + P. S₇, a + P. t. r.** | oýdes] **b Z₁ Z₂ B_m Sa A** | donzella] **a + τ Z₁, a + Y Z₂, om. + τ S₇ S₈, b + τ t. r.** | 2: saludado] **b B_m Sa A** | díxoles] **b + c. Z₁ Z₂, om. + c. S₆ B S₇ S₈, b + C. B_m Sa A, a + c. R, a + C. t. r.** | Caualleros] **b B_m Sa A** | vays] **b + p. R B, b + P. Sa, a + P. A, d₂ + P. Z₂ B_m, d₂ + p. t. r.** |

Nota: período cuádrimembre escindido más período bimembre con puntuación problemática. Z_1 y Z_2 dividen el segmento en dos períodos distintos e incluyen en el segundo el discurso directo de la doncella como apódosis. No es buena lectura, porque resta vigor expresivo a la pregunta de la doncella, que edito como período separado: | *“Caualleros*, || *¿dónde vays?”* | Las anticadencias están marcadas solamente por los recientes **B_m Sa A**.

Capítulo 40, § 9:

| “No cale de me conjurar”, dixo ella, || “que no descubriría sin algo hazienda de tan buen cauallero.” |

§ 9.- 1: sabéys] **b** + n. **R** **Z**₂, om. + n. **Z**₁, om. + N. **S**₅ **S**₈, **a** + N. *t. r.* | conjurar] **b** **B**_m **Sa** **A** | ella] **b** om. **B** (**b ad. B**_m) **S**₇ **S**₈ | descubriría] **c**₁ **Z**₂ | algo] **c**₂ **Z**₂, **b** **Sa** **A** | 2: cauallero] **a** + a. **Z**₁ **R**, **a** + A. *t. r.* |

Nota: período bimembre con notable puntuación de los testimonios. Todos menos tres puntúan anticadencia. **Z**₂ tiene entre paréntesis *sin algo*, por donde verificamos la función enfatizadora del paréntesis. **Sa A**, coma entre *algo* y *hazienda*, con la cual se indica no solo semianticadencia, sino hiato entre ambos vocablos, terminado y comenzado con vocales (y seguramente con *h-* muda ⁴¹).

Capítulo 40, § 10:

| **Y** en tanto que habluau con Grouenesa, || **B**riolanja a Amadís *miraua*, | **e** parecíale el más fermoso cauallero que nunca viera. |

§ 10.- 1: atendían] **b** *todos* | Grouenesa] **b** **Z**₁ **Z**₂ **S**₁ **B**_m **Sa** **A** | Amadís] **b** **L** | *miraua*] **b** **B**_m **Sa** **A** | 2: viera] **b** *todos* |

Nota: período trimembre con rima $m_1 - m_3$: *Grouenesa-viera*. Seis testimonios puntúan la anticadencia y cuatro la semianticadencia: tres, **B**_m **Sa A**, después de *mirava*, con puntuación tonal, y uno, **L**, delante de *mirava*, con puntuación anticipatoria léxico-tonal.

Capítulo 41, § 2:

| **Y** el cauallero dixo entonces muy sañado: || ‘Agora venid ambos, | **p**ues por ál de vos partir no me puedo.’ | **E** puso mano a su espada, || **e** dexose a ellos yr. | **Y** el vno de mis fijos fue a él, || **m**as no pudo sufrir su batalla, | **q**ue el cauallero no es tal como otro que él viesse. | **E** quando el otro su hermano lo vio en peligro de muerte, || quiso lo acorrer, | firiendo al cauallero lo más brauamente que pudo. |

§ 2.- 1: otro] **a** + y. **Z**₁ **R**, **a** + **Y** **Z**₂ **S**₁, om. + y. **S**₅ **B** (**b** + y. **B**_m) **S**₇ **S**₈, **b** + y. *t. r.* | sañado] **a** + a. **Z**₁ **R**, **b** + a. **S**₁, **b** + A. **B**_m **Sa** **A**, **a** + A. *t. r.* | ambos] **a** + p. **Z**₁, **a** + P. **Z**₂, om. + p. *t. r.* | 2: puedo] **b** om. **R** | espada] **b** om. **R** | yr] **b** om. **B** (**b ad. B**_m) **S**₇ | 3: él] **b** *todos* | batalla] om. + q. **R** **B** (**b** + q. **B**_m), **a** + q. **Z**₁ **Z**₂, **b** + q. *t. r.* | 4: viesse] **b** om. **B** (**b ad. B**_m) | 30: pudo] **b** om. **B** (**b ad. B**_m) **S**₇ |

Nota: cuatro períodos consecutivos con diversas singularidades. El primero es trimembre y en **V** está *Entonces* con mayúscula después de *dixo* para indicar hiato; en **Z**₁ y **Z**₂ hay punto, en el primero más minúscula y en el segundo más mayúscula, en tonema de semianticadencia no puntuado por ningún otro testimonio, resto de puntuación antigua. El segundo es bimembre, está muy bien puntuado en la tradición y sirve para variar el ritmo de la serie. El tercero es trimembre. Todos los testimonios puntúan la anticadencia y todos menos **R** la semianticadencia, pero **Z**₁ y **Z**₂ nuevamente con punto, esta vez ambos con minúscula. Es evidente que se trata de nuevo de puntuación arcaica de tonema alto. Sorprendentemente, después de tres períodos con puntuación casi perfecta en toda la tradición, aunque muy singular, este segmento contiene también período trimembre, pero sin ninguna puntuación interna.

Capítulo 41, § 4:

| **E** la donzella era fermosa **a** marauilla, || **e** dixo contra Galaor: |

⁴¹ El hiato puede indicarse también, como queda dicho, mediante mayúscula inicial del segundo término. Aparece, por ejemplo, en algún testimonio *la Hacha* para que no resulte en la lectura *lacha*. Si *h* inicial no fuese muda, no sería necesaria la indicación del hiato.

§ 4.- 1: cauallor] **b om. B (b ad. B_m) S₇** | fermosa] **b R** | marauilla] **b om. B (b ad. B_m)** | Galaor] **a + c. Z₁ R S₂, b + C. B_m Sa A, a + C. t. r.** |

Nota: período bimembre. Todos los testimonios puntúan la anticadencia, pero **R** lo hace doblemente: con puntuación tonal y con puntuación sintagmático-tonal delante de *a maravilla*.

Capítulo 41, § 4:

| “Cauallero, esta donzella que con vos anda | | me dize que buscáys vn cauallero de vnas armas bermejas e leones pardos **por** saber quién es; | yo vos digo que si por fuerça de armas no, | | **de** otra guisa vós ni otro ninguno en estos tres años saberlo puede. |

§ 4.- 1: Galaor] **a + c. Z₁ R S₂, b + C. B_m Sa A, a + C. t. r.** | Cauallero] **b B_m Sa A** | 2: pardos] **b Z₁ Z₂** | es] **b todos** | 10: no] **b om. B Sa S₇ A S₈** | 12: puede] **b Z₁ R Z₂ S₁ B_m Sa S₇ A S₈** |

Nota: período cuádrimembre escindido. Todos los testimonios puntúan la semicadencia después de *es* y *todos* también, salvo los cinco *recentiores*, la segunda anticadencia, pero **Z₁** y **Z₂** adicionan puntuación sintagmático-tonal de semicadencia delante de *por saber quién es*. Nótese la posición enfática de *no* en tonema de segunda anticadencia. Además, que hay expresión asindética de la relación consecutivo-causal de ambos subperíodos⁴².

Capítulo 41, § 4:

| “Pues dello tal sabor auéys”, **dixo** la donzella, | | yo vos lo mostraré antes de tercero día | **por** amor desta mi cormana que vos aguarda, | | **que** me lo ha mucho rogado.” |

§ 4.- 1: guisa] **a + p. R, om. + P. Z₁, a + P. t. r.** | auéys] **b B_m Sa A** | donzella] **b om. Z₁ B (b ad. B_m) S₇ S₈** | día] **b S₁ B_m Sa A** | 2: aguarda] **b Z₁ Z₂ B_m Sa** | rogado] **a + E. todos** |

Nota: período cuádrimembre escindido. El segmento está perfectamente demarcado con punto más mayúscula en el comienzo y en el final, excepto que **R** tiene punto más minúscula en el comienzo y **Z₁** lo omite. La primera anticadencia es puntuada por todos menos cuatro. La semicadencia de juntura ocurre en un lugar de la sintaxis segmental en el cual nunca se puntuaría, si la puntuación representase solo pausa, esto es después de *de tercero día* y antes de *por amor desta mi cormana...* Sin embargo, cuatro testimonios puntúan precisamente allí: **S₁ B_m Sa A**. Esta puntuación no puede tener otro sentido que el tonal, y éste en el marco de una forma tonal muy peculiar del segmento: la de cuádrimembre. La segunda anticadencia está puntuada en **Z₁ Z₂ B_m Sa**. En esta puntuación coinciden tres posibilidades: segmental para indicar proposición adjetiva; suprasegmental para indicar tonema de anticadencia, y sintagmático-tonal para indicar cadencia. Ninguna de las tres puede excluirse, porque son concurrentes.

Capítulo 41, § 5:

| **Y** entrando en el camino, | | a ora de bísperas llegaron a vn braço de mar **que** vna insola alderredor cercaua, | **assí** que auían de andar por el agua bien tres leguas | | sin a tierra salir **antes** que allá *llegassen*.” |

§ 4.- 1: Galaor] **b om. B (b ad. B_m)** | mar] **b om. S₅ B Sa S₇ A S₈** | 2: cercaua] **b om. B (b ad. B_m) S₇ S₈** | 3: salir] **b S₇** | *llegassen*] **b om. R** |

Nota: período cuádrimembre escindido con doble puntuación imperfecta. Ninguno puntúa la primera anticadencia, pero once, entre ellos **L**, lo hacen en tonema de semianticadencia delante de la

⁴² Esto es: ‘Caballero, como esta donzella que con vos anda me dice que buscáis un caballero de unas armas bermejas y leones pardos por saber quién es, luego yo os digo que vos ni otro ninguno puede saberlo en los próximos tres años de otro modo que por fuerza de armas.’

proposición *que una insola alderredor cercava*, de manera que es también puntuación sintagmático-tonal de semicadencia de juntura. Este tonema de semicadencia está puntuado también después de *cercava* por quince testimonios. En el segundo subperíodo ningún testimonio puntúa la anticadencia y uno solo, S₇, después de *salir* y delante de *antes que allá llegassen* con puntuación que es de tonema de semianticadencia y simultáneamente sintagmático-tonal de cadencia.

Capítulo 41, § 5:

| “Porque assí lo manda”, dixo ella, || “la señora de la insola donde vós vades: | Que no passen más de vn cauallero, || hasta que aquel torne, o quede muerto.” |

§ 5.- 1: jura| a + p. S₈, om. + p. B, b + P. B_m Sa A, b + p. t. r. | manda| b B_m Sa A | ella| b B_m Sa A | vades| b om. B Sa S₇ A S₈ | 2: cauallero| b B_m Sa A | torne| b Z₁ R Z₂ S₁ S₇ | muerto| om. + q. B S₇, a + Q. B_m Sa A, b + q. Z₁ Z₂ S₁ S₄ S₅ S₆ S₈, a + q. t. r. |

Nota: período cuádrimembre escindido con rima $m_1 - m_2$: *cauallero-muerto* en el segundo subperíodo. Todos menos cinco puntúan la semicadencia de juntura. Solamente los *recentiores* B_m Sa A la primera y la segunda anticadencias. Los cuatro más antiguos y S₇ tienen puntuación delante de *o quede muerto* que ha de interpretarse, además de como coincidente con tonema de semianticadencia, como sintagmático-tonal de cadencia.

Capítulo 41, § 5:

| E fue dél tan pagada, || que nunca folgó fasta que por amigo lo ouo, | e tiénelo consigo, || que lo no dexa salir a ninguna parte. |

§ 5.- 1: todo| b om. B (b ad. B_m) | 17: ouo| b om. B (b ad. B_m) S₇ S₈ | consigo| b B_m Sa S₇ A S₈ | parte| a + Y S₈, om. + τ B (b + J B_m), b + τ t. r. |

Nota: período cuádrimembre escindido. Tres testimonios dejan de puntuar la semicadencia de juntura y cinco puntúan la segunda anticadencia. El paralelismo de las estructuras segmentales: proposición principal + proposición consecutiva y otra vez proposición principal + proposición consecutiva, permite interpretar la arquitectura del período como cuádrimembre escindido y suplir el signo de puntuación faltante en tonema de anticadencia del primer subperíodo. Es, en fin, una de las diversas variantes de período cuádrimembre con puntuación imperfecta.

Capítulo 41, § 6:

| Él ouo estonces mayor cuyta de lo conoçer que ante, || porque, seyendo tan loado en armas, | de tal guisa se quería encobrir. | E a poco rato que anduieron, || llegaron a vn llano, | donde hallaron vn muy fermoso castillo, || que encima de vn alto otero estaua. |

§ 6.- 1: amiga| a + E. Z₁, a + e. Z₂, om. + e. B (b + e. B_m), b + e. t. r. | ante| a + p. R, b + p. t. r. | armas| b Z₁ Z₂ S₇ | 2: encobrir| b om. S₃ B (b ad. B_m) | anduieron| b Z₁ Z₂ Sa A | llano| b Sa A | 3: castillo| b Sa A | estaua| b om. B (b ad. B_m) |

Nota: dos períodos independientes. En el primero, trimembre, todos menos uno puntúan la anticadencia, pero R con punto más minúscula, y tres la semianticadencia, Z₁ Z₂ S₇. En el segundo, cuádrimembre escindido, puntúan la primera anticadencia Z₁ Z₂ Sa A; la semicadencia de juntura Sa A; la segunda anticadencia Sa A, ambos con *Castillo* con mayúscula, y todos la cadencia. La puntuación de dos *recentiores* es la más perfecta.

Capítulo 41, § 8:

| Y el cauallo de Galaor hincó las rodillas, || e por poco no cayó; | y el cauallero estraño perdió las estriberas ambas, || e óuose de abraçar al cuello del cauallo.

| Galaor ferió rezió el cauallo de las espuelas, || e puso mano a su espada; | y el cauallero estraño endereçose en la silla, || e ouo vergüença fuertemente. |

§ 8.- 1: marauilla] **b todos** | rodillas] **b om. S₆ B** | cayó] **b todos** | 2: ambas] **b om. B (b ad. B_m)** | cauallo] **om. + G. Z₁ L B, a + g. R S₂ S₃ M S₆, b + g. S₄, b + G. B_m S₇, a + G. t. r.** | 3: espuelas] **b R Z₂ S₁ B_m Sa S₇ A S₈** | espada] **b om. S₆ B (b ad. B_m) S₇** | cauallero] **b (, sic) B (b om. B_m)** | 4: silla] **b om. S₁ S₅ S₆ B Sa A** | fuertemente] **b om. B (b ad. B_m)** |

Nota: los dos períodos cuádrimembres escindidos tienen disposiciones paralelas. Ambos tienen puntuación suficiente en la tradición; pero si la de uno de ellos fuese deficiente, quedaría compensada por la del otro. En el segundo período **B** interpreta el segundo subperíodo como período trimembre o bimembre independiente e indica tonema de anticadencia con puntuación léxico-tonal delante de *estraño*.

Capítulo 41, § 9:

| Y ellos se ferían tan a menudo e de tan mortales golpes, || que las cabeças se fazían juntar con el pecho a mal de su grado; | cortando de los yelmos || los arcos de azero con parte de las faldas dellos, | assí que las espadas descendían a los almófares, || e las sentían en las cabeças. |

§ 9.- 1: matar] **b todos** | a menudo] **b Z₁ R Z₂ S₁** | golpes] **b om. Z₂** | 2: pecho] **b Z₁** | grado] **b todos** | 3: dellos] **b Z₁ Z₂ S₁ B_m Sa S₇ A S₈** | almófares] **b Z₁ Z₂** | 4: cabeças] **b om. Z₁ Z₂** |

Nota: dos períodos concatenados, bimembre y cuádrimembre escindido. En el primero todos los testimonios menos dos puntúan la anticadencia y todos sin excepción la cadencia. En su prótasis los cuatro testimonios más antiguos, **Z₁ R Z₂ S₁** tienen puntuación sintagmático-tonal de anticadencia delante de *e de tan mortales golpes*, mientras que en la apódosis tiene puntuación sintagmático-tonal de cadencia solamente **Z₁**, pues puntúa delante de *a mal de su grado*. El segundo período, cuádrimembre escindido como queda dicho, está formado por oración independiente coordinada copulativa de gerundio: *cortando de los yelmos...* 'y cortaban de los yelmos...' ⁴³. En este período ninguno de los testimonios puntúa la primera anticadencia, pero la rima de los vocablos *yelmos*, *azero* y *dellos*, permite hacerlo, y queda señalada la semianticadencia además. Ocho testimonios puntúan la semicadencia de juntura, tres de los más antiguos y los cinco más recientes, y solamente los dos zaragozanos la segunda anticadencia. Estos dos son los únicos que dejan de puntuar la cadencia, porque malinterpretan *pues* siguiente como causal.

Capítulo 41, § 9:

| Pues los escudos, todos los fazían rajás, || de que el campo era sembrado, | e de las mallas de los arneses. |

§ 9.- 1: cabeças] **b om. Z₁ Z₂** | rajás] **b B_m Sa A** | sembrado] **b Z₁ Z₂ S₁ M L B_m Sa A** | 2: arneses] **a + E. S₂ S₃ S₄ S₅ S₆ B_m Sa S₇ A S₈, om. + E. B, b + e. t. r.** |

Nota: período trimembre. Todos menos **Z₁** y **Z₂** puntúan el comienzo y todos, la mayor parte con punto más mayúscula, el final; tres solamente, **B_m Sa A**, puntúan la anticadencia, pero ocho la semianticadencia, **Z₁ Z₂ S₁ M L B_m Sa A**. En el encabezamiento del período, *pues* no es causal sino

⁴³ Marina Fernández Lagunilla, "Las construcciones de gerundio", en Real Academia Española. *Gramática descriptiva de la lengua española*. Dirigida por Ignacio Bosque y Violeta Demonte. 3 vols. Madrid, Espasa-Calpe, tercera reimpresión, 2000; II, pp. 3443-3503. María Moliner, *Diccionario de uso del español*. 2 vols. Madrid, Editorial Gredos, segunda edición, 1998; II, p. 1524 (Gerundio copulativo). Santiago de los Mozos, *El gerundio preposicional*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1973. María Carmen Bobes Naves, "Sistema, norma y uso del gerundio castellano", en *Revista Española de Lingüística*, 5 (1975), pp. 1-34. Elizabeth Luna Traill, *Sintaxis de los verboides en el habla culta de la ciudad de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

ilativo continuativo, por lo cual, dado que en la prótasis *los escudos* aparece como tema enfocado⁴⁴ —de modo que puntúo con signo especial para indicar la modulación tonal correspondiente— ha de entenderse: ‘Después, en cuanto a los escudos, todos los hacían rajadas’. Como queda dicho, *Z₁* y *Z₂* entienden mal el valor de *pués* y desvirtúan la forma tonal y el sentido de todo el pasaje puntuando mal por esa causa. Interpretaron, en efecto, que las espadas cortaban los yelmos y los almófares y llegaban a las carnes, porque hacían rajadas los escudos. Lo que en verdad tenemos en el texto es una enumeración de los efectos de los golpes de espada: destrucción de los yelmos, de los escudos y de los arneses, no una relación causal de estos hechos. El segundo miembro de la apódosis consiste en construcción pospositiva: *de que el campo era sembrado, e de las mallas de los arneses* ‘de las cuales el campo estaba sembrado, y también de las mallas de los arneses.’

Capítulo 41, § 9:

| *Pero*, su caualllo andaua ya como ciego *para caer*, || *allí* temió él más su muerte *que en otra ninguna* afrenta de quantas se viera, | *si no es en la batalla* que con Amadís, su hermano, ouo, || *que de aquella*,. *nunca* él pensó salir biuo. |

§ 9.- 1: carnes| *b todos* | ciego| *b Z₁* | caer| *b om. R* | muerte| *b Z₁ Z₂* | 2: viera| *b om. Z₁ R Z₂ S₁* | 3: ouo| *b om. B (b ad. B_m)* | aquella| *b Z₁ Z₂* | biuo| *a + τ R S₂, b + τ Z₁ Z₂ S₁, a + Y t. r.* |

Nota: período cuádrimembre escindido con notable puntuación. Todos sin excepción puntúan el comienzo y el final del segmento, éste todos menos tres con punto más signo tironiano o con punto más mayúscula. En el interior, todos menos *R* puntúan la primera anticadencia, y *Z₁* adición de puntuación sintagmático-tonal delante de *para caer*; *Z₁* y *Z₂* puntúan además la semianticadencia siguiente después de *muerte*; trece testimonios puntúan la semicadencia de juntura de subperíodos y todos la segunda anticadencia; *Z₁* y *Z₂* también puntúan la semianticadencia del segundo subperíodo después de *aquella* y delante de *nunca* con puntuación que vale también como marca de fuerte énfasis acompañado de intensificación acentual y de la respectiva pausa suspensiva. De otro lado, hay expresión asindética de la relación consecutivo-causal de la primera prótasis y el resto del período, que indico en el texto editado con coma después de *Pero* inicial. En la primera prótasis, con *andar para* más infinitivo expresa la inminencia de una acción que no acaba de realizarse: ‘estaba ya como ciego a punto de caerse’⁴⁵. En la primera apódosis hay proposición adjetiva de relativo coloquial: *de quantas se viera* ‘de todas aquellas en que se viera’. En suma: ‘Pero, puesto que su caballo estaba ya como ciego a punto de caer, (luego) allí temió él su muerte más que en ninguna otra afrenta de todas aquellas en que se viera...’

Capítulo 41, § 10:

| “Ya veys como yo he lo más mejor de la batalla, || *e* si me quisierdes dezir el vuestro nombre, gran plazer recibiré, | *e* por qué vos encobrides así, tanto daruos he por quito, || *e* sin aquesto no vos dexaré en ninguna manera.” |

§ 10.- 1: díxole| *b + Y. B_m Sa A, a + Y. t. r.* | batalla| *b om. S₇* | 14: recibiré| *b om. B (b ad. B_m) S₇ S₈* | 15: así| *a + T. Z₁ R Z₂ S₁ S₂ V, om. + t. t. r.* | tanto| *b S₃ S₄ M S₅ L S₆ B_m Sa A* | quito| *b todos* | 16: manera| *a + c. Z₁ Z₂, a + C. t. r.* |

Nota: período cuádrimembre escindido. Hay grave dificultad en la puntuación de los testimonios antiguos hasta *V* incluso. Todos ellos delimitan el segmento entre puntos más mayúsculas, salvo raro caso (dos puntos más mayúscula en *B_m Sa A* al comienzo, normal en ellos tras el verbo *dezir* más discurso directo, y punto más minúscula al final en *Z₁* y *Z₂* por puntuación arcaica). Todos menos *S₇* puntúan la primera anticadencia; todos menos *B S₇ S₈* la semicadencia de juntura; todos

⁴⁴ M. L. Zubizarreta, “Las funciones informativas: tema y foco”, en Real Academia Española, *Gramática descriptiva de la lengua española*. Dirigida por Ignacio Bosque y Violeta Demonte. 3 vols. Madrid, Espasa-Calpe, tercera reimpresión, 2000; III, pp. 4215-4244.

⁴⁵ R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid*. Texto, gramática y vocabulario, op. cit., I, p. 353.

menos **S₈** la segunda anticadencia. Pero en el segmento menor que forma la segunda prótasis **Z₁ R Z₂ S₁ S₂ V**, y por tanto el arquetipo, tienen punto más mayúscula después de *assi* y delante de *tanto*, mientras que **S₃ S₄ M S₅ L S₆ B_m Sa A** enmiendan sustituyendo mayúscula de *Tanto* en minúscula *tanto* y puntuando con signo menor después de este vocablo, al tiempo que **S₄** omite *Tanto* y pone signo menor después de *assi*, y los restantes tienen *tanto* con minúscula y suprimen la puntuación. Dos son las causas que han provocado el desconcierto de los editores antiguos (y de los modernos ⁴⁶): 1) que en el arquetipo y en la tradición anterior había punto, seguramente con minúscula, para indicar énfasis prosódico con pausa suspensiva concomitante, lo cual, no entendido en su función por el editor-corrector del arquetipo al menos, fue mal enmendado en punto más mayúscula; 2) que tampoco se entendió el valor segmental de *tanto*, que no es intensificador de construcción consecutiva como parece, sino que tiene valor y función preposicional 'hasta' 'incluso', como en cierto modo de construcción temporal afín a consecutiva ⁴⁷. Para complicar todavía más las cosas, no se ha advertido que hay expresión asindética de relación consecutivo-causal de prótasis del primer subperíodo y resto del mismo ni se ha tenido en cuenta la fuerte elipsis de la segunda prótasis y el valor adversativo de la segunda apódosis. El sentido cabal, pues, es como sigue: 'Puesto que ya veis que yo tengo lo mejor de la batalla, luego recibiré gran placer si me quisierais decir vuestro nombre, y (si me quisierais decir) por qué os encubris así hasta os daré por quitto, pero sin esto no os dejaré de ninguna manera.'

Capítulo 41, § 11:

| **E**stonces se fueron acometer con tanta saña, || **q**ue las heridas passadas se les olvidauan. | **E** las fuerças enflaqueçidas abiuadas fueron, || **m**as fuerça ni ardimento que el cauallero estraño pusiesse no le tenía pro; | **q**ue Galaor le fería tan brauamente, || **q**ue las armas con parte de las carnes le despedaçaua. |

§ 11.- 1: cauallero] **a** + E. todos | saña] **b om. S₈** | passadas] **b Z₁** | olvidauan] **b todos** | 2: enflaqueçidas] **b Z₁** | fueron] **om. + m. R, a + M. B (b + m. B_m) S₇ S₈, b + m. t. r.** | 3: pro] **b om. R** | brauamente] **b om. S₆ B Sa S₇ A S₈** | 4: despedaçaua] **b om. B (b ad. B_m) S₇ S₈** |

Nota: dos períodos, bimembre y cuádrimembre escindido, enlazados por la rima de los vocablos *saña*, *passadas*, *olvidauan* y *despedaçava*. En el primero, todos menos uno puntúan anticadencia y **Z₁** también semianticadencia acompañando la rima. Hay distribución de perfecto e imperfecto en prótasis y apódosis, respectivamente, de acuerdo con la norma de la descripción de acciones. En la prótasis, *fueron acometer* vale como perfecto simple 'acometieron'. En la primera prótasis del segundo **Z₁** puntúa después de *enflaqueçidas* para indicar separación de los participios y anticipatoriamente tonema de anticadencia.

Capítulo 41, § 11:

| "¡Ay!" dixo la dueña, || "¡maldito sea quien vos mostró ferir, e vós, | **q**ue assi lo aprendistes! |

§ 11.- 1: precia] **d₂ + A. Z₁ Z₂, a + A. t. r.** | Ay] **b Sa A** | dueña] **b Z₁ Z₂ B_m Sa A** | ferir] **b om. R B (b ad. B_m) S₇ S₈** | vós] **b Z₁** | aprendistes] **b + y. B Sa S₇ A S₈, a + Y. t. r.** |

Nota: período trimembre. Cinco testimonios puntúan anticadencia, **Z₁ Z₂ B_m Sa A**, pero catorce la semianticadencia. En **Z₁** hay además puntuación suplementaria problemática en el segundo miem-

⁴⁶ P. de Gayangos edita como **V**, por lo cual agrupa *assi tanto* seguido de coma. E. B. Place y J. B. Avallé-Arce mantienen la forma de **Z₁** a pesar del absurdo resultante en un texto moderno. J. M. Cacho Bleuca y V. Cirlot y J. E. Ruiz Doménech mudan punto en coma y mayúscula en minúscula, lo cual no hace mejor sentido.

⁴⁷ A. Suárez Pallasá, "La locución conjuntiva *tanto que* y la correlación anafórica *tanto...* que en la subordinación temporal y consecutiva del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo", op. cit.

bro de la apódosis después de *vos*. En efecto, puede entenderse de dos modos: 1) para indicar prosodia enfática con pausa suspensiva dentro del segundo miembro de la apódosis; 2) para indicar, con el resto de los testimonios si se entiende que tienen puntuación sintagmático-tonal después de *ferir*, que la semianticadencia está en *vós* y que la suspensión está delante de *e vós*, y se trata de construcción pospositiva, por lo cual el sentido es: '¡maldito sea quien os enseñó a herir y también vos, pues de este modo lo aprendisteis!' Considero mejor la segunda interpretación.

Capítulo 41, § 11:

| **Dígouos** que este nuestro cauallero || **ha** nombre don Florestán, | y él se encubre assí || por dos caualleros que son en esta tierra, sus hermanos; |

§ 11.- 1: queréys] **b** + D. **S₈**, **a** + D. *t. r.* | Dígouos] **b B_m** | cauallero] **b Z₁** | Florestán] **b om. B (b ad. B_m) S₇ S₈** | 2: hermanos] **b Z₁ Z₂ B_m Sa A** |

Nota: período cuádrimembre escindido. La puntuación de **Z₁** después de *cauallero* y delante de *ha nombre* obliga a reconstruir la forma tonal de cuádrimembre mejor que la de bimembre, aunque falte puntuación de segunda anticadencia, tonema evidente, sin embargo, por el énfasis de *assí*. En la segunda apódosis hay dislocación de *sus hermanos* a la posición final para enlazar con el período siguiente.

Capítulo 42, § 1:

| **Deste** valiente y esforçado cauallero don Florestán || quiero que sepáys cómo y en qué tierra fue engendrado, | **e** por quién. | Sabed que seyendo el rey Perión mancebo, buscando las auenturas con su esforçado e valiente coraçón por muchas tierras estrañas, || **moró** en Alemaña dos años, | **donde** fizo tan grandes cosas en armas, || que como por marauilla entre todos los alemanes contadas eran. |

§ 1.- 1: Selandia] **a** + Capitulo XLII + **a** + D. **V**, **a** + D. *t. r.* | cómo] **b Z₂** | 2: engendrado] **b Z₂ S₂ S₃ M S₆ L B_m Sa S₇ A S₈** | quién] **b** + S. **S₇**, **a** + S. *t. r.* | mancebo] **b Z₁ Z₂** | 3: estrañas] **b Z₁ Z₂ Sa A** | 4: años] **b todos** (Años + **b B**) | 5: eran] **om. + P. R S₄, b + P. S₇, a + P. t. r.** |

Nota: dos períodos, trimembre y cuádrimembre escindido. En el primero, trimembre con puntuación imperfecta, todos delimitan el segmento entre puntos más mayúsculas, menos **S₇** al final, que tiene coma más mayúscula. Ninguno puntúa la anticadencia, como es norma en la puntuación imperfecta, pero once la semianticadencia, que ubican después de *engendrado*. En la apódosis, pues, se distinguen dos clases de informaciones: 1) cómo y dónde fue engendrado don Florestán en el primer miembro, y 2) por quién en el segundo. La posposición de *e por quién* es fuerte indicio suplementario de segmentación y forma tonal⁴⁸. En cuanto al período cuádrimembre escindido, en el primer subperíodo la prótasis es bipartita de gerundio con imperativo inicial, como en algún otro caso. Puntúan la primera anticadencia **Z₁ Z₂ Sa A**; todos la semicadencia de juntura, y **B** refuerza el signo poniendo *Años* con mayúscula; ninguno puntúa la segunda anticadencia, y casi todos con mayúscula más punto la cadencia (**R** y **S₄** con solo mayúscula, **S₇** con coma más mayúscula). Hay rima *m₁ + m₁*: *estrañas-armas*, que define la posición de la segunda anticadencia y la forma tonal. Esta rima se continúa en la anticadencia y cadencia del período bimembre siguiente: *fama* y *Selandia* (¿o *Selanda*?⁴⁹), en la segunda anticadencia del subsiguiente cuádrimembre escindido, *armas*, y aún en la cadencia del trimembre que sigue, *estaua*.

⁴⁸ Adviértase cómo es relevante el valor semántico de la posposición en este lugar: 'quiero que sepáis cómo y en qué tierra fue engendrado, y sobre todo por quién', con un sentido de *e* que llega a la adversación 'pero sobre todo por quién.'

⁴⁹ No es raro que en *Amadís* la rima sugiera formas segmentales y suprasegmentales no evidentes de otro modo. Suelen darse en posiciones tonemáticas relevantes casos de vocablos con vocalismo y acentuación *-ía, -i-a* en concurrencia con *reyna* o de vocablos con *-i-o* en concurrencia con *vio*, variante del frecuente *vido*, que sugieren la acentuación *reýna* y *vio*, respectivamente. En

Capítulo 42, § 1:

| Que fue con él muy alegre, || porque, assí como el rey Perión, | folgaua de seguir el exercicio de las armas, || e con ellas mucho loor e prez hauía alcançado. | E como por la esperiencia él alcançasse cuántos affanes, trabajos, angustias los buenos caualleros les conuenía sufrir || para que la medida de lo que obligados eran llena fuesse, | tenía en mucho a este Perión, || como aquel que en la cumbre de la fama e gloria de las armas <en que> assentado estaua. |

§ 1.- 1: Selandia] **b R Z₂** | alegre] **b + p. B_m Sa A, a + P. t. r.** | 2: armas] **a + τ R, b + τ t. r.** | alcançado] **a + Y B (b + y B_m) Sa A S₈, b + Y S₇, b + τ t. r.** | 3: affanes] **b R S₁ B_m Sa S₇ A S₈** | trabajos] **b R S₁** | angustias] **b S₁** | sufrir] **b om. Sa A** | 4: fuesse] **b todos** | Perión] **b A** | 5: fama] **b Z₁ R** | estaua] **b Z₁ R Z₂ S₁ S₂ V M L S₆ B_m Sa A** |

Nota: dos períodos cuadrimembres escindidos. Incluyo *que fue con él muy alegre* en este período, pues considero que el punto más mayúscula de todos los testimonios después de *alegre*, menos **B_m Sa A** que interpretan de modo diferente, representa puntuación arcaica mal comprendida de anticadencia. Desde el punto de vista del sentido la conexión entre *que fue con él muy alegre* y *porque así como...* es inmediata y exige enfrentamiento de prótasis y apódosis. Ha influido seguramente en la segmentación errónea la incomprensión de la función verdadera de *que* de la primera frase, que en verdad equivale a *el cual* y encabeza oración pseudo-relativa. Ninguno puntúa la semicadencia de juntura, prolongando el error de segmentación inicial con la atribución del *folgar* al rey Perión⁵⁰. Todos puntúan la segunda anticadencia, pero **R** lo hace con punto más signo tironiano, en conformidad con el uso antiguo. Todos los testimonios puntúan la cadencia, cuatro de los cinco más recientes con punto más mayúscula, con coma más mayúscula por **S₇**, según su hábito, y con coma más minúscula por **B_m**, no seguido en ello por **Sa** ni por **A**. En cuanto al segundo período cuadrimembre escindido, en la primera prótasis la tripartición habitual de proposiciones de gerundio o de participio y de gerundio ha sido sustituida por triple enumeración: *affanes, trabajos, angustias*. Todos los testimonios menos dos puntúan la primera anticadencia y todos la semicadencia de juntura, pero uno solo, **A**, la segunda anticadencia, que está en posición necesaria ante calco latino *ut + oración de relativo* causal que forma apódosis⁵¹. La cadencia final es puntuada por once testimonios. Es notable el texto de **B**, porque en él se emplean numerosas mayúsculas seguramente para representar prosodia enfática: *Y como Por la esperiencia el Alcançasse Quantos affanes trabaxos y angustias alos buenos Caualleros les combenia sufrir : Para que la medida delo que hobligados heran llena fuesse...* Las dificultades de segmentación y entonación de este problemático pasaje culminan con un error del arquetipo impreso consistente en la adición innecesaria de *en que*, como indico.

Capítulo 42, § 2:

| Quando el rey esto vio marauillose, || e dio vn gran salto del lecho contra ella, | diciendo: || “*Estad, que yo faré lo que queréys.*” |

§ 2.- 1: ál] **a + Q. todos** | vio] **b Z₁** | marauillose] **b om. B (b ad. B_m)** | ella] **b B_m Sa A** | diciendo] **b + E. B_m Sa A, a + E. t. r.** | 2: queréys] **a + τ R, b + τ t. r.** |

el fol. xxij *ra* de los dos manuscritos incorporados en el ejemplar *Rés. B. L. 956* de la Bibliothèque de l’Arsenal de Paris de la edición sevillana de 1526, en el cual se distingue tilde de acentuación morfológica de punto o nada en el grafema [i], esto es *í / i*, aparece *uío* ‘vio’ bisílabo.

⁵⁰ J. B. Aualle-Arce advierte el error de esta falsa atribución y en consecuencia interpuntúa e indica el buen sentido en nota: “El sujeto de *holgava* es ‘el conde de Selandia’” (G. Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Edición Juan Bautista Aualle-Arce, op. cit., I, p. 475 nota 552), cosa que no hacen los restantes editores modernos.

⁵¹ El sentido es: ‘tenía en mucho a este rey Perión, porque estaba asentado en la cumbre de la fama y gloria de las armas.’

Nota: período cuádrimembre escindido con integración de diálogo como segunda apódosis. Todos menos **B** puntúan la primera anticadencia, y **Z**₁ adiciona puntuación delante de *maravillose*, que tanto puede entenderse como representativa de otra interpretación de la forma tonal (indicaría anticadencia) cuanto como léxico-tonal de anticadencia. Puntúan la semicadencia de juntura **B_m Sa A**, y todos la segunda anticadencia y la cadencia. En **B**, que parece interpretar el segmento que edito como apódosis y segunda prótasis como período distinto, hay un uso peculiar de las mayúsculas. Se lee en él: *E dio un Gran salto del Lecho contra ella Diciendo*, quizás con finalidad prosódica.

Capítulo 42, § 3:

| *E traessando vn pedaço de la floresta*, || *vínole el parto tan afincadamente*, | que descendiendo del palafrén, || *parió vn hijo*. |

§ 3.- 1: folgar] **b S₁ S₂ V S₃ S₄ M S₅ L S₆ B Sa S₇ A | floresta] **b om. B Sa S₇ A S₈ | 2: hijo] **a + L. todos |******

Nota: todos menos cinco puntúan dentro del segmento, pero solo después de *floresta*, que entienden como lugar de tonema de anticadencia de período bimembre. Puede interpretarse también como cuádrimembre escindido con puntuación muy imperfecta: | *E travessando vn pedaço de la floresta*, || *vínole el parto tan afincadamente*, | que descendiendo del palafrén, || *parió vn hijo*. | El paralelismo segmental de ambos subperíodos más la existencia de otros segmentos similares con puntuación más perfecta autorizan esta interpretación y edición.

Capítulo 42, § 5:

| *Pues auiendo ya andado quanto vna legua*, || *Briolanja demandó vn don a Amadís*, | *e Grouenesa otro a Agrajes*. |

§ 5.- 1: fuesse] **a + P. todos | legua] **a + b. R, om. + b. Z₁ Z₂, b + B. B_m A, b + G. Sa, om. + B. t. r. | Amadís] **b om. R B (b ad. B_m) | 2: Agrajes] **b om. B (b ad. B_m) |********

Nota: período trimembre. Puntúan la anticadencia solo **R B_m Sa A**, el primero con punto más minúscula, aunque sigue nombre propio; pero todos menos **R** puntúan la semianticadencia. Paralelismo y elipsis en apódosis.

Capítulo 42, § 5:

| *Mucho les pesó a ellos el otorgar*, || *e gran vergüença passaron*, | *porque en algunos lugares fuera bien menester su socorro*, || *que con gran derecho se pudiera emplear*. | *Que lo no fizieron*, || *e assí yuan auergonçados*. |

§ 5.- 1: tenían] **om. + m. R, a + M. Z₁ Z₂, b + m. t. r. | otorgar] **b om. Z₁ Z₂ B | passaron] **b om. B (b ad. B_m) S₇ S₈ | 2: socorro] **b om. Z₁ Z₂ L B Sa S₇ A S₈ | emplear] **b Z₁ Z₂ | fizieron] **b om. B (b ad. B_m) S₇ S₈ | 3: auergonçados] **a + τ Z₁ Z₂, om. + τ B (b + J B_m) S₇ S₈, b + τ t. r. |**************

Nota: dos períodos, cuádrimembre escindido y bimembre, con segmentación divergente. En el primero, la rima *m₁ + m₂: otorgar-emplear* de primera anticadencia y de cadencia delimita bien la extensión del segmento, aunque solo dos testimonios, **Z₁** y **Z₂**, puntúan en el lugar en que, por consideración de la rima, determino final del segmento. Por la puntuación de los restantes se deduce que la parte que interpreto como prótasis del período bimembre siguiente la consideran integrada al presente. Como se verá, es probable que la mala comprensión de la verdadera función de *que lo no fizieron* haya provocado tal modo de puntuar. En la segunda apódosis, *que = el cual* contribuye para interpretar como apódosis la proposición que encabeza. En cuanto al segundo período, bimembre, solo **Z₁** y **Z₂** tienen puntuación en el comienzo del segmento, pues ninguno de los restantes lo puntúa porque incorporan *que lo no fizieron* en el período precedente. Casi todos, empero, tienen puntuación después de *fizieron* y al final. Hay distribución *perfecto-imperfecto* en prótasis y apódosis, de acuerdo con el frecuente esquema descriptivo narrativo. En la prótasis *que* inicial tiene valor adversativo ya como pronombre relativo de antecedente genérico o abstracto ya como nexos adversativo: 'Pero no lo hicieron, y así iban avergonzados' o 'Lo cual no hicieron, y así iban

avergonzados'. Es evidente que al valor adversativo del período, interpretado *que = pero o lo cual*, se suma el consecutivo-causal de la relación de prótasis y apódosis con expresión asindética: 'Pero como no lo hicieron, (luego) iban avergonzados' o 'Como no hicieron lo cual, (luego) iban avergonzados', con *assí* con claro valor consecutivo 'en consecuencia'. La suma de elementos segmentales y suprasedimentales justifican la forma interpretada del conjunto.

Capítulo 42, § 6:

| "Mas temo de aquel traydor | | no faga algún engaño con que los mate." |

§ 6.- 1: toman] $\alpha + m. Z_1 Z_2, b + m. B_m Sa A, \alpha + M. t. r.$ | traydor] $b Z_1 R Z_2$ | mate] *om.* + p. $B (\alpha + P. B_m) S_7 S_8, \alpha + P. t. r.$ |

Nota: período bimembre. Puntúan la anticadencia $Z_1 R Z_2$, mientras que todos los testimonios derivados del segundo subarquetipo en lugar de la barra de aquellos tienen la conjunción *que*. La sintaxis segmental tiene cierta complejidad. Al verbo *temer* sigue la preposición *de* normal en la construcción de los verbos de temor, y sigue a esta por anticipación a la órbita de la proposición principal *aquel traydor*, que debería funcionar como sujeto de la proposición subordinada sustantiva del régimen mencionado. Ahora bien, esta subordinada debería estar encabezada por la conjunción *que*, pero ésta, presente en los derivados de β , ha sido sustituida por barra [/] en los derivados de α . De tal manera, el tonema de anticadencia, indicado mediante el signo de puntuación, vale por sí para cumplir idéntica función que el nexa. Dicho de otro modo, en tonema de anticadencia pueden neutralizarse los nexos subordinadores del plano segmental. Dicho de otro modo, la forma tonal suple la segmental.

Capítulo 42, § 13:

| *E* luego començó a demandar sus armas, | | *e* su padre e su hermano otrosí, | *e* armáronse. |

§ 13.- 1: locuras] *om.* + $\tau Z_1 Z_2, b + Y Sa A, b + \tau t. r.$ | armas] $b Z_1 R Z_2 S_1 S_2 V$ | otrosí] $b todos$ | armáronse] $b B_m Sa A$ |

Nota: período trimembre. La segmentación es conflictiva en los testimonios: solamente $B_m Sa A$ tienen puntuación [,] en el lugar en que fija final de segmento, pues los restantes incorporan *e armáronse* en el período subsiguiente. La falta de puntuación en todos hasta *limitada era* es indicio de indecisión en cuanto al modo de interpretar la forma tonal de todo este pasaje. Entiendo, por mi parte, que *e su padre e su hermano otrosí* es construcción pospositiva y que le corresponde función tonal de primer miembro parentético de período trimembre. Recientes como $B_m Sa A$ devuelven a la tradición textual una forma tonal normal, correcta y genuina. Puntúan tonema de anticadencia los seis más antiguos y todos el que interpreto como de semianticadencia, lo cual está dentro de lo normal.

Capítulo 42, § 16:

| Mas Amadís como yua con gran saña, | | no entendió bien lo que Agrajes le dixo, | *e* passó por él. | *E* dio a Darasión tan gran golpe en el escudo, | | *q*ue todo lo que le alcançó fue a tierra, | *e* descendió el espada al arzón delantero, | | *e* cortó fasta en la ceruiz del cauallo. | *E* al passar Darasión se passó tanto, | | que ouo lugar de le meter la espada por la barriga del cauallo. |

§ 16.- 1: lengua] $b om. Z_1 Z_2$ | dixo] $b todos$ | 2: él] $b L B_m Sa S_7 A S_8$ | escudo] $b R$ | tierra] $b L B_m Sa S_7 A S_8$ | 3: cauallo] $b todos$ | 4: cauallo] $b om. L S_7$ |

Nota: tres períodos con dificultades de segmentación y entonación. En cuanto al primero, hay discordia de los testimonios sobre su segmentación. Adopto como mejor la lección de los recientes $L B B_m Sa S_7 A S_8$ y edito el segmento como de período trimembre con puntuación imperfecta. Todos los anteriores parecen agregar *e passó por él* al período siguiente. En la prótasis está el hipérbaton normal y frecuentísimo del nexa. En resumen: 'Mas como Amadís iba con gran saña, no entendió bien lo que Agrajes le dijo, y pasó por él (= y siguió adelante)'. Es la interpretación con mejor sen-

tido y con aval de la puntuación de los testimonios. El segundo período es cuádrimembre escindido. La puntuación de los testimonios es muy deficiente. Puntúa la primera anticadencia solamente **R**; la semicadencia de juntura no más que **L** y los posteriores; ninguno la segunda anticadencia, aunque todos la cadencia. En cuanto al tercero, ninguno de los testimonios interpuntúa en su segmento, aunque es evidente por la forma segmental (proposición principal más proposición consecutiva) y por la rima (*tanto-cauallo*) que se trata de período bimembre. La deficiencia de puntuación en este lugar es continuación de la de lugares precedentes.

Capítulo 42, § 16:

| **Mas** Amadís que así lo vio apressurose quanto pudo, || **e** Abiseos que la falda del arnés le alçaua para la espada le meter, | **llegó** a él, || **e** con miedo que ouo dexole **e** cubriose de su escudo. |

§ 17.- 1: matáralo] **b todos** | pudo] **b om.** **B** (**b ad. B_m**) | 2: meter] **b S₈** | él] **b om.** **M S₆ B** (**b ad. B_m**) **S₇ S₈** | 14: dexole] **b om.** **B S₇ S₈** | 3: escudo] **b Z₁ R Z₂ B_m Sa S₇ A S₈** |

Nota: período cuádrimembre escindido con rima compleja $m_{1a} - m_{2b} + m_{1b} - m_{2a}$: *pudo-meter-él-escudo*. Todos puntúan el comienzo del segmento, pero solamente ocho el final en el lugar que entiendo como de cadencia. Interpuntúan todos la primera anticadencia; solo **S₈** la semicadencia de juntura, y todos menos cinco la segunda anticadencia. En la primera prótasis, proposición subordinada temporal más principal. Primera apódosis y segunda prótasis, proposición subordinada temporal más principal. En la segunda apódosis, *con miedo que ouo*, esquema sintáctico muy frecuente, es causal: *con miedo que ouo* = *con que ouo miedo* = *porque ouo miedo*. Con notable distribución en los miembros del período los sujetos y actores se entrelazan en intrincada alternancia para indicar con magnífico arte la revuelta del combate: Amadís – Abiseos – Amadís – Abiseos, y contribuye eficazmente la rima en la configuración de la imagen inextricable del movimiento de los combatientes. En resumen: ‘Mas cuando Amadís así lo vio, apresurose quanto pudo, y cuando Abiseos le (sc. a Agrajes) alzaba la falda del arnés para meterle la espada, llegó (Amadís) a él (sc. a Abiseos), y con el miedo que tuvo (Abiseos) deje y cubriose con su escudo’.⁵²

Capítulo 42, § 19:

| **Pero** vosotros que estáys libres, **que** veys el yerro ante vuestros ojos **e** teniendo en más la gracia de los hombres mortales **que** la yra del muy alto Señor, || **no** solamente los refrenáys **e** procuráys de quitar de aquel gran yerro, | **mas** esperando de ser en mayor grado tenidos, **más** aprouechados, **oluidando** lo espiritual, || **abraçaysos** con las cosas del mundo, | **no** se vos acordando como muchos consejeros de los altos hombres passaron por la cruel muerte **que** aquellos mismos a quien malaconsejaron les fizieron dar. |

§ 19.- 1: consejo] **b todos** | libres] **b Z₁ R Z₂ S₁ S₂ V S₄** | ojos] **b om.** **B** (**b ad. B_m**) **S₇ S₈** | 2: mortales] **b S₁ S₂ V** | Señor] **b om.** **B** (**b ad. B_m**) **S₇** | refrenáys] **b om.** **Z₂ B Sa S₇ A S₈** | 3: yerro] **b om.** **B** (**b ad. B_m**) **S₇ S₈** | tenidos] **b S₃ M L S₆ B_m Sa A** | 4: aprouechados] **b todos** | espiritual] **b om.** **S₃ M S₅ L S₆ B** (**b ad. B_m**) **S₇ S₈** | mundo] **b B_m Sa A S₈** | 5: muerte] **b B_m Sa A** | 6: dar] **b om.** **B** (**b ad. B_m**) **S₇** |

Nota: período cuádrimembre escindido de grave dificultad sintáctica segmental. La puntuación es defectuosa especialmente en los testimonios más recientes. El mayor problema sintáctico segmental reside en la forma del antecedente de la correlación adversativa *no solamente..., mas*, porque falta en él la segunda negación: *no solamente no..., mas*. Esta forma con doble negación es latina muy frecuente (*non modo non..., sed etiam*, con sus variantes), pero no es raro que también en los textos latinos falte en la primera oración la segunda negación. Los editores divergen en cuanto al tratamiento de estos casos, y unos enmiendan adicionando el segundo *non*, mientras que otros no lo

⁵² Se trata, en resumidas cuentas, de un notable caso de simbolismo sintáctico.

hacen⁵³. En cuanto a este difícil lugar amadisiano, he tomado la decisión de no enmendar adicionando otro *no*, porque no tengo la seguridad de que Montalvo, con alarde latinizante, no haya construido de tal modo adrede. Pero lo cierto es que hay que leer la oración como si estuviese el segundo *no*, es decir: *Pero vosotros que estáys libres, que veys el yerro ante vuestros ojos e teniendo en más la gracia de los hombres mortales que la yra del muy alto Señor, no solamente no los refrenáys e procuráys de quitar de aquel gran yerro, mas esperando...* La forma del período se resuelve, a pesar de la intrincada composición, aplicando una norma de oro de la sintaxis montalviana: la de la prótasis tripartita, aunque haya aquí algunos problemas suplementarios. En efecto, tenemos en la primera prótasis dos proposiciones adjetivas de relativo más una de gerundio, que también debe entenderse como adjetiva: *vosotros que estáys libres, que veys el yerro ante vuestros ojos e teniendo en más la gracia de los hombres mortales que la yra del muy alto Señor = vosotros que estáys libres, que veys el yerro ante vuestros ojos e que tenéys en más la gracia de los hombres mortales que la yra del muy alto Señor*⁵⁴. Es evidente que la tercera proposición adjetiva de relativo aparece transformada en adjetiva de gerundio por causa del sentido adversativo que tiene con respecto a las anteriores, puesto que hay que interpretar: *pero que tenéys en más la gracia de los hombres mortales que la yra del muy alto Señor*, con *e* = *pero* nada raro. En la segunda prótasis hay también forma tripartita, pero de tres gerundios con uno de ellos elíptico. En efecto: *esperando de ser en mayor grado tenidos, más aprovechados, olvidando lo espiritual* equivale y se resuelve en: *esperando de ser en mayor grado tenidos, (esperando de ser) más aprovechados, olvidando lo espiritual*, evidente de por sí.

Capítulo 42, § 19:

| Antes las ánimas, || –que con muy poco conoscimiento de Aquel que las crió || en sus yerros e pecados [fueron] parcioneras–, | en los crueles infiernos, en las ardientes llamas, || sin ninguna reparación perpetuamente serán dañadas. |

§ 19.- 1: culpa] **b todos** | crió] **b Z₁ Z₂ S₁ S₂ V S₃ S₄ M S₅ L S₆** | 2: infiernos] **b B_m Sa A** | 60: llamas] **b L** | 3: dañadas] **a + P. todos** |

Nota: de repente, la minuciosa puntuación de segmentos precedentes ha desaparecido y escasea en éste sobremanera. En efecto, ninguno de los testimonios puntúa con puntuación tonal la que interpreto como primera anticadencia, porque la de los once de ellos, **Z₁ Z₂ S₁ S₂ V S₃ S₄ M S₅ L S₆**, después de *crió* no puede serlo dentro de subsegmento que se presenta como de proposición adjetiva de relativo explicativa. Queda dicho que la posición tonal de esta clase de proposiciones es, salvo excepciones raras, post-anticadencial. Por otra parte, el límite final de esta proposición está fijado por la posposición verbal, y en este lugar debe estar la semicadencia de juntura de subperíodo de cuádrimembre escindido, si no la semianticadencia de período trimembre. Pero esta última posibilidad debe descartarse porque, de otro lado, **L** puntúa después de *llamas* y de enumeración de dos partes que no pueden constituir sino subsegmento de segunda prótasis, es decir que puntúa en tonema de segunda anticadencia. La puntuación de **B_m Sa A** después de *infiernos* ocurre, pues, tras la segunda parte de la enumeración de dos. La rima entre los vocablos *llamas* y *dañadas* ha de ser interpretada como de tonema de segunda anticadencia con tonema de cadencia. La forma tonal de período cuádrimembre escindido con primera apódosis parentética se confirma por la presencia de rima también en la primera anticadencia: *ánimas-llamas-dañadas*. Adviértase, además, cómo se ha construido una serie con los tres vocablos más significativos dispuestos en las posiciones tonales más relevantes. Se confirma también por otros datos, como la posición final de los verbos en cada subperíodo, etc. Considérese, en fin, que la dificultad del segmento pudo haber sido causa del error por *detractatio* del arquetipo impreso⁵⁵.

⁵³ Raphael Kühner, Carl Stegmann, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, op. cit., III, p. 64.

⁵⁴ Las proposiciones adjetivas de gerundio no son raras en el *usus scribendi* montalviano y suelen dar lugar a curiosas construcciones, no pocas veces confusas.

⁵⁵ El esquema sintáctico-tonal de este período se reitera en la prosa amadisiana. Hemos visto otro ejemplo en este mismo estudio.

Capítulo 43, § 2:

| **E** a la mañana diéronles sus armas e caualllos, || **e** tornaron [a] su camino, |
y el huésped con ellos, desarmado, encima de vn cauallo grande e ligero, || por
les fazer compañía **e** por ver lo que adelante fallauan. |

§ 2.- 1: descansaron] **b S₁ S₂ V S₃ S₄ B Sa S₇ A S₈** | caualllos] **b L B_m Sa A** | camino] **b om. B (b ad. B_m) S₇ S₈** | 2: compañía] **b todos** | 3: fallauan] **b todos** |

Nota: período cuádrimembre escindido. Siete testimonios no puntúan el comienzo del segmento, aunque todos el final. Puntúan la primera anticadencia **L B_m Sa A**; todos menos tres la semicadencia de juntura; ninguno en el lugar que interpreto como de tonema de segunda anticadencia, aunque todos sin excepción en el correspondiente al de semianticadencia. Entiendo que se trata de puntuación imperfecta. Sobre todo porque la segunda prótasis tiene estructura tripartita, si bien notoriamente variante. En efecto, son las tres partes 1) *el huésped con ellos*, 2) *desarmado*, 3) *encima de un caballo grande e ligero*, y las tres con la característica construcción absoluta. A su vez, la segunda apódosis se estructura sobre la anáfora *por... por* tras anticadencia y tras semianticadencia en construcción en quiasmo.

Capítulo 43, § 3:

| “**Bien dezís**”, **dixo** ella, || **e** agora quiero ver si vuestro esfuerço bastará **para**
me leuar aquí.” |

§ 3.- 1: ouierdes] **b + B. B_m Sa A, b + b. t. r.** | dezís] **b B_m Sa A** | ella] **b om. Z₂** | bastará] **b B (b om. B_m)** | aquí] **a + c. V L, om. + c. S₅ B, a + C. B_m Sa A S₈, b + c. t. r.** |

Nota: período bimembre. Todos menos uno puntúan la anticadencia. En **B** hay puntuación después de *bastará* que podría ser interpretada tanto como indicativa del acento intensivo de *bastará* cuanto como sintagmático-tonal de cadencia, aunque no hay inconveniente en que ambas funciones sean concurrentes. **B_m** suprime esta puntuación aparentemente anómala. De otro lado, que el subsegmento que interpreto como prótasis forma unidad de período bimembre con el que interpreto como su apódosis se verifica por la relación consecutivo-causal de ambas partes en expresión asindética: ‘Puesto que habláis bien, (luego) quiero ver si vuestro esfuerço...’ La doncella quiere comprobar si los hechos del caballero se corresponden con sus palabras. La relación de prótasis y apódosis también puede ser adverbativa: ‘Habláis bien, pero ahora quiero ver...’.

Capítulo 43, § 10:

| “**Señor, yo amo de gran amor esta donzella**, || **y** ella a mí, | **e** auía vn año que
aquel cauallero que matastes me la ha tenido forçada, || **sin** que ver me la
dexasse. |

§ 10.- 1: dixo] **b + S. B_m Sa A, a + S. t. r.** | Señor] **b Z₁ Z₂** | donzella] **b Z₁ R Z₂ S₁ S₂ V** |
mí] **b + τ Z₁ R Z₂ S₁ S₂ V, b + Y B_m Sa A, a + Y/E t. r.** | 2: forçada] **b R S₁ B_m Sa A** |
dexasse] **b todos** |

Nota: período cuádrimembre escindido. Puntúan la primera anticadencia seis testimonios. La semicadencia de juntura tiene una puntuación singular: los seis más antiguos tienen puntuación menor más signo tironiano, pero **S₂** y gran parte de los posteriores tienen punto más mayúscula, mientras que **B_m Sa A** tienen coma más mayúscula **Y**. Esta puntuación desconcertante sugiere al menos que muchos distinguen de un modo especial las dos partes del segmento que edito como subperíodos distintos. Quizá había en el modelo de **S₃** y los posteriores puntuación antigua de anticadencia, esto es punto más minúscula o mayúscula⁵⁶. De ser así, como es probable, el período tendría forma de cuádrimembre no escindido. Aunque interpretado de esta manera es evidente la

⁵⁶ Con el modelo de **S₃** y los posteriores ha reingresado en la tradición textual amadisiana un gran caudal de lecciones antiguas de todas clases procedentes de un testimonio desconocido perteneciente a la primera rama del *stemma testimonium*, a la cual pertenecen **Z₁ R** y **Z₂**.

adversación en la relación de prótasis y apódosis, ésta, sin embargo, es de tal fuerza e independencia que requiere mejor oposición de subperíodo a subperíodo. Que quizá es lo que al cabo quiso representar la puntuación de S_3 y los posteriores. Cinco testimonios puntúan la segunda anticadencia. Así como todos sin excepción puntúan el comienzo del segmento total, todos también el final.

Capítulo 43, § 12:

| “Agora sabed que aquel gran cauallero que en la batalla murió || *amaua* mucho a la donzella que vuestro huésped leuó consigo; | *mas* ella lo desamaua de todo su coraçón, || *e* amaua al que la distes *más* que todas las cosas del mundo.” |

§ 12.- 1: donzella] $a + a$. $Z_1 R$, $b + s$. B_m , $a + S$. $Sa A$, $a + A$. $t. r.$ | murió] $b S_1$ | 2: consigo] $b om.$ $R B$ ($b ad. B_m$) S_7 | coraçón] $b om.$ B ($b ad. B_m$) $S_7 S_8$ | 3: distes] $b Z_1 R Z_2$ | mundo] $a + y$ $Z_1 R$, $b + Y B_m$, $a + Y t. r.$ |

Nota: en este período cuádrimembre escindido solo S_1 puntúa la primera anticadencia; todos menos dos la semicadencia de juntura de subperíodos; todos menos tres la segunda anticadencia, y todos menos uno, B_m , la cadencia con punto, de ellos Z_1 y R con punto más minúsculas. Ahora bien, nada más evidente acerca de la naturaleza tonal de la puntuación antigua que la de S_1 en la anticadencia del primer subperíodo. Es de notar que en los tres primeros hay puntuación delante de *más* para indicar énfasis intensivo y tonal y cierta suspensión.

Capítulo 43, § 12:

| *Mi* amiga, porque con gran razón || de vos pueda ser yo amado *e* querido, | como el mejor cauallero del mundo, || yo faré por vuestro amor esto que oyréys. |

§ 12.- 1: díxole] $a + m$. Z_1 , $a + M$. $Z_2 S_1$, $om.$ + m . $B S_7 S_8$, $b + M$. $B_m Sa A$, $b + m$. $t. r.$ | amado] $b S_1$ | querido] $b S_2 V S_3 S_4 M S_5 L S_6$ | 2: mundo] $b om.$ $S_5 B$ ($b ad. B_m$) $S_7 S_8$ | oyréys] $b + s$. $Z_1 R Z_2 S_1 S_2 V$, $a + s$. S_3 , $b + S$. S_7 , $a + S$. $t. r.$ |

Nota: es período cuádrimembre escindido con encabalgamiento de la prótasis del segundo subperíodo. Ninguno puntúa la primera anticadencia, pero la prominencia semántica y tonal de *como el mejor cavallero del mundo*, por la cual no puede ser miembro parentético (lo sería post-anticadencial en período trimembre) obliga a situarlo en el único subsegmento enfático relevante del período. Téngase en cuenta como fundamento de esta interpretación que con *como el mejor cavallero del mundo* no se afirma un hecho ya cumplido, sino un hecho futuro. La expresión constituye, en efecto, una suerte de predicativo subjetivo en oración pasiva con frase verbal que significa eventualidad y futuridad, *pueda ser amado e querido*, en consecuencia lógica con el futuro *faré* de la segunda apódosis. Ocho testimonios puntúan la semicadencia de juntura tras *querido*, pero S_1 lo hace con puntuación sintagmático-tonal delante de *e querido*.

20.- Conclusiones

Para concluir regreso al principio de la mano de G. Orduna. “Mientras se mantuvo el estadio de cultura en que un sector minoritario de letrados convivía con grandes grupos sociales iletrados y aún ágrafos —de alto y bajo poder económico— inmersos en una cultura oral, la producción literaria en lengua vulgar (para Occidente, en lengua no-latina) fue condicionada, consciente o inconscientemente, por la posibilidad cierta de que el texto que se escribía fuera motivo de una lectura ante un público. Esto ocurría tanto para la redacción en verso como para la redacción en prosa, especialmente si era un texto narrativo. | El texto escrito —la escritura— estaba poderosamente influido por la imagen fónica y por una proso-

dia configurada por la *voz del relato*. La estructura sintáctica estaba destinada a un receptor-auditor y así, naturalmente, los conectores, las apoyaturas expresivas, las referencias explícitas y la entonación concurrían para que el texto escrito fuera esencialmente la imagen fónica de un texto oral. | Esta peculiar existencia de la literatura épica y épico-lírica destinada a los no-letrados perduró en Occidente hasta muy avanzada la modernidad, conviviendo con muestras cada vez más elaboradas de creaciones cultas e intentos declarados de creación de una prosa y un verso netamente diferenciados del mundo oral, y exquisitamente cincelados como “literatura”, estrechamente ligada a la imagen gráfica y al juego conceptual. | El editor crítico debe tener especial cuenta de estos factores condicionantes y originarios del texto a editar, pues muy frecuentemente deberá cumplir una labor de restauración y transposición a marcas actuales, de los elementos prosódicos incorporados a un texto en que pesa la oralidad y ha de ser decodificado para y por los lectores modernos inmersos en la cultura escrita, pero sin alterar su eficacia y sus valores que muestran en la escritura su investidura de oralidad”⁵⁷. En este marco conceptual debe comprenderse y editarse el texto de *Amadís de Gaula*. Aunque *Amadís de Gaula* es “literatura” y hay en él imagen gráfica y juego conceptual, sobre todo fue oído –interiormente– por Garci Rodríguez de Montalvo y, concebido como audición, fue vertido por él en tales signos gráficos cuales mejor pudiesen hacer que siguiese sonando en los oídos de sus lectores oyentes. Puesto que fue concebido como audición, la forma de su prosa no es para ser leída con solo la mente en lectura silenciosa, recorriéndolo no más que con la vista, sino para ser dicha y oída exterior o interiormente. El sonido y el tiempo, substancias elementales y humildes del decir y del oír que en la lectura mental y silenciosa son sin remedio escamoteadas, en la obra del *Amadís* poetizado por Montalvo recobran su dignidad primigenia, se revisten de su prístino vigor y brillan en la forma de la prosa, a la cual comunican la hermosura y el ritmo de la musicalidad de la frase que solo por el oído pueden ser percibidos. Al servicio de la representación de esta forma rica, compleja y sutil pusieron Montalvo y la normativa de su época un sistema grafemático de signos de la suprasegmentalidad del significante lingüístico notoriamente imperfecto para cumplir tan delicada función. La tradición posterior, y en particular la impresa que nos es conocida, perfeccionó la representación original mediante la incorporación de nuevos signos y de puntuación más copiosa, según los testimonios. Con el cambio de las normas ortográficas de puntuación, promovido sobre todo por la imprenta, aunque se advierten progresos para bien, no pocas veces la puntuación antigua fue mal entendida y se introdujeron graves perturbaciones textuales en la tradición. Pero de todos modos no tanto como para que la forma suprasegmental original no pueda ser reconstruida, ya por medio de los propios signos de puntuación ya por el complemento de otros signos impropios, supuesto que se logre establecer con cierta claridad el funcionamiento complementario del conjunto de ellos. Como los signos de punta-

⁵⁷ Germán Orduna, *Ecdótica*. Problemática de la edición de textos. Kassel, Edition Reichenberger, 2000; pp. 8-9.

ción propiamente dichos, la rima, el uso de las mayúsculas y las construcciones sintácticas segmentales son partes solidarias en la representación de la forma suprasegmental tonal, han de serlo también por necesidad para la reconstrucción por el filólogo de esa forma y con ello de la de la prosa amadisiana. De otro lado, para tal reconstrucción —es comprobación *a posteriori*— toda la tradición textual es útil, pues de la interpretación correcta de la mencionada solidaridad de partes surge que, salvo contrasentido manifiesto, toda ella es convergente con el texto original, absoluto o relativo, en el plano de la suprasegmentalidad, en cuanto que las líneas directrices de tal convergencia están señaladas por el acuerdo de la interpunción de los testimonios en la lección genuina del arquetipo impreso y por éste, en más o en menos, del autógrafo montalviano. Ahora bien, la reconstrucción de la forma de la prosa amadisiana desde el signo segundo que es la representación gráfica del texto a través de ambas sintaxis, segmental y suprasegmental, como significativo uno del signo primero no consiste, en suma, sino en la de la diversidad de las formas oracionales que he denominado períodos. El período de la prosa amadisiana no es una entidad extraña introducida por fuerza en el texto para darle medida, sino una verdadera unidad lingüística diversa en seis clases y subclases⁵⁸ inducible desde los indicios formales del propio texto en cuanto que signo segundo y en cuanto que significativo del signo primero.

⁵⁸ No he dado ejemplos explicados del período unimembre. Considérese el siguiente caso que ocurre después del problemático lugar del primer párrafo del Capítulo 42 ya explicado: | **E** fizole mucha honrra e seruicio quanto él más pudo. | Desde el punto de vista de la sintaxis segmental e incluso desde el de la suprasegmental de la entonación castellana ésta no es una oración unimembre ni posee un solo grupo fónico. Sin embargo, es período unimembre en la articulación de la prosa amadisiana, puesto que constituye una unidad tonal por sí, porque no se enfrentan en él dos o más enunciados diferentes, en contraste con unidades tonales mayores, aunque la extensión segmental sea menor, en la cuales sí ocurre la confrontación. Puesto en su contexto tenemos: | **E** como por la esperiencia él alcançasse cuántos affanes, **t**rabajos, **a**ngustias **l**os buenos caualleros les conuenia sofrir | | **p**ara que la medida de lo que obligados eran llena fuesse, | **t**enía en mucho a este Perión, | | **c**omo aquel que en la cumbre de la fama **e** gloria de las armas <en que> assentado estaua. | **E** fizole mucha honrra e seruicio quanto él más pudo. | Los rasgos más notorios de esta clase de períodos unimembres son su contundencia o redondez expresiva, su conclusividad y la gran capacidad de síntesis que poseen.

Impreso en agosto de 2005 en *Ronaldo J. Pellegrini Impresiones*,
Bogotá 3066, Depto. 2, Ciudad de Buenos Aires, República Argentina
e-mail: rjpellegrini@fibertel.com.ar





