



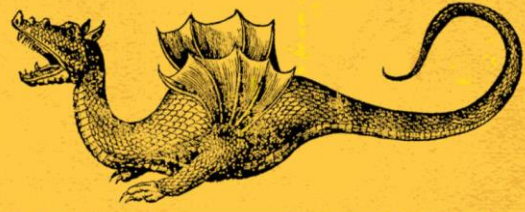
PROGETTO  
MAMBRINO



Dipartimento di  
Lingue e Letterature Straniere  
Università degli Studi di Verona

# HISTORIAS FINGIDAS

Il romanzo cavalleresco spagnolo come punto di osservazione per lo studio del romanzo europeo d'ancien régime.



## N. 10 (2022)

---

### Editorial

#### Presentación

Stefano Neri

1-4

 PDF (Italiano)

---

### Monográfica

#### Libros de caballerías e historia. Otra mirada sobre un diálogo desde los prólogos de Montalvo y Feliciano de Silva

Pedro Ruiz Pérez

5-34

 PDF

#### De la denegación autorial al prólogo ficcional: la construcción del pacto narrativo en los libros de caballerías

Ana Martínez Muñoz

35-70

 PDF

#### Genealogías, poéticas y estructuras de los libros de caballerías del Amadís a los Espejos de príncipes: una propuesta de metodología para la investigación del género

Daniel Gutiérrez Trápaga

71-106

 PDF

#### «El humor como elemento pre-cervantino de los libros de caballerías castellanos»

Axayácatl Campos García Rojas

107-125

 PDF

#### Figuras y contrafiguras de la Anunciación en los primeros libros de caballerías: escenas de alcoba y avisos angélicos de concepción extraordinaria

Rafael Beltrán

127-188

 PDF

**Literatura cortesana y ficción caballeresca: la aventura del monte Ida en El cortesano (1561) de Luis Milán.**

Soledad Castaño Santos

189-214



**Claridiano y Rosalvira. Los mellizos como rasgo de un ciclo en la segunda parte del Espejo de príncipes y caballeros**

Maribel Ayala Rodríguez

215-241



**Una tipología de los vehículos en los libros de caballerías (medios de transporte en el Belianís de Grecia)**

María Luzdivina Cuesta Torre

243-279



**De telas, pieles y huesos. La indumentaria de los personajes marginales en el Policisne de Boecia**

Andrea Flores García

281-317



---

## Tesis de doctorado

**Ficção e memória no Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda (1567). Ficha de tesis**

Pedro Monteiro

319-321



**Adramón: estudio y edición. Ficha de tesis en curso**

Jesús Ricardo Córdoba Perozo

323-324



**La mujer en la sociedad caballeresca del Amadís de Gaula. Ficha de tesis en curso**

Carlos José Cabello López

325-326



## Fichas y Reseñas

**Francisco de Moraes, Palmeirim de Inglaterra (Partes I-II), introducción de Aurelio Vargas Díaz-Toledo, ed. Aurelio Vargas Díaz-Toledo y Pedro Álvarez Cifuentes, Madrid, Sial Pigmalión, 2021 (colección «Universo de Almourol», n. 1).**

Isabel Correia, *Palmeirim de Inglaterra (Partes I-II)*. Material de apoio à leitura, Madrid, Sial Pigmalión, 2021.

Pedro Monteiro

327-332



PDF

**Aguilar Perdomo, María del Rosario, Jardines en tiempos de los Austrias. De la ficción cabaleresca a la realidad nobiliaria, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2022.**

Álex Bermúdez Manjarrés

333-338



PDF

Historias Fingidas

ISSN 2284-2667

[Department of Foreign Languages and Literatures](#) of the University of Verona | [Declaración de privacidad](#)







PROGETTO  
MAMBRINO

# HISTORIAS FINGIDAS



## Presentazione

Stefano Neri  
(Università di Verona)



Con la pubblicazione di questo numero la rivista *Historias Fingidas* raggiunge i dieci anni di attività, un traguardo che fa riflettere perché, se è pur vero che molti indizi ci portano a constatare che, in effetti, siamo «cresciuti» o «maturati» (il riconoscimento della comunità scientifica, il consolidamento del *team* editoriale e della *routine* di lavoro, la creazione di nuove sezioni, la pubblicazione nel 2022 del nostro primo [Numero Speciale](#), ecc.), alcune consapevolezza confermano che non siamo affatto cambiati e ci mantengono tenacemente ancorati alla appassionata e spregiudicata urgenza da cui la nostra «piccola rivista» è nata e con la quale continuiamo a identificarci:

la ragione forte per occuparsi ancora di romanzi spagnoli è che da Boccaccio a Cervantes si passa (anche) per l'*Amadís de Gaula*, e che i *libros de caballerías* restano un anello mancante nella catena intertestuale della ricerca, tra il romanzo cavalleresco medievale e la ripresa moderna del *Chisciotte* [...]. È evidente come l'ambizione di questa piccola rivista non possa essere quella di fornire risposte a tante domande, ma di proporsi come un luogo di confronto senza perdere di vista l'orizzonte [...]. La scommessa di *Historias Fingidas* sta nell'investire in una ricerca che impieghi energie e intelligenze in una curiosità scientifica di lunga durata e ampie prospettive, in un sapere i cui frammenti possano ricomporsi in un dialogo, lungi da necessità concorsuali e da circostanze di occasione. Crediamo che sia possibile tessere un discorso organico a partire da un oggetto di studio variegato e multiforme, tuttavia connesso e ben individuato storicamente (il Rinascimento, diciamo a grandi linee tra l'avvento della stampa e la guerra dei Trent'anni) e geograficamente (l'irraggiamento del romanzo dalla Spagna verso l'Europa, i percorsi del libro stampato e delle traduzioni dall'Italia e particolarmente da Venezia) (Anna Bognolo, «[Presentazione](#)», *Historias Fingidas*, 1 (2013), pp. 2-3).

Il tema a cui è dedicata la sezione monografica del nuovo numero ben riflette (e riprende) questa urgenza di confronto e si sviluppa a partire dalle discussioni germogliate nel corso del seminario di studi «Dalla *historia fingida* al romanzo moderno: la poetica della finzione nei *libros de caballerías*» celebrato il 16-17 giugno 2022 a Verona. In quell'occasione ci si poneva l'obiettivo di tornare a parlare, tra giovani ricercatori ed esperti di chiara fama -e alla luce dei più recenti apporti di teoria del romanzo- di uno degli argomenti «roventi» nella ricostruzione dell'itinerario di sperimentazione narrativa che dal *roman* medievale conduce al romanzo moderno: l'esistenza, i confini, il ruolo, la conformazione di una consapevole poetica della finzione nei romanzi cavallereschi spagnoli. I contributi che ora pubblichiamo sono il risultato delle idee e degli spunti emersi durante l'incontro, sia da parte di chi vi ha partecipato che di coloro che hanno risposto alla *call for papers* della rivista.

I primi quattro articoli propongono uno sguardo critico esteso all'intero genere cavalleresco spagnolo su aspetti collegati all'impostazione della poetica della finzione. Pedro Ruiz Pérez (5-34) mette sul tavolo alcuni elementi caratterizzanti della tradizione storiografica spagnola, stabilendo un confronto ed evidenziando rapporti di reciprocità, anche materiale, con i *libros de caballerías*, in particolare sull'impianto dei prologhi di Montalvo e Feliciano de Silva. Di discorso prologale si occupa anche Ana Martínez Muñoz (35-70) che, concentrandosi sulla configurazione dei rapporti tra autori reali e voci narranti, ricostruisce un percorso evolutivo del patto di finzione che, dalle incerte e variegate strategie di pseudo-storicità sfocia nella consapevole creazione di prologhi e istanze autoriali puramente romanzeschi (o «de ficción»). Daniel Gutiérrez Trápaga (71-106) individua come elemento caratterizzante nella poetica del genere cavalleresco spagnolo, inteso soprattutto nella sua predisposizione alla serialità, la peculiare funzione strutturante delle genealogie degli eroi, sostanzialmente diversa e nuova rispetto alla tradizione arturiana medievale. Nel percorso della nascita del romanzo moderno da Boccaccio a Cervantes, un altro argomento su cui sono stati scritti fiumi di parole è la conformazione degli elementi di *humor* e comicità. Axayácatl Campos García Rojas (107-125) torna su questo tema mettendo in evidenza come alcuni episodi del ciclo del *Espejo de príncipes y caballeros*, per la loro valenza parodica e degradante di talune

figure e schemi del paradigma cavalleresco, possano essere considerati come parte di un bagaglio tecnico «pre-cervantino» che gli autori, soprattutto nella seconda metà del XVI secolo, iniziarono a incorporare nella loro scrittura narrativa in modo consapevole.

Nel suo esteso e minuzioso contributo, Rafael Beltrán (127-188) prende in esame l'influenza esercitata in opere di finzione quali il *Tristán de Leonís* e il *Baladro del sabio Merlín* dagli schemi pittorici delle Annunciazioni del XIV e XV secolo, soffermandosi in particolare sugli elementi principali nella rappresentazione del *thalamus* che si possono ritrovare, all'interno delle prose di finzione, nelle scene di alcova e in occasione di annunci profetici di concepimenti prodigiosi e nascite straordinarie. In un percorso che possiamo considerare inverso, dai romanzi cavallereschi alle manifestazioni culturali della corte valenzana del Cinquecento, Soledad Castaño Santos (189-214) rintraccia elementi provenienti dalla finzione dei *libros de caballerías* nell'intrattenimento di corte denominato «Aventura del Monte Ida» riportato ne *El cortesano* di Luis Milán.

Gli ultimi tre articoli della sezione monografica si concentrano sulla funzione e configurazione narrativa di alcuni motivi che, per la loro ricorrenza e rilevanza, possono essere considerati cruciali nella poetica del genere. Maribel Ayala Rodríguez (215-241) torna a trattare di vincoli familiari e descrive la presenza di personaggi protagonisti gemelli nel ciclo del *Espejo de príncipes y caballeros*, mettendone in luce l'evoluzione dalla Prima alla Seconda parte, la funzione strutturante e le potenzialità narrative. La geografia estesa, reale o immaginaria, dei *libros de caballerías* presuppone in alcuni casi un dispiegamento fantasioso di mezzi di trasporto: María Luzdivina Cuesta Torre (243-279) prende in esame la notevole varietà di veicoli su cui viaggiano i personaggi del ciclo di *Belianís de Grecia*, ne studia le funzioni narrative e le ripercussioni nella costruzione del racconto e ne fornisce una griglia classificatoria utile per future ricerche sul tema. Andrea Flores García (281-317), infine, lavora sul *Policisne de Boecia* (1602), ultimo esponente a stampa del genere cavalleresco spagnolo, ed esamina il vestiario di personaggi marginali quali nani e giganti, individuando un canone che ne sottolinea le qualità fisiche e morali e le sue più significative trasgressioni.

La sezione «Tesi di dottorato» accoglie la scheda della tesi recentemente discussa di Pedro Monteiro (319-321) sul portoghese *Memorial das*

*Proezas da Segunda Távola Redonda* (1567) e le schede di due tesi di dottorato *in progress*, quella di Jesús Ricardo Córdoba Perozo (324-324) e di Carlos José Cabello López (325-326).

Chiudono il numero 10 di *Historias Fingidas* le recensioni di tre opere di grande interesse pubblicate nel 2022. Due di esse, recensite da Pedro Monteiro (327-332), fanno parte della collezione editoriale recentemente inaugurata dal progetto «Universo de Almourol» (dir. Aurelio Vargas Díaz-Toledo): l'edizione del *Palmeirim de Inglaterra (Partes I-II)* di Aurelio Vargas e Pedro Álvarez Cifuentes e il relativo *Material de apoio à leitura* di Isabel Correia. La terza è l'imponente monografia di Rosario Aguilar Perdomo *Jardines en tiempos de los Austrias. De la ficción caballeresca a la realidad nobiliaria* recensita da Álex Bermúdez Manjarrés (333-338).

Al Comitato Scientifico Internazionale, alle autrici e autori dei contributi pubblicati in questi dieci anni, agli esperti che si sono incaricati delle *peer review* e, naturalmente, alle lettrici e lettori: grazie.

§



PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### Libros de caballerías e historia. Otra mirada sobre un diálogo desde los prólogos de Montalvo y Feliciano de Silva

Pedro Ruiz Pérez\*  
(Universidad de Córdoba - Grupo PASO)

Abstract

La condición de los libros de caballerías respecto a la verdad histórica se planteó formalmente desde el prólogo de la obra inaugural del género en la tradición impresa. Tras él, fue uno de los ejes del debate posterior, en clave moral. Y desde ahí se impuso en una dilatada tradición crítica, dejando en penumbra otro aspecto, en el que se centra este artículo: el de los problemas suscitados por la necesidad de establecer una poética aceptable para un relato extenso en prosa romance. Desde esta perspectiva se propone una revisión de las relaciones establecidas por los libros de caballerías con las distintas modalidades de la historiografía, también en un proceso de renovación desde las décadas iniciales del siglo XVI.

Palabras clave: Libros de caballerías, Rodríguez de Montalvo, Feliciano de Silva, Crónicas, Biografías, Poética del relato, Prólogos.

The condition of the books of chivalry with respect to historical truth was formally raised from the prologue of the inaugural work of the genre in the printed tradition. Subsequently, it was one of the axes of the subsequent debate, in a moral key. And from there it prevailed in a long critical tradition, leaving another aspect in the dark, on which this article focuses: that of the problems raised by the need to establish an acceptable poetics for an extensive story in Romance prose. From this perspective, a review of the relationships established by the books of chivalry with the different modalities of historiography is proposed, at a time when the historical genre is also in a process of renewal since the initial decades of the 16th century.

Keywords: Chivalric books, Rodríguez de Montalvo, Feliciano de Silva, Chronicles, Biographies, Poetics of narration, Prologues.



La interpretación crítica de la recepción de los libros de caballerías ha tenido un desarrollo notable a partir de la perspectiva establecida desde su período de apogeo, con las censuras morales y el *contrafactum* cervantino. En el discurso crítico resultante, junto a lo relacionado con lo que fue

---

\* La realización de este estudio se vincula y se sustenta con lo realizado en el marco del proyecto I+D+i *Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor (SILEM II)*, RTI2018-095664-B-C21 del Plan Estatal.

percibido como desafueros estilísticos desde el ideal de prosa del humanismo tardío, ha ocupado un lugar de centralidad el debate en torno a la conflictiva relación con un determinado modelo de verdad, ya sea en clave epistemológica y referencial, ya en una perspectiva estrictamente literaria, de la preceptiva poética de base neor aristotélica. Desde el libro ya clásico de Fogelquist (1983), son numerosos y sólidos los estudios que en las últimas décadas se han dedicado al esclarecimiento de las posiciones que autores y receptores de los libros de caballerías han mantenido en torno a una ficción que podía resultar problemática. Además de otros estudios destacados más adelante, cabe mencionar aquí los trabajos de Bognolo (1997 y 1999), Gil-Albarellos (1997), Ynduráin (1999), Mérida Jiménez (1999 y 2013) o Córdoba Perozo (2022). Tampoco han faltado acercamientos panorámicos al corpus de obras acotados para esta ocasión (Cravens, 2000; Sales Dasí, 1997 y 2002; Moral Cañete, 2008), mientras que se multiplican los estudios sobre la argumentación paratextual a la que vamos a atender, según se aprecia en los estudios de Redondo Goicoechea (1987 y 1989), Demattè (2001 y 2002), Valero Moreno (2010), Gutiérrez Trápaga (2013), Esteve (2013), Higashi (2017) e Izquierdo Andreu (2019, 2020a, 2020b y 2021). Y las dos perspectivas, la retórica prologal y la argumentación sobre la ficción se aúnan en el esclarecedor estudio de Bognolo (1998), que marca con claridad el espacio de partida de las reflexiones que siguen su eje metodológico. Mi intención, no obstante, es plantear ahora unas perspectivas complementarias, relacionadas con la poética del género caballeresco y las modificaciones que implican en un tránsito complejo desde el horizonte medieval a unos espacios aún por ordenar en aspectos tan determinantes como la codificación de los nuevos géneros y la incidencia en ella de un mercado en fase incipiente, pero ya muy efectiva, también en la configuración de la función autor.

Sin cuestionar la reconocida entidad de los debates en torno a la problemática relación de los relatos caballerescos con la verdad, quisiera apuntar ahora algunos puntos no menos espinosos para los iniciadores del género, enfrentados a problemas de otra índole, más propios del panorama de principios del siglo XVI, con todas sus aristas y facetas, que de los finales de la centuria anterior, todavía muy marcados por las claves específicamente caballerescas de unos modos de vida social y de expresión

cultural<sup>1</sup>. Por lo que nos toca, la conquista de Granada puede considerarse un punto de inflexión, con su valor de referencia en el trasfondo del discurso caballeresco, mientras que las décadas del reinado de Isabel y Fernando (Gargano, 2008; Salvador Miguel y Moya García, 2008) son el espacio en el que prácticamente se culmina esta transición, en la base genética de los libros de caballerías, con sus raíces artúricas, la consolidación de su materia en el siglo XIV, la reescritura de Montalvo a finales del XV y su aparición impresa al filo del siglo XVI. En el plano estricto de lo que empieza a configurarse como la moderna literatura romance (Rodríguez, 1974) y mientras la poética neoaristotélica se va articulando de manera normativa, la formalización genérica de los nacientes libros de caballerías plantea importantes retos conceptuales, sobre todo con su vertiginosa consolidación en una serie identificable por los lectores y, más adelante, por los preceptistas, tanto los morales (Malón de Chaide) como los estilísticos (Juan de Valdés).

En muy pocos años, entre 1508 y 1514 y en el marco de la regencia fernandina (Marín Pina, 1995), el género caballeresco en prosa de ficción puede considerarse completamente armado. Con la primera edición conservada del *Amadís de Montalvo* (1508) y su continuación en *Las sergas de Esplandián* (con una edición registrada por Fernando Colón en 1510), la regularización de continuaciones ajenas, consolidada y culminante con el *Lisuarte de Grecia* (1514) de Feliciano de Silva, y, entre ambas, el establecimiento de otra saga, con el *Palmerín de Olivia* (1511) y el *Primaleón* (1512). Con un corpus de algo más de media docena de títulos (Eisenberg y Marín Pina, 2000), conformado por secuelas y variantes, puede darse por establecida en su canonicidad la particular gramática narrativa del género y la retórica característica, mientras que en el plano de la difusión quedaba establecido su modelo editorial y su éxito entre el público lector (u oidor), sentando concluyentemente las bases de un mercado para la ficción romance. Ni siquiera faltaba el elemento de definición de un género desde

---

<sup>1</sup> Desde este punto temprano quiero subrayar la relación de los argumentos que siguen con las aportaciones realizadas en el seminario que acogió la primera versión de estas páginas, en particular la espléndida caracterización del horizonte caballeresco del siglo XV realizada por Fernando Gómez Redondo, la relación planteada por Ana Martínez Muñoz entre ironía y defensa de la ficción o las homologías entre modelos ideológicos y realizaciones formales a propósito de las nociones de linaje y las sagas o ciclos narrativos esclarecidas por Daniel Gutiérrez Trápaga.

sus alteraciones o inversiones, como representa en este caso la heterodoxia del *Florisando* (1510) de Páez de Ribera y su opción por un didactismo acentuado, pronto desechado. Sólo restaba un elemento para su naturalización en el sistema de los géneros aceptables en la literatura de una lengua que ya contaba con una regularización gramatical. Y no era un elemento menor, pues, sin que en ello se separara de la mayor parte de los géneros en formación en estos años, carecía de una poética solvente, que justificara normativamente una verdadera «escritura desatada». Se requería un discurso conceptual que permitiera el encaje de una materia que cobraba una dimensión completamente nueva tras su reelaboración y, sobre todo, su paso por la imprenta. A mi juicio, hay que considerar esta dimensión en el juicio sobre los discursos en torno a la ficción desplegados en las obras inaugurales del género caballeresco

En el cambio de siglo escritores y lectores interesados solo encontraban un dechado de referencia para la emergente narrativa en lengua romance y con una extensión considerable. El referente no era otro que el proporcionado por la historiografía en sus diferentes modalidades (Tate 1970 y 1994, en este caso para la cronística en latín; Cuart Moner 1994), como ya en su momento señaló Ricardo Senabre (1986)<sup>2</sup>. No era del todo ajena a esta circunstancia la sinonimia que la lengua castellana, sin la distinción entre *story* y *history*, al modo inglés, mantenía entre «historia» y «narración», lo que podía favorecer el giro de la mirada de los incipientes escritores de ficción hacia un espacio genérico legitimado en sus contenidos y sus formas. El acercamiento se iniciaba en los aspectos materiales del soporte libresco, con una tipografía compartida y, como veremos, con

---

<sup>2</sup> Frente a las tesis clásicas de Hegel y Lukács, Senabre defiende que la novela no procede de la epopeya, sino de la historiografía. Remontándose a la antigüedad helénica, señala que los relatos de ficción en prosa se acercan a los modelos de la prosa histórica, en los que Heródoto no dejaba de introducir elementos de ficción para entretenimiento del público que oía sus recitados. La vulgarización del género historiográfico previo se convierte en materia y recurso de las *Historias verdaderas* de Luciano. La secuencia cronológica y genética de épica, historia y novela la traslada a las culturas romances, señalando en la castellana la serie que engarza los cantares de gesta, la historiografía alfonsí, los desarrollos en el siglo XV, incluyendo los relatos de viajes, antes de desembocar en las formas novelescas en la transición al siglo siguiente. Para el autor los factores decisivos del cambio radican en el paso de la oralidad a la imprenta y en el gusto de la emergente burguesía; no obstante, cabe señalar que en lo referente a los libros de caballerías hay que considerar en su inicio el peso de los destinatarios caballerescos y aristocráticos, antes de ser asimilados por un público más amplio y situado en distintos estamentos.



unas ilustraciones de portada en las que se neutralizaban las diferencias entre caballeros reales e imaginados. La historiografía, tal como llegaba a los albores del siglo XVI y como, con influencias cruzadas, se desplegará en las crónicas indianas (Ruiz Pérez, 2015 y 2020), ofrecía a Montalvo y sus seguidores un molde acreditado y, sobre todo, abierto a la variedad. En sus abundantes páginas las crónicas acogían una materia heterogénea (viajes, batallas, intrigas, actos de gobierno, matrimonios, conflictos familiares...), todas las posibilidades discursivas de la retórica (*narratio, descriptio, chria*, arengas, debates...) y, como destacan en sus preámbulos Montalvo y Silva, el espacio concedido a la fantasía o, cuando menos, a la maravilla. Y esto era justo lo que buscaban quienes trataban de conseguir el beneplácito de los lectores, se vieran como discípulos o como compradores.

La conocida distinción de Montalvo en su primer prólogo, con la tipología tripartita de «reales», «fingidas» y «de afición», subraya la divergencia posible en las líneas de desarrollo, pero igualmente sanciona un punto en común, pues todos son modos de la «historia», y esta y sus formalizaciones discursivas modelizan los productos del género en ciernes<sup>3</sup>. No es descabellado pensar que la identidad entre esta articulación jerárquica y la que opera en la teoría clasicista de los estilos o *genera*<sup>4</sup>, que también, desde Santillana, se proyecta en la concepción de la historia de la poesía (con los clásicos grecolatinos, los italianos y los españoles), diera solidez a esta formulación y le permitiera atravesar todo el siglo XVI hasta llegar a la pluma de Cervantes. En su irónica mirada la intrincada relación entre variedad de modalidades y entidad compartida (el género y las especies en Aristóteles) se personifica en el horizonte de expectativas de un lector vulgar como el encarnado por Juan Palomeque el Zurdo<sup>5</sup>. Para el

---

<sup>3</sup> Valero Moreno (2010) repasa los nudos de la red en que en el texto preliminar de Montalvo su modelo narrativo se imbrica con el historiográfico, singularmente con el explícitamente mencionado Tito Livio.

<sup>4</sup> Sin poder detenerme en todos los pormenores de sus diferencias, es preciso tener en cuenta la polisemia que acumula la palabra «género», que incluye la distinción aristotélica con la especie (para dar en un valor inclusivo), la jerarquía relacionada con materia y estilo en las preceptivas a partir de los comentaristas virgilianos y, finalmente, en un sentido más moderno una categoría crítica en la que conviene diferenciar la noción teórica y abstracta (la novela *lato sensu*, por ejemplo) de la realización histórica, con un corpus bien delimitado, como los libros de caballerías o la ficción sentimental.

<sup>5</sup> *Quijote*, I, xxxii. Es de notar que con el manchego se registra el paso definitivo a un público popular de un género nacido para un destinatario aristocrático, como se manifiesta en su voluntad didáctica y, quizá de modo más concluyente, en su formato editorial y correspondiente precio. Junto a las consideraciones

ventero, que accede a los relatos por el oído a causa de su analfabetismo, Felixmarte, el Gran Capitán y Aquiles trazan la línea decreciente de sus preferencias, pero lo hacen como miembros de una familia, parte del mismo género, como ocurría con los relatos donde se plasmaban sus hazañas, engarzando novela, historia y epopeya (Ruiz Pérez, 2006). Bajo un incuestionable para él criterio de verdad, toda esta materia y sus protagonistas se agrupan bajo el paraguas conceptual de la historia, ajustándose al signo de los tiempos con la sanción regia que los habilitaba para su discutir en el mercado en un camino paralelo y muchas veces entrecruzado, justamente a partir de la compartida noción de «historia».

Lejos aún de las distinciones establecidas por el moralismo contra-reformista y el sentido moral de las letras en los humanistas, en los inicios del siglo XVI, en los años que median entre el *Amadís* y el *Lisuarte de Grecia*, muy posiblemente la oposición entre veracidad e invención no se manifestaba tan acusada como creemos percibirla en la actualidad, ni presentaban los posteriores visos de problematización las narraciones de las gestas de aquellos caballeros. Ciertamente, no tardaron en aparecer manifestaciones y críticas en este sentido, como cuando eran tachadas de «mentiras muy desvergonzadas» por Juan de Valdés, en un *Diálogo de la lengua*, no se olvide, de transmisión restringida. Dos décadas antes no era esta la percepción de autores como Rodríguez de Montalvo y Feliciano de Silva, y tampoco debía resultar problemática para sus lectores, ni los potenciales ni los que acogieron con alborozo el género y lo consagraron como éxito editorial. El uso por parte del compilador del *Amadís* del concepto y el rótulo de «historia» (o de sus variantes o equivalentes) así lo demuestran. Los escritores con el perfil de Montalvo se consideraban a sí mismos como componedores o inventores de historias, y así denominaban a sus obras, para incluirlas en la serie que podía servirle de modelo y de casa común.

Ya san Isidoro, como recordaba Cacho Blecua (1987, 88) y desarrolló Bognolo (1998), había recogido de la retórica clásica una división parecida, al distinguir las formas de la *narratio* (*historia*, *argumentum* y *fabula*), y en ella latía tempranamente la lógica escolástica, con sus distinciones de géneros

---

sobre la voluntad doctrinal de los primeros libros de caballerías (Sales Dasí, 2002; Gutiérrez Trápaga, 2013; Izquierdo Andreu, 2019) téngase en cuenta las opiniones en debate de Chevalier (1976, 1997, 1999 y 2004) y Frenk (1982, 1997) sobre la recepción del género.

y especies. Las categorías así establecidas, tan paralelas a las de Montalvo en su primer prólogo, eran variedades de un mismo ente, el de la narración de hechos, siendo la distinción sobre la naturaleza de estos pertinente en exclusiva a la hora de calificarlas y jerarquizarlas, sin validez para establecer una oposición: eran solo diferencias de grado, condicionadas por el peso concedido a la maravilla y su procedencia fabulosa. Por ello, las fronteras entre estos apartados lógicos se hacían muy difusas en la realidad. Y el propio Montalvo lo aprovechaba al marcar la polaridad entre historia y patraña, situándolas en extremos claramente distinguibles, al tiempo que dejaban un amplio espacio para la afición o ficción. Montalvo recurre a la retórica de la *humilitas* acorde con el discurso proemial y su *captatio benevolentiae*, y así asume la condición de su texto como «historia fingida», en el extremo opuesto al de las historias reales. No obstante, se trasluce una aspiración a que su historia pueda ser considerada como una «historia de afición» y que así fuera aceptada. La referencia al manuscrito hallado, al que cabría otorgar la condición de crónica (como insiste el *contrafactum* cervantino), sienta las bases de una condición histórica en su sentido más restringido, a la que se suma la labor del escritor que adapta el original y le añade el componente retórico de la maravilla que lo hace tan atractivo para el público que de inmediato desbordaría los círculos aristocráticos.

Más que protestas de veracidad, lo que el componedor de *Amadís* presentaba en sus palabras preliminares era una argumentación no carente de trasfondo conceptual para justificar la mezcla de lo maravilloso con los sucesos de la historia, pero también de lo antiguo con lo moderno, en un encadenamiento entre el mundo grecolatino y el de la realidad más actual. En la serie quedan engarzados, entre otros, Aquiles, Godofredo de Bullón y los Reyes Católicos en la conquista de Granada, esto es, el mito (de origen clásico y tratamiento épico, de poesía en verso), la leyenda (con los componentes fantásticos añadidos a las crónicas verdaderas de un hecho histórico de repercusión simbólica y desarrollo caballeresco) y la noticia más reciente (no menos heroica y maravillosa, pero registrada en unas crónicas que contaban con el refuerzo de lo testimonial, de la memoria de lo vivido, con episodios en que bien podían haber participado algunos de sus lectores). Sin cuestionar una veracidad reafirmada en la disposición misma

de la serie<sup>6</sup>, Montalvo destacaba la presencia en ella de los rasgos de la maravilla, con hazañas y episodios equiparables a los atribuidos a los caballeros reales, mientras que la ubicación narrativa en un tiempo a la vez mítico e histórico (los momentos iniciales del cristianismo) permitía, aun a costa de anacronismos, justificar el aire de leyenda, que Amadís traía de su discurrir medieval y se autorizaba por la apelación al manuscrito hallado, como una fuente documental similar a las empleadas por los cronistas.

La pertinencia de la línea argumental se manifiesta en los ecos explícitos o latentes en el prólogo con dedicatoria incluida que Feliciano de Silva endereza a una figura cuyo nombre se omite inicialmente, pero que ya en su tratamiento de «vuestra magnificentísima señoría»<sup>7</sup> revela el perfil de un destinatario ideal, perteneciente a la aristocracia social y la ideología caballeresca, identificado luego en el *incipit* como don Diego de Deza, arzobispo de Sevilla. Así se decanta en la consideración de arranque sobre «dar vida a la fama» dando «fin a la vida», con una dimensión heroica en que se aúnan el caso clásico de Catón y el romance y moderno del «famoso zamorano», ambos identificados como caballeros y protagonistas de hazañas espantables, esto es, maravillosas. Su legitimidad procede de su condición histórica: «otros enxemplos de muchos caballeros hay, de cuyas hazañas las historias están llenas, dexando de sí fama de notable recordación e muy acabada gloria de sus famosos hechos» (f. a2r.). Y entre ambos, con el argumento del cristianismo y su promesa de gloria imperecedera, se impone la ventaja de los modernos sobre los antiguos, lo que lleva a la introducción de una galería de modelos de la realidad cercana, agrupados como «claros varones de Castilla» y destacados por sus hazañas cercanas a la maravilla. Estos son, como sabemos, «aquel ínclito conde de Niebla sobre Gibraltar», «el magnífico adelantado Diego de Ribera sobre la villa de

---

<sup>6</sup> Como en las crónicas regias, la sucesión narrativa se sustentaba en la dinástica, y esta trasladaba a las caballerías la credibilidad que tenía su garantía en los relatos cronísticos, organizados por reinados. En el gesto inaugural de Montalvo se confirma con la aparición de *Las sergas del virtuoso caballero, hijo de Amadís de Gaula* (1510 para la primera edición de la que se tiene noticia), y estaba ya apuntado en el prólogo al libro IV, justo cuando el escritor se despega del todo de la materia realmente recibida (Avalle Arce, 1990) e introduce de manera explícita el fingido descubrimiento de la fuente manuscrita.

<sup>7</sup> También recibe los apelativos de «reverendísimo y muy magnífico señor», en la invocación inicial, y, en la *conclusio*, «vuestra ilustre señoría» y vuestra señoría reverendísima» (Silva, 1550, f. a2v.; todas las citas por esta edición, modernizando grafías y puntuación).

Antequera» y «el adelantado de Perea sobre la fuerza de Castrillo» (*ibid.*). Cabría detenerse en la proyección de la realidad representada por estos caballeros de la historia cercana y aun en la posibilidad de que compusieran el trasfondo referencial de unos textos a modo de *roman à clef*, como apuntó Delicado en su reedición italiana del *Primaleón* (Córdoba Perozo 2022, 55-56), donde es más expresa la relación, al proponer el anónimo preliminar que los héroes de ficción son los antecesores, si no los antepasados, del aristocrático dedicatario. Y no carecería de interés extenderse en lo aludido con la mención del título de la cercana obra de Hernando del Pulgar, ya que la serie de caballeros castellanos coincide con la eclosión del interés (usando la denominación del texto de Pérez de Guzmán) por «generaciones y semblanzas» de caballeros, que acompaña al dedicado a las crónicas de reinados, componiendo un friso matizado por los distintos intereses políticos en juego, en una dialéctica trasladada ficcionalmente a los libros de caballerías.

Sin espacio en este marco para afrontar un territorio tan amplio y no escaso de complejidad, es preferible la opción de centralizar la reflexión en un aspecto más concreto, en el que se cruzan algunos de estos ejes, y se le puede otorgar por ello una condición sintomática. Marín Pina (1995, 187) ha precisado con nitidez la procedencia de los nombres mencionados por Silva y, más concretamente, su constitución de una serie con valor paradigmático, en su configuración textual y en el camino que recorren. En sus hitos se aúnan los distintos discursos genéricos convocados por la propuesta editorial de Montalvo y vigentes hasta, al menos, la maleta del ventero cervantino. Su paso por las estrofas del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena conecta una realidad prácticamente contemporánea con un discurso poético de altura y rasgos épicos. La fuente usada por el cordobés, la *Crónica del serenísimo rey don Juan el Segundo*, nos lleva a un ejemplo concreto del género con el que los libros de caballerías buscan un hermanamiento, tanto al proponer la equiparación de su materia como al reclamar la continuidad de un modelo retórico y discursivo. La pertinencia y eficacia del recurso justificativo empleado por Feliciano de Silva al evocar las tres figuras de la aristocracia castellana encuentra confirmación tres décadas después en la codificación editorial a la que implícitamente apela Juan Palomeque. Cuando el texto cronístico medieval accede a las prensas en 1543

(fig. 1), su portada suma a la forma del *incipit* propio de los manuscritos, dos elementos muy significativos a nuestro propósito. El primero, más indirecto, aparece en una justificación («fue impresa por mandato del católico rey don Carlos, su nieto») que repite con la materia histórica (todo lo *sui generis* que se quiera) el planteamiento alegado por Montalvo para naturalizar su ficción emparejándola con los métodos habituales en la historiografía. A modo de confirmación, un segundo elemento, más rotundo en su evidencia y más accesible a un público menos documentado, es el código no verbal de su ilustración<sup>8</sup>, como puede apreciarse en la edición materializada en la misma Sevilla protagonista de la conformación del género caballeresco en el mercado:



Fig. 1. Sevilla, Andrés de Burgos, 1543. Biblioteca Digital de Andalucía



Fig. 2. Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1517. Universidad de Valladolid, en línea.

<sup>8</sup> El asunto ha sido documentado y estudiado por Lucía Megías (2000), entre otros estudios, indagando en la trayectoria tipográfica de los grabados y en la constitución de una tipología; estos aspectos han de quedar ahora postergados, en lo que se trae a colación como un síntoma de la debilidad de las fronteras entre géneros y discursos menos distinguibles que en la actualidad.

La iconografía caballeresca de la xilografía resalta aún más en el co- tejo con la ilustración de la edición más cercana cronológicamente al *Lisuarte*, y confirma un significativo desplazamiento en la focalización pragmática del discurso. En el impreso más temprano (fig. 2) se impone la continuidad de un modelo plástico (y conceptual) en el que se mantenían las posiciones medievales del monarca (comanditario o dedicatario) y del escritor, en una correspondencia marcada por la *maiestas* del trono y la humildad de una función cronística plasmada en el gesto de la ofrenda y en la imagen de la transmisión de la materia en forma de libro. Dos décadas y media después, coincidiendo con el auge del género caballeresco, lo que se traslada al reclamo de lector-comprador es el protagonismo de la figura del héroe, donde se neutraliza la distinción (y oposición) del caballero y el monarca, de la aristocracia y el trono, de la juventud guerrera y la madurez del gobernante. En 1517 el contenido específico se elide en beneficio de una estereotipada imagen de la escritura cortesana, en cuyo marco se inscribe el ejercicio del cronista, porque es la lógica del género la que se trata de afirmar. En 1543 el protagonista del enunciado ya puede sustituir a las leyes de la enunciación, lo que puede interpretarse como que la condición de «crónica» (destacada tipográficamente en las letras del rótulo de portada) actúa prácticamente a modo de grado cero de un relato en prosa donde adquieren relevancia decisiva las hazañas guerreras de un caballero estilizado ya en su condición de arquetipo, sancionada por la repetición genérica.

Y en este escenario destaca lo significativo de la reiteración de la iconografía. No olvido las razones de orden material que pudieron obrar en esta decisión, como ocurría con los habituales reciclajes en los talleres tipográficos de tacos de impresión usados en obras anteriores, con independencia de sus diferencias genéricas (Eisenstein, 1994, 66-71). Sin embargo, no se puede dejar de considerar que estas prácticas se acomodaban a unos códigos, por muy laxos que fueran, y, sobre todo, incidían sobre ellos, modificando sus parámetros interpretativos. Si nos atenemos a sus efectos en las pautas de recepción de los impresos en una sociedad muy parcialmente letrada en la primera mitad del siglo XVI, no es dable soslayar que el uso compartido de las imágenes en los libros de historia y de ficción reforzaba la neutralización de sus diferencias y favorecía su

identificación, al menos entre el público menos versado, representado en la figura del Palomeque cervantino. Y sirva al propósito recordar que en su venta uno de los libros de caballerías ensalzado, el *Cirongilio*, compartía grabado de portada (fig. 3 y 4; Lucía Megías, 2000, 175 y ss.) con otra de las crónicas de referencia, la de Alfonso XI (con un parejo poema épico en versión de clerecía).



Fig. 3. Bernardo de Vargas, *Don Cirongilio*, Sevilla, Jacome Cromberger, 1545. Biblioteca Estatal de Baviera, en línea.



Fig. 4. Valladolid, Sebastián Martínez, 1551. Universidad de Valladolid, en línea.

La confusión de lectores con más criterio para la imagen que para el texto es perfectamente comprensible. Y lo es más aún al atender a lo reiterado de una práctica en la que se convierte en sistemático el intercambio de modelos visuales arquetípicos y la imposición de la variante caballeresca, sin freno en el anacronismo o la disfunción entre realidad e imagen, como ocurre con las del poco belicoso Juan II o en la proyección de un rostro y un tocado más propio del emperador Carlos que de su antepasado



medieval o su proyección ficcional. Y no está de más recordar cómo, entre los valores caballerescos de la tradición borgoñona, un programa ideológico de valor político y la contaminación con los héroes de ficción, la imagen cesárea de Carlos V se asentó en una iconografía estrechamente relacionada con la de las ilustraciones de portada de las caballerías, como se aprecia, por ejemplo, en la mesa de juego conservada en el Museo de Historia del Arte de Viena (fig. 5), con una imagen paralela a la de la *Crónica de Juan II* (fig. 1) o el *Floramante* (fig. 8), con la única diferencia de que el emperador no blande la espada en gesto de batalla.



Fig. 5. «Spielbrett» (juego de mesa) de Hans Kels, en el Kunsthistorisches Museum de Viena, con detalle. Imagen en línea

El modelo, variantes estilísticas al margen, ya quedaba fijado en la ilustración del Adán de los libros de caballerías (fig. 6), y su continuidad se evidencia en la edición de la crónica que había servido de fuente en el prólogo del Lisuarte, y lo hacía tras arraigar en esos mediados de siglo en el paradigma de la crónica caballeresca, la citada del Cid, con un grabado también reconocible en las ilustraciones de otros libros de caballerías (fig. 7):



Fig. 6. *Princeps* de la obra de Montalvo. Imagen en línea.

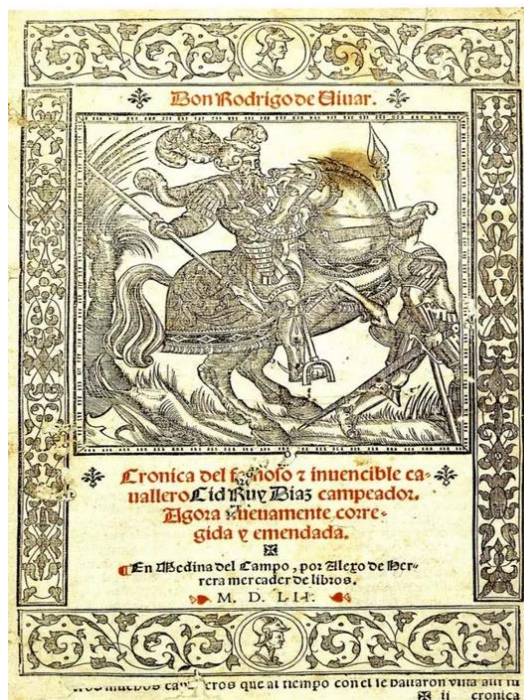


Fig. 7. *Crónica del famoso e invencible caballero Ruy Diaz Campeador. Agora nuevamente corregida y emendada*, Medina del Campo, por Alejo de Herrera, 1552. Imagen en línea

Y, volviendo al inicio de esta reflexión iconográfica<sup>9</sup>, podemos recuperar la fig. 1 para comprobar que el parentesco de las imágenes queda desplazado por la exactitud, pues el mismo modelo del grabado que en 1543 ilustró la impresión de la crónica se retoma en el ecuador del siglo para llevar a las prensas uno de los descendientes indirectos de Amadís (fig. 8):

<sup>9</sup> Con alguna alteración de elementos que no afectan a la figura del caballero la representación se registra también, por citar el otro libro de caballerías presente en la venta quijotesca, en la «Parte segunda» de la *Primera [-tercera] parte de la grande historia del muy famoso y esforzado príncipe Felisxarte de Hircania*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1556. Y nótese, al paso, la presencia de la designación de «historia» y la caracterización del caballero como «príncipe».



Fig. 1 Sevilla, Andrés de Burgos, 1543. Biblioteca Digital de Andalucía



Fig. 8. *Floramante de Colonia o Segunda parte de don Clarián de Landanis*, Sevilla, Juan Vázquez de Ávila, 1550. Biblioteca Nacional de España, en línea.

Llevado a cabo de manera más o menos consciente, se puede considerar que a mediados del siglo XVI culmina un proceso con rasgos de sistemático orientado a la identificación de los libros de caballerías con el modelo historiográfico de la crónica, y que en el mismo los problemas de legitimación de una materia entendida como variedad *in specie* de la historia como género tienen cuando menos un correlato en los aspectos formales, desde los de una imagen caballerisca fundida en el crisol iconográfico de las ilustraciones de portada.

La tendencia al acercamiento de las modalidades genéricas, también de parte de los cronistas, guarda una relación directa con el interés por la historia, alimentado durante el reinado de Isabel y Fernando por claros intereses ideológicos y políticos, como muy bien han destacado, entre otros estudiosos, Marín Pina (1995), Luzdivina Cuesta (2002) y Almudena

Izquierdo (2020a)<sup>10</sup>. Con el debate en torno a los modelos representados por Plutarco (más abierto a la imaginación) y Tito Livio (considerado como más cercano a los hechos), los textos historiográficos se despliegan en una variedad de realizaciones y en función de sus distintas finalidades acogen elementos de moralidad, discursos políticos, reelaboraciones documentales y desarrollos retóricos, con una tendencia a la *varietas* que, si de una parte los constituyen en modelos atractivos para los autores de caballerías, también los acerca a los relatos sobre los descendientes y continuadores de Amadís.

El prólogo del *Lisuarte* de Silva ofrece cumplidas muestras de una argumentación en que juega un papel destacado la indistinción genérica de las historias en función de un criterio de ejemplaridad, sin que el de la verdad, como fidelidad a los hechos sucedidos, sea un criterio distintivo o una cuestión problemática:

Así que, si los presentes mirar queremos, tantos e tales exemplos de estos [la ya mencionada serie de caballeros castellanos] podríamos tomar, que no hiciesen falta las crónicas antiguas que en los grandes hechos de armas hablan. Pues muchas historias tenidas por verdaderas en la verdad son compuestas y fabulosas, las cuales creo yo ser escriptas por hombres discretos y doctos que dar buenos enxemplos a los que las leyesen desearon. E porque en tal estilo, por ser apacible con afición así a los doctos como a los que no lo son, manifiestas fuesen las doctrinas y buenos enxemplos que en los tales libros hay con voluntad de ver las fábulas sabrosas así fueron ordenados (f. a2r y v.).

Bajo el debate entre antiguos y modernos en continuidad del que abre la argumentación justificativa del prólogo, contraponiendo al zamorano y a Catón, Silva desplaza a la ejemplaridad de la fábula (sea verídica o inventada) el valor de la «historia». Aun sin incurrir en la moralidad más acentuada del *Florisando*<sup>11</sup>, Silva desarrolla su razonamiento para acercar su texto al sentido doctrinal de la historiografía, concebida desde Cicerón

---

<sup>10</sup> El aspecto más ligado a la adaptación ideológica ha sido tratado por Izquierdo Andreu (2020b) y por Rodríguez Velasco (2008), quien subraya el desplazamiento experimentado por el concepto medieval del estado del caballero. Por su parte, Córdoba Perozo (2022) destaca, a partir de las dedicatorias a nobles el papel de los libros de caballerías como elemento de educación aristocrática, proponiendo un aprendizaje de los mayores en que se borraban las fronteras entre los linajes reales y los ficticios.

<sup>11</sup> Brandenberger (2003, 57) interpreta esta distancia como una de las razones del éxito editorial del *Lisuarte*.

como *magister vitae*, en una concepción actualizada en los inicios del siglo XVI como parte de un reconocible discurso propagandístico, del que precisamente se hacen eco los preliminares de los libros de caballerías (Izquierdo Andreu 2019 y 2020a). Como ha señalado Luzdivina Cuesta (2002, 91), en sus reediciones italianas Delicado subraya el carácter didáctico de estos libros, emparejándolo al de la crónica historiográfica; en paralelo a la exaltación del linaje latente en todas las dedicatorias a personajes aristocráticos, los libros de caballerías despliegan modelos de comportamiento de utilidad en la formación caballerescas de sus lectores, inicialmente aristocráticos. Esta finalidad se encuentra sin duda en la base de la tendencia inaugurada por Rodríguez de Montalvo a establecer con las continuaciones narrativas verdaderas estirpes caballerescas, exaltadoras del valor de la sangre en esta ideología (Rodríguez, 1974), pero también cabe relacionar con este propósito otro rasgo genérico en los títulos que estamos considerando: el de completar la trayectoria vital del héroe, desde su origen y sus primeras hazañas hasta su ancianidad, ya en papel de soberano<sup>12</sup>, incluyendo una muerte connotada con rasgos positivos en el contexto de la ideología caballerescas y su exaltación del sentido de la continuidad. Esta secuencia completa de una vida, sancionada en su exaltación por el valor de la herencia (de Amadís a Esplandián, de este a Lisuarte), es otro rasgo que empareja al género de las caballerías con el modelo de las crónicas regias, de las que asume el modelo argumental, el engarce entre ellas y el papel del cronista bajo el que se disfraza el narrador/autor.

Se completa de este modo el paralelismo entre las dos variantes de la «historia» manejadas en los prólogos de Montalvo y Silva, y lo hace en los aspectos de contenidos (las hazañas caballerescas que llevan al trono), de forma (un extenso relato en prosa, con espacio para la maravilla) y de pragmática (el narrador que recoge y ajusta un material recibido o encontrado). La crónica, como la epopeya en verso a otro nivel<sup>13</sup>, le ofrecía al autor de

---

<sup>12</sup> Cravens (2000, 54) recuerda cómo en el libro IV del *Amadís Urganda* amonesta al héroe para que abandone la errancia caballerescas y se asiente en el trono para desempeñar su función de gobernante.

<sup>13</sup> Las limitaciones para el acercamiento estructural al patrón épico vienen fundamentalmente del precepto neoaristotélico de su restricción al relato de una acción única, no a la vida completa del héroe, como se va perfilando en el modelo genérico caballeresco.



libros de caballerías un molde idóneo para sus propósitos. Como se subraya en las justificaciones proemiales, el modelo indiscutido admitía la mixtura de elementos, incluidos los fantásticos, y de planos diegéticos, y en sus páginas se mezclaban noticias documentadas, que la licencia del autor bajo la máscara de cronista podía combinar con argumentaciones o estilizaciones de lo acontecido con la coartada de la moralidad o el didactismo. No otro propósito subyacía a la declaración de Montalvo en el comienzo de su primer prólogo, aún formalizada sobre el tópico épico de la relación entre el poeta y el héroe<sup>14</sup> y la introducción con cita de un historiador antiguo: «Assí lo dice el Salustio, que tanto los hechos de los de Athenas fueron grandes, quanto los sus scriptores lo[s] quisieron crescer y ensalçar» (Rodríguez de Montalvo, 1987, 219). Y en esta línea, en la que la diferencia entre crónica y narración caballescica se presentaba como solo de grado, el papel autorial se asienta, en aparente contradicción, en su propia problematización. Y así lo podemos observar tras la rotunda presencia de Montalvo, incluso destacada por su autopresentación en el *incipit* del «primer libro» como si perteneciera al mismo orden que su protagonista, además de ostentar una *auctoritas* que puede desplazarse desde la dignidad del gobierno local a la de la escritura: «honrado y virtuoso cavallero Garci-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo»<sup>15</sup>. Pese a esta firma (Kamuf, 1988) y su autoridad, la siguiente afirmación de este bien conocido rótulo preliminar desplaza a una instancia ajena la autoridad en lo relativo a la verdad de la historia, en tanto sitúa la autoría «literaria» en un papel de refundidor<sup>16</sup> donde lo relativo al plano de la *elocutio* puede extenderse implícitamente al de la *inventio*:

corregióle de los antiguos originales que estavan corruptos y mal compuestos en

---

<sup>14</sup> Izquierdo Andreu (2020) señala otros elementos de esta presencia genérica en una obra posterior.

<sup>15</sup> Rodríguez de Montalvo, 1987, 225. Es de notar el paralelismo con el sintagma que aparecía al pie del grabado de portada y como título del libro: «Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula, complidos» (destacado mío); para el último concepto, me remito a lo señalado *infra* sobre la reelaboración.

<sup>16</sup> Desde sus orígenes, late y se proyecta en la configuración autorial y sus máscaras en el relato la distinción medieval entre *scriptor*, *compiler*, *commentator* y *auctor* (Berthelot 1991), categorías donde se establece el juego de espejos culminantes en Cervantes, pero bien explotados con anterioridad por los escritores de caballerías.

antiguo estilo, por falta de diferentes y malos escritores, quitando muchas palabras superfluas y poniendo otras de más polido y elegante estilo tocantes a la cavallería y actos della<sup>17</sup>.

Hoy tenemos constancia de que para los tres primeros libros o, al menos, gran parte de su materia esta afirmación es cierta, pero no lo es para el libro IV, cuando insiste en la situación pragmática, ni para las *Sergas*, antes de convertirse en un tópico casi obligado del género, como parodia Cervantes. En esta clave (y al margen de otro tipo de problemas), aparece como justificado el anonimato de las obras que siguen, como en un gesto de coherencia con la *humilitas* de la función de simple adaptación que se consagra para los escritores de caballerías. Ninguna de las dos partes del *Palmerín* aparecen con firma, y, en cambio, generan una curiosa mixtificación en torno a la autoría, en la que se mezcla el hecho cierto de la continuidad editorial en el taller salmantino, la afirmación en el colofón sobre el papel en la *emendatio* de un paisano de Feliciano de Silva (Francisco Vázquez, vecino de Medina del Campo) y las insinuaciones sobre una autoría femenina (Marín Pina, 1998). Y no se debe olvidar al respecto que estamos ante el primer intento de continuación genérica al margen del linaje amadisiano y que se da a muy corta distancia cronológica de la primera edición conocida de la saga. El rasgo adquiere significación mayor cuando apenas dos años después en su primera aparición pública quien luego se afirmaría como uno de los autores más prolíficos y consagrados en el mercado editorial también opta por el anonimato al dar a la luz su *Lisuarte*. La paradoja autorial (o editorial) de Feliciano de Silva se acentúa cuando la omisión de la firma se mantiene en las ediciones posteriores del *Lisuarte*, al menos hasta 1550, mientras que en otras obras opta por una rúbrica que recuerda a la usada por Montalvo, como es el caso de *La crónica de los muy valientes y esforçados y invencibles caballeros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes, hijos del muy excelente príncipe Amadís de Grecia, emendada del estilo antiguo según que la escribió Cirfea, reina de Argines, por el muy noble caballero Feliciano de Silva* (1532). La rotulación de portada de este décimo libro amadisiano combina, ya en

---

<sup>17</sup> *Ibidem*. No me detengo en la trascendencia de la noción modernizadora en relación con el peso del eje diacrónico en la serie Aquiles, Mucio, Cocles y Godofredo de Bullón, con su trasfondo de la tensión entre *antiqui et recentiores*.

una convivencia consagrada, la orgullosa firma del autor, la estrategia de igualación caballerescas con su héroe<sup>18</sup> y el recurso a la fuente textual ajena, incluida la relación con la procedencia femenina, de la maga cronista Cirfea en continuidad de Urganda y la presunta autora de los *Palmerines*, la dueña Augustóbriga. Y lo que será nuestra última consideración se apoya también en un elemento del título, y tiene que ver con la modalidad específica del género historiográfico (Gómez Redondo, 1989) con la que se van asimilando los libros de caballerías en su consolidación retórica y editorial como género.

Aun consolidada la relación genérica con la historia, a los libros de caballerías les restaba todavía un problema de índole formal en su caracterización. Y el auge en la escritura y el mercado de lo que hoy denominamos «narrativa caballerescas breve» suponía al mismo tiempo un estímulo y una restricción. Mientras la extensión (como signo de otras diferencias de contenido, de forma y de orientación comercial) se imponía como una marca distintiva en el espacio de una materia compartida y sustentaba el resto de las diferencias estructurales, la titulación genérica se hacía más problemática y situaba su disputa en relación con los modelos subgenéricos de la historiografía. De manera muy sintética podrían esquematizarse así las polaridades: en un primer momento los autores de libros de caballerías miran a las historias «verdaderas» como modelo de referencia, por su extensión y posibilidades para la inclusión de episodios, moralidades, maravillas y otros componentes de la *varietas*; por su parte, desde sus inicios en la imprenta, la narrativa caballerescas breve (Baranda e Infantes, 1995) apuesta decididamente en su rotulación por la noción de «historia», mientras que, en contaminación con el cuento de tradición medieval, se aproxima en algunos casos en su concepción estructural al esquematismo de las semblanzas caballerescas (también dispuestas en series) que proliferan en la segunda mitad del siglo XV, sin que sean muchas las diferencias, por proponer casos, entre *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo* (1509; Bleca, 1969) o la *Crónica del rey Guillermo de Inglaterra* (1526; Baranda,

---

<sup>18</sup> Hay que recordar que, como Montalvo, Silva ostentó el cargo de regidor local, en su caso de Ciudad Rodrigo.



1997) y la «semblanza» elaborada por Pérez de Guzmán<sup>19</sup> del monarca Juan II, cuya crónica hemos visto asimilada a los modelos caballerescos, lo que ocurría ya en la edición temprana de 1517, debida a la pluma del propio Pérez de Guzmán (fig. 9). A falta de una sistematización a partir de un repertorio exhaustivo con atención a la titulación, vemos reunida en la de la narrativa breve los conceptos de «historia», «crónica» y «vida», correspondientes a las variedades historiográficas más acreditadas. Cada una de ellas partían de principios diferenciados, que daban en resultados textuales divergentes, pero, al margen de la diferencia de extensión, la modalidad central se agrupaba en la composición de relatos de vida, desde el nacimiento a la muerte, como fueron haciendo los libros de caballerías.

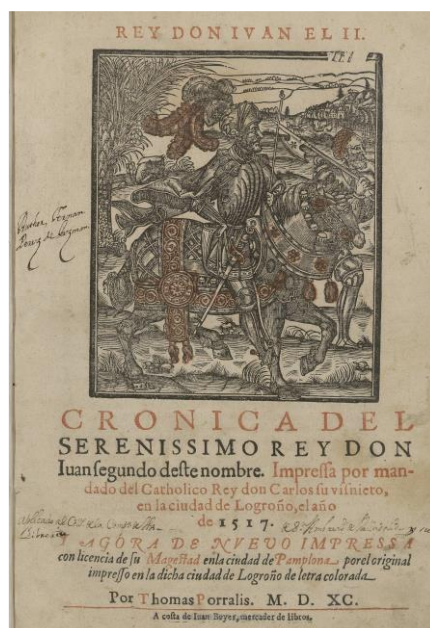


Fig. 9. Ejemplar de la Universidad de Valladolid, en línea.

<sup>19</sup> En sus *Generaciones y semblanzas*, tercera parte del *Mar de historias* (Valladolid, 1512), desgajada en su trayectoria editorial. No carece de valor para nuestra reflexión la organización de las partes de la obra marco: la primera, con retratos biográficos de emperadores y príncipes; la segunda, dedicada a santos y sabios; y la tercera, original de Pérez de Guzmán, con semblanzas y relato de acciones de los reyes, Enrique III y Juan II, y de «los venerables prelados e nobles caballeros que en los tiempos de estos nobles reyes fueron», muchos de ellos tratados en persona por el autor. Y recuérdese que el volumen se abre con un prólogo en el que se trata de la verosimilitud en la historiografía, como se insiste en el valor de las crónicas en el prólogo de Alvar García de Santa María en la edición citada a continuación (fig. 9).

La bifurcación esbozada a mediados del siglo XV a partir de las resistencias nobiliarias y acentuada por el proyecto político centralizador de los Reyes Católicos separaba dos modelos dentro de una común concepción caballeresca. De una parte, se mantenían, bajo el patrón de crónica de reinados, las biografías regias; de otra, a veces en espacios textuales compartidos, se sistematizaba la composición de semblanzas de los miembros de la aristocracia de la sangre, también en ellos acentuando el desplazamiento de los hechos de armas por el comportamiento cortesano. Aunque pueden señalarse ensayos tempranos y de apreciable extensión en las biografías caballerescas, con el estandarte representado por *El Victorial*<sup>20</sup>, las historias de los aristócratas castellanos se caracterizaron por su agrupación en series y una extensión reducida frente al modelo de las crónicas regias, rasgos en que se establece una cierta homología con las obras de la narrativa caballeresca breve. Aunque, como hemos visto, en algún caso se recurre al rótulo de «vida» o al de «crónica», la designación dominante en el género es la de «historia» (Baranda, 1991 y 1995). Aunque no en exclusividad, este desarrollo genérico-editorial puede estar en relación con la deriva observable en los títulos de las caballerías extensas. Las primeras apariciones, desde la de Montalvo, se hacen, es sabido, con el marbete autoritativo de «libros», que se continúa fundamentalmente por dos razones, a mi juicio: la evidente imitación del modelo amadisiano y lo que destaca del valor de serie, pues los libros se pueden suceder, como se suceden los episodios de las vidas de los caballeros y las de sus descendientes (Moral Cañete, 2008). Sin embargo, la deriva del género va dando cabida a tanteos en otras direcciones, con referencias tomadas de los moldes historiográficos, como en la citada *Crónica* (1532) de Silva. El uso de este concepto se imbrica en la generalización de su uso para materiales muy diversos dentro del ámbito caballeresco, pero alejados ya de las dedicadas a soberanos. Es el caso de la *Crónica del noble caballero Fernán González* (1509), anterior a su *Historia* (1511), la *Crónica del famoso caballero Cid Ruy*

---

<sup>20</sup> La tradición textual, toda ella manuscrita hasta el siglo XX, alterna la referencia más conocida con la de *Crónica de don Pero Niño*, en un par de códices tardíos. Todos omiten el nombre del autor, Gutierre Díez de Games, como en las formas antiguas de la crónica y en los impresos de ficción breve. También en relación con algo apuntado más adelante, véase Beltrán Llavador (1987).

*Díez Campeador* (1512), la *Crónica sarracina* (1499), o la *Corónica del muy esforçado y esclarecido caballero Cifar* (1512)<sup>21</sup>, por no insistir en las variantes en el título del *Victorial*; a partir de su desarrollo paralelo podría formularse la hipótesis de una cierta especialización de la denominación de «historias» para las narraciones más breves, lo que aproximaría a los libros a una idea de crónicas caballerescas. Como señaló Eisenberg (1982), a lo largo del siglo XVI los contemporáneos no distinguían las crónicas de los libros de caballerías, como le seguía sucediendo a Juan Palomeque. Y quizá por esta razón Francisco Delicado optaría por sustituir en la portada de su reedición del *Primaleón* la hasta el momento consagrada seriación en secuencia de «libros» (Cacho Blecua, 2013) por una rotulación en la que se destacaba el protagonismo del caballero cuya vida se relataba, antes de que la traducción francesa de 1572 se presentara como *L'histoire de Primaleon de Grece*.

Mientras se lleva a cabo un estudio más sistemático de toda la titulación de las obras y sus reediciones, podemos avanzar en la indagación acerca de la entidad de la tendencia a considerar las biografías caballerescas (reales o fingidas) como reformulación de la crónica a partir de que esta modalidad de narración histórica deja de ser privativa de los monarcas. Aunque el uso de «crónica» en las portadas de los libros de caballerías no sobrepasa ciertos límites más o menos sintomáticos, hay que situar en esa línea el triunfo de la eponimia en la identificación (no solo la vulgarizada) de los libros de caballerías<sup>22</sup>, como sucede en lo que Rodríguez (1994) denominó «la literatura del pobre». Cuando los caballeros reales no reclamaban su propia crónica, al modo de Pero Niño, se complacían en que prólogos y dedicatorias se convirtieran en una sanción de su propio linaje a través de la evocación celebrativa de las hazañas de sus antepasados, de lo que dan cumplida cuenta los de las dos primeras entregas de la saga de Palmerín.

Ya Marín Pina (1995) señaló a propósito de la contaminación de elementos históricos en la fantasía de los libros de caballerías que la mezcla

---

<sup>21</sup> Es de interés para el enfoque de estas páginas la revisión del problema genérico de esta obra realizado por Cacho Blecua (1999), con valiosas apreciaciones sobre su relación con la historia y, a partir de la edición sevillana de Cromberger (1512) con las «historias caballerescas».

<sup>22</sup> Sirva a modo de muestra la edición veneciana (1534) de *Primaleón*, rótulo que se impone en la parte superior de la portada, antes de insertar el grabado y dejar en el faldón la identificación tradicional: *Los tres libros del muy esforçado cauallero Primaleon et Polendos, su hermano, hijos del Emperador Palmerin de Olina*.

no presentaba una distinción muy precisa entre «crónicas reales y biografías noveladas» (184)<sup>23</sup>. La fusión era tanta, que, según recuerda esta investigadora, Delicado sumó a sus operaciones en la reedición de 1534 la indicación de que se trataba de un *roman à clef*, en el que se podían identificar tras las máscaras de la ficción situaciones y personajes históricos (189-190). Sin llegar a este extremo, se ha podido constatar la utilización de fuentes historiográficas para componer las aventuras de los caballeros de ficción. El juego no pasaría desapercibido para los lectores y contribuía a la asimilación de la propuesta prologal de emparentar los diferentes modos de las «historias», pero sin limitar el juego de asimilación a la resolución de un problema acerca de la verdad, que, a diferencia de lo que podía ocurrir entre los historiadores (Tate, 1994, 21), no era tal entre los escritores y los lectores en el inicio del género. Sin embargo, sí estuvo presente el reto de dotar de una forma reconocida a unos relatos que adquirirían un aire de novedad en su paso por la imprenta. Por ello sus autores miraban a las modalidades de la historiografía, y en este acercamiento, en coincidencia con lo que estaba ocurriendo en otros géneros, desde las semblanzas a la narrativa caballerescas breves, iban acercándose al modelo de la crónica. Con ello se refuerza una deriva por la que el discurso cronístico avanza en su asimilación con la biografía, y se realiza una importante contribución a la ampliación de su campo de referencia. Si bien, sobre todo en los inicios impresos de las caballerías, sus protagonistas acababan asumiendo la condición regia, por herencia o por la fuerza de su brazo, la mayor parte del relato se dedica a sus hazañas en tanto que caballero, conformando un espacio de intersección entre la antigua reserva de las crónicas para los reyes y el creciente interés de la aristocracia por acceder a similar forma de reconocimiento. La paulatina inserción de materiales y personajes procedentes de órdenes más bajos de la realidad mostrará también en el género el reflejo de una actitud de los lectores ciudadanos, que encontraban en las historias de viejas alcahuetas, pastores, pícaros e hidalgos con sueños heroicos una vía para sentirse como clase incluidos en un discurso prestigiado, donde la historia se va acercando cada vez más a la biografía, sea caballerescas o picarescas, completamente fingidas o solo adornadas, como en

---

<sup>23</sup> Remite en este pasaje a Catalán (1969) y Beltrán Llavador (1983-1984).

las historias convencionales. Y por esta vía, los libros de caballerías actúan a modo de puente para propiciar el nacimiento de la novela a partir de la historia.



### Bibliografía citada

- Avalle Arce, Juan Bautista, «*Amadís de Gaula. El primitivo y el de Montalvo*», México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Baranda, Nieves, «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. María Eugenia Lacarra, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 183-191.
- , ed., *Historias caballerescas del siglo xvi*, Madrid, Biblioteca Castro, 1995.
- , ed., *Crónica del rey Guillermo de Inglaterra. Hagiografía, política y aventuras medievales entre Francia y España*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1997.
- Baranda, Nieves; Infantes, Víctor, eds., *Narrativa popular de la Edad Media. La doncella Teodor. Flores y Blancaflor. Paris y Viana*, Madrid, Akal, 1995.
- Beltrán Llavador, Rafael, *Un estudio sobre la biografía medieval castellana: la realidad histórica de Pero Niño y la creación literaria de «El Victorial»*, Valencia, Universitat de València, 1987.
- , «Novelar la historia: apuntes sobre la prosa castellana del siglo xv», *Monteolivete*, 1 (1983-1984), pp. 67-77.
- Berthelot, Anne, *Figures et fonction de l'écrivain au xiii<sup>e</sup> siècle*, Université de Montréal/ Paris, Vrin, 1991.
- Blecua, Alberto, ed., *Libros de caballerías. Oliveros de Castilla y Artús D'Algarbe. Roberto el Diablo*, Barcelona, Juventud, 1969.
- Bognolo, Anna, *La finzione rinnovata. Maraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS, 1997.
- , «El prólogo del *Amadís de Montalvo* entre retórica, poética e historiografía», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, ed. M<sup>a</sup> Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Universidad de

- Alcalá de Henares, 1998, I, pp. 275-281.
- , «Il romanziere e la finzione: questioni teoriche nei testi introduttivi ai *libros de caballerías*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 2 (1999), pp. 67-94.
- Brandenberger, Tobías, «Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano de Silva», *Revista de Literatura Medieval*, 15/1 (2003), pp. 55-80.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, «Introducción», en Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 1987, vol. I, pp. 17-216.
- , «El género del *Cifar* (Cromberger, 1512)», en *La invención de la novela*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 85-105.
- , «Del *Libro segundo del emperador Palmerín* (Salamanca, 1512) a los tres libros del *Primaleón* (Venecia, 1534)», en *Palmerín y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho, México, El Colegio de México, 2013, pp. 121-165.
- Catalán, Diego, «Poesía y novela en la historiografía castellana de los siglos xiii y xiv», en *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, J. Duculot, 1969, I, pp. 423-441.
- Chevalier, Maxime, *Lectura y lectores en la España del siglo xvi y xvii*, Madrid, Turner, 1976.
- , «Lectura y lectores... veinte años después», *Bulletin hispanique*, 99/1 (1997), pp. 19-24.
- , «Lectura en voz alta y novela de caballerías: A propósito de *Quijote*, I, 32», *Boletín de la Real Academia Española*, 79/276 (1999), pp. 55-65.
- , «Sur les lecteurs des *Amadis*. À propos d'un livre récent», *Bulletin hispanique*, 106/2 (2004), pp. 637-644.
- Córdoba Perozo, Jesús Ricardo, «Historias reales e historias fingidas: sobre *Palmerín y Primaleón*», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* (monográfico *Historia y literatura*), 49/1 (2022), pp. 35-63.
- Cravens, Sydney Paul, «Amadís de Gaula reivindicado por Feliciano de Silva», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48/1 (2000), pp. 51-69.
- Cuart Moner, Baltasar, «La historiografía áulica en la primera mitad del siglo XVI: los cronistas del Emperador», en *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, ed. Carmen Codoñer y Juan Antonio González

- Iglesias, Universidad de Salamanca, 1994, pp.39-58.
- Cuesta, Luzdivina, «La realidad histórica en la ficción de los libros de caballerías», en *Los libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»): poética, lectura, representación e identidad*, eds. Eva Belén Carro Carvajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, Semyr, 2002, pp. 87-109.
- Demattè, Claudia, «Instancias autoriales en los prólogos de los libros de caballerías», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster 1999*, ed. Christoph Strosetzki, Frankfurt/Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2001, pp. 415-421.
- , «Voci d'autore (e del lettore) nei *Libros de Caballería*. Strategie dell'enunciazione dal paratesto al testo (con speciale riferimento al *Félix Magno*)», *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, 44/2 (2002), pp. 355-409.
- Eisenberg, Daniel, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982.
- Eisenberg, Daniel; Marín Pina, M<sup>a</sup> Carmen, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- Eisenstein, Elizabeth, *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*, Madrid, Akal, 1994.
- Esteve, Abraham, «Los paratextos en el *Amadís de Gaula* (1508)», *Montea-gudo*, 18 (2013), pp. 57-77.
- Fogelquist, Donald F., «*Amadís*» y el género de la historia fingida, Madrid, Porrúa, 1983.
- Frenk Alatorre, Margit, «Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 101-124.
- , *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Gargano, Antonio, *Le arti della pace. Tradizione e rinnovamento letterario nella Spagna dei Rei Cattolici*, Napoli, Liguori, 2008.
- Gil-Albarellos, Susana, «Debates renacentistas en torno a la materia caballeresca. Estudio comparativo en Italia y España», *Exemplaria*, 1 (1997), pp. 43-73.

- Gómez Redondo, Fernando, «Historiografía medieval: constantes evolutivas de un género», *Anuario de Estudios Medievales*, 19 (1989), pp. 3-15.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel, «Los libros de caballerías como obras didácticas según dos prólogos artúricos: *Baladro del sabio Merlín* y *Tristán de Leonís*», *Memorabilia*, 15 (2013), pp. 227-243.
- , «Continuar y reescribir: el manuscrito encontrado y la falsa traducción en las continuaciones heterodoxas del *Amadís de Gaula*», en *Literaturas y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media. Actas del Coloquio Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Marta Haro Cortés, Valencia, PUV, 2015, II, pp. 503-517.
- Higashi, Alejandro, «Anatomía de la *hybris* en *Lisuarte de Grecia* (1514) y el prólogo de autor», en *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas, México, El Colegio de México, 2017, pp. 71-86.
- Izquierdo Andreu, Almudena, *El prólogo del libro de caballerías: mentalidad y propaganda*, tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- , «El elemento épico en el prólogo del libro de caballerías: el caso de la *Cuarta parte de Florisel de Niquea*», *Janus*, 9 (2020)a, pp. 487-508. URL < <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/27384> >.
- , «La estirpe legitimadora: la función del linaje en el prólogo del libro de caballerías», *e-Spania*, 35 (2020)b, URL: < <http://journals.openedition.org/e-spania/34486> >.
- , «Historia y propaganda: el prólogo del libro de caballerías», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 24 (2021), pp. 157-174, URL < <https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/22068> >.
- Kamuf, Peggy, *Signature pieces: on the institution of authorship*, Ithaca, Cornell University, 1988.
- Lucía Megías, José Manuel, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.
- Marín Pina, M<sup>a</sup> Carmen, «La historia y los primeros libros de caballerías españoles», en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Juan Paredes, Universidad de Granada, 1995, III, pp. 183-192.



- , «La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la narrativa caballeresca del reinado fernandino», en *Fernando II de Aragón, el rey Católico*, ed. Esteban Sarasa Sánchez, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 87-108.
- , «Introducción», en *Primaleón. Salamanca, 1512*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Mérida Jiménez, Rafael, «Las *historias fingidas* de Garci Rodríguez de Montalvo», *Thesaurus [Estudios sobre narrativa caballeresca española de los siglos xvi y xvii]*, 54 (1999), pp. 180-216.
- , «Las ejemplares historias fingidas de Montalvo», en *Transmisión y difusión de la literatura caballeresca. Doce estudios de recepción cultural hispánica (Siglos xiii-xvii)*, Lleida, Universitat de Lleida, 2013, pp. 133-162.
- Minic-Vidovic, Ranka, «La situación social del escritor español en la Baja Edad Media: El ejemplo de Garci Rodríguez de Montalvo», *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism* (2008), sin paginación.
- Moral Cañete, Francisco, «Los libros de caballerías y la literatura cíclica: las continuaciones de Feliciano de Silva del *Amadís de Gaula*», *Analecta malacitana*, 31/2 (2008), pp. 565-579
- Redondo Goicoechea, Alicia, «Una lectura del prólogo de Montalvo al *Amadís de Gaula*: Humanismo y Edad Media», *Dicenda. (Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada I)*, 6 (1987), pp. 199-207.
- , «*Siempre la lengua fue compañera del imperio*. Análisis del prólogo de Garci Rodríguez de Montalvo al *Amadís de Gaula*», en *Literatura hispánica. Reyes Católicos y descubrimiento. Actas del congreso internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, PPU, 1989, pp. 125-128.
- Rodríguez, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica. I. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal.
- , *La literatura del pobre*, Granada, Comares, 1994.
- Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1987-1988, 2 vols.
- Rodríguez Velasco, Jesús, «Esforço. La caballería, de estado a oficio», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca*, ed. José Manuel Lucía Mejía y M<sup>a</sup> Carmen Marín

- Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 661-689.
- Ruiz Pérez, Pedro, «Historia, épica y novela: modelos genéricos y poética histórica», *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, pp. 123-146.
- , «Prácticas y oficios de narrar en el siglo xvi: historia y teoría», *Studia Aurea*, 9 (2015), pp. 9-48.
- , «*Terra incognita*: la invención de la verdad literaria», en *Entre historia y ficción. Formas de la narrativa áurea*, coord. D. González Ramírez, E. Torres Corominas, J.J. Martín Romero, M<sup>a</sup> M. Merino García, J.R. Muñoz Sánchez, Madrid, Polifemo, 2020, pp. 5-27.
- Sales Dasí, Emilio José, «Feliciano de Silva y la tradición amadisiana en el *Lisuarte de Grecia*», *Incipit*, 17 (1997), pp. 175-217.
- , «Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 117-152.
- Salvador Miguel, Nicasio; Moya García, Cristina, eds., *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Iberoamericana, 2008
- Senabre, Ricardo (1986), «El público y la constitución del género novelesco», en *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo, pp. 98-111.
- Silva, Feliciano de, *Lisuarte de Grecia*, Sevilla, Jácome Cróberger, 1550.
- Tate, Robert B., *Ensayos sobre historiografía peninsular del siglo xv*, Madrid, Gredos, 1970.
- , «La historiografía del reinado de los Reyes Católicos», en *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, ed. Carmen Codoñer y Juan Antonio González Iglesias, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 17-28.
- Valero Moreno, Juan Miguel, «El prólogo de *Amadís* (1508) y las estorias de Troya. Transferencias», *Troianalexandrina*, 10 (2010), pp. 9-33.
- Ynduráin, Domingo, «Historia y ficción en el siglo xv», en *Jornadas de Filología Aragonesa. En el L aniversario del Archivo de Filología Aragonesa*, ed. José María Enguita Utrilla, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, 1, pp. 183-226.



PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### De la denegación autorial al prólogo ficcional: la construcción del pacto narrativo en los libros de caballerías

Ana Martínez Muñoz  
(Universidad Francisco de Vitoria)

Abstract

La aparición de los tópicos del manuscrito encontrado y de la falsa traducción en el prólogo de los libros de caballerías sirve de soporte a una confusa configuración del pacto narrativo, en la que se diluyen deliberadamente las fronteras entre el paratexto y el texto, mediante la identificación del autor real con la voz del traductor que narra la historia en el nivel inmanente del relato. Sin embargo, a medida que avanza el género, algunos autores transgredirán en sus prólogos esta formulación inicial del pacto, reclamando mediante la exhibición de la ficcionalidad de las voces del cronista y del traductor su necesaria diferenciación de la figura del autor real, en un camino que nos lleva de la denegación autorial al prólogo ficcional.

Palabras clave: pragmática literaria, pacto narrativo, libros de caballerías, manuscrito encontrado, prólogo ficcional.

The appearance of the topics of the discovered manuscript and the fake translation in the prologue of the romances of chivalry support a confused configuration of the narrative pact, through which the borders between the paratext and the text become diluted. This is provoked by the identification of the real author with the translator's voice who tells the story at the immanent level of narration. Nevertheless, as the genre moves forward, some authors transgress the initial formulation of the fictional pact in their prologues through the exhibition of the fictionality of the historian's and the translator's voices, claiming to be distinguished from the real author. This process leads us from the denial of authorship to the fictional prologue.

Keywords: literary pragmatics, narrative agreement, romances of chivalry, discovered manuscript, fictional prologue.

§

## 1. De nuevo sobre el tópico del manuscrito encontrado: una aproximación desde la Pragmática Literaria

Los libros de caballerías castellanos nacieron de la mano de la revolución que supuso en toda Europa la implantación de la industria editorial a finales del siglo XV, hasta el punto de que la crítica ha subrayado la necesidad de entender y definir este género literario como *género editorial*<sup>1</sup> (Lucía Megías, 2000). Efectivamente, los más de setenta títulos que conforman este *corpus* textual renacentista (Eisenberg y Marín Pina, 2000) poseen en su mayoría unas específicas características materiales y formales que han sido convenientemente aisladas; tales como el tamaño *in folio*, los grabados con un caballero jinete en la portada, los títulos que se disfrazan con los ropajes de la historiografía o la distribución del texto a dos columnas; todos ellos, elementos que contribuyen a convertir el *texto* en *libro* para presentarlo al gran público, en un momento en que la imprenta ha hecho estallar el estrecho circuito de difusión que imponía la transmisión manuscrita. A través de ellos, la obra adquiere una entidad física necesaria a los fines comerciales del mercado del libro, así como una específica y atractiva presentación tipográfica e iconográfica destinada a los compradores; pero, sobre todo, el texto literario se reviste de una estudiada batería de informaciones que permiten al lector desplegar unas determinadas estrategias de lectura. En este sentido, resulta muy significativo que esta concienzuda configuración editorial de los textos baste para que los libros de caballerías sean identificados como «cuerpos de libros grandes» frente a los pequeños libros de poesía, en el conocido escrutinio de la biblioteca de don Quijote (*DQ* I, 6).

Así, el texto transformado en libro, y este en objeto de consumo, invita al receptor a llevar a cabo una tentativa de adscripción genérica, aun antes de sumergirse en su lectura. Gérard Genette propuso para este complejo y variable dispositivo extratextual que busca dialogar abiertamente

---

<sup>1</sup> Este concepto, que propone aunar criterios materiales y literarios en la definición de los géneros del periodo áureo, fue acuñado por Víctor Infantes en el estudio de las historias caballerescas breves (1989). Posteriormente, José Manuel Lucía Megías se sirvió de él para fijar la nómina de los libros de caballerías, partiendo de esta doble aproximación a las obras, que «abarca tanto al *lector* (relacionado con el *texto*) como al *comprador* (relacionado con el *libro*)» (2001a, sin paginación).

con el lector el marbete de *paratexto*<sup>2</sup>, con el fin de remarcar su carácter colindante y su estrecha dependencia del texto literario. Para este teórico francés, los paratextos comprenden todos aquellos elementos verbales, icónicos, materiales, e incluso factuales, que se presentan diferenciados del discurso literario, pero que han sido escogidos y dispuestos con el fin de mediar en su lectura (Genette, 2001, 12). Constituyen en su conjunto un *umbral* entre el exterior del texto literario y el nivel inmanente de la ficción, que sirve de soporte no solo a las tácticas comerciales de impresores y librerías, sino también a la configuración del específico circuito de comunicación que caracteriza pragmáticamente a la literatura. De esta forma, puede afirmarse que los paratextos dotan de un cuerpo a la obra literaria y la preparan para su comercialización, pero, sobre todo, permiten que el autor intervenga desde el código de la producción literaria, para tratar de construir un contexto de situación comunicativa con su lector; en palabras de Genette:

[El paratexto, una franja de texto] siempre portadora de un comentario autoral más o menos legitimado por el autor, constituye, entre texto y extra-texto, una zona no solo de transición, sino también de *transacción*: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente –más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados (Genette, 2001, 7).

Ciertamente, mientras algunos componentes paratextuales proporcionan datos sobre el texto en principio neutrales –como el nombre del autor o el lugar y la fecha de impresión–, así como valiosas informaciones sobre las relaciones del autor con su contexto social e histórico (Ruiz García, 1999) –como es el caso, por ejemplo, de las dedicatorias o de los poemas laudatorios (Lucía Megías, 2000, 376-409)–; otros, en cambio, ponen

---

<sup>2</sup> Genette concibió la *paratextualidad* como una de las cinco posibles formas de transtextualidad por él establecidas en *Palimpsestes* (1981), entendiendo por esta última «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (citamos por la traducción castellana [1989, 9-10]). Poco después, dedicó un estudio pionero al análisis y clasificación de los distintos tipos de paratextos, titulado *Seuils* (1987), del que nos serviremos aquí para enmarcar la específica naturaleza de estos materiales desde el punto de vista de la teoría literaria (a partir de su traducción española titulada *Umbrales* [2001]). En el ámbito hispánico, resulta útil en este punto el estudio de Alvarado (1994), que sigue en buena parte la propuesta de Genette.

en evidencia la regulación que el autor real pretende ejecutar sobre la lectura de su texto, proporcionando claves acerca de su interpretación o de su propia elaboración ficcional al futuro receptor. En primer término, a través de cada una de sus elecciones paratextuales, el autor se configura a sí mismo como emisor de un texto al que pone voluntariamente en diálogo con otros títulos –como continuación, como reescritura, como inversión– adscribiéndolo a un cauce de creación determinado –un género, un ciclo, una corriente estética– y atribuyéndole una naturaleza concreta –doctrinal, histórica, ficcional...–. En segundo término, el autor puede servirse de este vestíbulo previo al texto para presentarse directamente a sí mismo como emisor, para situarse ante su creación literaria y, desde ese posicionamiento, tratar de incidir sobre la recepción de su obra.

Esta autorrepresentación del autor en los alrededores del texto literario resulta fundamental para la construcción de un punto de encuentro con su público potencial, que salve la fractura inherente al circuito de comunicación literaria, provocada por la lectura *in absentia*: podría decirse que el paratexto tiende un puente en la comunicación cruzada que representa la literatura, en la que el emisor y el receptor no están presentes al mismo tiempo<sup>3</sup>. Ello es posible porque en este territorio limítrofe que antecede al espacio interno de la ficción literaria el emisor se presenta todavía como autor real ante sus lectores, a los que puede dirigirse para dar cuenta de su tarea, invitándoles a tomar un asiento concreto para escuchar su relato. De manera que, conservando aún su voz propia, el autor puede salir al paso de un determinado horizonte de expectativas para encauzarlo. A este propósito, de entre todos los paratextos, el prólogo presenta una especial importancia, por cuanto constituye el espacio reservado expresamente para que el autor se dirija sin velos al lector, antes de dejarle en manos de la voz narrativa que dará a luz el relato.

---

<sup>3</sup> Cesare Segre fue uno de los primeros críticos en reflexionar sobre este carácter diferido de la comunicación literaria, señalando la existencia de una quiebra en la situación de comunicación Emisor-Mensaje-Receptor, que provoca un «circuito agrietado», una doble secuencia comunicativa separada espacial y temporalmente: Emisor-Receptor y Mensaje-Receptor (Segre, 1973, 27 y ss.). En este sentido, el estudio de los paratextos constituye una ayuda privilegiada para acercarnos a la imagen que el autor literario construye de sí mismo en un tiempo distinto al nuestro, condicionado históricamente por un público contemporáneo para el cual escribe; en el que, a su vez, se encuentran en última instancia intereses y condicionantes que explican sus elecciones literarias (*cf.* Senabre, 1986): entre otras, como aquí pretendemos analizar, el propio diseño de los emisores internos al relato.

No resulta sorprendente, pues, que los Siglos de Oro se presenten como el periodo de mayor auge del prólogo, en un momento en el que el público comienza precisamente a situarse como receptor de un código comunicativo todavía no conocido suficientemente<sup>4</sup>. Las figuras del autor y del lector merecen ser aún reflexionadas, perfiladas: el autor debe explicar por qué escribe; mientras el lector necesita saber cómo leer<sup>5</sup>. Asimismo, ni moralistas ni preceptistas han sancionado todavía el estatuto ficcional inherente al discurso literario y el prólogo debe hacerse cargo de la novedad que la literatura impresa supone como proceso comunicativo<sup>6</sup>. En este espacio, el autor presenta la obra y la justifica, amonesta y adoctrina, teoriza sobre el hecho literario y engatusa al lector (Porqueras Mayo, 1957, 114-121), pero también puede ayudar a su público a introducirse en la esfera de la ficción adecuadamente (Genette, 2001, 176 y 184). Esto último es lo que, a la escuela de Rodríguez de Montalvo, intentan hacer en sus prólogos los autores de libros de caballerías, quienes escogen en su inmensa mayoría hacer explícito en este espacio el pacto narrativo, de manera que el lector pueda hacerse cargo con mayor facilidad de este contrato pragmático, necesario a la literatura<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Para el estudio del prólogo como género literario en el Siglo de Oro, resulta un punto de partida obligado el ya clásico trabajo de Porqueras Mayo (1994; así como sus antologías posteriores, 1965 y 1968); respecto al prólogo en la literatura medieval, véase Riquer y Montoya (1988). Asimismo, desde una perspectiva más amplia, para el análisis de los paratextos en el periodo áureo resulta indispensable el trabajo de Anne Cayuela (1996), centrado fundamentalmente en las obras narrativas del s.XVII, y las aproximaciones al ámbito paratextual correspondientes a este periodo que pueden encontrarse en la monografía colectiva *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)* (2009).

<sup>5</sup> En este sentido, resulta significativo que, como afirma Susana Arroyo, el prólogo constituya un paratexto poco habitual en la novela actual, producida en el contexto de un mercado del libro en el que resultan «innecesarios ciertos usos de presentación del prólogo, sólo oportunos ya en casos de recopilaciones o antologías»; de manera que, cuando el prólogo aparece, lo hace cargado de ficcionalidad: «el prólogo ha ido perdiendo su función comercial y crítica, ha dejado de ser sólo un elemento paratextual para convertirse sobre todo en un texto de valor literario propio» (2014, 59).

<sup>6</sup> Para un análisis de las principales críticas a los libros de caballerías, véase Sarmati (1996).

<sup>7</sup> Los prólogos de los libros de caballerías han sido abordados en su conjunto desde diferentes perspectivas: Bognolo ha estudiado exhaustivamente las reflexiones de teoría literaria que pueden extraerse de estos prefacios autorales (1999a y 1999b); Demattè ha sistematizado la poética del prólogo caballeresco, desde una perspectiva semiótica (2001a y 2002). Recientemente ha aparecido un estudio que abarca el conjunto de prólogos caballerescos, centrado en las implicaciones ideológicas latentes en estos textos, como fruto de la tesis doctoral de Almudena Izquierdo: *El prólogo del libro de caballerías: mentalidad y propaganda* (Universidad Complutense de Madrid, 2019; se encuentra en acceso abierto en E-Prints Complutense: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/62687/> [fecha de última consulta: 01/06/2022]); un resumen de sus conclusiones puede encontrarse en Izquierdo Andreu (2020 y 2021).

Esta explicitación del pacto se realiza a través de la aparición en el prólogo de los tópicos engarzados del manuscrito encontrado y la falsa traducción<sup>8</sup>: mediante estos recursos, el autor advierte, justifica y construye su identificación con la figura del narrador-traductor que en adelante guiará al lector; esto es, se presenta como el encargado de trasladar al castellano la antigua crónica que presuntamente sirve de fuente a la narración. Los propios textos imponen, por tanto, la necesidad de atender a este nivel extratextual para comprender la configuración del nivel inmanente del relato, poniendo de manifiesto la conveniencia de observar la literatura como mensaje enmarcado en un específico proceso comunicativo, tal y como ha defendido en las últimas décadas la Pragmática Literaria. Pues, aunque la retórica discursiva y las características principales del género caballeresco se hallan codificadas en el nivel de la narración, estas encuentran su cimiento y su razón de ser en las declaraciones autoriales del prólogo. Unas declaraciones en las que, a su vez, se esconde el valioso reflejo de los condicionantes externos que, desde el contexto social, histórico y literario de la época están interviniendo en la elección de este diseño del discurso narrativo.

En las páginas que siguen, nos proponemos volver sobre estos conocidos *topoi* desde una perspectiva pragmática, para analizar la relevancia que su aparición en el prólogo de la obra tiene en la configuración discursiva del texto literario. En primer lugar, analizaremos la construcción del pacto narrativo en el género, a partir del prólogo de *Amadís de Gaula* (1508), que sirve de punto de partida a la inmensa mayoría de autores de libros de caballerías hasta principios del siglo XVII. Para ello, nos serviremos del modelo de análisis discursivo propuesto por Pozuelo Yvancos, pues presenta la ventaja de enriquecer las aproximaciones narratológicas con una perspectiva pragmática que resulta especialmente esclarecedora en el caso de los textos caballerescos. Por último, nos ocuparemos de aquellos casos en los que los prólogos de estos libros se distancian lúdicamente del pacto narrativo original. A través de este doble abordaje al prólogo de los libros de caballerías, nos proponemos demostrar cómo los

---

<sup>8</sup> Una recopilación actualizada de la abundante bibliografía que la crítica ha dedicado a estos tópicos puede encontrarse en Gutiérrez Trápaga (2015, n. 2; 2021); asimismo, Marín Pina traza un excelente panorama sobre el tema en su monografía *Páginas de sueños* (2011, 69-84).



cambios sufridos en la construcción del pacto narrativo en algunos títulos afectan a la naturaleza de este paratexto, que, como veremos, termina por presentarse como un auténtico prólogo ficcional.

### 3. La configuración del pacto narrativo en el prólogo caballeresco

Afirma Wayne Booth, en su conocida monografía *La retórica de la ficción* (1964), que a ningún autor literario le es dado prescindir de una retórica, sino que tan solo le es posible escoger el tipo de retórica que empleará. En virtud de esta retórica, entendida como organización convencional del discurso, el autor cederá su lugar de emisor al narrador del relato, resultando así definitivamente separado de él. Precisamente la búsqueda de dicha retórica es el reto que se les presenta a los autores de libros de caballerías a principios del siglo XVI, en un momento en el que la prosa de ficción todavía se encuentra inmersa en un proceso de experimentación de sus posibilidades, sin haber terminado de definir su autonomía y su legitimidad respecto a otros cauces de expresión literaria. Estos escritores de narraciones extensas, fabulosas e idealizantes, alejadas en muchos aspectos de la realidad que circunda al lector, se ven impelidos a dar respuesta en sus creaciones a un problema tanto comunicativo como ontológico, que la propia teoría literaria trató de resolver a lo largo del siglo pasado: de un lado, ¿cómo se escribe y cómo se lee la ficción?; de otro, ¿qué es la ficción?

Los estudios de Narratología han defendido la necesidad de limitar el análisis de los textos literarios a la construcción del discurso narrativo en el nivel inmanente del relato, partiendo de una convicción que condensa el conocido aserto de Roland Barthes: «*quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*» (1970, 34). De acuerdo con ello, la única figura que importa en el plano de la emisión del discurso literario es la voz narrativa que alumbra y entreteje la historia. Sin embargo, la Pragmática Literaria, asumida por la Semiótica textual literaria, ha subrayado la dependencia existente entre la construcción discursiva del texto literario y su dimensión comunicativa, defendiendo que la compren-

sión plena de las obras como producciones culturales solo puede obtenerse atendiendo a las específicas circunstancias de Emisión y Recepción que caracterizan a la literatura (García Berrio, 1979). Algunas de estas condiciones de naturaleza pragmática pueden tener un carácter histórico y, por tanto, cambiante, como pueden ser aquellas inducidas por el cauce de transmisión de los textos o por las convenciones de los distintos géneros; otras, por el contrario, constituyen rasgos constantes y exigidos por la comunicación literaria.

Entre estas últimas, Pozuelo Yvancos ha destacado la importancia de la ficcionalidad, a la que considera como la condición de posibilidad de la literatura (1994, 91-101). El carácter fictivo que él atribuye a toda comunicación literaria tendría dos implicaciones fundamentales, que han sido ampliamente reflexionadas en las últimas décadas por distintos teóricos de la ficción. De un lado, la concepción de la literatura como un proceso sémico, en el que el mensaje que el emisor propone a su receptor incluye su propio sujeto enunciativo y su propio receptor interno, lo que equivale a comprender el discurso narrativo como un hablar ficticio de otro, que no es el autor; en palabras de Martínez Bonati: «La regla fundamental de la institución novelística no es aceptar una imagen ficticia del mundo, sino un hablar fingido» (1978, 142). De otro lado, la definición de la literatura como artificio de representación, capaz de crear mundos autónomos, portadores de su propia verdad poética; como afirma Dolezel: «[las ficciones literarias] construyen en el acto creativo de la imaginación poética, la actividad de la *poiesis* [...]. Con los potenciales semióticos del texto literario, el poeta lleva a la existencia ficcional un mundo posible que no existía antes de su acto poético» (1995, 88). Así, frente a los teóricos de los actos del lenguaje, que como Searle, niegan la especificidad de la comunicación literaria –entendiendo por esta tan solo una situación especial de lenguaje, sin sus propias reglas (Searle, 1975)–, Pozuelo Yvancos concibe la ficcionalidad como el factor que describe tanto la estructura como la naturaleza del circuito mismo de la comunicación literaria (Pozuelo Yvancos, 1993, 144-151).

De acuerdo con esta doble concepción ficcional de la obra literaria, Pozuelo Yvancos ha acudido a la noción de «pacto narrativo» como punto de partida para comprender la estrecha dependencia que existe entre la

específica configuración discursiva de los textos literarios y su dimensión pragmática. Ciertamente, es este un concepto que afecta al plano de la recepción, asimilable a la actitud que Coleridge llamara «la suspensión de la incredulidad» o al «fingimiento» que Umberto Eco atribuyera al lector de textos literarios<sup>9</sup>. Pero, además, la noción de «pacto narrativo» pretende subrayar la existencia de una estrategia de fictivización pragmática por parte del autor configurada desde el nivel textual, que el lector validará precisamente mediante la aceptación de la retórica discursiva escogida por el primero:

Entrar en el pacto narrativo es aceptar una retórica por la que la situación Enunciación-Recepción que se ofrece dentro de la novela es distinguible de la situación fuera de la novela. En la primera la retórica discursiva distingue entre Narrador y Autor y entre Autor implícito y Autor real. Ello es posible en virtud de unos signos de la narración, inmanentes al texto, por los cuales es necesario separar y no confundir al Narrador (quien enuncia una historia) con el autor (quien da el libro). Igual ocurre en el plano de la Recepción, donde es posible separar mi papel como receptor real del papel de los receptores que actúen dentro del texto como tales (narratarios) (Pozuelo Yvancos, 1994, 234).

Esta contracción del pacto entre autor y lector en el nivel pragmático posibilita que la narración cree un contexto comunicativo interno al relato, en el que la ficción puede crear su propia realidad y establecer su propia «verdad», sin que el lector pueda reprochar al autor la existencia de desajustes desde el punto de vista referencial. En otras palabras, la literatura implica un desdoblamiento retórico del emisor y el receptor en el plano discursivo; pero, además, esta peculiar situación comunicativa permite la propia existencia de la ficción, entendida como artificio de representación, como mimesis creadora de mundos, coincidiendo así la ficcionalidad con el mismo estatuto ontológico de la literatura. De esta forma, la separación entre autor y narrador reclamada por los narratólogos se convierte en el

---

<sup>9</sup> «La regla fundamental para aceptar un pacto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un pacto ficcional con el autor, lo que Coleridge llamaba “la suspensión de la incredulidad”. El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. Sencillamente, como ha dicho Searle, el autor finge que hace una afirmación verdadera. Nosotros aceptamos el pacto ficcional y fingimos que lo que se nos cuenta ha acaecido de verdad» (Eco, 1996, 85).

nivel pragmático en una condición necesaria para la propia existencia de la literatura: a partir de ella, la esfera literaria puede comenzar a construirse como realidad autónoma, cuya verosimilitud a los ojos del lector deberá entenderse, por tanto, en relación con su propia coherencia compositiva, esto es, como verdad poética:

El discurso de un relato es siempre una organización convencional que se propone como verdadera. En el mundo de la ficción –y ese es uno de los datos de definición pragmática más atraídos– permanecen en suspenso las condiciones de «verdad» referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro. Cuando realiza esa acción –abrir el libro– desencadena una mágica y prodigiosa transmutación en su noción de realidad [...] ) (Pozuelo Yvancos, 1994, 233).

Para el análisis de los posibles pactos presentes en la comunicación narrativa, este teórico ha recopilado las principales categorías definidas por la retórica-narrativa, matizando algunas e inaugurando otras, a partir de las ya existentes<sup>10</sup>. En primer término, Yvancos establece una completa diferenciación entre los niveles enunciativos que afectan al código de la producción literaria y aquellos que se circunscriben en el código inmanente de la narración. En segundo término, discrimina las instancias situadas en el plano de la emisión de aquellas que cabe ubicar en el plano de la recepción. De entre todas ellas, nos interesa detenernos aquí en las categorías que se proponen para analizar las instancias emisoras en los distintos niveles de la enunciación del texto literario, pues resultan especialmente reveladoras para comprender el peculiar diseño de las voces narrativas que proponen los libros de caballerías.

Situándonos exclusivamente en el ámbito de la emisión, dentro del nivel no inmanente de la producción literaria cabe dibujar en el eje más exterior al *autor real*, como persona con entidad histórica, como escritor en una época determinada, al que interesará estudiar desde una perspectiva

---

<sup>10</sup> Pozuelo Yvancos llevó a cabo una primera propuesta de análisis semiológico del relato aplicada al *Coloquio de los perros* y al *Casamiento engañoso* cervantinos (1978 y 1988); después ampliaría y matizaría su modelo explicativo en diversas ocasiones. Para nuestro trabajo, tomamos la formulación de su análisis más acabada, que puede encontrarse en su *Teoría del lenguaje literario* (1994, 226-240).

sociológica. En una posición intermedia, todavía situada en el nivel externo a la inmanencia textual, pero relacionada con el proceso de lectura, podemos situar la figura que Pozuelo Yvancos llama *autor implícito no representado*, a la que identifica con la imagen que el lector se forja del autor real a partir de las aserciones y de los datos contenidos en el texto por él producido<sup>11</sup>. En un segundo nivel, dentro ya del plano inmanente de la codificación narratológica, cabe distinguir entre la voz del narrador y la de una figura propuesta por este teórico, a la que bautiza con el nombre de *autor implícito representado*, con la que persigue designar a la instancia que en el texto aparece como responsable de la escritura, como autor de la narración. Así, mientras el autor real se presenta como el dador del libro a la sociedad, el *autor implícito representado* se propone ante los lectores como el dador de la escritura: es decir, como *autor ficcional*<sup>12</sup>.

Un ejemplo ilustre de esta última categoría vendría representada por Cide Hamete Benengeli, a quien se atribuye la redacción de la crónica que consigna las hazañas de don Quijote y que sirve de base a la narración desarrollada por la voz en primera persona que abre las primeras líneas de la obra, pronunciando el consabido: «En un lugar de la Mancha...» (*DQ I*, 1). Este deslinde propuesto entre *narrador* y *autor implícito representado* resulta especialmente productivo en textos como los libros de caballerías, que habían utilizado antes que Cervantes el recurso a la impostura historiográfica (Eisenberg, 1982). Ya que, desde que Rodríguez de Montalvo hiciera uso de él en la configuración discursiva del *Amadís de Gaula*, la inmensa mayoría de autores lo emplearon para iniciar sus narraciones. Como sabemos, de acuerdo con esta propuesta discursiva, de larga y prestigiada tradición, el narrador del relato se presenta como traductor de una crónica por él hallada, en la que se contienen las hazañas del protagonista de la historia.

---

<sup>11</sup> Esta etiqueta pretende acotar una de las diversas nociones que W. Booth aglutinó bajo el término *autor implícito* (1964, 143-149), en el que este crítico americano englobó «tanto al segundo-yo del autor, que obedece a esa distancia irónica de ocultación, de desdoblamiento de su responsabilidad, como a la “imagen del autor” tal como esta puede ser deducida por la lectura» (Pozuelo Yvancos 1994, 237).

<sup>12</sup> Pozuelo Yvancos parece desechar esta etiqueta por su respeto al marbete acuñado por Booth, *autor implícito* (cf. nota anterior), a partir del cual define y deslinda dos conceptos diferentes que el crítico anglosajón mezclaba de forma confusa: *autor implícito representado* y *autor implícito no representado*. Sin embargo, el hecho de que este segundo término se proponga para una instancia que, por definición, cabe identificar por su aparición explícita en el texto hace que el término *implícito* resulte confuso, por lo que tal vez convendría denominarlo con un término similar al de *autor ficcional*.

Pero, a diferencia de lo que ocurre en el *Quijote*, en el caso de los textos caballerescos, además, los autores introducen esta configuración retórica desde los prólogos de las obras, para reforzar la proyección de este recurso en términos de ilusión mimética.

Así puede apreciarse claramente en el prólogo amadisiano<sup>13</sup>, en el que, tras haber asistido a una larga disertación sobre teoría literaria, desarrollada por una instancia autorial que el lector identifica con el mismo Rodríguez de Montalvo, nos encontramos con unas declaraciones propias del ámbito ficcional: en ellas, sin previo aviso, la voz que nos habla se funde con la que poco después atribuiremos al narrador del relato, que se presenta aquí anticipadamente como el corrector de los «tres libros del Amadís que por falta de los malos escritores o componedores muy corruptos o viciosos se leían» y como el trasladador del libro cuarto:

...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 mercader a estas partes de España, en la letra y pergamino tan antiguo que con mucho trabajo se pudo leer por aquéllos que la lengua sabían (*Amadís*, I, prólogo).

La ejecución de esta maniobra en el ámbito de los paratextos tiene una trascendencia fundamental, que se traduce en una construcción del pacto narrativo deliberadamente confusa, por la que se propone la identificación de la figura del autor real con la del narrador del relato; lo cual, en principio, constituye una imposibilidad ontológica, por cuanto aquel habita en el nivel no inmanente al texto literario. Una contradicción que queda resuelta si recordamos que, precisamente, el texto de Montalvo no quiere ser presentado como literatura, sino como historia.

Tenemos, así, en primer lugar, que la voluntad de asentar la verosimilitud de la narración fuera de la esfera ficcional, en el terreno de la verdad histórica o factual, lleva a borrar intencionalmente la separación entre la figura del autor y la del narrador: condición esta, como hemos visto desde la teoría literaria, necesaria para el nacimiento del discurso narrativo. Mientras que, en segundo lugar, esta ausencia de límites entre la realidad y

---

<sup>13</sup> Sobre la construcción discursiva de la *historia fingida* en el prólogo de Amadís, cf. Fogelquist (1982), Cacho Bleuca (1991 y 2002), Sales Dasí (1992), Bognolo (1997, 37-63, y 1998), Courcelles (2008) y Mérida (2013).

la ficción inherente al relato violenta e imposibilita precisamente el surgimiento de una verosimilitud entendida como mimesis creadora de mundos y no como pretendida (y fingida) relación histórica. La construcción del pacto narrativo en los libros de caballerías se lleva a cabo, pues, sobre el juego con los límites que permiten la existencia misma de la comunicación literaria, borrando las fronteras necesarias al nivel inmanente del texto literario, esto es: aquellas que se sitúan entre texto y paratexto, entre autor y narrador, entre verdad histórica y verdad poética.

#### 4. La pseudohistoricidad como estrategia pragmática de fictivización

Pudiera parecer entonces que Rodríguez de Montalvo y sus imitadores, al recurrir a la pseudohistoricidad, adoptan una actitud poco honesta con sus lectores, sumiendo en la ambigüedad el estatuto ficcional de sus obras. Ciertamente, hemos de imaginar que parte del público potencial caería en la trampa y, como le ocurriera a Juan Palomeque el Zurdo, recibiría estos relatos como verdaderas crónicas (*DQ* I, 32): pero esta es una posibilidad que atañe al plano de la recepción, no al de la emisión<sup>14</sup>. En el plano de la emisión, el autor real escribe para un *lector modelo* —en la terminología de Eco (1987)—, al que el fundador del género caballeresco parece querer proponer, por el contrario, un pacto genuinamente literario en el nivel pragmático. A este propósito, conviene recordar que las retóricas declaraciones sobre la presunta historicidad de sus relatos se presentan, al tiempo, conscientemente acompañadas en la mayoría de los casos de reconocimientos tanto directos como indirectos acerca del carácter fabuloso e inventado de sus creaciones. El propio autor de *Amadís* dedica largo espacio a distinguir convenientemente tres tipos de «historias» o narraciones: las historias verdaderas, las historias amplificadas, y las historias fingidas; allegando sin tapujos la suya a la tercera de estas categorías: esto es, la

---

<sup>14</sup> «¡Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparates y mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta y tantas batallas y tantos encantamientos que quitan el juicio!» (I, 32). Para un análisis de este capítulo y de otras referencias caballerescas en el *Quijote*, véase Marín Pina (1990).

propia de las fábulas, de los relatos ficticios<sup>15</sup>. De hecho, Montalvo subraya este importante reconocimiento sin empacho, precisamente en la misma frase en que, sin transición alguna, se coloca el disfraz de corrector y traductor de su propio relato:

Y yo esto considerando, deseando que de mí alguna sombra de memoria quedase, no me atreviendo a poner en 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 del Amadís que por falta de los malos escritores o componedores muy corruptos o viciosos se leían y trasladando y enmendando el libro cuarto con las Sergas de Esplandián, su hijo (*Amadís*, I, prólogo).

Para el lector atento de la época, tanto la concienzuda categorización autorial de las narraciones en función de su grado de historicidad como esta explícita confesión de la naturaleza ficcional y *liviana* de su obra bastarían para comprender que lo que Montalvo está proponiendo no es sino lo que Genette llamara un «contrato de veracidad»: esto es, un acuerdo tácito –pragmático–, por el que el autor propone al receptor leer su relato *como si* fuese historia (2001, 176-177). Es cierto que no todos los autores hacen un uso tan lúcido de este recurso narrativo, de manera que algunos prólogos sí dejan en la indefinición el estatuto ficcional de la obra; tal es el caso del *Palmerín de Olivia* (1511), en el que, como afirma Anna Bognolo, «si mescolano senza distinzioni i riferimenti alle storie antiche, alle cronache della reconquista e alle imprese degli avi del dedicatario, senza che si avverta la delimitazione di un genere separato per il racconto di finzione» (1999b, 73). Sin embargo, el valioso examen llevado a cabo por esta investigadora sobre más de una cincuentena de prólogos demuestra que la mayor parte de los autores de libros de caballerías optan por hacerse cargo de la naturaleza fabulosa de sus creaciones, precisamente para salir al paso de las posibles críticas que esta condición les iba a acarrear:

---

<sup>15</sup> «Triple distinción que se puede asociar a la tradicional clasificación retórica entre los géneros de la narratio: historia, *argumentum* y fábula (narración de hechos verdaderos, verosímiles y ficticios)» (Bognolo, 1996, 277).



La posizione prevalente è però quella degli autori che, mostrando una coscienza critica maggiore, preferiscono rendere esplicita la distinzione e sottolineare la differenza, ammettendo la natura fittizia della loro opera ed escogitando argomenti per giustificarla [...]. Se non troviamo ancora quell'affermazione a difesa della letteratura dei moderni, ricorrente nelle discussioni cinquecentesche, che tesse l'elogio della forza creativa attribuita all'invenzione del poeta, superiore allo storico in quanto capace di creare nuovi mondi immaginati e non passivamente imitati, troviamo però l'enunciazione di un diritto ad uno spazio proprio per la finzione narrativa, che si presenta al pubblico senza reticenze (1999b, 71-73).

De esta forma, los prólogos conciertan en su interior dos posicionamientos ante la ficción que parecerían irreconciliables: de un lado, una confesión por parte del autor del carácter ficcional de su relato; de otro, un ejercicio de denegación autorial por su parte que le coloca como traductor de una crónica histórica. Una incongruencia que se resuelve si atendemos a un contexto de creación literaria en el que, como afirmamos más arriba, se hace necesaria tanto la justificación de la escritura ante los críticos como la explicitación del pacto narrativo ante los lectores. Un pacto formulado inicialmente en términos de fingida historicidad, que quiere ser pragmáticamente percibido como artificio narrativo: como «contrato de verdad». Así lo evidencian también algunos elementos internos a la ficción, que subrayan el carácter de convención discursiva de los tópicos del manuscrito encontrado y de la falsa traducción. El ejemplo más extremo en el caso de Montalvo vendría ofrecido por el quinto libro de las *Sergas de Esplandián* (1510), donde nos encontramos al propio autor-narrador dialogando en sueños con un personaje del universo diegético: se trata nada menos que de la maga Urganda la Desconocida, quien, tras imponerle en un primer momento un castigo temporal por haberse atrevido a poner por escrito las hazañas de Amadís, le autorizará en un encuentro posterior a continuar con su labor de narrador, facilitándole ella misma la crónica escrita por el maestro Elisabad, que una de sus doncellas se encarga de traducir de viva voz (*Sergas*, 98-99):

Entonces tomando essa donzella el libro de las manos del maestro, declarando lo que en él estava, en el lenguaje que yo muy bien entiendo, comenzó á leer [...] fasta dar en la fin del libro [...] Lo cual por mi oído, como por deleite lo escuchase, teniendo las orejas muy atentas en ello, toda la mayor parte me quedó en

la memoria. Esto assí acabado, como avéis oído, desseando mucho salir de un tan estraño lugar, assí para descanso como para poner en escripto lo que dicho tengo, dixе a la gran sabi[dora] si mandarme quería más. Ella respondió que no por entonces.

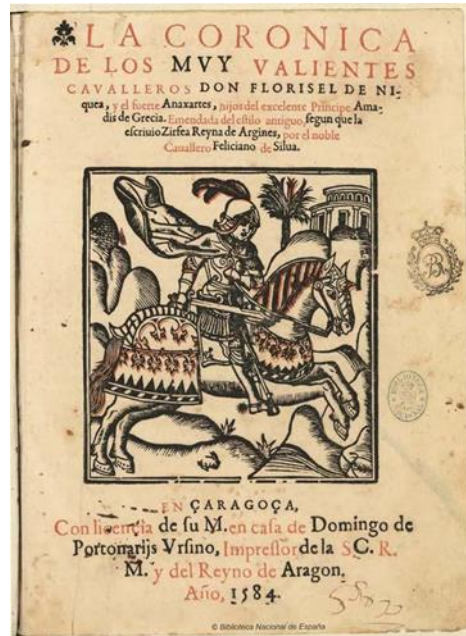
–Pues, señora, dixе yo, ruégovos, por vuestra bondad, que dándome licencia, deis orden cómo de aquí salga[...]»<sup>16</sup>.

Ciertamente, la construcción de este pasaje –que Feliciano de Silva imitará en los capítulos independientes titulados «Lamentación» y «Sueño» que preceden a la segunda parte de su *Amadís de Grecia* (1530)– debe explicarse como una herencia del motivo del sueño-visión de la tradición medieval antes que como un consciente ejercicio de metaficción<sup>17</sup>. Sin embargo, la imposible fusión de niveles diegéticos que plantean estos episodios imposibilita en cualquier caso la aceptación ingenua por parte del público de la retórica de la pseudohistoricidad. Una credulidad, que, de otro lado, se hace difícil de suponer al lector crítico, desde el momento en que la crónica que sirve de fuente a la narración de las hazañas de Amadís, y de muchos otros libros de caballerías, ha sido redactada por un personaje dotado de poderes mágicos, como el «sabio encantador», puesto que se trata de una voz que, por su propio diseño, se sitúa «nel punto di massima evidenza della finzione» (Bognolo, 1999b, 86). En efecto, esta condición fantástica compartida por muchos de los cronistas que se ofrecen como autores implícitos representados en las narraciones caballerescas se presenta sin reparo a los lectores, de manera que tampoco los impresores manifiestan escrúpulo a la hora de hacer aparecer su nombre en la portada, en el lugar en que el lector esperaría encontrar al autor real, tal y como acontece en el caso de algunas ediciones de las *Sergas de Esplandián* y de otras continuaciones amadisianas, como el *Florisel de Niquea* (1532), de Feliciano de Silva, atribuido desde el frontispicio a la sabia «Zirfea, reina de Argines»:

---

<sup>16</sup> Citamos por la transcripción de este pasaje que Cacho Bleuca realizó para la *Antología de libros de caballerías castellanos* (Lucía Megías, 2001b, 26).

<sup>17</sup> Para el análisis de este episodio véase Sales Dasí (1995); sobre el recurso del sueño-visión en los libros de caballerías, confróntese Acebrón (1998). M.<sup>a</sup> Rosa Lida ya señaló el distanciamiento irónico que impone este episodio en la construcción de la ilusión mimética (1955). Por su parte, a propósito del análisis



Imágenes 1 y 2. Portada de *Amadís de Grecia*, Sevilla, Juan de Junta, 1526 (Biblioteca de Catalunya); Portada de *Florisel de Niquea*, Zaragoza, Domingo de Portonarijs Vrsino, 1584 (Biblioteca Nacional de España).

La dificultad de una lectura en términos no ficcionales de estos juegos con las voces narrativas no hace sino señalar que el estrecho corsé historiográfico de los libros de caballerías parte de una necesidad estética antes que de un engaño con implicaciones éticas: los escritores necesitaban una convención retórica para comenzar a relatar y, perfilándose como traductores de viejas crónicas, «además de dotar de autoridad y prestigio a lo narrado, dejaban su mente libre para fabular» (Marín Pina, 1994, 548). Una autoridad que, por tanto, hemos de entender en términos de construcción literaria, como proyección de los mecanismos y resortes de una forma de narración validada —la de la historia— sobre otra en proceso de experimentación —la de la *historia fingida*—. Así pues, la elección de un narrador-traductor y de un antiguo cronista autor del manuscrito encontrado parece obedecer a la búsqueda de una configuración discursiva que permita al

---

de este recurso en la obra de Feliciano de Silva, Brandenberger señala la deuda de los autores caballescros con los ejercicios de experimentación de la autoconciencia narrativa propios de la novela sentimental (2003); sobre el sueño-visión del *Amadís de Grecia*, véase también García Álvarez (2021).

escritor la elaboración de un relato verosímil, en un momento en que la narración de ficción carece de preceptiva autorizada y, cuando se debate sobre ella –como ocurre en el caso de la querrela italiana a propósito del *Orlando Furioso* de Ariosto–, su verosimilitud se mide inicialmente a partir del género de la épica; es decir, en términos de mimesis imitativa: para que algo sea creíble, debe resultar lo más parecido posible a la realidad histórica<sup>18</sup>.

De acuerdo con ello, los escritores se sirven del prestigio otorgado al discurso historiográfico y a la labor de traducción de manuscritos practicada por los humanistas (Campos García Rojas, 2012; Gutiérrez Trápaga, 2015), para causar un espejismo o ilusión de realidad (literaria) que todavía no se imagina eficaz fuera del juego de la pseudohistoricidad. No obstante, tampoco conviene desdeñar, en segundo lugar, la necesidad del autor de dar razón de una figura tan compleja y tan necesaria a la ficción como la del narrador omnisciente. Los lectores actuales sabemos que la voz narrativa de las novelas realistas es tan ficcional como la de un autor-traductor y que en ningún caso hemos de hacerla corresponder con la del autor real; pero, en este momento de exploración del fenómeno de la ficción, los autores parecen sentirse más cómodos dando un rostro concreto a esa instancia misteriosa y huidiza, tan abstracta como irreal, para ocultarse después tras sucesivas máscaras en un momento en que reconocer la paternidad de la ficción no resulta cómodo. Así pues, los escritores recurren a lo que Genette llamara prólogo denegativo o cripto-autorial (2001, 237-241)<sup>19</sup>, también con el fin de colocarse un disfraz que les permitiera encarnar a su narrador y quedar, al tiempo, en un segundo plano.

---

<sup>18</sup> De manera que, cuando existan desajustes entre esta realidad y los sucesos narrados, convendrá imponer un alejamiento espacio-temporal que justifique literariamente dicha disonancia, como harán los libros de caballerías. Así lo afirma Tasso: «L'istoria di seculo o di nazione lontanissima pare per alcuna ragione soggetto assai conveniente al poema eroico, però che, essendo quelle cose in guisa sepolte ne Pantichità ch'a pena ne rimane debole e oscura memoria, può il poeta mutarle e rimutarle, e narrarle come gli piace» (citado en Weinberg, 1961, 194). No obstante, en el caso italiano, tratadistas como Giraldi, Pigna o Malatesta avanzan en una definición neor aristotélica de la mimesis, que valida la autonomía de la verosimilitud de la prosa de ficción, de lo «imposible verosímil» (cf. Weinberg, 1961; Asensi, 1998, 282-287 y Bognolo, 2018); esta formulación de la mimesis en España no llegará hasta finales de siglo XVI, con teóricos como López Pinciano (cf. Gómez Redondo, 2004).

<sup>19</sup> «Existe otra suerte de prefacios autoriales, auténticos en su estatus de atribución, ya que su autor declarado es el autor real del texto, pero mucho más ficcionales en su discurso, porque el autor real pretende no ser el autor *del texto* –aquí también sin invitarnos a creerle–. Niega la paternidad no del

## 5. El juego con el pacto narrativo en los libros de caballerías: el prólogo ficcional

Progresivamente, a medida que vayan publicándose más títulos de libros de caballerías y los autores puedan tener en mente a un lector avisado, estos van a permitirse reformular lúdicamente el pacto narrativo. Según va transcurriendo el siglo, es posible encontrar en estos materiales paratextuales un manejo cada vez más rebuscado de los tópicos fundantes del género, de manera que, en ocasiones, «l'esibizione delle circostanze favolose che circondano l'origine del libro è tale da far pensare a una affabulazione ulteriore attorno alla natura fittizia di esso» (Bognolo, 1999a, 89). Así sucede en la rocambolesca sucesión de traducciones que anteceden a la versión castellana elaborada por el autor-traductor del *Felixmarte* (1556) (Demattè, 2001a, Campos García Rojas, 2012); realizada a partir de un manuscrito escrito en toscano que habría sido donado por Hernando Colón a un monasterio de Sevilla, el cual habría sido previamente vuelto del latín:

Porque el que de lengua latina en ella lo traduxo fue el excelente poeta y orador Francisco Petrarca, florentino, y en su traducción nos muestra averlo sido de griego en lengua latina por el gran Plutarco, discípulo de aquel famoso historiador Philosio Atheniense, que en lengua griega esta gran historia escribió por mandado del gran senado de Athenas [...] (Ortega, 1998, 11-12).

Para después concluir afirmando su pretensión de «decir la verdad llanamente», frente a las «imaginadas invenciones» que en este punto aducen otros autores del género; aseveraciones que sirven al lector para intuir el carácter irónico del recorrido que Melchor de Ortega traza desde la Antigüedad Clásica.

En esta línea de relectura, los autores van a jugar a cuestionar su relación con las distintas voces emisoras del discurso literario, acentuando deliberadamente en sus prólogos el rango ficcional tanto del autor-traductor como del cronista «dador de la escritura»: algunos textos proponen una exhibición de la ficcionalidad de la voz del cronista; otros, por el contrario,

---

prefacio mismo, lo que sería lógicamente absurdo (“no estoy enunciando la presente frase”), sino del texto que introduce» (Genette, 2021, 157).

una ficcionalización radical de la instancia representada por el autor-traductor. En ambos casos, el tratamiento metaficcional que recibirán ambas figuras en el marco del prólogo determinará su definitiva definición como instancias literarias, necesariamente diferenciadas de la voz del autor real<sup>20</sup>. La primera consecuencia de estas propuestas de experimentación será la conversión del prólogo denegativo en un prólogo absolutamente ficcional<sup>21</sup>; la segunda consecuencia tendrá que ver con la naturaleza del pacto narrativo que los autores proponen a sus lectores, en la medida en que la mezcla de planos de ficción, que, como ahora veremos, suponen estas propuestas, comporta un primer paso para reformular el pacto en los términos de un implícito «contrato de ficción»<sup>22</sup> (Genette, 2001, 184-186).

En el primer grupo de ejemplos, encontramos algunos libros de caballerías en los que, durante la primera mitad del s. XVI, se cuestiona la historicidad de la voz del cronista, mediante una deliberada exposición de su artificiosidad que remite directamente a la subjetividad inherente a la instancia autorial. No otro es el mensaje que se esconde tras la composición de dos prólogos paralelos en el *Lepolemo* (1521), uno atribuido al traductor y otro al cronista moro Xartón (Del Río y Bognolo, 2016; Roubaud, 1990), cuya construcción en eco señala con sorna la condición ficticia de ambas voces narrativas. Una maniobra autoconsciente que retomará Feliciano de Silva en su novena continuación amadisiana (1530), donde también encontramos diversos materiales paratextuales que hacen las veces de prólogos: el primero es un prólogo-dedicatoria, con el que el autor dirige su obra al III duque del Infantado; el segundo es una carta firmada por el

---

<sup>20</sup> Entendemos por metaficción el ejercicio de reflexión sobre la propia ficción que estamos leyendo, de acuerdo con la definición teórica del término propuesta por los estudios ya clásicos en el ámbito de la teoría anglosajona de Linda Hutcheon (1980) y Patricia Waugh (1984).

<sup>21</sup> De acuerdo con Genette, estos «se distinguen por el régimen ficcional o, si se prefiere, lúdico (las dos nociones me parecen aquí equivalentes), en el sentido en que el estatus pretendido de su destinatario no pide ser tomado en serio» (2001, 236). Preferimos emplear el marbete *prólogo ficcional* frente al de *prólogo literario* que propone Lucía Megías en su *Imprenta y libro de caballerías* (2000, 374-375), por cuanto estimamos que da cuenta con mayor claridad de la específica naturaleza ficcional que en este tipo de prólogos posee la voz del autor-traductor, al que en ningún caso podremos hacer corresponder con el autor real.

<sup>22</sup> «Una función inevitablemente reservada a las obras de ficción, y particularmente a la ficción novelesca, consiste en lo que llamaría (con el matiz de sospecha que implica este término) una declaración de ficcionalidad. Son innumerables las obras clásicas en las que el prefacio lleva una puesta en guardia contra toda tentación de buscar las claves de las personas y las situaciones, o como se dice, “adornos”» (Genette, 2001, 185).

sabio Alquife, con la que el cronista del nivel diegético se dirige en el nivel extradiegético a otro personaje ficcional, el rey Amadís; el tercero es una aclaración de Silva como corrector de la obra, en la que pide directamente al lector que considere la que le presenta como la octava entrega de la saga de Amadís, por cuanto la obra de Juan Díaz no merece ser contada entre las verdaderas y legítimas continuaciones (Sales Dasí, 2002)<sup>23</sup>. En uno y otro libro, la aparición de los cronistas en el ámbito de los paratextos provoca una imposible nivelación de su entidad ontológica con la del autor-traductor, que termina por evidenciar la condición ficcional de ambas instancias.

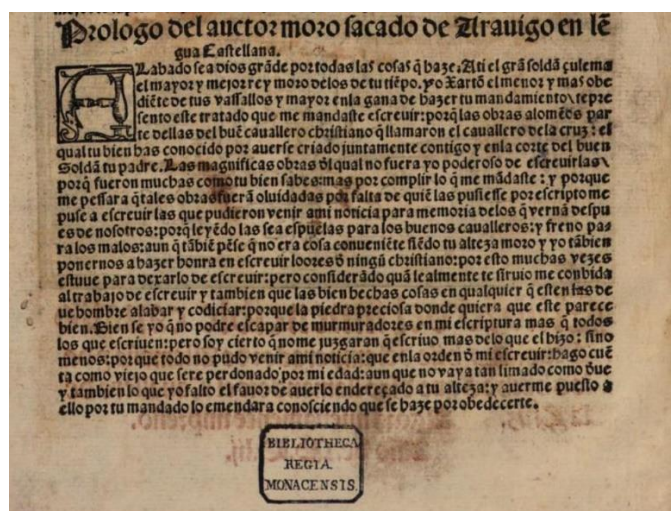


Imagen 3. Prólogo del «autor moro», *Lepolemo*, Toledo, Juan Ferrer, 1552 (Bayerische Staatsbibliothek).

<sup>23</sup> Un juego de metaficción que cabe relacionar con el diseño de una cronista de autoridad tan cuestionable como la sabia mora Califa, efectuado por el anónimo autor del *Félix Magno* (1531) (Demattè, 2001a, 2002), seguramente inspirado por la caracterización de la sabia Zirfea, cronista del *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva (1530). A propósito de la sabia Califa, Claudia Demattè ha señalado que escoger como cronista a una sabia mora supone «rescatar dos categorías sociales caracterizadas, más bien, por la ausencia de la verdad que por su presencia», de manera que el autor nos sitúa conscientemente «frente a un testigo que es mujer y mora, o sea el binomio tópico casi por excelencia de la falsedad»; un recurso que, por otra parte, cabe relacionar directamente con el diseño de Cide Hamete por parte de Cervantes (2001a, 420).



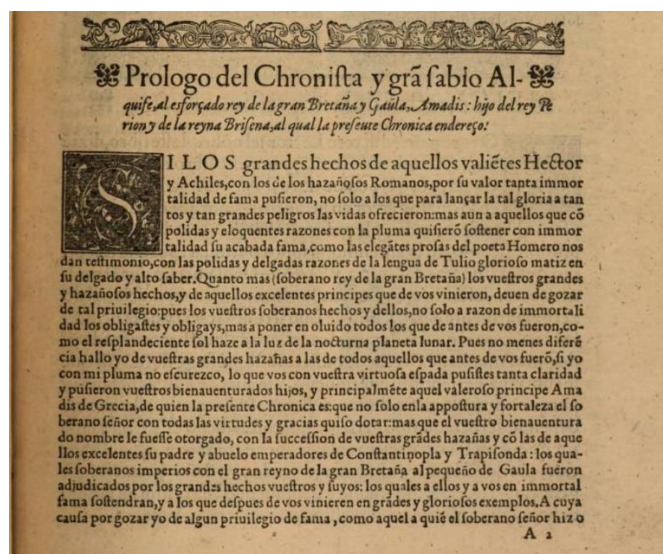


Imagen 4. Prólogo del «cronista y gran sabio Alquife», *Amadis de Grecia*, Medina del Campo, Francisco del Canto, 1564 (Biblioteca de Catalunya).

En el segundo grupo, podemos situar aquellos prólogos en los que el autor aparece como protagonista de un auténtico microrrelato que conduce al hallazgo del manuscrito. De esta forma, lo que en los inicios del género constituye una breve referencia al lugar del descubrimiento y a las características del testimonio termina por convertirse en una verdadera narración independiente; en la que, además, los autores se distanciarán progresivamente de la voluntad de aportar datos y referentes históricos que autoricen el hallazgo (Sarmati, 2004). Por el contrario, los escritores darán cada vez más cabida a la fantasía propia de las ficciones que se disponen a narrar, de manera que el alto grado de ficcionalidad de las andanzas protagonizadas por el autor-traductor imposibilitará la identificación entre la voz narrativa y la figura del autor real que el recurso al tópico del manuscrito encontrado perseguía introducir en el prólogo, llegando a provocar el resultado contrario mediante un efecto último de extrañamiento. Significativamente, en todos los casos se trata de textos aparecidos en la segunda mitad del siglo XVI, en los que el prólogo comienza a incorporar



los mismos elementos fantásticos que aparecen en el marco de la diégesis<sup>24</sup>.

Así sucede en el prólogo a la *Segunda Parte del Belianís de Grecia* (¿1545?), compuesto por Jerónimo Fernández, en el que el autor es guiado por cuatro damas, Ociosidad, Descuido, Fama y Perseverancia, hasta una cueva en la que, en un sepulcro acristalado, encuentra el manuscrito que le permitirá continuar con la narración de las hazañas de su héroe<sup>25</sup>. La aparición de personajes alegóricos en el marco de los paratextos causa un inevitable efecto de desrealización, que alcanza un punto de no retorno en aquellos prólogos en los que, además, el autor se encuentra en su particular periplo con sus propios personajes. Este contacto directo con sus criaturas supone una inevitable ruptura del tipo de ilusión mimética que propone la pseudohistoricidad, a partir de un deliberado ejercicio de metalepsis; entendiendo por esta «toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o, inversamente» (Genette, 1989, 290)<sup>26</sup>. Un recurso que Gutiérrez Trápaga ha aplicado de forma pionera al estudio de los libros de caballerías, en un trabajo dedicado específicamente a su aparición y funcionalidad en algunos textos caballerescos (2017).

Esta transgresión de los límites de los distintos niveles diegéticos se introduce por primera vez en el prólogo que Pedro de Luján escribe para su *Silves de la Selva* (1546), donde el autor llega a una cueva en la que se esconden los sepulcros de los protagonistas de su relato<sup>27</sup>. Un recurso que

---

<sup>24</sup> Uno de los primeros textos que incorpora un relato desarrollado acerca del hallazgo del manuscrito es el *Cristalián de España* de Beatriz Bernal (1545), quien en su prólogo dice haber hallado un antiguo manuscrito en un sepulcro de una vieja iglesia, durante el trascurso de una peregrinación; sin embargo, en este prólogo el relato está dotado de una ambientación realista que no impone una ruptura necesaria con el contrato de veracidad invocado por la impostura historiográfica, como es el caso de los prólogos que a continuación examinaremos.

<sup>25</sup> La primera de ellas tratará de animar al autor a desistir en su tarea de continuar la narración de las hazañas de Belianís, mientras Perseverancia conseguirá convencerle de la conveniencia de no abandonar su empresa (Orduna, 1997, II, 1 y ss.).

<sup>26</sup> Para un amplio estudio de este recurso por parte de Genette, puede consultarse una monografía posterior a la primera tentativa de definición del recurso que llevó a cabo en *Figuras III* (1989), enteramente dedicada a la metalepsis (2003).

<sup>27</sup> En esta ocasión, el prólogo no se sirve del recurso del sueño, si bien el intenso calor que contextualiza la tarde del hallazgo podría ejercer funciones similares. Movido por el deseo de refrescarse, el autor ficcionalizado da un paseo por la ribera, en el trascurso del cual dos doncellas salen a su encuentro desde otra embarcación, para llevarle hasta una cueva: «en ella penetra el escritor hasta una cámara de diamante

será llevado a sus últimas consecuencias en títulos posteriores, donde el autor mantendrá largos diálogos y protagonizará verdaderas aventuras caballerescas junto a sus criaturas ficcionales. Este es el caso de los prólogos de *Olivante de Laura* (1564), de *Febo el Troyano* (1576) y del *Espejo de príncipes y caballeros III* (1587). El primero de estos títulos, debido a la pluma de Antonio de Torquemada, constituye un punto de inflexión en el proceso de ficcionalización del prólogo, por cuanto el «prólogo del auctor, dando razón qué causa le haya movido a divulgar esta excelente historia» recibe un extensísimo desarrollo, que obliga a dividirlo en cuatro partes, como si de un libro de caballerías en miniatura se tratase. En este prólogo ficcional, Torquemada relatará su inesperado viaje al territorio paradisiaco en que habita la sabia Ypermea, tras derrumbarse la ermita en la que el autor había entrado fortuitamente para refugiarse en una tormenta. En este *locus amoenus* separado del mundo real por un camino eminentemente fantástico, el autor presenciara el combate entre diversos caballeros que el receptor reconocerá metaliterariamente por sus lecturas anteriores; entre ellos, destaca por su valía el que será el protagonista de la obra de Torquemada, Olivante, de cuyas hazañas Ypermea ha escrito todo un manuscrito que entrega al autor. Tras ser engullido por una serpiente —como le ocurriera a Montalvo en su quinto libro—, el autor vuelve de este submundo narrativo y se decide a trasladar el testimonio que tiene entre sus manos (Muguruza Roca, 1991 y 1996, 86-87).

Esteban Corbera también hará uso de una extensa narración para introducir los tópicos del manuscrito y la falsa traducción, haciendo gala de su tendencia a servirse de recursos y fragmentos de libros de caballerías previos: su fantástico relato aúna el sueño-visión montalviano, la lectura alegórica propuesta por Jerónimo Fernández y el viaje por mar del *Olivante* que conduce al autor de *Febo el Troyano* en presencia del sabio Claridoro, quien le hará entrega del manuscrito que consigna la historia del caballero protagonista (Demattè, 2001b). Por último, la *III Parte del Espejo de Príncipes*

---

donde aparecen las figuras de los reyes de Gaula y Grecia, con sus hijos y herederos. En medio de la cámara un sepulcro cubierto con un paño de oro: el de Amadís y los caballeros de su linaje [...]. Delante de ellos, el autor ve un libro abierto, ricamente encuadernado, escrito en árabe. Se acerca a mirarlo y ve que relata historias nunca oídas de Amadís de Gaula y sus descendientes» (Romero Tabares, 2004, 11).

y *Caballeros*, que sigue muy de cerca la propuesta de Torquemada, propondrá un desarrollo literario aún mayor al relato inserto en el prólogo ficcional, sumando un episodio pastoril a la aventura caballeresca y propiciando la participación del propio autor en el proceso de iniciación de la caballería, en su enfrentamiento con el sabio Selagio (Campos García Rojas, 2010 y Gutiérrez Trápaga, 2017). De esta forma, si atendemos a las fechas, podemos observar una significativa gradación en el proceso de ficcionalización del autor-traductor en el prólogo caballeresco, a medida que avanza el siglo XVI<sup>28</sup>.

Tanto la ficcionalización del autor como la exhibición de la ficcionalidad del cronista suponen innovaciones complementarias que señalan hacia un nuevo horizonte, en el que despunta la autonomía de la esfera literaria por su propio valor estético. En este sentido, puede afirmarse que, si bien los autores de libros de caballerías vuelven sobre el constante ejercicio de exploración de los límites de la ficción que había caracterizado a la ficción sentimental —del que constituyen un eco claro los respectivos sueños-visión de las *Sergas* de Esplandián (1510) y el *Amadís de Grecia* (1530) en el marco de la diégesis—, las incursiones metaficcionales que estos autores efectúan en sus prólogos operan sobre un horizonte de expectativas dibujado por la larga andadura de un género esencialmente editorial, con un objetivo más claro; a saber: reclamar la especificidad de la mimésis poética. Operaciones todas que encuentran en el libro de caballerías manuscrito del padre Miguel Daza una especial complejidad, en la medida en que, en *El Caballero de la Fe* (libro de caballerías manuscrito de 1583), esta reivindicación se explicita mediante el empleo directo de con-

---

<sup>28</sup> Asimismo, un antecedente de este proceso de ficcionalización de los prólogos de los libros de caballerías castellanos puede encontrarse también en los complejíssimos prólogos del anónimo *Baldo* (1542), en los que la ficción se mezcla con referencias a las fuentes reales de la obra; sin embargo, en este peculiar libro de caballerías no se produce una ficcionalización de la figura del autor real como la aquí observada en relación con la construcción pragmática del pacto narrativo, puesto que el autor-traductor se identifica con una figura apócrifa llamada Juan Acuario (construida, a su vez, sobre la figura apócrifa de Aquarius Lodola, autor-traductor en el prólogo del *Baldus*, de Teófilo Folengo). Asimismo, la respuesta que la obra da al problema de la verdad poética es diametralmente opuesta a la que proponen los títulos mencionados, por cuanto la dimensión metaficcional de la versión castellana del *Baldo* viene a subrayar el valor alegórico que debe revestir la ficción (cf. Gómez-Montero, 2002 y Gernet, 2002a y 2002b, I-XXV).

ceptos sacados del debate metaliterario en el marco de la fábula, que confieren a esta maniobra una explícita dimensión autoconsciente (Martínez Muñoz, 2019).

Así, desde el comienzo, el relato del hallazgo del manuscrito por parte del traductor propone una deliberada deslegitimación de su propia autenticidad, al sugerir al lector que la única veracidad que puede extraerse de las aventuras narradas es aquella que se identifica con la verdad poética:

Y si no, sea como quisiéredes, que esta istoria de Nictemeno, como es tan antigua, algunas cosas tiene no tan averiguadas; aunque en lo demás tanta verdad se trata en ella en lo que toca a la historia como es verdad que el sabio Nictemeno sirio la escribió y que estuvo el libro en una arca de plomo enterrado quinientos años en la ribera de[] Enares, junto a su nacimiento en una populosa ciudad llamada Orna (*que como esto es verdad, así lo es la istoria*)– [f. 34v].

La ironía con la que el narrador-traductor señala hacia el lugar de nacimiento de Miguel Daza supone una discreta desactivación del tópico del manuscrito encontrado que llegará a su consumación cuando sea el propio cronista Nictemeno quien se despoje abiertamente de su máscara, afirmando abiertamente el estatuto ficcional del relato; algo que contemporáneamente debió de captar la atención de un lector que anotó en el margen de un pasaje del manuscrito: «*Tuta coronica a mendacio liberato*» (f. 225r). Ya que, como bien advirtió este eventual crítico coetáneo, Nictemeno reclama la subjetividad propia de la labor de creación para el autor real, cuando, tras salir al paso de los pequeños desajustes cronológicos que el lector podría detectar entre algunos acontecimientos aludidos y las fechas proporcionadas, advierte:

Y una cosa sola os quiero avisar: que no me abéis de computar en este mi libro y istoria los tiempos como a Eusevio; ni tasarme los caminos como a Tito Libio; ni contarme los bocados como a Josefo; ni averiguarme las decendencias como a Plutarco; ni reducirme a inconvenientes como a Papías; ni referendarme las oras como a Séneca; ni ais de ponerme las probincias con sus propiedades y sitios como a Tolomeo; ni aberiguarme los nombres como al rey don Alonso; ni ponerme las nabegaciones como al papa Eneas Silbio [salto: ...] ni estoy obligado a ir cosido con el testo como Claudiano; ni a no torcer propiedades de cosas como Plinio; ni a decir que lo vi como Paulo Orosio; ni que lo dicen grabes autores como Aulo Gelio, Macrobio y Herodoto [...] (f. 133v).

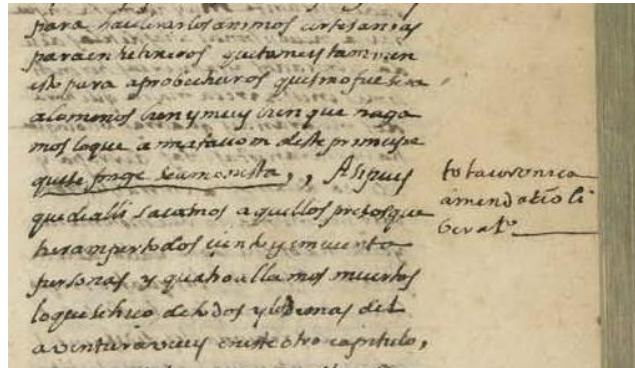


Imagen 5. Miguel Daza, *El Caballero de la Fe*, 1583. BNE, ms. 6602, f. 225r

El suyo –confiesa Daza con una sonrisa– no es el campo de la historiografía, pese a que el título de la obra así lo anuncie. Antes bien, la ambientación histórica y la fabulación sirven de soporte para la exposición de un relato inventado, en el que la precisión cronológica carece de importancia, por cuanto su verdadera significación se halla en la lectura moral que de ella puede extraerse:

Aora, é dicho esto –dice Nictemeno– para que sea rey de España quien vos quisiéredes y emperador quien a mí se me antoxare; el año que vos mandáredes y la era que yo pusiere; la Olimpiada que más gusto os diere y el año que aquí fuere escrito. Vencerá el que conviniere, será bencido el que nos pareciere; irá la istoria a mi gusto y si no fuere al buestro, perdonadme, que mi deseo es vueno (puniendo como al bueno todo le sucede vien y que no ay obra buena sin premio y al malo todo le sucede al rebés; porque cierto es así, que no ay culpa sin pena) –estas palabras son de Nictemeno– (f. 134r).

Como puede apreciarse, lo novedoso de este manido recurso a la utilidad ejemplar del argumento viene dado precisamente por aparecer por vez primera en boca del cronista, en el nivel diegético, en lugar de ampararse bajo el marco autorial de los preliminares: con lo que ambas figuras quedan definitivamente diferenciadas y, en consecuencia, la ficción liberada del disfraz historiográfico que le había sido impuesto.

Así pues, para concluir, puede afirmarse que el examen diacrónico de la construcción del pacto narrativo en los prólogos caballerescos revela

una progresiva reformulación del contrato de veracidad inicial que permite, con la complicidad del lector, una renovadora defensa de la literatura de ficción. Puede verificarse, en efecto, en algunos prólogos caballerescos, una experimentación con el pacto narrativo fraguado en el *Amadís* de Montalvo, que tiende a desarrollar el germen de ficcionalidad inherente a la denegación autorial, hasta el punto de convertir el prólogo en un paratexto íntegramente ficcional. El autor busca con ello comunicarse en el nivel pragmático con un lector más maduro, conocedor de las convenciones del género caballeresco, al que puede proponerle juegos lúdicos con los tópicos fundacionales que desintegren poco a poco la necesidad de emular la historia y de acatar la apariencia de una *historia fingida*. Una reivindicación que para finales del siglo se llevará a cabo en el ámbito de la tradística española, con la tardía recuperación de la *Poética* de Aristóteles – en un recorrido que nos lleva desde Pinciano (1595) hasta Juan de la Cueva (1606), en el paso del Renacimiento al Barroco (Gómez Redondo, 2004). Pero la lectura de los prólogos caballerescos demuestra que esta liberación de la mimesis poética acontece primero pragmáticamente, de la mano de un lector cómplice con la labor del escritor de ficciones, cada vez más prestigiada a ojos del público y del mercado editorial (Ruiz Pérez, 2015; Strosetzki, 1997).



### Bibliografía citada

- Acebrón Ruiz, Julián, «“No entendades que es sueño, mas visyón çierta”». De las visiones medievales a la revitalización de los sueños en las historias fingidas», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, València, Universitat de València, 1998, pp. 249-258.
- Alvarado, Maite, *Paratexto*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1994.
- Amadís de Gaula* = Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleca, Madrid, Cátedra, 1991.
- Arroyo Redondo, Susana, «Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente», *Revista de literatura*, 151 (2014), p. 57-77.  
DOI: < <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2014.01.003> >.
- Asensi, Manuel, *Historia de la teoría de la literatura*, I, Valencia, Tirant Lo Blanch, 1998.
- Barthes, Roland, «Introducción al análisis estructural de los relatos», en *Análisis estructural del relato*, coord.. Roland Barthes, trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 9-45.
- Bognolo, Anna, «L’immaginazione regolata (*imitación, verisímil, fábula* nella *Philosophía Antigua Poética* di Alonso López Pinçiano)», *Studi ispanici*, 14 (1989), pp. 101-127.
- , *La fñzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS, 1997.
- , «El prólogo del *Amadís* de Montalvo entre retórica, poética e historiografía», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, eds. M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría; Alicia Córdón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, 1, pp. 275-282.
- , «I *libros de caballerías* tra la fine del Medioevo e la discussione cinquecentesca sul romanzo», en *Fine secolo e scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri. Associazione Ispanisti Italiani. Atti del XVIII Convegno (Siena, 5-7 marzo, 1998)*, Roma, Bulzoni, 1999a, pp. 81-91.

- , «Il romanziere e la finzione: questioni teoriche nei testi introduttivi ai *libros de caballerías*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 2 (1999b), pp. 67-94.
- , «“Il costume di scrivere alla romanzesca”: il dialogo *Della nuova poesia, ovvero delle difese del Furioso* (1589) di Giuseppe Bastiani Malatesta», *Historias Fingidas*, 6 (2018), pp. 2-20. DOI: < <https://doi.org/10.13136/2284-2667/92> >.
- Booth, Wayne, *La retórica de la ficción*, trad. Santiago Gubern, Barcelona, Bosch, 1964.
- Brandenberger, Tobias, «Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano», *Revista de Literatura Medieval*, 15, 1 (2003), pp. 55-80.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, «Los cuatro libros de Amadís de Gaula y las Sergas de Esplandián», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 85-116.
- Campos García Rojas, Axayácatl, «“Galtenor cuenta..., pero Lirgandeo dize...”: el *motivo ecdótico* en los libros de caballerías hispánicos», en «*Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cachó Blecua*», eds. José Manuel Lucía Megías; María Carmen Marín Pina; col. Ana Carmen Bueno, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 117-131.
- , «Estructura onírica y configuración del “prólogo literario” en el *Espejo de príncipes y caballeros (parte III)*: la aventura de Marcos Martínez», en *Actas del XIII congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In memoriam Alan Deyermond*, eds. José Manuel Fradejas Rueda; Déborah Dietrick Smithbauer; Demetrio Martín Sanz; M<sup>a</sup> Jesús Díez Garretas, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid; Universidad de Valladolid; Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010, 1, pp. 503-518.
- , «Variaciones en centro y periferia sobre el *manuscrito encontrado* y la *falsa traducción* en los libros de caballerías castellanos», *Tirant*, 15 (2012), pp. 47-60. URL: < <https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/2084/1621> >.
- Cayuela, Anne, *Le paratexte au Siècle d'Or : prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1996.



- Courcelles, Dominique de, «D'Isidore de Séville à l'*Amadís de Gaula*. Premières configurations hispaniques de l'écriture historique», en *Écrire l'histoire, écrire des histoires dans le monde hispanique*, Paris, VRIN, 2008, pp. 13-66.
- Daza, Miguel, *Corónica de don Mexiano de la Esperança, Caballero de la Fe*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2019.
- Demattè, Claudia, «Instancias autoriales en los prólogos de los libros de caballerías», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster 1999*, ed. Christoph Strosetzi, Frankfurt am Main-Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2001a, pp. 415-421.
- , «Así muchas veces los ojos me alimpiava, mas veyá siempre ser así, del prólogo de Febo el Troyano a la cueva de Montesinos», en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, ed. Julián Acebrón Ruiz, Lleida, Universitat de Lleida, 2001b, pp. 217-229.
- , «Voci d'autore (e del lettore) nei *Libros de Caballería*. Strategie dell'enunciazione dal paratesto al testo (con speciale riferimento al *Félix Magno*)», *Annali. Sezione Romanza. Istituto Universitario Orientale-Napoli*, 44, 2 (2002), pp. 355-409.
- DQ = Cervantes Saavedra, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (coord.), Real Academia Española, Madrid, 2015.
- Dolezel, Lubomir, «Mímesis y mundos posibles», en *Teorías de la ficción literaria*, coord. Antonio Garrido, Buenos Aires, Cuadernos Norte, 1997, pp. 64-94.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987.
- , *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Editorial Lumen, 1996.
- Eisenberg, Daniel, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1982.
- Eisenberg, Daniel y M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2000.
- Fernández, Jerónimo, «*Hystoria del magnánimo, valiente e invencible cavallero don Belianís de Grecia*» [Burgos, 1547]. Vols. I y II, ed. Lilia E. Ferrario de Orduna, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.

- Fogelquist, James Donald, *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982.
- García Álvarez, Juan Pablo Mauricio, «Materias de ficción sentimental en *Amadís de Grecia*: estilo literario de Feliciano de Silva», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de la literatura de cavalleries*, 24 (2021), pp. 123-144. DOI < <https://doi.org/10.7203/tirant.24.22066> >.
- García Berrio, Antonio, «Lingüística, literariedad, poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)», en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II (1979), pp. 125-168.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- , *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Madrid, Lumen, 1989.
- , *Umbrales*, trad. de Susana Lage, México, Siglo XXI, 2001.
- , *Metalepsis. De la figura a la ficción*, trad. de Luciano Padilla López, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Gernet, Folke, «El Baldo (1542): cuarta parte del ciclo *Renaldos de Montalbán*», *Edad de Oro*, 21 (2002a), pp. 335-347.
- , «Baldo» (*Sevilla, Dominico de Robertis, 1542*), ed. Folke Gernert, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002b.
- Gómez-Montero, Javier, «Una poética de la re-escritura para los libros de caballerías», en *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. Poética, lectura, representación e identidad, eds. Eva Belén Carro Carbajal; Laura Puerto Moro; María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas; Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 123-133.
- Gómez Redondo, Fernando, «El lenguaje de la ficción en el siglo XVI: tratadistas y creadores», *Edad de Oro*, 23 (2004), 9-32.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel, «Continuar y reescribir: el manuscrito encontrado y la falsa traducción en las continuaciones heterodoxas del *Amadís de Gaula*», en *Literaturas y ficción: “estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media. Actas del Coloquio Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de Valencia, del 19 al 21 de noviembre de 2014)*, ed. Marta Haro Cortés, Valencia, PUV, 2015, 2, pp. 503-517.

- , «The Boundaries of Fiction: Metalepsis in Marcos Martínez’s *Espejo de príncipes y caballeros* (III) (1587) and its Precedents in Castilian Romances of Chivalry», *Modern Language Review*, 112 (2017), pp. 153-170.
- , «Manuscritos y Humanismo en los libros de caballerías: la materialidad en la ficción», *Revista de Literatura Medieval*, 33 (2021), pp. 89-109. DOI: < <https://doi.org/10.37536/RLM.2021.33.0.85832> >.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London, Methuen, 1980.
- Infantes, Víctor, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), pp. 115-124.
- Izquierdo Andreu, Almudena, *El prólogo del libro de caballerías: mentalidad y propaganda*, Madrid, tesis dir. Bustos Táuler, Álvaro; Ángel Gómez Moreno, Universidad Complutense, 2019. URL: < <https://eprints.ucm.es/id/eprint/62687/> >.
- , «El prólogo del libro de caballerías: mentalidad y propaganda», *Historias Fingidas*, 8 (2020), pp. 363-365. DOI: < <http://dx.doi.org/10.13136/2284-2667/943> >.
- , «Historia y propaganda: el prólogo del libro de caballerías», *Tirant*, 24 (2021), pp. 157-174. DOI: < <http://dx.doi.org/10.7203/tirant.24.22068> >.
- Lida de Malkiel, M.<sup>a</sup> Rosa, «Dos huellas del “Esplandián” en el “Quijote” y el “Persiles”», *Romance Philology*, 9 (1955), pp. 156-162.
- Lucía Megías, José Manuel, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.
- , «El corpus de los libros de caballerías castellanos: ¿una cuestión cerrada?», *Tirant*, 4 (2001a), sin paginación. URL: < [https://parnaseo.uv.es/tirant/art\\_lucia\\_corpus.htm](https://parnaseo.uv.es/tirant/art_lucia_corpus.htm) >.
- , *Antología de libros de caballerías castellanos*, coord. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001b.
- Marín Pina, M.<sup>a</sup> Carmen, «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M.<sup>a</sup> Isabel Toro Pascua, Salamanca, Universidad, 1994, 1, pp. 541-548.

- , «Lectores y lecturas caballerescas en el Quijote», en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares), Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 265-273.
- , *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011.
- Martínez Bonati, Félix, «El acto de escribir ficciones», *Dispositio*, III, 7-8 (1978), pp. 137-144.
- Mérida Jiménez, Rafael M., «Las ejemplares historias fingidas de Montalvo», en *Transmisión y difusión de la literatura caballeresca. Doce estudios de recepción cultural hispánica (Siglos XIII-XVII)*, Lleida, Universitat de Lleida, 2013, pp. 133-162.
- Muguruza Roca, Isabel, «Sobre el prólogo de *Don Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. M.<sup>a</sup> Eugenia Lacarra, Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 1991, pp. 127-144.
- , *Estudio y edición del “Olivante de Laura” de Antonio de Torquemada*, Leioa, Universidad del País Vasco, 1996.
- Ortega, Melchor, *Felixmarte de Hircania*, ed. María del Rosario Aguilar Perdomo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, coord. Soledad Arredondo Sirodey, Pierre Civil y Michel Moner, Madrid, Casa Velázquez, 2009.
- Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.
- , *El prólogo en el renacimiento español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.
- , *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968.
- Pozuelo Yvancos, José María, «El pacto narrativo: semiología del receptor inmanente en el Coloquio de los perros», *Anales cervantinos*, 17 (1978), pp. 147-166.
- , «El pacto narrativo: Enunciación y Recepción en el Coloquio-Casamiento cervantino», en *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 83-117.

- , *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- , *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Riquer, Isabel de y Jesús Montoya Martínez, *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid, UNED, 1988.
- Romero Tabares, Isabel, «*Silves de la Selva*». *Pedro de Luján (Sevilla, Dominico de Robertis, 1546)*. *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Ruiz García, Elisa, «El poder de la escritura y la escritura del poder», en José Manuel Nieto Soria (coord.), *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación*, Dykinson, Madrid, 1999, pp. 275-314.
- Ruiz Pérez, Pedro, «El autor ante sus lectores en el siglo XVII: el vértigo de la imprenta», *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 23, (2015). URL: < <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n23a04> >
- Roubaud, Sylvia, «Cervantes y el “Caballero de la Cruz”», *Nueva revista de filología hispánica*, 38, 2 (1990), pp. 525-566.
- Salazar, Alonso de, *Lepolemo, Caballero de la Cruz*, eds. Anna Bognolo; Alberto del Río Noguerras, Alcalá de Henares; Zaragoza, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones-Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.
- Sales Dasí, Emilio José, «Las Sergas de Esplandián: ¿una ficción ejemplar?», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV* (Valencia, 29-31 octubre 1990), eds. Rafael Beltrán, José Luis Canet; José Luis Sirera, València: Universitat de València. Departament de Filologia Espanyola, 1992, págs. 83-92
- , «Visión literaria y sueño nacional en *Las Sergas de Esplandián*», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, ed. Juan Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, 1995, 4, pp. 273-288.
- , «Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*», *Edad de Oro*, 21 (2002), 117-152.
- Sarmati, Elisabetta, *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento)*. *Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini Editori, 1996.

- , «Le fatiche dell'umanista: Il manoscritto ritrovato nei libri di cavalleria e nel *Don Quijote*. Qualche riflessione ancora sul motivo della falsa traduzione», en *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da «Orlando» al «Quijote»)*. *Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*, dir. Javier Gómez-Montero; Bernhard König; ed. Folke Gernert, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas; Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas; Kiel, CERES de la Universidad de Kiel, 2004, pp. 373-392.
- Searle, J. R., «Statuto logico della finzione narrativa», *Versus*, 19-20 (1978), pp. 148-162.
- Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Senabre, Ricardo, *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo, 1986.
- Strosetzki, Christoph, *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, London, Methuen, 1984.
- Weinberg, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.



PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



# Genealogías, poéticas y estructuras de los libros de caballerías del *Amadís* a los *Espejos de príncipes*: una propuesta de metodología para la investigación del género

Daniel Gutiérrez Trápaga \*  
(Universidad Nacional Autónoma de México)

### Abstract

Este trabajo analiza la genealogía como un principio estructurador de los libros de caballerías castellanos y sus variaciones. Para ello, se parte de las categorías de análisis propuestas por Howard Bloch con el fin de revisar sus implicaciones para la poética del género, respecto a los modelos artúricos y el *Zifar*. Se estudia en particular el paradigma inicial del género: las obras de Rodríguez de Montalvo y el inicio del ciclo del *Palmerín*; así como las primeras continuaciones amadisianas, prestando particular atención al cambio surgido en el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva.

Palabras clave: Genealogía, linaje, estructura, poética, ciclo, libros de caballerías.

This work analyzes genealogy as a structuring principle for Castilian romances of chivalry and their variations. For this, the categories of analysis proposed by Howard Bloch are used in order to review the implications of genealogy for the poetics of the genre, with respect to the Arthurian models and the *Zifar*. In particular, this text studies the initial paradigm of the genre: the works of Rodríguez de Montalvo and the beginning of the *Palmerín* cycle; as well as the first Amadisian sequels, paying special attention to the changes that emerged in Feliciano de Silva's *Amadís de Grecia*.

Key words: Genealogy, lineage, structure, poetics, cycle, romances of chivalry.



---

\* Este trabajo se realizó en el marco y con financiamiento del Proyecto PAPIIT (núm. IN400822), «Edición y estudio de El Cavallero del Febo: El desarrollo de la prosa de ficción hispánica» de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Asimismo, es parte de las actividades del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca (SEM/01\_011\_2019) de la misma Facultad.

Si el padre muere, es como si no hubiera muerto,  
porque deja a uno semejante a él.  
*Eclesiastés* 30:4

La gran cantidad de ediciones académicas de libros de caballerías y estudios sobre estos que se han realizado desde finales del siglo XX han sentado bases sólidas para reconocer la existencia de variadas poéticas y estructuras que aparecen en las más de ochenta obras que conforman el género<sup>1</sup>. Estudiar el vínculo entre la poética y la estructura a nivel genérico requiere enfrentar el reto de la diversidad literaria de los libros de caballerías, su amplia extensión y vasto número. Por tanto, no se pretende agotar el tema propuesto, sino señalar algunos elementos que permitan explorar de manera sistemática ciertos aspectos constitutivos de los libros de caballerías, que se han señalado, pero en los cuales hace falta profundizar y dar cuenta de la variedad del género. En concreto, nos centraremos en uno de los aspectos centrales de la estructura narrativa y de la configuración de los géneros:

En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica (Bajtín, 1989, 238).

Uno de los rasgos centrales del género de los libros de caballerías castellanos, y de buena parte de la narrativa caballeresca que condiciona la estructura y el cronotopo del relato, es el contar la biografía de un héroe. Esto se refleja no solo en los aspectos temáticos, sino que les da estructura temporal a dichos relatos, a partir de las fases biográficas del protagonista a partir del modelo episódico de las aventuras que se van concatenando,

---

<sup>1</sup> La propuesta de categorización de la poética del género y sus transformaciones que ha tenido mayor acogida por la crítica es la de Lucía Megías (2008). Véase también la detallada propuesta de los rasgos caracterizadores del género de Guijarro Ceballos (2007, 37-138).



vinculado al descubrimiento de los orígenes y el linaje, así como a la conquista, adquisición o recuperación de un reino por medio de la caballería errante (Zumthor, 1991). Como se ha estudiado, dicha forma narrativa está directamente vinculada a la realidad y la ideología de la alta nobleza feudal y se consolidó principalmente en la literatura artúrica, conservándose en los libros de caballerías castellanos (Köhler, 1991; Lucía Megías & Sales Dasí, 2008, 120-121).

La estructura biográfica del caballero tiene puntos en común con el del héroe folclórico y legendario según lo señalado por Lord Raglan. En especial, en dichas biografías aparecen casi todos los rasgos y etapas señaladas hasta el número trece, con excepción del punto cinco<sup>2</sup>:

1. The hero's mother is a royal virgin;
2. His father is a king, and
3. Often a near relative of his mother, but
4. The circumstances of his conception are unusual, and
5. He is also reputed to be the son of a god.
6. At birth an attempt is made, usually by his father or his maternal grandfather, to kill him, but
7. He is spirited away, and
8. Reared by foster-parents in a far country.
9. We are told nothing of his childhood, but
10. On reaching manhood he returns or goes to his future kingdom.
11. After a victory over the king and/or a giant, dragon or wild beast,
12. He marries a princess, often the daughter of his predecessor, and
13. Becomes a King.

A partir del punto catorce empieza una variación importante, pues en la mayoría de los libros de caballerías el protagonista no cae en desgracia:

14. For a time he reigns uneventfully, and
15. Prescribes laws, but
16. Later he loses favour with the gods and/or his subjects, and
17. Is driven from the throne and city, after which
18. He meets with a mysterious death,

---

<sup>2</sup> Al respecto véase la descripción hecha por Sales Dasí (2004, 19-37)

19. Often at the top of a hill.
20. His children, if any, do not succeed him.
21. His body is not buried, but nevertheless
22. He has one or more holy sepulchres (Raglan, 1949, 178-179).

Ya en los ciclos de la *Vulgata* y la *Post-Vulgata* francesa, Arturo y Lanzarote no cumplen con varios aspectos de los últimos puntos anteriores, como la muerte misteriosa, pero sí se conserva el hecho de que sus hijos no los suceden, representando el fracaso de la caballería terrenal a raíz del incumplimiento de los valores feudales<sup>3</sup>. En el ciclo de la *Vulgata*, Arturo ni siquiera tiene hijos y el de Lanzarote muere antes que él tras alcanzar el Grial. La distancia del modelo biográfico del héroe folclórico y la destrucción genealógica se refleja en la estructura del ciclo, como manifestación de los pecados que descompusieron el orden feudal en el universo artúrico:

[...] if we seek a genuinely *Arthurian* climax, we must look all the way back to the *Lancelot Proper*; but, of course, where we find the climax we also find the first evidence of the social and ideological decay (specifically, but not exclusively, the love of Lancelot and Guenevere) that will require chivalry to be superseded in the *Queste del Saint Grail* and dismantled in the *Mort Artu* (Lacy, 1994, 86).

En muchos libros de caballerías castellanos la distancia con el esquema folclórico es aún mayor, pues en ellos no se narra la muerte del protagonista y, aun cuando sucede, su linaje queda bien establecido y los hijos pueden heredar, como ocurre en el *Primaleón*, el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, el *Tristán el Joven*, entre otros. Como se mostrará adelante, este cambio se vincula en general a una presentación ideal o positiva de la caballería en términos feudales y, por tanto, dinásticos. Como ha señalado José Julio Martín Romero, en los libros de caballerías castellanos, justamente, el linaje es pieza fundamental de las biografías de los protagonistas y de la idea de nobleza (2012).

La preocupación por el linaje y la genealogía como tema central aleja la estructura de los libros de caballerías de la biografía del modelo del héroe mítico o folclórico. Al respecto, Howard Bloch desde una perspectiva

---

<sup>3</sup> Para la variedad de ciclos y su transformación en la literatura artúrica francesa véase Trachsler (1996)

antropológica propone seis categorías para la épica y la novela artúrica medieval francesa que vinculan el funcionamiento del linaje feudal, los temas y diversos aspectos de la estructura de la literatura cíclica<sup>4</sup>:

1. Linealidad [*Linearity*]. Remite al momento fundacional de la familia, *in illo tempore*, que vincula inseparablemente una familia a una tierra, a un castillo (territorio) y a un nombre. Es la relación semántica de casa, como lugar y como familia. Esto implica la transmisión patrilineal recta, asociada con la verdad, al primogénito de dichos atributos, propiedades y símbolos de poder, donde de manera simbólica se conservan los rasgos y poderes originales.
2. Temporalidad [*Temporality*]. Se trata de la consciencia de la familia entendida como secuencia diacrónica de relaciones. Por tanto, los ancestros y el pasado común, la ascendencia, se vuelven una la relación dominante y definitiva sobre cualquier otra.
3. Verticalidad [*Verticality*]. Un corolario derivado de lo anterior hace que las relaciones del linaje sean las que establezcan jerarquías por encima de otras relaciones de afinidad y negando las posibilidades de integración horizontal.
4. Fijeza [*Fixity*]. Remite al patrimonio, que se da por sentado como una unidad con la dinastía. Es una relación inamovible de la familia con la propiedad y su relación con otras familias, que genera poder y dominio.
5. Continuidad [*Continuity*]. El modelo lineal de la familia se refleja en el parecido, contigüidad y repetición de nombre, propiedad y símbolos.
6. Valor inherente [*Inherence of Value*]. Aquellos que pertenecen al linaje mantienen un valor social congénito; nobleza por pertenencia y hereditaria (Bloch, 1983, 82-87).

Cabe resaltar que el punto número cinco de Bloch, el de la continuidad, tiene un reflejo literario directo que va más allá de la repetición de nombres, espacios y símbolos: la escritura de continuaciones que desarrollan los ciclos, muchas veces siguiendo el principio de la repetición de estructuras narrativas, además de los aspectos ya señalados (Bloch, 1983, 96). En ese sentido, tanto para la épica medieval como para la literatura artúrica la importancia del feudalismo y la genealogía se ha reconocido como un tema estructural. Los libros de caballerías castellanos no son la excepción y en buena medida el interés genealógico, tanto literario como histórico explica la profusión de los ciclos (Gutiérrez Trápaga, 2017b; Martínez,

---

<sup>4</sup> Para los antecedentes en las fuentes históricas véase Duby (1978b)

2021); sin embargo, falta estudiar con mayor profundidad la relación entre la estructura narrativa y la sucesión genealógica en este género tomando en cuenta su variedad literaria o, por lo menos, contar con una propuesta para su análisis. Por ello, el presente trabajo utilizará las categorías propuestas por Bloch no sólo para revisar el vínculo de las generaciones nobiliarias con su familia y su feudo, sino con la estructura del relato y el ciclo, en función del cronotopo que lo define. Esto servirá como herramienta de análisis para observar las variaciones que se dan en las estructuras narrativas del género.

La complejidad del análisis de la estructura narrativa y el cronotopo de los libros de caballerías aumenta si se considera otro de los elementos característicos del género, vinculado al rasgo de continuidad de Bloch: las continuaciones y los ciclos. El hecho de que un relato y su universo de ficción no se limiten a un texto, libro y a un autor es un hecho que suele tomarse en cuenta poco en la historia y teoría de la novela y la ficción, donde prevalece la relación de texto, autor y libro como elemento cerrado y unitario apriorístico, problema apuntado por críticos como Hinrichs (2011, VII) o Eco (1994, 93). Obviando, por razones de brevedad, el asunto léxico de la clasificación del género, como novela, *romance*, libro, este problema implica moverse en los márgenes de la teoría, si bien el propio Bajtin lo señala para el personaje, pero no para el cronotopo:

Hablando estrictamente, no son héroes de novelas aisladas (y de hecho, hablando con rigor, no existen en general las novelas caballerescas individuales, aisladas, cerradas en sí mismas); son héroes de ciclos. Como es natural, tampoco estos héroes pertenecen a determinados novelistas en tanto que propiedad particular (no se trata, como es lógico, de que no existan derechos de autor, ni todo lo que tiene relación con esto); al igual que los héroes épicos, pertenecen al tesoro común de las imágenes (si bien es verdad que al tesoro internacional, y no, como la épica, al nacional) (Bajtin, 1989, 305).

Afortunadamente, se cuentan con estudios sobre la épica y la literatura medieval como puntos de referencia para incluir la perspectiva cíclica, que permiten postular una definición de ciclo, partiendo de diversas consideraciones. Luego, un ciclo consiste en un conjunto textual, escrito por uno o múltiples autores, creado a partir de la continuación de una obra

inicial sobre un mundo de ficción común donde sucede un relato con temas similares y los mismos personajes o relacionados entre sí. Así, el grupo de obras forman un conjunto mayor con un relato amplio que se vincula por medio de relaciones intertextuales y transficcionales (Genette, 1982; Saint-Gelais, 2011). En el caso de los libros de caballerías, el relato tiene continuidad cronológica, casi siempre centrada en las fases vitales del protagonista o su genealogía, así como unidad temática, dentro de la variedad de aventuras y episodios, que no excluye procesos de reescritura, ni contradicciones (Alvarez Roblin & Biaggini, 2017, 4-5; Baranda Leturio, 1992, 6-10; Gutiérrez Trápaga, 2017b; Heintze, 1994; Maddox, 1994; Ménard, 1994, 91; Saint-Gelais, 2011, 19-27).

Para el estudio de la estructura temporal, se debe tomar en cuenta que el inicio y el final del tiempo del relato no están limitados a un texto y que trascienden la biografía del caballero, para centrarse en el de su genealogía, en particular la descendencia. Así se pueden plantear dos tipos de temporalidad, que no son excluyentes. La primera de tipo lineal, conocida como secuencial, donde se aglomeran una serie de textos vinculados por un mismo héroe (Taylor, 1994, 61). Por otra parte, está la temporalidad orgánica de los ciclos, que apela justamente a la idea etimológica del círculo. Esto implica contar una historia completa, donde el círculo temporal ha dado una vuelta completa, derivada del paso del tiempo natural (192-200). En estos casos la historia avanza hasta encontrarse con un nuevo inicio, a partir de esquemas de ascenso y caída. No es raro, luego, que la ciclicidad secuencial mueva la rueda del ciclo orgánico para lograr un sentido de completitud, conjuntando ambas temporalidades (Taylor, 1994, 62).

### **Antecedentes: El modelo artúrico y *Zifar***

Partiendo del inconcluso *Perceval* de Chrétien de Troyes, Robert de Boron dio el primer impulso cíclico y genealógico a la literatura artúrica alrededor del Grial, objeto ya convertido en una de las reliquias de la Pasión de Cristo. Dicho impulso encontró su máxima expresión en el extenso ciclo de la *Vulgata* o *Lancelot-Graal*, que sería el principal modelo para

el ciclo de Rodríguez de Montalvo y, por tanto, los libros de caballerías castellanos. Aunque esta historia inserta el universo artúrico en la historia sagrada, siguiendo lo establecido en el ciclo de Robert de Boron, el núcleo del relato está centrado en la genealogía de la flor de la caballería mundana (Lancelot) y espiritual (Galaad, su hijo). Estos personajes están marcados por la muerte, la destrucción de su linaje y su universo (Baumgartner, 1994; Frappier, 1954, 197-198). El virgen Galaad alcanza el Grial y muere sin descendencia al final de la *Quête*<sup>5</sup>. Luego, en la *Mort Artu* ocurre la muerte de Lanzarote y del rey Arturo, al igual que la destrucción del reino y una era de la caballería<sup>6</sup>. En el primer caso, la muerte es feliz y congruente con el modelo místico que encarna el héroe, cuya alma alcanza al cielo y que responde a un modelo clerical, que implica la renuncia a los bienes mundanos asociados a la genealogía y a las categorías propuestas por Bloch desplegadas en el tiempo: familia, dinastía, casa ancestral y territorio.

En cambio, la muerte de Arturo y Lanzarote enfatiza los fallos de la caballería, que se muestra, entre otras maneras, en la pérdida de la continuidad genealógica de ambos personajes. Tales sucesos terminan devastando el reino de Logres y se asocian abiertamente con el problema de la sucesión, como se muestra cuando el Rey abandona su espada:

Ha! Escalibor, bone espee, la meillour que on seüst el monde, fors solement cele as Estranges Renges, ore perdras tu ton maistre et ton signour! Ore ne trouveras tu jamais home ou tu soies si bien emploie! Si m'aït Diex, tu ne le pués trouver se tu ne chiés es mains Lancelot del Lac. Ha! Lancelot, li plus prodom del monde et li mioldres chevaliers que je onques veïsse, fors salement Galaad vostre fil, le boneüre chevalier, et li plus courtois, pleüst ore a Jhesu Crist que vous le tenissiés, et je le seüssse! Si m'aït Diex, m'ame en serait plus a aise a tous jours mais (*La Mort du roi Arthur*, 1466-1467).

La interrupción de la genealogía del mejor caballero del mundo y su rey implica el fin del relato cíclico. El fracaso de ambos se remonta al pro-

---

<sup>5</sup> Esto en claro contraste con el texto fundacional del Grial de Chrétien de Troyes, *Li contes del graal*, de claro interés genealógico y linajístico (Bloch, 1983, 203-208; Frappier, 1954, 173-174).

<sup>6</sup> Cabe señalar que Mordret, hijo incestuoso y bastardo de Arturo, tampoco hereda el reino y tiene un papel central en el desenlace trágico de este ciclo y el de la *Pos-Vulgata*, al traicionar a su padre (Archibald, 2001, 192-229; Gracia, 1991, 11-126).

blema de la linealidad, pues Lanzarote nunca pudo recuperar lo que le correspondía por su linaje, ya que su padre, el rey Ban, no recibió ayuda de su señor feudal, el rey Arturo. Desde el inicio del *Lancelot* se presentan estos temas y su importancia para la caracterización de los personajes del ciclo:

Or dist li contes que en la marche de Gaulle et de la Petite Bretaingne avoit .II. rois anciennement qui estoient frere germain, et avaient a femes .II. serours germainnes. Li uns des .II. rois avoit non li rois Bans de Benuyc, et sa ferne avoit non la roïne Helainne ; et li autres rois avoit non li rois Boors de Gaunes, et sa ferne si avoit non la roïne Évaine [...] ne onques li rois Bans ses sires ne pot avoir de li enfans fors un, qui estoit malles et biaux valetons. Si avoit cil enfes a non Lanelos par sournon, mais il avoit non en baptesme Galaad. Et ce pour coi il estoit apelés Lanelos devisera bien li contes cha en avant, car li lix n'en est ore mie ne la raisons, ains tient li contes sa droite voie et dist que li rois Bans avoit un sien voisin qui marcissoit a lui par devers Berri, qui adont estoit apelee la Terre Deserte. Cil voisins avoit a non Claudas [...] (*Lancelot*, 5)

Si bien el caballero descubre sus orígenes, no recupera su reino y, como se sabe, centra sus esfuerzos en el amor de la reina: «Lancelot has lost his father, his land and his identity because of Arthur's failure to protect his vassal Ban, but he establishes his identity and re-establishes that of Guinevere through saving Arthur's person, his kingdom, his Queen, and his Round Table» (Kennedy, 1986, 79)<sup>7</sup>. Esa identidad se ve reflejada en la pérdida del nombre real del caballero, Galaad, elemento crucial en la caracterización genealógica y simbolizando la renuncia a triunfar en la aventura del Grial (Baumgartner, 1994, 27-29; Lot-Borodine, 1984). La nueva identidad de Lanzarote rompe toda la continuidad de su linaje, su

---

<sup>7</sup> Ginebra no tiene hijos ni con Arturo ni con Lanzarote, al igual que sucede con Iseo y su relación con Mares y Tristán. La infertilidad, de manera implícita, se vincula al pecado de la infidelidad y evita la descendencia ilegítima (Duby, 1981, 214). En el caso de los libros de caballerías castellanos, en 1534 se publicó una continuación de la historia de Tristán, donde se contaba la historia de su hijo e hija: *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*. En el prólogo, el autor anónimo señala una serie de defectos de la historia previa con la que justificaba la escritura de su continuación, a partir de un modelo genealógico «El quinto defeto es que, amándose don Tristán e Iseo tan estremada y afincadamente, y usando entrambos a la contina el juego que la historia vos ha contado por espacio, y más, de dos años, razón fuera que Iseo se empreñara, y aun más de una vez. Es sesto defeto es que no es justa cosa, ni razonable, que los dos reinos de Leonís y de Cornualla quedassen sin erederos, y la historia quedasse assí muerta» (*Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, 1997, 90).

reino y el de Arturo, quien también peca al no velar por los elementos que componen la relación entre la estructura feudal y las genealogías o, en términos de Bloch: la tierra, la filiación, el linaje y sus símbolos articulados de manera generacional y hereditaria.

Otra ficción caballerescas con énfasis en el linaje y antecedente importante de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI es el *Zifar*. El tema de la pérdida del reino y sus repercusiones genealógicas para un linaje es el punto de partida de la ficción y una preocupación constante a lo largo del texto (Cuesta Torre, 2020). Como han señalado distintos estudios, la obra está directamente ligada a los conflictos sucesorios de Alfonso X, Sancho IV y Fernando IV, mismos que se reflejan en los temas y problemas del universo de ficción (Cuesta Torre, 2017, en prensa; Gómez Redondo, 1999, 1382-1416)<sup>8</sup>.

En el caso del *Zifar*, a diferencia de Lanzarote, el caballero protagonista logra superar la conocida maldición de los caballos que pesaba sobre él por el pecado de sus antecesores. Se convierte en rey de Mentón, consolidando su familia con la adquisición de un reino y recuperando la gloria del linaje perdido, como le había relatado su abuelo:

Yo seyendo moço pequeño en casa de mi auuelo, oy decir que oyera a su padre que venia de linaje de reys; e yo commo atreuido pregunte que commo se perdiera aquel linaje, e dixome que por maldad e por malas obras de vn rey del su linaje que fuera despuesto [...] por maldat de aquel rey onde desçendimos, ca por la su maldat nos abaxaron asy commo tu vees (*Zifar*, 33, 34).

Al igual que el pasaje anterior, como ha señalado Gómez Redondo, el linaje es un tema central en toda la obra y para toda la familia protagonista (1999, 1379). *Zifar* logra consolidar su linaje en los términos señalados por Bloch, al obtener la corona del reino de Mentón, generando una linealidad nueva en este espacio que ya no corresponde a los pecados de sus antecesores. Así, su genealogía mira hacia adelante en términos de temporalidad, verticalidad, fijeza, continuidad y valor inherente, pues sus logros son los fundacionales de su dinastía. También implica el cierre de una fase vital para *Zifar*, que transita de caballero a gobernante:

---

<sup>8</sup> Agradezco a la autora propocionarme su material y por sus observaciones sobre el *Zifar*.



En el mundo caballeresco el guerrero deja de ser considerado «joven» cuando se establece, se arraiga, cuando se transforma en jefe de una casa y en tronco de un linaje. En consecuencia, la «juventud» puede ser definida como la parte de la existencia comprendida entre el momento de ser armado caballero y la paternidad (Duby, 1978a, 133).

Esto se aprecia en la historia de los hijos de Zifar, pues una vez que el héroe consolida su linaje y su reino, la obra continúa con las hazañas caballerescas de la siguiente generación.

Dado que el primogénito de Zifar, Garfín, garantiza la sucesión de Mentón, el segundogénito, Roboán, es quien pide salir a la aventura para ganar su propia honra y prez: «pues yo a vos e a mi hermano dexo aseogados en el regno, asy commo que lo auedes muy bueno e mucho en pas [...] E porende vos pido por merçed que non me querades sacar del propósito bueno en que esto, ca ciertamente oio tengo para trabajar e para ganar onrra» (*Zifar*, 253). Los términos en los que Roboán se dirige a su padre reconocen el funcionamiento genealógico en los términos familiares, espaciales y temporales apuntados por Bloch y su deseo por ganar la honra propia para mostrar el valor inherente del joven caballero derivado de su propio linaje.

Tras diversas aventuras del segundogénito, la obra termina con final feliz: Roboán obtiene la corona imperial de Trígida, se anuncia el nacimiento de su primogénito y vuelve triunfante a visitar a su familia. Así el tiempo lineal permite distinguir los logros de cada generación y el tiempo cíclico refuerza el triunfo de Zifar y su genealogía que ha trascendido el pecado con su actuar caballeresco. Roboán ya no repite los fracasos de los antecesores de Zifar, sino los triunfos de su padre. La ampliación del cronotopo del relato señala el crecimiento victorioso de la genealogía. El éxito de Zifar se despliega en su linaje, al permitir a ambos hijos continuar con este y con sus virtudes caballerescas, mostrando ya la linealidad, la continuidad y el valor inherente fundado por el protagonista.

## **El paradigma inicial de los libros de caballerías: conservación y variación en la fundación del ciclo de *Amadís* y de *Palmerín***

El modelo amadisiano, en la versión de Rodríguez de Montalvo, es cercano estructuralmente al de la *Vulgata* artúrica: el mejor caballero, en tanto que guerrero y amante, será el padre del caballero que los supera, cuyas aventuras tendrán claros objetivos cristianos; sin embargo, Amadís y Esplandián, son versiones más mesuradas y terrenales de los paladines artúricos. Al igual que Lanzarote, ambos personajes ignoran su linaje y lo van descubriendo durante sus aventuras. En el caso del *Amadís* y *Las Sergas*, ni el amor del padre por Oriana, ni la religiosidad del hijo les impide concretar la recuperación plena de su linaje y su expansión generacional y territorial<sup>9</sup>.

La sucesión generacional, en la que el hijo supera al padre, modifica la manera de articular las relaciones temporales y de poder dentro de la familia amadisiana y es un asunto fundamental que articula el tiempo lineal y el tiempo cíclico. Además, marca una idea de valor inherente ascendente para el primogénito en el plano terrenal: si Amadís se convierte en rey, Esplandián en emperador. El avance del tiempo lineal hace inevitable el relevo generacional, vinculándose con el tiempo cíclico, que no sólo marca un tiempo de renovación, sino de ascenso para la caballería cristiana, como se adelantaba desde el prólogo del libro IV del *Amadís*:

Por cierto sí, si alguna fe, tal que fengida no fuesse, se deve dar de aquello que dél en estas sus *Sergas* se scrive; porque, según en ellas pareçe, en tanto que la tierna edad sostuvo, siempre temió a Dios perseverando en toda virginidad en vida santa, en acrecentar la su santa fe, desviarse de emplear sus grandes fuerças, el ardimiento del su bravo corazón contra los de su ley, ponerlo todo muchas vezes en el punto de la muerte contra los infieles enemigos del Redemptor del mundo. 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

---

<sup>9</sup> Al respecto Cacho Bleuca señala: «el *Amadís* sigue en primer lugar el modelo de *Lancelot* y una vez casado el héroe el ideal caballeresco queda casi totalmente agostado. El conflicto es mínimo, pues el matrimonio supondrá un cambio de vida para el héroe. El autor del libro al dar este giro a la novela, respecto a sus tradiciones más inmediatas, soluciona el problema que podría representar la pasión adúltera, difícilmente aceptable por una ideología ortodoxa» (Cacho Bleuca, 1979, 328).

siguiendo la vía virtuosa fue más humano, más liberal, más conocido a los suyos, faziéndoles mercedes, allegándolos, honrándolos como amigos, castigándolos en sus yerros con piadosa mano, con corazón tierno sin ninguna dureza de soberbia ni vengança, queriendo antes con la razón que con la ira ser la justicia ejecutada; y otras muchas buenas maneras que en sí hubo muy que largas serían de contar [...] (Rodríguez de Montalvo, 1987, 1303-1304)

La superioridad caballeresca se muestra en las primeras aventuras de las *Sergas* cuando Esplandián triunfa en la aventura de la Peña de la Doncella Encantadora, donde Amadís había fracasado, y rescata a su abuelo Lisuarte, prisionero de Arcabona en la Montaña Defendida (caps. I-XXIII). La idea se reitera abiertamente a lo largo de las *Sergas*, por ejemplo, cuando Esplandián contempla el monumento a la hazaña de la derrota del Endriago. Tras admirarse y loar a su padre, el héroe concluye: «Pero dexemos de más hablar en esto; que la diferencia que entre él y mi avrá será que las fuerças que Dios me diere serán empleadas contra los malos infieles, sus enemigos, lo que mi padre no fizo» (Rodríguez de Montalvo, 2003, 338-339).

El ascenso del novel caballero establece la decadencia de la generación previa, con una serie de combates donde derrota a los héroes del *Amadís*, incluyendo a su padre, a quien mata en las versiones medievales. El episodio de Rodríguez de Montalvo modificó el desenlace de las versiones medievales para evitar el deceso del caballero de Gaula (Lida de Malkiel, 1969). Si bien se marca claramente el relevo en la cúspide de la caballería, no se da la sucesión, al evitar la muerte de Amadís. Al contrario, se plantea una nueva relación genealógica que evita la tragedia del parricidio, sin negar los derechos hereditarios y que permite el desarrollo cíclico con un héroe de la siguiente generación. La importancia del linaje no se contradice, pero ya no aparece puramente en función de los valores feudales, familiares y territoriales. En las *Sergas* domina la idea del servicio de la caballería a la cristiandad como valor supremo que explica la superioridad de Esplandián y la llegada del nuevo tiempo cíclico, el de la caballería cristiana, y el fin del tiempo de la caballería errante (Gili Gaya, 1947, 106-109).

La linealidad, la continuidad y su relación con la tierra de los ancestros son los aspectos que más se transforman en el desarrollo cíclico de

las *Sergas* y su héroe, vinculados al gobierno, el matrimonio y la expansión territorial. La superioridad del hijo sobre el padre no niega la herencia, ni los vínculos familiares y sus símbolos, pero, al igual que en los ciclos artúricos, presenta una visión imperfecta de la generación anterior. Dicha caracterización del padre y sus caballeros no es devastadora y genera un punto de comparación para que las hazañas de Esplandián alcancen un grado superlativo con respecto a los ya altos hechos de armas de su padre. Además, el combate entre padre e hijo marca la necesidad de que el ámbito de las proezas caballerescas sea de Esplandián y que su padre se dedique a otra fase de su vida: la de las funciones de gobierno. Esto se logra gracias al retiro de un fatigado y viejo rey Lisuarte, que renuncia al trono de Gran Bretaña, dejándolo en manos de Amadís, por su matrimonio con Oriana (Rodríguez de Montalvo, 2003, 396-410).<sup>10</sup> Así, sin renunciar a la linealidad, la articulación de la genealogía amadisiana ya no queda puramente vinculada a la herencia de un pasado, reflejado en sus tierras y su nombre, sino a la adquisición y ampliación de territorio, poder y en nuevos vínculos genealógicos que derivan del valor inherente mostrado en el relato que resulta en el matrimonio<sup>11</sup>.

El matrimonio resulta una parte central de la ampliación legítima del cronotopo del universo ficticio y es clave para propiciar el desarrollo cíclico, en la medida en que los hijos de la unión producen una nueva generación de caballeros cuyo espacio familiar se ha ampliado, en este caso tanto con Gaula como Gran Bretaña. Esta característica también se repite en las *Sergas* con Esplandián y Leonorina, con el retiro del padre de la princesa, quien valida el matrimonio de la pareja y les hereda el Imperio, al igual que ocurre con Lisuarte (Rodríguez de Montalvo, 2003, 793-798). El matrimonio implica para el protagonista continuar la expansión territorial y generacional de su linaje con el ascenso al trono del Imperio griego. Luego, la continuidad definida por Bloch no se limita al parecido y a la

---

<sup>10</sup> Sobre el retiro monástico de Lisuarte y las fases de la vida caballerescas véase Campos García Rojas (2015, 478-480)

<sup>11</sup> Al respecto, Bloch señala: «In the novel more than anywhere else the issues that concern the literary anthropologist—marriage, succession, narrative continuity, representational integrity, the connection between economic and linguistic property, sexual desire—are both thematized and productive of form» (1983, 29).

repetición de símbolos y propiedades, sino que se puede ampliar a la reiteración en el relato, pues es mediante el mismo mecanismo del matrimonio con una princesa extranjera que fructifican las proezas del héroe en términos genealógicos. Entonces, la continuidad también se refleja en la forma de narrar, con la repetición de estructuras que van más allá de las fases biográficas apuntadas por Lord Raglan, pues el ascenso al trono de los personajes y su matrimonio tienen implicaciones genealógicas de amplitud para el relato y el ciclo, y no de destino o tragedia individual. Así, prevalecen las categorías propuestas por Bloch en el relato y en la estructura de la familia de Amadís, lo que muestra el dominio del interés genealógico, que, inclusive, aparece ampliado con intereses imperiales y ya no sólo dedicado a conservar la familia y los dominios y símbolos heredados.

La repetición estructural con el matrimonio y ascenso al trono de Amadís y Esplandián muestra la confluencia del tiempo lineal con el orgánico del desarrollo cíclico, que fortalece la idea de la unidad genealógica. El transcurrir del tiempo en forma secuencial permite el avance generacional del linaje amadisiano, mientras que el tiempo orgánico establece el paralelismo del padre con el hijo. La repetición introduce una variación de grado respecto a Amadís, en la medida en que Esplandián se convierte en emperador, lo que también señala su superioridad respecto al padre, gracias a la temporalidad orgánica. El crecimiento del linaje y su gloria no sólo ocurre en el eje temporal con la nueva generación de caballeros, sino también con la expansión territorial, mismos que corresponden a la ampliación del cronotopo del ciclo.

Esta caballería virtuosa pero terrenal implicó un reto para el desenlace de la obra, enfatizado por la aparición de una nueva generación de caballeros, que continúan la genealogía, como se cuenta en el último capítulo de las *Sergas*. Rodríguez de Montalvo optó por detener el tiempo para sus héroes de la generación de Amadís y Esplandián.

Estando Urganda en la Ínsula No Hallada, supo por sus artes cómo la muerte se allegava a todos los principales de aquellos reyes que ella tanto amava, y aviendo piedad que tan preciosas carnes como las dellos y dellas la tierra las gozase y consumiesse, acordó de poner en ello el remedio que oírés (Rodríguez de Montalvo, 2003, 816).

El hechizo de la maga pone en jaque al tiempo lineal y su importancia para la construcción de las genealogías con el transcurrir del tiempo. Si bien se da paso a la nueva generación, se detienen los procesos de herencia e, inclusive, gobierno.

Por su parte, el otro gran modelo del paradigma inicial o idealista del género son los primeros dos libros del ciclo del *Palmerín*: la obra homónima (1511) y su continuación, el *Primaleón* (1512). La estructura cíclica de estas obras sigue de manera general el esquema establecido por Amadís y Esplandián. *Palmerín* se dedica a la biografía del caballero de Olivia y termina poco después de la boda del héroe con Polinarda, lo que permite al caballero acceder al trono imperial de Grecia, gracias a sus caballerías y su matrimonio, tras la muerte de su suegro (*Palmerín*, 362).

El eje linajístico es clave para la biografía de los héroes, sus obras y el ciclo, inclusive como motivación de la escritura, como lo revela el prólogo del *Primaleón* a Luis de Córdoba: «Porque nunca entiende sino de hombre engendrar otro hombre y de león, otro león y de varón fuerte, otro varón fuerte. Como dize Horacio poeta: *fortes creantur fortibus*» (*Primaleón*, 2)<sup>12</sup>. A diferencia de Amadís en las *Sergas*, Palmerín asume plenamente su papel de gobernante desde el final de su obra, dejando explícitamente las aventuras caballerescas y el protagonismo de la continuación para la nueva generación. El título completo del *Primaleón* lo reitera de manera explícita: «Libro segundo del emperador Palmerín en que se cuentan los grandes y hazañosos fechos de Primaleón y Polendus, sus fijos y de otros buenos cavalleros estrangeros que en su corte vinieron» (*Primaleón*, 3). Con ello se evita el conflicto generacional presente en las obras de Rodríguez de Montalvo y se establecen las categorías señaladas por Bloch, sobre la articulación de la genealogía de Palmerín en el espacio y el tiempo, empezando por linealidad que se da gracias a la consolidación del héroe como monarca del Imperio griego y a la llegada de la nueva generación de caballeros, protagonistas del siguiente libro.

El *Primaleón* introdujo una innovación importante, el protagonismo múltiple en secciones, centrado, primero, en Polendos, hijo natural de Palmerín; y luego en Primaleón, el hijo legítimo de Palmerín y Polinarda. Este

---

<sup>12</sup> Este paratexto es un ejemplo clásico de la función del prólogo en el género como espacio privilegiado de la manifestación de la ideología nobiliaria y su contexto histórico (Izquierdo Andreu, 2020, 131).

rasgo se retomó de manera crucial por Feliciano de Silva y en el ciclo del *Espejo de príncipes y caballeros*. Las aventuras de Polendos no representan un reto a la temporalidad familiar, la verticalidad, la fijeza, la continuidad y el valor inherente. A pesar de estas variaciones, no hay conflicto entre Primaleón y Polendos, ni intergeneracional como en las *Sergas*. Inclusive, se da un combate entre Primaleón contra Polendos y Palmerín, quienes luchan sin conocerse. Este episodio concluye sin un vencedor claro, aunque con la decepción de Primaleón de no haberse podido imponer en la lucha, hasta que le descubren la identidad de sus rivales, lo que lo lleva a lamentarse:

¡Ay, Santa María, valme! -dixo Primaleón-, ¿qué cosa tan maravillosa es ésta? ¡Ay, cautivo de mí, que alcé la mi espada contra él! Jamás seré alegre por lo que fizé y Vós, señor Dios, perdonadme que si yo erré, fizelo por no saber. Agora no me maravillo yo de las mis fuerças ser enflaquecidas ant’el y ansimesmo de todos los buenos cavalleros que contra él eran, que Dios le fizó de tanta buena ventura que jamás otro cavallero a donde él estuviere puede ganar, y d’esto me devo yo mucho preciar por tener tan buen padre (*Primaleón*, 445).

Esta lucha no busca denostar al padre o a la generación previa, pues no se plantea que Primaleón encarne un ideal caballeresco distinto y superior al de su padre, sino mostrar su continuación y el valor inherente tanto de Palmerín como de su linaje en la cúspide caballeresca. Luego, la armonía del tiempo lineal con el orgánico refleja el transcurrir temporal en congruencia con las categorías propuestas por Bloch y las edades de la vida de los personajes protagonistas, sin caracterizar como imperfecto al fundador de la genealogía y sus ideales caballerescos, como ocurre en las *Sergas*.

El relato concluye con el inevitable paso del tiempo lineal que lleva al cierre biográfico del primer protagonista moviendo la rueda del tiempo orgánico: el retiro de Palmerín del trono imperial para que su hijo tome el gobierno:

El emperador Palmerín y la emperatriz vivieron tanto tiempo que Primaleón, su hijo, ovo en Gridonia los quatro fijos que vos avemos contado, y todos los armó él cavalleros y sobre todos amó él extrañamente a Platir, que conoció d’él que había de ser buen cavallero e en su vida d’él se casó Platir con Sidela [...] E aunqu’el Emperador era tan viejo, no dexava él de ir a caça muchas vezes él que

otro cuidado no tenía, que Primaleón governava el imperio salvo que todas las cosas que fazía eran por su consejo (*Primaleón*, 535).

El pasaje presenta la linealidad, con el papel fundacional de Palmerín y su dominio sobre Constantinopla, que se da por sentado para su descendencia, destacando la fijeza y el valor inherente de los personajes que dan continuidad a partir de sus virtudes caballerescas comunes y la pertenencia al linaje. La temporalidad aparece con las tres generaciones y también la verticalidad, pues enfatiza el papel definitivo de las relaciones familiares y su transmisión recta. Así, en las primeras dos obras del ciclo de Palmerín (*Primaleón*, 536-537) se desempeña como caballero, luego gobernante y finalmente muere, cediendo ese lugar a su hijo y a la nueva generación de la caballería errante, permitiendo el giro cíclico del tiempo y el relato con la posibilidad de la continuación sobre Platir<sup>13</sup>. A diferencia de lo que ocurre en las *Sergas*, no se plantean problemas y tensiones al interior de la genealogía, ni la idea de superar las caballerías imperfectas del fundador del linaje, sino continuarlas como plantea Bloch.

### **Las continuaciones del ciclo de *Amadís***

Tras revisar las obras fundacionales del género y observar cómo el inicio del ciclo del *Palmerín* se apega a las categorías de los relatos genealógicos del feudalismo, mientras que las obras de Rodríguez de Montalvo introducen tensión entre las generaciones, se prosigue con una revisión general de estas categorías en algunas de las continuaciones del ciclo amadisiano. Como ya se señaló, no se pretende hacer una revisión exhaustiva de estas obras, sino señalar los puntos clave vinculados a la genealogía y el desarrollo cíclico de manera panorámica, para sentar las bases metodológicas de futuros estudios. Esto permitirá reflexionar sobre la relación entre el linaje y la poética a partir de las variaciones presentes en cada obra, respecto a los paradigmas iniciales del género y las categorías de Bloch.

---

<sup>13</sup> La tercera parte, el *Platir* (1533) introduce una pequeña corrección al *Primaleón* sobre la fecha de nacimiento del héroe del relato (*Platir*, 13-14), pero sin alterar la genealogía, siguiendo las huellas del desarrollo cíclico del *Amadís*, tras las *Sergas*.



La primera continuación de las *Sergas*, el *Florisando* (1510) de Páez de Ribera, se aleja de la rama central para introducir un personaje novedoso, el hijo de Florestán y Corisanda, es decir un primo de Esplandián (García Ruiz, 2012a). Esto implica una continuación lateral y no troncal<sup>14</sup>, que por tanto no sigue la idea de linealidad y retoma el problema de la temporalidad y la continuidad planteado al final de las *Sergas* con el encantamiento de los personajes protagonistas. De cualquier manera, al mantener el protagonismo y el nuevo héroe dentro de la familia, aunque sea en una rama lateral se reafirma el valor inherente de la genealogía, pues la reescritura del ciclo y los ideales caballerescos se hacen desde el interior del propio linaje.

Este importante cambio sobre la línea genealógica parte de la posibilidad abierta en las propias *Sergas*, de criticar y corregir la caballería previa por sus defectos en términos de caballería dedicada exclusivamente a la defensa de la cristiandad (Chevalier, 1958). Entonces, el *Florisando* hace una fuerte crítica ideológica al empleo de la magia en las obras de Rodríguez de Montalvo, en particular al encantamiento final:

Aquí comiença e sexto libro del muy esforçado e gran rey Amadís de Gaula, en que se recuentan los grandes e hazañosos fechos del muy valiente e esforçado cavallero Florisando, su sobrino, fijo del rey don Florestán, e se reprueba el antiguo e falso decir que por las encantaciones de Urganda fuesen encantados el rey Amadís e sus hermanos e hijo, el emperador Esplandián, e sus mujeres [...] fueron por la especial permissão de Dios, de la luz, de la presente vida, privados por tantos años; e cómo esto no podría ser por la obra de encantaciones, salvo por la especial permissão de Dios, o por sus pecados d'ellos, o por los de sus pueblos, que ellos siendo reyes pudieran castigar e corregir; e cómo Dios, o por sus pecados los quiso castigar en esto, o por las culpas e excessos de sus pueblos tuvo por bien punirlos (Páez de Ribera, 2018, 27)<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> La distinción la propone con claridad Guijarro Ceballos: «Pueden distinguirse dos tipos de continuación cíclica: una *troncal* -desarrollo de las aventuras del caballero que sobrepujará al héroe protagonista del libro que concluye, normalmente su hijo legítimo o natural-, y otra *lateral*- referencia a una obra particular, dedicada a un personaje secundario, donde se relatan pormenorizadamente las aventuras bélicas y amorosas, que se abrevian del relato principal» (Guijarro Ceballos, 1998, 148).

<sup>15</sup> Al respecto véanse los trabajos de García Ruiz (2010, 2012b); Izquierdo Andreu (2017)

Hacia la mitad de la obra, los personajes de Rodríguez de Montalvo son desencantados por un milagro gracias a la intervención de un grupo de monjes encabezados por Anselmo, lo que permite que los personajes se arrepientan de manera pública y mejoren su comportamiento (Páez de Ribera, 2018, 353-362). Esto permite retomar el tiempo secuencial y orgánico en el relato.

A pesar de la crítica constante por no encarnar un modelo suficientemente cristiano de la caballería, que sí ofrece Florisando, en ningún momento se plantea un reto a su genealogía y linaje, ni en la estructura biografía del protagonista ni en la del relato. Por ejemplo, al descubrir su linaje, tarde en la obra, señala:

De todo estava Florisando maravillado e muy alegre de haverse hallado ser hijo de don Florestán e de Corisanda, e de tener tan alto linaje e tan cercano deudo con el rey Amadís e su fijo, el emperador, e sus hermanos [...] Quedó él el más alegre e más contento del mundo, pues fijo de tal padre se podía llamar (Páez de Ribera, 2018, 438).

Nombre, familia, linaje y la posibilidad de territorio y matrimonio se conjuntan para el héroe al descubrir su verdadera genealogía. Así, el interés, las estructuras y las categorías del linaje prevalecen sobre las críticas previas a Amadís y Esplandián. Después de todo, Florisando pertenece a la familia amadisiana, lo que le otorga su valor inherente, el mismo que le permite representar una caballería cristiana aún más virtuosa que la de su primo y tío. Con ello se propone una mejoría tanto al relato como a las caballerías desde el interior de la familia, lo que mantiene la superioridad del linaje familiar.

Como en las *Sergas* y en el *Primaleón*, ocurre un combate entre los paladines de la familia. En dicha lucha Florisando derrota moralmente a Esplandián tras empatar en un combate caballeresco, pero en ningún momento se plantea la sustitución del Emperador, sino la necesidad de que estos reformen su caballería (Gutiérrez Trápaga, 2017a). Con este episodio, se enfatiza la superioridad bélica de la familia amadisiana, quien cuenta con los dos mejores caballeros en términos guerreros, aunque Florisando encarna el modelo de perfección, al cumplir también con todos los deberes cristianos de la caballería.

Tras este episodio y el arrepentimiento de los héroes de Rodríguez de Montalvo, se enfatiza la continuidad, en términos de Bloch, hacia el cierre del relato con la repetición de estructuras y recursos narrativos de las *Sergas* y el *Amadís*, en la biografía del héroe. Primero, Florisando se casa con Teodora, hija de Arquisil, emperador de Roma. Esto fortalece su linaje con el mismo recurso que lo habían hecho Amadís y Esplandián: la expansión territorial, al obtener otras posesiones y coronas importantísimas para la familia gracias a su matrimonio, como lo son las las islas de Cantaria y, potencialmente, el Imperio de Roma. Nuevamente, la expansión genealógica se da tanto en el tiempo como en el espacio, al igual que en el desarrollo cíclico del relato. También se evita poner en peligro la estabilidad de su genealogía con problemas sucesorios vinculados a Constantinopla, Gaula o Gran Bretaña, que pertenecen al tronco de la familia y no a Florisando. La fijeza, en términos de Bloch, se logra al convertir al héroe en príncipe de Candaria y en heredero de Roma, sin ningún aviso de participación en la sucesión de la rama troncal.

En este punto del relato, su matrimonio es aprobado por Amadís y Oriana, a propuesta de Arquisil. Pese a todas las críticas a Amadís y Esplandián, el amor de la nueva pareja sólo puede ser comparada con la del *pater familias*:

[...] Florisando estava de la princesa el más enamorado cavallero que nunca estuvo de su amiga ni Amadís no le llevaba ventaja en penar e dessear a Oriana en el tiempo que fue su enamorado. E no se cuenta en esta historia por entero las cosas de sus amores porque en muy breve tiempo ovieron efecto con este casamiento, pero si tanto tiempo duraran como lo de Amadís e Oriana bien oviera que dezir otro tanto como d'ellos se dixo e por esto, aunque en la mucha dilación del tiempo uvo más autos por las adversidades que les sucedieron en la fe e amor, e de feo que consisten en el ánimo ninguna ventaja le fizo Amadís a este cavallero (Páez de Ribera, 2018, 490).

Si bien se reconoce que el tema del amor es secundario en la caracterización de Florisando, el pasaje refuerza la continuidad genealógica de manera explícita por medio de un recurso narrativo, el discurso del narrador.

La reescritura del encantamiento de Urganda y seguir por una línea genealógica secundaria no es un reto al linaje amadisiano, ni a su tradición

narrativa. La obra de Páez de Ribera no ataca los valores feudales y nobiliarios de estas obras, sino que refuerza su aspecto cristiano, sin llegar a la mística, como ya se sugería en las *Sergas* respecto al *Amadís*. Si bien hay cambios en la poética de la obra y se pregona abiertamente el final de la magia, la caballería errante y las doncellas cuitadas. El modelo ideológico de fondo y estructurante del relato se reafirma: la genealogía, sin negar su valor social y estamental, para la sociedad cristiana de su época. Se busca, por medio de la eliminación de la magia, el aumento del valor genealógico en términos ya no sólo terrenales, sino estamentales e ideológicos, al añadir la superioridad como caballería cristiana que justifica todo el modelo. El matrimonio de Florisando con Teodora así lo refleja y permite continuar con la expansión territorial del linaje, evitando conflictos territoriales en la familia amadisiana.

También es relevante señalar que la recuperación de los personajes de Rodríguez de Montalvo en el *Florisando* los devuelve al tiempo de los mortales y a la sucesión generacional. Congruentemente, la obra concluye al anunciar la muerte de Amadís en una continuación: «E aquí fenece esta historia, puesto que queda parte d'ella en que se recuentan otros mucho e grandes fechos del príncipe Florisando, e d'estos cavalleros e la muerte del rey Amadís» (Páez de Ribera, 2018, 478).

Dicha continuación, el octavo libro del ciclo, fue elaborada por Juan Díaz, como *Lisuarte de Grecia* (1526), donde se retoma la línea central de la familia, como se había prometido en las *Sergas*, narrando las hazañas del hijo de Esplandián y sin contradecir al *Florisando*. Entonces, los personajes concluyen su vuelta al tiempo lineal que lleva a la muerte de Amadís, pero también a la de personajes como Gandalín y Urganda<sup>16</sup>. La sucesión real y pacífica del reino de Gaula y Gran Bretaña se vuelve un tema central y ocurre con éxito, desplegando la importancia de la linealidad, temporalidad, verticalidad, continuidad, fijeza y el valor inherente.

La muerte de Amadís, en su cama y haciendo testamento tras escuchar los avisos divinos, es un éxito genealógico, a diferencia del final del mundo artúrico. El proceso de la agonía y deceso del caballero de Gaula se da de manera virtuosa en todos sus aspectos, tanto terrenales como

---

<sup>16</sup> Al respecto, véase Campos García Rojas (2013); Mérida Jiménez (1994)

cristianos (Gutiérrez Trápaga, 2015). El momento de la entrega de la espada antes de la muerte, si se piensa en contraste con la del rey Arturo, representa la transmisión del objeto, del poder, del linaje y el orden de la genealogía, desplegando todas las categorías propuestas por Bloch:

Buena espada leal ayudadora me has sido en las afrentas e batallas que he pasado, agora que me conviene de desampararte porque no seas malepleada te quiero dexar a persona en que sea tu bondad bien satisfecha. E dixo contra el emperador Esplandián: —A vos mi amado fijo dexo yo esta rica joya que en vos es mejor empleada que en ninguna parte e os ruego que después de vuestra muerte la dexeys a persona conforme a su valor (Díaz, 1526, f. 194r).

Con ello se transmite de manera lineal y vertical todo el poder, tanto simbólico, como real, al igual que los valores asociados a la caballería y la cristiandad, con sus objetos caracterizadores del valor y rango genealógico. También se refuerza la fijeza y la continuidad de la genealogía, al igual que su valor inherente en un heredero igual de digno que el padre. El encargo de heredar a su vez la espada enfatiza la unión del tiempo lineal y el tiempo cíclico, encarnado en las continuaciones y en la inevitable ley de vida de la llegada de la siguiente generación del linaje y la muerte. Todo el acto de la muerte de Amadís despliega la temporalidad genealógica de Bloch, al hacer evidentes las relaciones diacrónicas que articulan la familia en el momento temporal más álgido.

La sucesión generacional alcanza al protagonista, Lisuarte de Grecia, primero cuando su padre, Esplandián, le cede el reino de la Gran Bretaña con su matrimonio con Elena (caps. CLXXX-CLXXXV). El capítulo final hace una rápida síntesis, justamente, en términos genealógicos, narrando el nacimiento de tres hijos, Esplandián, Amadís y Perión, y una hija Oriana (Díaz, 1526, f. 219v). La elección de nombres muestra la visión circular del tiempo familiar, reforzando la continuidad genealógica por vía de la repetición onomástica. Además, se sintetiza la muerte del emperador Esplandián, para enfatizar la transición pacífica del poder, ya sin ofrecer un extenso relato como en el caso de la muerte de Amadís: «[...] y después de la muerte del emperador Esplandian, su padre, eredó el imperio y lo gouerno muchos años y al tiempo del fallecimiento de su vida dexó entre sus fijos sus señoríos repartidos» (Díaz, 1526, f. 220r). Luego, el cierre de

la obra abandona los detalles narrativos para centrarse puramente en los aspectos genealógicos en los términos ya descritos por Bloch, sin dar mayores detalles de la trama, pero reflejando la ideología del orden feudal y del linaje y ya sin ningún conflicto generacional al interior de la familia amadisiana.

La oposición a las continuaciones de Páez de Ribera y Juan Díaz se dio en la otra rama del ciclo, la desarrollada principalmente por Feliciano de Silva (Sales Dasí, 2001, 2002, 2017), quien hizo una primera continuación de las *Sergas* también llamada *Lisuarte de Grecia* (1514). La animadversión a las obras de los otros continuadores llevó a introducir cambios importantes en la segunda continuación de Silva, el *Amadís de Grecia*, empezando por negar la muerte de Amadís en el *Lisuarte* de Díaz, desde los paratextos, y rechazar abiertamente la validez de dicha rama (Silva, 2004, 6-7). Esto lleva a volverlo nuevamente la cima de la caballería con su bisnieto homónimo, con lo que el caballero de Gaula representa una vuelta al origen de la genealogía y su superioridad, mientras que el de Grecia representa la continuidad y la linealidad del linaje en su tiempo secuencial.

Luego, en esta obra el principio de la genealogía, Amadís de Guala, lleva a Amadís de Grecia y de vuelta al propio Amadís de Gaula. El tiempo cíclico se impone al lineal, pero en buena medida deja de avanzar en ambos sentidos. Para ello, al igual que el *Florisando*, el *Amadís de Grecia* hizo una corrección a un episodio de las *Sergas*, en este caso el combate entre Amadís de Gaula y Esplandián:

[...] sepáis que hasta aquí jamás estos cavalleros, padre e hijo, se combatieron [...] porque el coronista de Esplandián en sus Sergas, por dar la mayor gloria que jamás alcanzó cavallero, a este emperador lo quiso hazer vencedor de su padre, el rey Amadís, el qual de nadie jamás fue vencido [...] (Silva, 2004, 563).

Así, el bisabuelo es reivindicado y domina nuevamente la caballería (Cravens, 2000; Gutiérrez Trápaga, 2017b, 97-111), recuperando la superioridad del origen linajístico sobre la caballería cristiana de Esplandián e implícitamente, *Florisando*. Este regreso al modelo fundacional implica un énfasis en la caballería errante y las aventuras amorosas. Este cambio debilitó el nexo entre la estructura narrativa y la genealógica en las siguientes

continuaciones, porque fue uno de los elementos que propició la multiplicación de los personajes que ya se aprecia en la obra y se acentúa al final, con la llegada de la quinta generación de personajes. Entonces, la continuidad genealógica deja de estar en juego y el tiempo secuencial parece colapsar por completo para los grandes héroes, al evitar la decadencia, la transición en las edades de la vida y la muerte. El *Amadís de Grecia* dedica un capítulo entero a listar a todos los nuevos personajes, sin que el tiempo o la muerte hayan afectado a las primeras generaciones, como anuncia el título del capítulo 127: «Cómo parió la princesa Niquea a don Florisel y otras muchas reinas y princesas parieron hijos e hijas, y el gran ayuntamiento que de todos se hizo en la ciudad de Niquea» (Silva, 2004, 557).

La pérdida de la orientación cristiana de la caballería como factor central sentó las bases para debilitar la estructura y la importancia de la genealogía en las siguientes continuaciones de Silva. Si bien la conversión del propio protagonista ocurre vinculada al descubrimiento de su linaje y la fe, esto sucede de manera muy tardía, sólo pocos capítulos antes del final (Silva, 2004, 542-545)<sup>17</sup>. De cualquier manera, la vinculación con el mundo pagano es crucial, pues el héroe se casa con Niquea, hija de un sultán, aunque también se convierte al cristianismo junto con el héroe. Esto resulta en una ampliación del cronotopo de la novela a geografías más allá de la Europa cristiana y el Mediterráneo, que coincide con el dominio de la geografía insular en la novela.

La genealogía del héroe continuará también por el lado pagano, cuando cae encantado con la reina amazona Zahara y procrean sin saberlo a Anaxartes y Alastraxerea, quienes creen ser hijos del dios Marte:

hizo grandes sacrificios a un ídolo suyo para que le dicesse de qué forma avía sido preñada, pues ella no podía pensar en qué forma lo estava, a la cual el ídolo respondió que le hazía saber que por su bondad y hermosura el soberano dios Mares se avía d'ella enamorado y que avía venido a ella en sueños sin lo sentir y que avía tenido parte con ella (Silva, 2004, 558).

---

<sup>17</sup> Sobre el tema de la religión y la conversión, véanse Setkowicz (2020); Whitenack (1988; 1993).

A esto también se suma el encantamiento de la Torre del Universo, donde diversos personajes serán encantados y desencantados, donde permanecerán quince o dieciséis años los personajes de las generaciones mayores. Lo anterior le dará a este y otros encantamientos una importancia estructural para el tiempo de los personajes, como el Infierno de Anastarax. Estos sucesos permiten que la nueva generación tome el protagonismo y evita el envejecimiento y la muerte a los personajes anteriores.

Si bien las categorías de Bloch no desaparecen, como el valor inherente o la fijeza, casi todas se transforman al adquirir mayor complejidad o debilitarse en la medida en que existen cinco generaciones de manera simultánea. El regreso de Amadís de Gaula a la gloria de las aventuras caballerescas altera en particular la temporalidad. Esto no implica que se nieguen las relaciones familiares y su centralidad para los personajes y la trama, pero sí se pierde la articulación diacrónica de dichas relaciones que se vuelven sincrónicas. Además, las preocupaciones genealógicas pierden centralidad en la trama, en particular los asuntos vinculados a la fijeza, pues no se despliegan los asuntos hereditarios, al no morir ni envejecer los personajes en la trama, en clara diferencia con el *Lisuarte* de Juan Díaz. La boda de Amadís de Grecia con Niquea, lo convierte en heredero del sultanato que lleva el nombre de su esposa y, como en las obras previas del ciclo, disminuye las posibles tensiones hereditarias y continúa con la posible ampliación de los dominios de la familia amadisiana. El matrimonio de Amadís de Grecia con un linaje pagano supone un desafío a la verticalidad, ampliando de gran manera la cantidad y variedad de personajes. Luego, estos factores resultan en una ampliación cronotópica del universo y genealogía amadisiana.

Todas estas transformaciones parten de la corrección de las continuaciones de Páez de Ribera y Juan Díaz y, por tanto, del alejamiento del modelo de las *Sergas*, que tales obras pretendían mejorar. La corrección del desarrollo cíclico no sólo tiene implicaciones para las obras previas, sino en la poética de las continuaciones del propio Feliciano de Silva a su *Amadís de Grecia*, como ha señalado Lucía Megías:

¿El sujeto? La concatenación de mil 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 de 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 (2008, 201).

Por supuesto, la transformación del modelo poético del género y del ciclo amadisiano implica cambios en las categorías de Bloch y su relación con las estructuras narrativas y la ideología de los textos. Esto requiere un estudio mucho más amplio que excede los límites y propósitos de este trabajo, por eso sólo se apunta brevemente la manera en que el *Florisel I-II* de Feliciano de Silva enfatiza la caracterización de Amadís de Gaula establecida en el *Amadís de Grecia*, distanciándose más de las *Sergas* y las continuaciones de la rama opuesta. En el caso de Amadís de Gaula destaca el rejuvenecimiento del personaje en armas y amores, que parece haber vencido al tiempo por completo. Amadís recibe un reto a combate del rey de Tiro, al cual la corte reacciona así:

todos aquellos príncipes diversos pareceres qu'el rey no devía acetar el desafío, pues la causa tan liviana, junto con su hedad, no le dava licencia para lo hazer, porque no era razón que las passadas glorias en que la fortuna hasta ahí le avía otorgado ponerlas en ventura de solo un cavallero (Silva, 2015, 356).

Por supuesto, Amadís acepta y triunfa, suscitando el amor de Cleófila.

De igual manera, la estructura narrativa de la biografía del protagonista y su relación con los personajes paganos de su propio linaje también es muestra de los cambios introducidos y la nueva poética. En esta continuación, Florisel, como Lisuarte de Grecia, conoce sus orígenes, religión y linaje a diferencia de los héroes principales anteriores, Amadís, Esplandián, Florisando y su padre. Esa estructura queda reservada para Anaxartes y Alastraxerea (Silva, 2015, 484-485). Por tanto, dicha búsqueda no será parte de su estructura biográfica a diferencia del amor, que marca su biografía al igual que su padre, al enamorarse temprano de su tía, la pastora Silvia. Luego, al llevarse a su enamorada Helena y casarse en secreto, prometida de Lucidor de Francia o de las Venganzas, se desencadena la guerra

entre Francia y el Imperio griego, al estilo de la guerra de Troya. La abundancia de personajes diluyó el protagonismo, que recae en Florisel, pero también en sus hermanos paganos, hecho que se acentúa en las continuaciones de Feliciano del *Florisel I-II*, que como ya se señaló quedan pendientes para un estudio futuro, al igual que el *Silves de la Selva* de Pedro de Luján<sup>18</sup>.

El trabajo ha mostrado que las categorías que propone Bloch para el estudio de las categorías genealógicas permiten acercarse a la relación entre los temas, estructuras y poéticas de los libros de caballerías, así como observar sus variaciones y transformaciones. Para un trabajo de largo aliento, falta profundizar de manera individual en cada una de las categorías propuestas a nivel individual con miras de poder revisar la transformación del modelo genealógico en los ciclos de *Amadís y Palmerín* completos, al igual que en otros ciclos altamente complejos como el del *Belianís de Grecia* o el ciclo del *Espejo de príncipes y caballeros*. Esto contribuiría a lograr un entendimiento más profundo y complejo del género y su diversidad literaria.

---

<sup>18</sup> Martín Lalanda ya ha señalado este dato con gran precisión para el *Florisel III*: «El estudio de frecuencias aplicado a los principales protagonistas de esta *Tercera Parte*, revela la importancia de la nueva generación de príncipes del linaje de Amadís de Gaula, pues la frecuencia de Agesilao-Daraida es de 36, seguida por Rogel de Grecia, con 25; Arlanges-Garaya, Sidonia, Diana y Florisel de Niquea con 22; y Amadís de Grecia con 15. Las frecuencias de Filisel de Monte Espín, Amadís de Gaula, Fraudador, Florarlán, Darinel, Falanges, Alastraxerea, Niquea, Cleofila, Brianges, Fortuna y Lucela superan el valor de 5, siendo inferiores a este último valor las de Helena, Silves, Galtazar, Mandroco, el Cavallero del Letrero, Fénix de Corinto y Astibel de Mesopotamia. Comparando este último libro con el anterior, es interesante observar cómo decaen las intervenciones de Florisel de Niquea, pero, sobre todo, de Falanges, Alastraxerea, Darinel y Anastarax. Curiosamente, las aventuras de Amadís de Grecia parecen cobrar un nuevo interés, quizá como contrapunto a las de sus nietos» (2002, 66). Para el *Florisel IV* apunta «El estudio de las frecuencias aplicado a esta parte final del ciclo, muestra que, al contrario de lo que sucedía en las anteriores, el protagonismo de sus personajes está muy repartido. En efecto, las frecuencias de Rogel-Archileo-Constantino y de Archisidea, los dos más importantes, son respectivamente, 40 y 20. Las de Agesilao, Diana, rey de Susiana, Florisel, Fraudador, Alastraxerea, Sidonia, Amadís de Gaula, Amadís de Grecia, Sinestasia, Sarpentarea y los demás, apenas sobrepasan el valor de 15. Silva ha repartido el protagonismo de los, hasta entonces, personajes más relevantes, quizá para sugerir que, ante el esplendor pastoril del Valle de Lumberque, cuyo imperio acaba de conseguir Rogel, el más joven de los herederos de Grecia, las cansadas luces del viejo mundo caballeresco no pueden sino empalidecer» (2002, 175).

## Conclusión

El estudio de las genealogías y su manifestación temática a partir de las categorías planteadas por Bloch en los libros de caballerías castellanos permite revisar la continuidad y la variación respecto a los principales antecedentes medievales. En ese sentido, destaca, por ejemplo, la insistencia en la expansión territorial y cronotópica por medio de los matrimonios derivados de las caballerías de los protagonistas. Esto evita los conflictos genealógicos, pero también repercute en la repetición de estructuras biográficas, en el establecimiento del tiempo cíclico y en la proyección de la genealogía en el ciclo y no sólo en su relación con el pasado familiar.

Las categorías de Bloch también permiten observar las variaciones al interior del género. A partir de lo ya expuesto, cuando dichas categorías se cuestionan o se introducen elementos de tensión, como en las *Sergas* y el *Florisando*, esto se debe a la introducción de correcciones a versiones previas de la historia, las partes anteriores del ciclo y de los modelos de caballerías. Tanto las *Sergas* como en el *Florisando*, tras introducir la corrección al modelo, se reitera el resto de los valores genealógicos, pero en el *Amadís de Grecia* esto llevó a la transformación de la poética del género. Como ya se señaló, la vuelta del caballero de Gaula alteró el paso del tiempo y su estructura, al igual que el vínculo del protagonista con el mundo pagano. El valor ideológico de la genealogía disminuye su relevancia para la obra, lo que permite cambios en la estructura de la obra y las continuaciones posteriores de Feliciano de Silva.

### Bibliografía citada

- Alvarez Roblin, David; Olivier Biaggini, «Introducción», en *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, ed. David Alvarez Roblin y Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, pp. 1-17.
- Archibald, Elizabeth, *Incest and the Medieval Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989.
- Baranda Leturio, Consolación, «De *Celestinas*: problemas metodológicos», *Celestinesca* 16-2 (1992), pp. 3-32.
- Baumgartner, Emmanuèle, «From Lancelot to Galahad: The Stakes of Filiation», en *The Lancelot-Grail Cycle. Text and Transformations*, ed. William W Kibler, Austin, University of Texas Press, 1994, pp. 14-30.
- Bloch, R. Howard, *Etymologies and Genealogies. A Literary Anthropology of the French Middle Ages*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa/ Universidad de Zaragoza, 1979.
- Campos García Rojas, Axayácatl, «“Urganda, la otrora gran sabidora”: evolución y refuncionalización», en *Palmerín y sus libros: 500 años*, ed. Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal, y Carlos Rubio Pacho, México, El Colegio de México, 2013, pp. 343-365.
- , «El retiro en la vejez en los libros de caballerías hispánicos», en *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, ed. Marta Haro Cortés, València, Universitat de València, 2015, vol. II, pp. 473-488.
- Chevalier, Maxime, «Le roman de chevalerie morigéné: le *Florisando*». *Bulletin Hispanique*, 60-4 (1958), pp. 441-449.
- Cravens, Sydeny P., «Amadís de Gaula reivindicado por Feliciano de Silva». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48-1 (2000), pp. 51-69.

- Cuesta Torre, María Luzdivina, «Prólogo, fábulas y contexto histórico en el *Libro del caballero Zifar*», en «*Esta fabla compuesta, de Isopete sacada*»: estudios sobre la fábula en la literatura española del siglo XIV, ed. María Luzdivina Cuesta Torre, Berna, Peter Lang, 2017, pp. 11-64.
- , «Gefährdete Herrschaft im ‚Libro del caballero Zifar‘», en *Textualität von Macht und Herrschaft: Literarische Verfahren im Horizont transkultureller Forschungen*, Göttingen Bonn, Vandenhoeck & Ruprecht Verlage y Bonn University Press, 2020, pp. 227-259.
- , «La deposición de Alfonso X en las crónicas y el *Libro del caballero Zifar*», *Cahiers de Littérature Médiévale*, en prensa.
- Díaz, Juan, *Lisuarte de Grecia*, Sevilla, Juan y Jacobo Cromberger, 1526.
- Duby, Georges, «Los “jóvenes” en la sociedad aristocrática de la Francia del Noroeste en el siglo XII», en *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Madrid, Siglo XXI, 1978, pp. 132-147.
- , *Le chevalier, la femme et le prêtre: le mariage dans la France féodale*, París, Hachette, 1981.
- , «Observaciones sobre la literatura genealógica en Francia en los siglos XI y XII», en *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Madrid, Siglo XXI, 1978, pp.184-197.
- Eco, Umberto, *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- Frappier, Jean, «Le graal et la chevalerie», *Romania*, 75 (1954), pp. 165-210.
- García Ruiz, María Aurora, «*Florisando*: ortodoxia cristiana y magia», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In memoriam Alan Deyermond*, ed. José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz, y María Jesus Díez Garretas, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Universidad de Valladolid, 2010, pp. 873-882.
- , «La metamorfosis de Corisanda en el ciclo amadisiano: de *Amadís de Gaula* a *Florisando* y otras obras literarias posteriores», en *Estudios de literatura medieval: 25 años de la AHLM*, ed. Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero, Murcia, Universidad de Murcia, 2012a, pp. 447-458.

- , «La sabiduría eclesiástica frente a las tentaciones demoníacas en el *Florisando* (1510) de Páez de Ribera», en *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 2012b, pp. 155-170.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.
- Gili Gaya, Samuel, «Las *Sergas de Esplandián* como crítica de la caballería bretona», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 23, 2-3 (1947). pp 103-111.
- Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999, Vol. II.
- Gracia, Paloma, *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, 1991.
- Guijarro Ceballos, Javier, «Biblioteca imaginada: en la teoría y en la práctica de los libros de caballerías», en *El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, ed. Agustín Redondo, Pedro M. Cátedra y María Luisa López-Vidriero Abello, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, pp. 147-162.
- , *El Quijote cervantino y los libros de caballerías: calas en la poética caballeresca*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel, «El *Ars moriendi* y la caballería en el *Tristán de Leonís* y el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz», en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, ed. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015, pp. 673-94.
- , «Battling Narratives in the Amadís Cycle: The Case of *Florisando* and *Sergas de Esplandián*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 94-1 (2017a), pp. 19-34.
- , *Rewritings, Sequels, and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry: «Aquella Inacabable Aventura»*, Woodbridge, Tamesis, 2017b.
- Heintze, Michael, «Les techniques de la formation de cycles dans les chansons de geste», en *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, ed. Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, y Orlanda S. H. Lie, Amsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, 1994, pp. 21-58.
- Hinrichs, William H., *The Invention of the Sequel. Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*, Woodbridge, Tamesis, 2011.

- Izquierdo Andreu, Almudena, «La propaganda y la mentalidad en los prólogos del libro de caballerías: primer acercamiento», en *En línea caballescica: Lecciones del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballescica*, ed. Axayácatl Campos García Rojas y Yordi Enrique Gutiérrez Barreto, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2020, pp. 113-134. URL: < [http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL\\_UNAM/3493](http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/3493) >.
- , «Moral y doctrina contra la magia en el *Florisando*: un estudio a través de su prólogo», *Historias Fingidas*, 5 (2017), pp. 167-183. URL: < <http://historiasfingidas.dlcs.univr.it/index.php/hf/article/view/75> >
- Kennedy, Elspeth, *Lancelot and the Grail*, Oxford, Oxford University Press, 1986.
- Köhler, Erich, *La aventura caballescica. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, trad. Blanca Garí, Barcelona, Sirmio, 1991.
- Lacy, Norris J., «The *Mort Artu* and Cyclic Closure», en *The Lancelot-Grail Cycle. Text and Transformations*, ed. William W Kibler, Austin, University of Texas Press, 1994, pp. 85-97.
- Lancelot = Le Livre du Graal. Lancelot*, ed. Daniel Poirion. Paris, Gallimard, 2003, vol. II.
- Lida de Malkiel, María Rosa, «El desenlace del *Amadís primitivo*», en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969, pp. 149-156.
- Lot-Borodine, Myrrha, «Le double esprit et l'unité du *Lancelot* en prose», en *Étude sur le Lancelot en prose. Augmenté d'un septième appendice dû à Myrrha Lot-Borodine*, de Ferdinand Lot, Paris, Honoré Champion, 1984, pp. 443-456.
- Lucía Megías, José Manuel, «Los libros de caballerías castellanos: entre el texto y la imprenta», en *Caballeros y libros de caballerías*, ed. Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña. México, Universidad Nacional Autónoma de México- Facultad de Filosofía y Letras, 2008, pp. 183-207.
- Lucía Megías, José Manuel; Emilio José Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVIII)*, Madrid Laberinto, 2008.

- Maddox, Donald, «Notes Toward a More Comprehensive Approach to Medieval Literary Cycles», en *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, ed. Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, y Orlanda S. H. Lie, Amsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, 1994, pp. 102-107.
- Martín Lalanda, Javier, «El ciclo de *Florisel de Niquea* [1532-1535-1551] de Feliciano de Silva», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 153-176.
- Martín Romero, José Julio, «Biografía heroica y concepto de nobleza en Amadís de Gaula y otros libros de caballerías», *La Corónica. A Journal of Medieval Spanish Language and Literature*, 40-2 (2012), pp. 231-58.
- Martínez, Miguel, «Ficciones genealógicas. El morisco Roman Ramírez y los libros de caballerías», en *De sangre y leche: raza y religión en el mundo ibérico moderno*, ed. Mercedes García-Arenal y Felipe Pereda, Madrid, Marcial Pons, 2021, pp. 437-459
- Ménard, Philippe, «Problèmes de “cycle” Arthurien», en *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, ed. Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, y Orlanda S. H. Lie, Amsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, 1994, pp. 191-194.
- Mérida Jiménez, Rafael M., «Urganda la Desconocida o tradición y originalidad», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. María Isabel Toro Pascua, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, vol. II, pp. 623-628.
- Páez de Ribera, *Florisando*, ed. María Aurora García Ruiz, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares y Universidad de Jaén, 2018.
- Palmerín = Palmerín de Olivia*, ed. Giuseppe Di Stefano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Platir = Platir*, ed. Marín Pina, María Carmen, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Primaleón = Primaleón*, ed. Marín Pina, María Carmen, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.



- La Mort du roi Arthur* = *La Mort du roi Arthur*, en *Le Livre du Graal. Lancelot, La Quête du saint Graal, La Mort du roi Arthur*, ed. Daniel Poirion, Paris, Gallimard, 2009, vol. III, pp. 1179-1486.
- Raglan, FitzRoy Richard Somerset, Baron, *The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama*, Londres, Watts & Co., 1949.
- Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols.
- , *Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003.
- Saint-Gelais, Richard, *Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.
- Sales Dasí, Emilio José, «Feliciano de Silva, aventajado “continuador” de Amadises y Celestinas», en *La Celestina, V centenario (1499-1999) : actas del congreso internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999, 2001*, Ciudad Real, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 403-414.
- , «Las continuaciones heterodoxas (El *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (El *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 117-152.
- , *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- , «¿Continuador o creador? “Las enricadas razones del famoso Feliciano de Silva”», en *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos xiii a xvii*, ed. Olivier Biaggini y David Alvarez Roblin, Collection de la Casa de Velázquez. Madrid: Casa de Velázquez, 2017, pp. 145-161
- Setkowicz, Katarzyna, «Los caballeros andantes en la obra de Feliciano de Silva: entre la tolerancia y el relativismo religioso». *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 23 (2020), pp. 261-75. URL: < <https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/19177> >.
- Silva, Feliciano de, *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

- , *Florisel de Niquea (Partes I-II)*, ed. Linda Pellegrino, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2015.
- Taylor, Jane H. M., «Order from Accident: Cyclic Consciousness at the End of the Middle Ages», en *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, ed. Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, y Orlanda S. H. Lie, Amsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, 1994.
- Trachsler, Richard, *Clôtures du cycle arthurien : étude et textes*, Geneva, Droz, 1996, vol. CCXV.
- Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo = Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, ed. María Luzdivina Cuesta Torre, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Whitenack, Judith A. «Conversion in the Spanish Romance of Chivalry, 1490-1524», *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1988), pp 61-91.
- , «Don Quixote and the Romances of Chivalry Once Again: Converted Paganos and Enamoured Magas», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13-2 (1993), pp. 61-91.
- Zifar = El Libro del Cauallero Zifar : (El Libro del Cauallero de Dios). I. Text edited from the three extant versions*, ed. Charles Philip Wagner, Ann Arbor, University of Michigan, 1929.
- Zumthor, Paul, «De Perceval á Don Quichotte. L'espace du chevalier errant», *Poétique*, 87 (1991), pp. 259-270.



PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### El humor como elemento *pre-cervantino* de los libros de caballerías castellanos

Axayácatl Campos García Rojas\*  
(Universidad Nacional Autónoma de México)

#### Abstract

En este artículo, se estudian algunos episodios de las obras que conforman el ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros*, donde existen aspectos y elementos narrativos que pueden identificarse como pre-cervantinos, en cuanto al manejo del humor, y que habrían sido antecedentes de Miguel de Cervantes para la recreación de los mismos en el *Quijote* y otras de sus obras.

Palabras clave: humor, pre-cervantino, Cervantes, libros de caballerías.

This article studies some episodes from romances of chivalry belonging to the *Espejo de príncipes y caballeros* cycle. Among them, it is possible to identify narrative features defined as *pre-Cervantine*, in terms of the handling of humour. These works and the use of the humouristic features may be considered as antecedents for Miguel de Cervantes and his writing in *Don Quixote*, and others of his works.

Keywords: humour, pre-Cervantine, Cervantes, romances of chivalry.



---

\* Este trabajo se realizó en el marco de las actividades del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca (SEM/01\_011-2019) y del Proyecto PAPIIT (núm. IN400822), «Edición y estudio de *El Caballero del Febo*: El desarrollo de la prosa de ficción hispánica» de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Asimismo, con el apoyo de la invitación por parte de la Università di Verona para asistir al *Seminario Internacional XI (2022) Historias Fingidas. De la historia fingida a la novela moderna: la poética de la ficción en los libros de caballerías (Verona, 16-17 de junio de 2022)* y el financiamiento de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

*Para Anna Bognolo*

*Para Rafa Beltrán*

Durante el siglo XVI y con una larga tradición heredada desde el Medioevo, los libros de caballerías constituyeron una numerosa pléyade de obras que, en conjunto, forjaron y enriquecieron la narrativa del Renacimiento español. Si bien Miguel de Cervantes logra burlarse con el *Quijote* del tan popularmente aceptado género caballeresco y presentar, así, sus innovaciones narrativas, es bien sabido que la obra del alcalaíno abreva mucho de su genio en las variadas fuentes que alimentaron sus lecturas y contexto literario. El humor es uno de los rasgos característicos del *Quijote*, que subraya su separación del mismo género al que está parodiando. Sin embargo, es también esa misma materia caballeresca la que sirve de sustrato a la pluma de Cervantes. Materia humorística que ya los autores de los libros de caballerías anteriores o contemporáneos a él empezaban a crear, experimentar y presentar en sus obras.

En este artículo se analizará el uso del humor como un elemento *pre-cervantino* en las tres primeras partes del ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* que, en su totalidad, constituye una saga heroica y de aventuras caballerescas. Aunque la primera parte apareció a mediados del siglo XVI, el ciclo completo alcanzó los límites del siglo e, incluso, las primeras décadas del siguiente. De tal suerte, que las obras que lo integran ejercieron una poderosa influencia sobre su ámbito literario y social, reflejando la evolución del mismo género caballeresco para proyectarse, así, en la subsecuente creación literaria.

Los estudios sobre el humor y la risa en la literatura medieval y del Siglo de Oro, han dejado ya importantes aportaciones que constituyen pilares fundamentales para los estudios de esta materia; entre los que podemos mencionar los clásicos trabajos de Mijaíl Bajtín (1974, 1988) y Henri Bergson (1986); desde una perspectiva histórica, las aportaciones de Jacques Le Goff (1989) y Nicolas Truong (2005), Phillip Mènard (1969, 2003), Xavier Therós (2004) y Jean Verdon (2001). Específicamente sobre este tema en los libros de caballerías hispánicos, son indispensables los estudios de María Carmen Marín Pina (2002), Marie Cort Daniels (1992),

Eduardo Urbina (1986) y Federica Zoppi (2019, 2020).

No pretendo aquí establecer, ni determinar una discusión conceptual sobre aspectos y términos como ironía, parodia, lo cómico, el sarcasmo, la sonrisa y la risa, pues como he mencionado arriba, ya la crítica ha atendido sólidamente estos aspectos. Sobre todo, me interesa advertir cómo a través del humor podemos identificar en los libros de caballerías, anteriores a la aparición de *El Quijote*, elementos narrativos que ya Juan Manuel Cacho Blecua identificó como «técnicas precervantinas» (1995).

## 1. El suicidio fallido

En *El Cavallero del Febo* de Diego Ortúñez de Calahorra, son pocos los ejemplos que podemos identificar como claramente humorísticos, pero aquellos que lo son, ofrecen muy interesantes elementos significativos en cuanto al desarrollo argumental, los valores que se subrayan y el uso del humor al servicio de la narración.

El humor aflora cuando en el episodio del gigante Candramarte, una doncella desesperada se arroja al mar desde el navío en que viajaba para huir de sus captores y evitar, así, la conversión al cristianismo:

[Rosicler y el Cavallero del Febo] oyeron que la donzella que avía quedado en el navío le dava grandes voces. [...]:

– O lobos carniceros y sangrientos, ¡esperá un poco! Que la piedad que ha faltado para mí en el cielo y en la tierra aún espero que la he de hallar en este profundo mar, y el dios Neptuno, en cuya mano está ensoberbecer las ondas, me dará vengança de vosotros.

Diziendo esto, sin más hablar se arrojó del navío a la mar. Y como fuesse cargada de ropas largas, no se pudo hundir luego, mas el agua la traía encima sin ahogarse. Y como el Cavallero del Febo y Rosicler la viessen assí, movidos a compasión, quisieran d’ambos ir a socorrerla. [...].

[Rosicler] vio que las ondas de la mar avían echado a la orilla del agua la donzella [...], y que aún no era muerta. Y doliéndose della, mandó a aquellos cavalleros que de la batalla avían quedado que la sacassen a tierra y la llevassen al castillo, y hiziessen todo lo que pudiessen por su remedio (Ortúñez de Calahorra, 1975, II, 170-171).

El intento de suicidio de esta doncella debería tener una importante carga negativa desde la perspectiva cristiana, pues cometería un pecado contra natura. Sin embargo, los personajes presentes sienten piedad por ella y no sólo procuran su salvamento, sino que Rosicler pide a los caballeros que lo acompañan, la lleven a su castillo y hagan «todo lo que pudiesen por su remedio». Por otra parte, el suceso posee una importante carga de humor desde el momento en que el pesado y ampón vestido de la doncella funciona como flotador e impide su ahogamiento. En este caso, ha ocurrido una inversión donde el objetivo resulta fallido.

Se trata de un personaje con una valoración moral negativa, por ser pagana, por su desmesura en la conducta y por pretender quitarse la vida. El vestido, en un primero momento, tiene una función humorística al ser un estorbo y contratiempo para los fines furibundos y autodestructivos de la doncella; le genera frustración y, aunque nadie se ríe de ella, sí la coloca en una situación ridícula. En un segundo momento y aunque parezca accidental, el vestido flotador le salva la vida, y también el alma, al impedir el suicidio; es un objeto con función providencial que, además, constituye para los caballeros una oportunidad para poner en ejercicio su función protectora y de ayuda a alguien necesitado.

El motivo de una doncella que se arroja desde un lugar alto para huir o quitarse la vida pertenece a una larga tradición; aunque no siempre ocurre el salvamento a través del amplio vestido con función de paracaídas, lo que definitivamente tiene una valoración moral en cuanto a la posibilidad de sobrevivir o no a la caída. Es memorable el mito de Íole o Yole quien, fue ofrecida por su padre Éurito como esposa a quien ganara una prueba de arco; Hércules gana la prueba, pero el padre de Íole se niega a entregarla por temor a que Hércules vuelva a enloquecer y la asesine, como le había ya ocurrido antes. El héroe, entonces, ataca y toma la ciudad por la fuerza, pero Íole huye y se arroja desde una alta muralla; sus amplios vestidos se llenan de aire y amortiguan la caída y no muere. María A. Rocca Mussons (1998) y Agustín Redondo (2019) han rastreado y estudiado el motivo en

diversos episodios y obras de la historia de la literatura, identificando variantes grecolatinas, hagiográficas, folclóricas y bíblicas<sup>1</sup>. Pasa luego y naturalmente al discurso narrativo de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI.

En el *Tristán de Leonís* de 1534, ocurre algo similar: Cuando la hechicera Florisdelfa comprende que Tristán e Iseo están enamorados y que ésta es extremadamente más bella, se suicida arrojándose al mar. En este caso, el motivo tiene solamente la presencia del suicidio lanzándose desde una gran altura. La muerte de Florisdelfa es efectiva y no hay vestido que sirva para salvarle la vida:

Y como Florisdelfa vido a Iseo, la más hermosa criatura que jamás vio, y como iba sin sospecha que Tristán no tenía mujer, trastornósele el corazón y súpitamente perdió el seso, y con boz terrible dixo: «¡O, espíritu mío, cómo me as burlado!» Y dicho esto, bolvió con gran ímpetu las espaldas y fuesse corriendo al mirador y despeñóse de allí abaxo. El altura era mucha, y las peñas muy ásperas, que vos digo que cuando llegó al agua iba ya hecha pedaços (*Tristán de Leonís*, 255-256).

En contraste con el episodio que antes se ha mencionado de *El Cavallero del Febo*, donde la variante produce un giro en clave humorística, el caso de Florsidelfa resulta altamente dramático; la doncella encara un desengaño y su ronca voz coincide con esa tremenda emoción; ocurre un quiebre hacia la locura que la conduce al desmesurado arrebató y al suicidio infalible desde la gran altura del mirador. Además, en la hechicera hay una importante carga moral negativa, pues se trata de un personaje estrechamente vinculado con la magia y el demonio<sup>2</sup>.

El motivo de la mujer que se arroja desde una altura para huir o buscar el suicidio, puede ser considerado como un elemento de humor precervantino en *El Cavallero del Febo* y será también retomado por Miguel de Cervantes en su *Persiles*:

Alzaron todos la vista, y vieron bajar por el aire una figura, que, antes que distinguiesen lo que era, ya estaba -fol. 171r- en el suelo junto casi a los pies de

---

<sup>1</sup> Para el mito de Íole, ver Garibay K. (1986, 245), Grimal (1981, 543) y Ruiz de Elvira (1982, 255-258).

<sup>2</sup> Para un estudio más amplio de este personaje del *Tristán de Leonís*, ver mi trabajo Campos García Rojas (1997 y en prensa).

Periandro. La cual figura era de una mujer hermosísima, que, habiendo sido arrojada desde lo alto de la torre, sirviéndole de campana y de alas sus mismos vestidos, la puso de pies y en el suelo sin daño alguno: cosa posible sin ser milagro. Dejóla el suceso atónita y espantada, como lo quedaron los que volar la habían visto. Oyeron en la torre gritos, que los daba otra mujer que, abrazada con un hombre, que parecía que pugnaban por derribarse el uno al otro.

-¡Socorro, socorro! -decía la mujer-. ¡Socorro, señores, que este loco quiere despeñarme de aquí abajo!

La mujer voladora, vuelta algún tanto en sí, dijo:

-Si hay alguno que se atreva a subir por aquella puerta -señalándoles una que al pie de la torre estaba-, librára de peligro mortal a mis hijos y a otras gentes flacas que allí arriba están (Cervantes 2001, III, 14).

En el *Persiles*, sin embargo, el motivo no parece tener una carga humorística y más bien parece buscar solamente asombro entre los personajes que presencian el descenso de la mujer<sup>3</sup>.

Es preciso recordar que, en gran parte de los libros de caballerías hispánicos del siglo XVI, hay un profundo interés por combinar el *docere* con el *delectare*. Mucho se acusó a las obras del género de estar únicamente al servicio del entretenimiento y alejadas de una enseñanza provechosa. Tanto que los mismos autores, en sus prólogos, hacían explícita la enseñanza que también conllevaba su obra. En este sentido podemos suponer que, si bien se conservó un interés por hacer agradable y fascinante la narración, el humor no siempre tuvo lugar preponderante en los libros de caballerías. De hecho, podríamos sugerir que en obras con pocas reediciones como el *Tristán de Leonís* de 1534, los elementos humorísticos fueron, entre otros factores, causantes del poco éxito. Probablemente era aún muy pronto como para romper, a través de risas y parodias, con el modelo amadisiano<sup>4</sup>. Sin embargo, en el *Espejo de príncipes y caballeros*, especialmente

---

<sup>3</sup> Para un análisis pormenorizado de este episodio y su tradición, ver los trabajos de Roca Mussons (1998) y Agustín Redondo (2019). «Ciertas versiones presentan a Íole resistiéndose al amor de Heracles victorioso y prefiriendo ver cómo asesina a sus padres antes de ceder. En otras, trata de suicidarse cuando la caída de la ciudad, arrojándose desde lo alto de la muralla. Pero sus amplios vestidos la sostienen y cae sin sufrir daño. Entonces Heracles la envía a Deyanira en calidad de cautiva; pero ésta al ver a una joven tan hermosa, siente despertársele los celos y prepara el filtro mortal» (Grimal, 1981, 543).

<sup>4</sup> No obstante, sí existen algunos indicios de comicidad en algunas obras, por ejemplo, en el ciclo de los palmerines, como estudia Zoppi (2019).



en la *Segunda parte*, el humor cobra una dimensión quizá antes apenas vislumbrada. Pedro de la Sierra usa y combina exitosamente el humor con las aventuras y las acciones del caballero.

## 2. Humor y degradación del caballero

En un proceso de *rebajamiento* (Cándano, 2000, 148-160), el caballero protagonista es motivo de comparaciones poco dignas de un héroe. Tradicionalmente, durante las batallas o combates, los caballeros con frecuencia son comparados con animales o personajes legendarios que recuerdan alguna cualidad positiva o negativa<sup>5</sup>. Ya pueden ser leones fieros y valientes, o bien los héroes y dioses de la Antigüedad: Aquiles, Héctor, Hércules, Diana, Marte... Un desmesurado gigante será un bestial dragón o una furia infernal. La comparación se establece entre dos elementos semejantes o de la misma intensidad, del mismo o superior campo semántico para exaltar o acentuar la característica comparada. En la *Segunda parte del espejo de príncipes y caballeros*, sin embargo, a estas habituales comparaciones se suman algunas de índole más bien doméstico y cotidiano, menos esperadas y casi inadecuadas; lo que provoca el humor y coloca el crucial momento de una batalla al límite con la burla y el ridículo. Abundan comparaciones, por ejemplo, con la tenacidad de un mosquito o las moscas molestando a un perro (Sierra, 2003, 215-219, 225-231)<sup>6</sup>.

Las situaciones humorísticas pueden afectar también la imagen del caballero que es víctima de una circunstancia que lo pone en ridículo. En el capítulo 29 del segundo libro de la *Segunda parte*, yendo Claridiano con su amada pastora Caicerlinga y sus demás compañeros atravesando un bosque, topan con un falso anciano que en realidad es el mago Galtenor, padre adoptivo de Claridiano. Se presenta para solicitar la ayuda del caballero, pero lo hace a través de un disfraz, jugando y burlándose de él:

Algún tanto se detuvieron, no sabiendo hazia qué parte guiar su camino, cuando

---

<sup>5</sup> Para esta materia, ver Javier Guijarro Ceballos (1998, 115-35).

<sup>6</sup> Para un estudio sobre las degradaciones animalísticas del caballero en el *Quijote* y su relación con los libros de caballerías, ver mi trabajo Campos García Rojas (2016).

vieron un hombre hazia la siniestra mano, que a pie caminava, [...]. No a mucho rato vieron que era un viejo, el cual las barbas y cabellos tenía blancas, por ser tan viejo, y para poder caminar se afirmava sobre un palo, mostrando gran pesadumbre en su andar, que con trabajo se movía. [...] Siendo cerca el viejo, lo saludaron, y la respuesta les buelve con voz cansada. El príncipe le demandó, qué ventura por parte tan solitaria le avía guiado. El viejo para le responder se uvo de sentar en el suelo, diziendo:

—No os lo sabré dezir gentil cavallero, sólo os digo, que mis hados me han traído a tanta desventura, siendo con falsedad burlado de un escudero que comigo traía, el cual me dexó solo y a pie en este solitario lugar. Dos días ha que no he comido bocado, sólo el agua clara del río Eufrates me ha sobrellevado la hambre, el cual no muy lexos de aquí nace. Suplícoos cavallero, si alguna lástima de mi cansada vejez tenáis, me socorráis con llevarme en vuestro cavallo, o de alguno de vuestros criados.

El príncipe apiadándose del viejo [...] salta de la silla de su cavallo, y toma el viejo en braços, y le puso sobre la silla [...]. El falso viejo aprieta las piernas con tanta presteza, que hizo ir al cavallo bolando. ¡O cuánto fue el espanto de lo que vio hazer! Aunque creyó que devía de ser por le hazer andar un rato en mal, pero como vio que passava tan adelante la burla, como un trueno buelve caminando hazia donde su escudero venía, dando voces le truxesse su cavallo en que él venía, el cual con presteza su escudero lo hizo. El cavallero aviendo subido en el cavallo començó de llamar al viejo le aguardasse, lo cual el viejo hizo hasta que fue cerca d'él, diziéndole con gran risa:

—¿Qué piensas cavallero piadoso, cobrar tu cavallo, dándome a mí el pago de te aver dexado burlado? ¿Pues por qué tan presto quieres perder el nombre de piadoso?

—No le pierdo, dixo el príncipe, pero no te le di yo, para que te llevasse a ti solo, sino a entrambos, porque cavallo es que lo podrá hazer cumplidamente.

El príncipe con estas palabras se iva llegando hazia el viejo, pero él se desvió con una presta carrera, haziéndole con los ojos mil visages, por le hazer raviar.

—¡Viejo falso y malo peor que raposo hidiondo, aguarda burlador de los cavalleros, no pienses por ligereza del cavallo librate de mis manos!

El viejo, mostrando dársele poco de sus amenazas, a una y otra parte corría en el cavallo, haziéndole mil gestos con la boca y ojos, lo cual para él le era a par de muerte.

—O dioses, que avéis de permitir, — dezía el griego, — que un viejo malo haga befas de mí. Coridón y la pastora venían atrás, riéndose de la burla, que un viejo que no parecía poderse menear uviessse hecho al cavallero.

[El viejo] dixo:

—¿Qué es esto hijo, para qué tanta furia, pues sabéis que yo a enojaros no vengo? El príncipe lo miró aviendo reparado el cavallo, y conoció claramente ser el rey

Galtenor, y con presteza salta de su cavallo, haziendo lo mismo el viejo. Con mucho contento amorosos abraços se dieron [...]. A estas razones llegó la pastora y Coridón, y Fidelio [...].

El príncipe, bolviéndose a la pastora le dixo:

—Hermosa pastora mía, este noble rey que ves presente, es rey de la ínsula Arginaria padre y señor mío, que alcançando por sus artes la estrecha necesidad en que estábamos, nos ha venido a remediar.

Y con entrañas amorosas el rey de Arginaria, serenos los ojos, sin los mover, estava mirando la pastora [...] (Sierra, 2003, 275-277).

El suceso es claramente humorístico y ridiculiza al caballero. Una situación aparentemente seria y la imagen caballerisca de Claridiano, quien se muestra piadoso con el debilitado viejo, son sacudidos por la desenvoltura y risa de un viejo falso que se burla de él haciéndole visajes y moviendo los ojos tan sólo para hacerlo rabiarse en un contexto completamente familiar y de absoluta confianza. El ridículo ha ocurrido y la broma del falso viejo mina irrespetuosamente la imagen del caballero. Galtenor ha golpeado en uno de los más altos baluartes éticos de la caballería: la piedad y ayuda al menesteroso. Tras la identificación del falso viejo, Claridiano lo presenta a la pastora y la situación cómica es entonces acentuada aún más, ya que Pedro de la Sierra apunta que el anciano ya no movía los ojos y los tenía serenos. Parece que el viejo, también sabe comportarse correctamente.

La excesiva gesticulación que conllevan la risa y por lo tanto el humor, desde el Medioevo no fue vista con buenos ojos por parte de la Iglesia, quien prefiere la contenida y mesurada sonrisa que «pertenecen exclusivamente al ámbito de los “usos” cortesanos, [...]» (Fossier, 2008, 248); en contraste y rechazo del uso y expresión excesivos como los gestos, muecas, torsión de los miembros, la boca extremadamente abierta (Fossier, 2008, 248). En este sentido, la burlesca gesticulación de Galtenor resulta ofensiva y brutal<sup>7</sup>. Sin embargo y también ya desde el siglo XII, «Tomás de Aquino [...] consideraba que la risa terrestre era una prefiguración de la felicidad paradisíaca, y da un estatuto teológico positivo a la risa» (Le Goff & Truong, 2005, 67-68), lo que conduce a una distinción entre una risa lícita y otra ilícita. Así, tenemos que durante los siglos áureos

---

<sup>7</sup> Para el tema de la risa y el cuerpo, ver también las reflexiones de Le Goff & Truong (2005, 65-68)

y por lo tanto en los libros de caballerías, existió una concepción diferente del humor y de la risa, como bien ha estudiado Robert Jammes (1981).

Cándano nos recuerda que «[...] en Bajtín, el rebajamiento, lo inferior, es un concepto ambivalente en el que se contempla lo bajo material y corporal con una visión positiva, regeneradora: carnavalesca; su lógica es la de la inversión, el dar sentido al sinsentido» (2000, 148). Lo que podemos, entonces, identificar como un elemento significativo en la construcción del humor en la narrativa caballerescas.

Los aspectos humorísticos en la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, anuncian, sin duda, una clara evolución de los libros de caballerías que preludian las escenas que tendrá que sufrir don Quijote como un caballero andante, que ya muy pocos respetan y en quien pocos creen. En este sentido, podemos pensar en el episodio del encuentro que una noche tuvieron don Quijote y Sancho Panza con el Caballero del Bosque (*Don Quijote*, 635-644). En lo que para don Quijote es un encuentro caballeresco, el aspecto físico del caballero y también el de su escudero resultan desconcertantes, pues cuando comienza a amanecer y hay más luz de día, Sancho logra ver el rostro del colega escudero y queda asombrado:

Mas apenas dio lugar la claridad del día para ver y diferenciar las cosas, cuando la primera que se ofreció a los ojos de Sancho Panza fue la nariz del escudero del Bosque, que era tan grande que casi le hacía sombra a todo el cuerpo. Cuéntase, en efecto, que era de demasiada grandeza, color verrugas y encorvamiento así le afeaban el rostro que, en viéndole Sancho, comenzó a herir de pie y de mano como niño con alferecía, y propuso en su corazón de dejarse dar docientas bofetadas antes que despertar la cólera para reñir con aquel vestiglo (*Don Quijote*, 640).

Como suele ocurrir en todo el *Quijote*, la burla ocurrida en este encuentro alcanza también a Sancho Panza y no sólo a su señor. La degradación que sufre el escudero llega por extensión a su amo. Luego de la derrota, don Quijote y Sancho descubren que el Caballero de los Espejos en el bosque es el bachiller Sansón Carrasco, pero el hidalgo acomoda esta realidad y la resuelve entendiéndola como un encantamiento caballeresco:

[Don Quijote] fue sobre el de los Espejos, y, quitándole las lazadas del yelmo para ver si era muerto y para que le diese el aire si acaso estaba vivo; y 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 pespetiva mesma del bachiller Sansón Carrasco (*Don Quijote*, 642-643).

No es exactamente el mismo tipo de burla que el mago Galtenor hace a Claberindo robándole el caballo, haciendo muecas y girando los ojos como un loco; pero sí podemos identificar que, en el intento del bachiller al hacerse pasar por un caballero con un disfraz, hay una burla para don Quijote. Semejantes serán otros intentos en la obra, donde los personajes se disfrazan de caballeros, damas doloridas o criaturas sobrenaturales para engañar a don Quijote y Sancho.

Todo los engaños, disfraces y burlas que en la casa de los duques se hace a don Quijote y Sancho en el episodio del encuentro con Merlín, parecen poseer la misma intención humorística (*Don Quijote*, 798-812). El diablo mensajero, el mago Merlín y el resto de los personajes que desfilan actúan con toda la intención de jugar y divertirse a costa de don Quijote y Sancho. Las indicaciones para desencantar a Dulcinea y todo el aparato elaborado buscan degradar la imagen del caballero. De entrada, se describe un «carro de los que llaman triunfales tirado de seis mulas pardas» (*Don Quijote*, 805), en lo que vemos una degradación animalística al presentar una escena que debería ser solemne con unos animales que no son señoriales. Luego también se menciona un ruido terrible producido por las ruedas de los carros que suelen ir tirados por bueyes: «[...] de cuyo chirrío áspero y continuado se dice que huyen los lobos y los osos, si los hay por donde pasan» (*Don Quijote*, 803). Nuevamente, a través de una degradación animalística, se hace burla de una situación que, en el contexto caballeresco, debería tener un tono adecuado a la atmosfera maravillosa y de aventura.

### 3. Pajes-Doncella

Otro aspecto del uso del humor, pero en la *Tercera parte* del ciclo, se ilustra con la historia de la princesa de Roma, Roselía, y su amiga Arbo-

linda, infanta de Escocia, que son encantadas por el sabio Nabato y transformadas en pajes. Este tipo de encantamiento sale de lo habitual, pues normalmente los magos encantan doncellas y princesas encerrándolas en torres, en edificios maravillosos o cuevas hasta que algún caballero logra deshacer el encantamiento. La transformación en paje resulta denigrante y poco común para una princesa. Nuevamente nos encontramos ante un uso de la degradación para crear el humor. Se trata, pues, de un encantamiento activo, ya que contrariamente a la idea que hay en otros libros de caballerías donde la mujer encantada permanece inactiva e inaccesible para el resto del mundo, aquí Roselia y Arbolinda experimentan una transformación que las aleja de Roma y de su vida cortesana para colocarlas en un lugar social lejano a la comodidad y lujo que tenían.

Sin embargo, Roselia, en ese estado, puede seguir el camino de su amado don Heleno y por su parte Arbolinda conocer el amor. Siendo pajes, las doncellas llevan a cabo labores que las ponen en contacto con un medio al que no están acostumbradas y acompañan a los caballeros en sus batallas sirviéndoles de escuderos:

—No conviene por agora, respondió el viejo [Sabio Nabato], y sin hablarles se tornó, entrando en el aposento de la princesa, a la cual halló en su continuo llanto, y diziéndola que le convenía venirse con él ella, y Arbolinda, haziendo ciertos conjuros las sacó de la mano, llevándolas a su morada, a donde las dio ciertas hiervas para que ninguno las conociese, sin su voluntad. Y ayudándolas para perder el temor femeníl, las vistió de pajes, con muy buenos aderezos, y los embió la vía que el príncipe de Dacia avía llevado.

Muy contentas las dos señoras, si quiera por ver a su querido galán, agradeciendo mucho al sabio lo que por ellas hacía, no se les acordando de más, sino de procurar servir al daciano, y por aquella vía saber si amava en otra parte, y desengañándose d'ello, tornarse y procurar la vengança, como enemigos, de la burla que les avía hecho en irse sin hablarlas, aviéndole recebido con tanta generosidad por su cavallero. En esto, y en caminar se entretenían los dos bellos escuderos, llamándose la princesa, Roselio, y la infanta Arbolinda, Artimio. Donde los dexaremos, por tornar al cubierto bosque del sabio Salagio, que criava los cinco hermosos príncipes (Martínez, 2012, 164).

Tomaron tierra, que no les pareció averla en el mundo más hermosa. [...] Assí caminaron por entre aquellas alamendas, que muchas y deleitosas se veían, llevando el escudo de Lisarte Roselio [Roselia], y el de Florisarte Arbolinda, que se

le hacía fácil, por llevar consigo el alma de su dueño [...]. D'esta suerte caminaban aquellos que eran la flor de la cavallería. Quedáronse algo atrás las dos señoras, diziendo la bella romana [Roselia]:

—Ay infanta de Escocia [Arbolinda], y qué penoso officio hemos tomado, que yo os prometo que no puedo resollar del trabajo que me da este escudo, maldito sea cavallero que assí me haze andar, cierto que he estado en puntas de dexarle caer, por ver la poca consideración de mi amo, que teniendo él tal corpazo me le va a dar a mí, que aun llevar las riendas no puedo.

—Hermosa princesa, — respondió la graciosa Arbolinda, —en atropellando con nuestra fama y honor salimos de los regalos, y pues no es tiempo d'ellos, no ay sino hazer las manos al trabajo, que no soy yo más de dura complexión que Roselia, y arrimadlo al arçón, que más vale que muera el cavallo, que no que os canséis vos, que para más d'esta vez será menester vuestro esfuerço (Martínez, 2012, 203).

A través del encantamiento activo de Roselia y Arbolinda, Marcos Martínez introduce en su obra una nota de humor que, más tarde, será propia de los *graciosos* y *pícaros*, y que parecen anunciar las quejas que hará Sacho Panza sobre el trabajo de un escudero. Roselia, lamenta su condición de paje y pone de manifiesto lo injusto de aquella labor, siendo ella una débil doncella, aunque transformada, y su amo un fuerte caballero. Asimismo, se queja de que aquel oficio es impropio de su condición real. El pasaje, por lo tanto, resulta cómico y ridículo. Podemos, también, considerar esta transformación como una variación, sin que deje de ser degradante para las doncellas, del tópico de la *virgo bellatrix*, tan popular en los libros de caballerías del siglo XVI (Marín Pina, 1989). Resulta significativo que el estado de doncella guerrera no resultaría indigno para ellas, mientras que el ser pajes sí lo es.

La presencia de escuderos que rompen con la conducta que se espera de ellos como servidores de un caballero, tiene importantes indicios precervantinos en los libros de caballerías. El enano Urbanil del *Palmerín de Olivia* (2004, 35-36, 74-75) y el enano Busendo del *Amadís de Grecia* (Silva, 2004, 293, 295-296, 309) tienen papel de escuderos en las obras, pero igualmente rompen con el modelo habitual del escudero. Se muestran ignorantes de su fealdad y, sin embargo, se conducen como enamorados de doncellas y damas, lo que desencadena burlas y risas.

Estos enanos escuderos, así como los pajes-escuderos Roselio y Artimio de la *Tercera parte*, son antecedentes pre-cervantinos en clave de humor, que contribuyen para la configuración de Sancho Panza en el *Quijote*. En consecuencia, en el capítulo XIII de la segunda parte, encontramos un diálogo entre Sancho y el escudero del Caballero de los Espejos, similar al de Artimio y Roselio, quienes, del mismo modo, lamentan la profesión escuderil que les tocó desempeñar:

[El escudero del Bosque] dijo a Sancho:

—Trabajosa vida es la que pasamos y vivimos, señor mío, estos que somos escuderos de caballeros andantes: en verdad que comemos el pan en el sudor de nuestros rostros, que es una de las maldiciones que echó Dios a nuestros padres. —También se puede decir —añadió Sancho— que lo comemos en el yelo de nuestros cuerpos; porque, ¿quién más color y más frío que los miserables escuderos de la andante caballería? Y aun menos mal si comiéramos, pues los duelos con pan son menos; pero tal vez hay que se nos pasa un día y dos sin desayunarnos, si no es del viento que sopla. (*Don Quijote*, 628)

Sancho también es temeroso ante situaciones que normalmente implicarían valor y deseo de apoyar a su amo en las increíbles hazañas de un libro de caballerías; sin embargo, Sancho reacciona con miedo ante unos demonios que se aparecen delante de ellos en el episodio de la casa de los duques o cuando Merlín da las indicaciones para el desencantamiento de Dulcinea: «Guiábanle dos feos demonios vestidos del mismo bocacé, con tan feos rostros que Sancho, habiéndolos visto una vez, cerró los ojos por no verlos otra» (*Don Quijote*, 804). Asimismo, cuando don Quijote está por combatir con el Caballero de los Espejos, Sancho temeroso se pone en resguardo para evitar salir dañado de la aventura:

—Suplico a vuestra merced, señor mío, que antes que vuelva a encontrarse me ayude a subir a aquel alcornoque, de donde podré ver más a mi sabor, mejor que desde el suelo, el gallardo encuentro que vuestra merced ha de hacer con este caballero.

—Antes creo, Sancho —dijo don Quijote—, que te quieres encaramar y subir en andamio por ver sin peligro los toros.

—La verdad que diga —respondió Sancho—, las desaforadas narices de aquel escudero me tienen atónito y lleno de espanto, y no me atrevo a estar junto a él (*Don Quijote*, 642).



Es interesante observar que el ciclo *Espejo de príncipes y caballeros* recibió duras críticas de los moralistas de su tiempo e, incluso, de los editores del siglo XIX: «es uno de los libros más pesados y fastidiosos que se conocen en su género, y a buen seguro que pocos habrá hoy día que puedan vanagloriarse de haber leído los [...] tomos en folio, de letra menuda, a dos columnas y cerca de dos mil páginas, [...] ni aun se recomiendan por el lenguaje» (Gayangos, 1963, lv). Pero es quizá el impacto que pudieron haber dejado las obras de este ciclo en la narrativa de Miguel de Cervantes, lo que las hace unas obras de dimensiones universales. Es posible leer en los episodios que narran las aventuras del emperador Trebacio, de El Caballero del Febo y su hermano Rosicler algunos indicios y «técnicas precervantinas» que ya anuncian ciertos momentos del *Quijote* (Cacho Blecua, 1995, 126). Así pues, el humor constituyó un elemento que los autores de libros de caballerías poco a poco fueron incorporando a sus obras como parte de un ejercicio narrativo. Aunque el humor que emplearon tomó tintes evidentemente paródicos, que deliberadamente degradan y ridiculizan las figuras que en el paradigma del género siempre habían sido exaltadas, idealizadas y preponderadas: la furia y valentía de dos caballeros en combate, queda comparada con el molestar de unas inmundas moscas; el caballero, paladín heroico, queda ridiculizado y burlado por su mismo mago protector y padre; la princesa hermosa lejos de ser encantada en alguna torre de cristal o en un castillo excelso, es transformada en un paje que ha de sufrir la ruda vida del escudero sirviendo a su mismo caballero amado. La degradación de esas estructuras provoca risa y genera, ya, el uso del humor paródico que más tarde constituirá la tónica general del *Quijote*. Con las obras del ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros*, estamos, pues, ante el giro y el parteaguas que anuncia, con sus elementos *precervantinos*, las andanzas del valeroso manchego y las aventuras ridículas, pero entrañables que fueron su quehacer caballeresco y su ideal.

### Bibliografía citada

- Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1974.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Bergson, Henri, *Introducción a la metafísica: la risa*, México, Porrúa, 1986.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites», en *Descensus ad inferos: la aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 99-127.
- Campos García Rojas, Axayácatl, «Degradaciones animalísticas en el *Quijote*: Aventuras, encantamientos y motivos», en *Tempus fugit. Décimo aniversario de Destiempos*. ed. Mariel Reinoso Ingloso y Lillian von der Walde Moheno (México: Editorial Grupo Destiempos, 2016), pp. 257-281.
- , «Florisdelfa: un episodio insular en *Tristán de Leonís* desde una interpretación de sus elementos geográficos y la magia», en «*Quien hubiese tal ventura*»: *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Andrew M. Beresford, London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary & Westfield College, 1997, pp. 237-45.
- , *Siete sabias y una reina: personajes femeninos al margen en los libros de caballerías hispánicos*, México: Bonilla-Artigas Editores y Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, en prensa.
- Cándano, Graciela, *La seriedad y la risa: la comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Florencio Servilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- , *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. URL: < <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpv6g0> >.
- Daniels, Marie Cort, *The Function of Humor in the Spanish Romance of Chivalry*, New York/Londres, Garland, 1992.

- Don Quijote* = Cervantes Saavedra, 1994
- Fossier, Robert, «Reír y jugar», en *Gente de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 2008, pp. 247-253.
- Gribay K., Ángel María, *Mitología griega: Dioses y héroes*, México, Porrúa, 1986.
- Gayangos, Pascual de, «Discurso preliminar», en su *Libros de caballerías: desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, Madrid, M. Rivadeneira, Ediciones Atlas, 1857, reimpr. 1919, 1963, pp. 403-561.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, prefacio de Charles Picard, trad. de Franciso Payarols, Barcelona, Paidós, 1981.
- Guijarro Ceballos, Javier, «Notas sobre las comparaciones animalísticas en la descripción del combate de los libros de caballerías: la ira del caballero cristiano», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 115-35.
- Jammes, Robert, «La risa y su funcionalidad social en el teatro español del Siglo de Oro», en *Risa y Sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3e Colloque du Groupe d'Études sur le Théâtre Espagnol, Toulouse 31 janvier- 2 février du 1980*, París, C.N.R.S., 1981), pp. 3-11.
- Le Goff, Jacques, «Rire au Moyen Âge», *Les cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 3 (1989), pp. 1-11.
- , & Nicolas Truong, «Tomarse la risa en serio», en *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 65-68.
- Marín Pina, María Carmen, «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45 (1989), pp. 81-94.
- , «El humor en el *Clarisel de las flores* de Jerónimo de Urrea», en *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, edición al cuidado de Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro, María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 245-266.
- Martínez, Marcos, *Espejo de príncipes y caballeros (Tercera parte)*, ed. Axayácatl Campos García Rojas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2012.
- Mènard, Philippe, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Ginebra, Droz, 1969.

- , «Humor, ironie, dérision dans les chansons de geste», en *La dérision au Moyen Âge. De la pratique sociale au rituel politique*, ed. Élisabeth Crouzer-Pavan et Jacques Verger, París, PUPS, 2003, pp. 35-33.
- Ortúñez de Calahorra, Diego, *Espejo de príncipes y caballeros [El Cavallero del Fabo]*, 6 vols., ed. Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Palmerín de Olivia (Salamanca, Juan de Porras, 1511)*. Intr. María Carmen Marín Pina, ed. Guisepppe di Stefano, col. Los libros de Rocinante, 18, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Redondo, Agustín, «El tema de la mujer caída de una torre abajo: tradiciones culturales (grecolatinas, bíblicas, folklóricas), creencias religiosas y creaciones cervantinas», en *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, ed. Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne, Almudena Vidorreta, A Coruña, Universidade da Coruña, Universidad Autónoma de Madrid, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Queen Sofía Spanish Institute, 2019, pp. 683-700.
- Roca Mussons, María A. «La mujer voladora del *Persiles*: maravillosa verosimilitud», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Antonio Pablo Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, 1998, pp. 517-529.
- Ruiz de Elvira, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1982.
- Sierra, Pedro de la, *Espejo de príncipes y caballeros (segunda parte)*, ed. José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Silva, Feliciano de, *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Therós, Xavier, *Burla, escarnio y otras diversiones en la Edad Media: historia del humor en la Edad Media*, Barcelona, Tempestad, 2004.
- Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo (Sevilla, 1534)*, ed. María Luzdivina Cuesta Torre, Publicaciones de *Medievalia*, 14 (México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997).

- Urbina, Eduardo, «Ironía medieval, parodia renacentista y la interpretación del *Quijote*», en *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983. Volumen II*, Madrid Ediciones Istmo, 1986, pp. 669-680.
- Verdon, Jean, *Rire au Moyen Âge*, París, Perrin, 2001.
- Zoppi, Federica, «Aproximación al estudio de los motivos cómicos en los libros de caballerías: unos ejemplos de los palmerines italianos», *Historias Fingidas*, 7 (2019), pp. 313-340. URL: < <https://historiasfingidas.dlss.univr.it/article/view/95> >.
- , «Risa y mujer: motivos de humorismo femenino en el ciclo de los *palmerines*», *Historias fingidas*, 8 (2020), pp. 223-255. URL: < <https://historiasfingidas.dlss.univr.it/article/view/156> >.





PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### Figuras y contrafiguras de la Anunciación en los primeros libros de caballerías: escenas de alcoba y avisos angélicos de concepción extraordinaria

Rafael Beltrán  
(Universitat de València)

Abstract

El artículo examina el papel decisivo que tuvieron que ejercer las Anunciaciones pintadas durante los siglos XIV y XV sobre escenas de alcoba descritas y, a veces, iluminadas en textos de ficción, doctrinales o científicos. Entre los enseres pintados de la habitación de la Virgen María destaca el lecho (*thalamus Virginis*) por su significado mariológico y cristológico. De manera que la imagen del anuncio de Gabriel a María, con el trasfondo de ese *thalamus*, sirvió también como modelo para imaginar e ilustrar anuncios o avisos de concepción extraordinaria efectuados por espíritus, ángeles o demonios. Se examinan algunos de los casos más destacados de estos textos e imágenes en los primeros impresos castellanos del *Baladro del sabio Merlín* o *Tristán de Leónís*, entre otros, y se propone que las contrafiguras de la Anunciación pueden captarse también en episodios sacro-profano de otras obras de ficción, como *La Celestina* y *Tirant lo Blanc*.

Palabras clave: Anunciación, iconografía medieval, ficción caballerescas, *Baladro del sabio Merlín*, *Tristán de Leónís*, *La Celestina*, *Tirant lo Blanc*

The article examines the significant role of domestic elements in the Annunciations painted by 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> century artists. Among these objects *Thalamus Virginis* stands out for its Mariological and Christological meaning. The drawing of Gabriel's announcement to Mary, keeping the bed in the background, could serve as a model to illustrate other announcements or warnings of spirits or angels in sentimental and chivalric fiction. The outstanding illustrations of the first Castilian prints of the *Baladro del sabio Merlín* or *Tristán de Leónís*, among others, are examined. We propose that the counterfigures of the Annunciation could also be transmitted in other sacred-profane episodes of other fictions, such as *La Celestina* and *Tirant the Blanc*.

Keywords: Annunciation, medieval iconography, chivalric fiction, *Baladro del sabio Merlín*, *Tristán de Leónís*, *La Celestina*, *Tirant lo Blanc*

§

## 1. Figuras de la Anunciación: el *thalamus Virginis* en la pintura del siglo XV

En la Edad Media, tanto los textos doctrinales, poéticos y narrativos, como las representaciones figurativas se encuentran repletos de imágenes de visiones, visitas y avisos vinculados a temas de fertilidad, concepción o gestación. El *thalamus* es, en estos textos o figuraciones, metonimia inequívoca de unión de la pareja. En cuanto al aviso, a veces se trata de anuncios proféticos o sueños premonitorios de un engendramiento exitoso y, por tanto, de buenos presagios para la continuidad feliz de la familia y del linaje. Pero otras veces las visiones iluminan o advierten sobre los peligros de una unión ilegítima o incestuosa, de la que no es consciente uno o los dos miembros de la pareja. O sirven, igualmente, para legitimar –y amparar– los evidentes riesgos de abrirse desde lo conocido, que es la unión endógena (en un círculo cercano), a opciones exógenas (unión con extranjeros o desconocidos). Es lo que ocurre cuando la visita o visión presaga anticipa las bondades de la unión con un dios; el visitante, ente extraordinario –en el caso de la Anunciación, el arcángel Gabriel, quien será portador de la buena nueva–, avisa de las bondades de un emparejamiento fuera de la norma con un ser sobrenatural, corpóreo o espiritual, con la concepción milagrosa consiguiente.

Mientras el lenguaje literario, en verso o prosa, trata de articular los mensajes doctrinales que conllevan estas imágenes, la iconografía intenta fijarlas y representarlas figurativamente. Muchas veces se hace, en ambos casos, incluyendo el tálamo como indicio denotativo, pero también símbolo connotativo. Y entre ambos lenguajes encontramos, obviamente, todo tipo de reciprocidades. No todas las imágenes de emparejamientos excepcionales han de ser necesariamente religiosas (incluyo lo mítico dentro de lo religioso). Pero parece evidente que entre todas las representaciones literarias y visuales de episodios ficticios medievales relacionados con visitas, visiones o presagios de concepción y gestación, las plasmaciones más numerosas y potentes –positivas, benéficas y fructíferas– son las que imaginan y plasman el episodio de la Anunciación narrado por el evangelio de Lucas: «...te ingressus angelus ad eam dixit: ‘Ave gracias plena. Dominus tecum; benedicta tu in mulieribus’. [...] et ait angelus ei: ‘Ne



timeas Maria, invenisti enim gratiam apud Deum'» (1, 28-30). La de la Anunciación es sin duda, en toda la historia medieval europea, la imagen de aviso y fecundación más repetida y trascendente, tanto literariamente, entre las obras que presentan visitas extraordinarias, como icónicamente, entre las figuraciones que tratan de plasmar procreaciones excepcionales y concepciones milagrosas<sup>1</sup>.

No sería necesario recordar que el episodio evangélico significa para el cristianismo el momento culminante de la vida de María, el punto de partida de la misión del Hijo de Dios y, por tanto, una fase crucial para la historia de la Madre de Nuestro Señor (como lo serán luego la Muerte y la Resurrección de Jesús). Anunciación y Encarnación se concentran, concilian y entrelazan, además, en un mismo evento, cuya finalidad, la Redención del hombre, se acabará de cumplir con el sacrificio de Cristo en la cruz. La presencia de la Anunciación, por tanto, era prácticamente ineludible en cualquier ciclo litúrgico o artístico colectivo dedicado a Jesús o a María, si bien el encuentro del mensajero de Dios con la receptora del mensaje de la Encarnación –la voz y el espíritu hechos carne– también pudo ser empleado, a menor escala, individualmente, como imagen de devoción aislada, personal y autónoma, debido a su sencilla narración y positiva.

Como solo un ángel y una muchacha humilde y virgen, María, son los protagonistas verdaderamente imprescindibles en la escena, el encuentro de esta pareja esboza un pequeño-gran drama misterioso y profundo, simple e intimista, con la unión de complementarios: ser asexuado (pero andromorfo) y mujer, cielo y tierra, mundo mágico y realidad cotidiana. Todo mediante un diálogo sencillo y lacónico, enigmático y trascendente. Pura acción dramática; escena diáfana, iluminada, profunda y capital, tan problemática y expresiva como las principales del Antiguo y Nuevo Testamento. Perfectamente idónea para expandir un mensaje doctrinal de fundación esencial (la gestación de Cristo-hombre como Dios) y para ser

---

<sup>1</sup> La bibliografía sobre el tema del nacimiento del Mesías es evidentemente inmensa. Me limito a seguir el libro de Brown (1982), como obra de referencia y síntesis rigurosa, amplia y clara. En concreto, para la lectura y análisis de la estructura y esquema de la anunciación, así como del tema de la concepción virginal, siguiendo el evangelio de Lucas, pero contrastando versiones, véase especialmente las pp. 295-318.

elaborada a través de una miríada de representaciones de instrucción religiosa y devoción, tanto públicas (frescos, arcos, retablos), como privadas (ilustraciones de manuscritos, breviarios, libros de horas).

La iconografía de la Anunciación a María experimenta una profunda evolución a lo largo de los siglos XIV y XV, incorporando nuevos componentes cuya simbología han destacado y analizado los historiadores del arte y de la religión<sup>2</sup>. Entre los elementos figurativos incorporados algo tardíamente, si bien ya en época de absoluto apogeo, destaca como uno de los más elocuentes y llenos de significados dogmáticos el del lecho o tálamo. Un lecho repleto de simbología religiosa que, sin embargo, acostumbra a pasar demasiado desapercibido para muchos historiadores del arte, quienes a menudo han considerado su agregado como un mero detalle compositivo o decorativo, sin valor significativo especialmente relevante.

Sin embargo, los Padres de la Iglesia y teólogos greco-orientales y occidentales, desde el siglo III, aplicaron su exégesis a los pasajes y palabras evangélicos alrededor del lecho en la Anunciación –*thalamus*, *sponsus*, *sponsa* u otros alusivos a la convivencia matrimonial– y los interpretaron dogmáticamente. En latín, en efecto, la palabra *thalamus* indica «tálamo» o «cama nupcial» (o simplemente «cama»), pero también «cuarto» o «habitación nupcial», es decir, recinto donde se encuentra ese «tálamo». A la luz de estas interpretaciones teológicas, cristológicas y mariológicas, se revela este imprescindible enser doméstico como un símbolo crucial para mostrar y entender la Encarnación sobrenatural del Hijo de Dios en el vientre de la Virgen, así como la maternidad divina virginal de María, ambos dogmas y núcleos doctrinales condensados en el episodio de la Anunciación. Por tanto, no solo el lecho, el *thalamus*, sino el cuarto o habitáculo en el que se encuentra el lecho, se hacen expresión metafórica de la Encarnación.

La composición escénica de la iconografía de la Anunciación había sido muy sencilla durante prácticamente toda la Alta Edad Media. Y, en

---

<sup>2</sup> Véanse, a partir del artículo fundacional clásico sobre la iconografía de la Anunciación de Robb (1936), o del libro, centrado ya en el arte español, de Trens (1946), los más recientes trabajos de Manca (1991), Rodríguez Peinado (2014), Miles (2014 y 2020), Kraemer D'Annunzio (2018), entre otros. Waller (2015), por ejemplo, en su obra dedicada al tratamiento cultural del tema de la Anunciación hasta la Ilustración, integra las plasmaciones iconográficas dentro de un proceso de transmisión más amplio y complejo.

realidad, no cambió en sustancia en los siglos posteriores. Como acabamos de comentar, en principio tan solo se precisaban, como en el mejor teatro minimalista, dos protagonistas en diálogo –diálogo tan silencioso como expresivo–, el arcángel Gabriel y la Virgen, mientras que los elementos escenográficos quedaban reducidos a algún mueble decorativo (un asiento, un reclinatorio) o a cierto esbozo arquitectónico de edificio o urbe. Los dos personajes aparecían sistemáticamente recortados sobre un trasfondo de color homogéneo (en los frescos) o de pan de oro (en los retablos).

Las representaciones artísticas se fueron enriqueciendo progresivamente con más elementos y mobiliario, hasta llegar a una relativa complejidad, especialmente a partir de las tercera y cuarta décadas del siglo XV, cuando el pasaje de la Anunciación se estructura con mayor precisión como un cuadro escénico realista con figuras en acción, con una más sutil y plástica expresión de movimiento y gestos, y con mayor presencia de objetos a la vez cotidianos y simbólicos. Los pintores de tablas siguen delimitando ese pasaje como una foto fija, tratando de plasmar y detener en el tiempo el desarrollo de esa pequeña representación teatral, tan sublime que había que ser repetida de manera cíclica y sin alteraciones sustanciales. Pero esa representación será ahora, a lo largo del Quattrocento, definitivamente más sofisticada, en el marco de unos planos a veces –bastante a menudo– exteriores y lejanos (paisaje, vida urbana), pero en cualquier caso siempre interiores y cercanos, de edificio con muebles y utensilios domésticos, además de telas (cortinas, colchas, ropa), etc. Multiplicidad de enseres distribuidos en un recinto cerrado, que contribuirá a conferir a las pinturas mayor verosimilitud y perspectiva artística (espacial), e histórica (temporal), pero también mayor profundidad doctrinal (exegética) y dramática. Y, sobre todo, mayor actualidad. Los detalles narrativos, además del diálogo Gabriel y María, se multiplican y consolidan sin notables modificaciones, como en el ritual de una liturgia, justamente porque se trata siempre de objetos significativos. Y, así, veremos confirmarse la presencia reiterada de motivos, como el haz de rayos de luz que desciende con la paloma del Espíritu Santo hacia María, el tallo de lirios (en jarra o en ramo), el libro abierto (de oraciones o de profecías), la casa (o bien sencilla, o bien palacio o templo), los recipientes transparentes de agua, los cristales, las

lámparas, las mechas o candeleros apagados, etc. Y, entre ellos, como principal mueble, más revelador aún que todos los anteriores, la cama vacía, pero vestida, adornada con paramentos, reclamando ser ocupada<sup>3</sup>.

Numerosos artistas de diversos reinos europeos –italianos, flamencos, alemanes, franceses, peninsulares– incluyen, efectivamente, en sus imágenes de la Anunciación elaboradas entre los siglos XIV y XV, ese lecho generalmente grande y ornamentado en una posición destacada, ubicado como fondo en relieve, o utilizado figurativamente como enlace visual entre el ángel y María. Se trata de pintores en muchos casos notabilísimos, ya sea italianos del Trecento, Quattrocento e inicios del Cinquecento (Gentile da Fabriano, Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli...), ya flamencos (Rogier van der Weyden, Hans Memling...), ya peninsulares (como, por ejemplo, Pere Serra). Salvador González, cuyos iluminadores artículos dedicados a la iconografía del lecho o tálamo en las Anunciaciones han inspirado y guiado las páginas que siguen de la primera parte de este trabajo, destaca como la presencia de este tálamo no puede considerarse una mera casualidad o una circunstancia banal, ni tampoco un detalle decorativo o compositivo desprovisto de significado, es decir, un simple capricho del artista, sino que manifiesta la constatación de un símbolo henchido de profundo sentido doctrinal. En efecto, sería un signo bien conocido por los programadores de las imágenes y en muchos casos por los propios pintores, sostenido desde esa tradición dogmática sólida y multiseccular, y cuyo pleno sentido hemos comentado, confirman en sus textos doctrinales los padres de la Iglesia latinos y greco-orientales<sup>4</sup>.

Cronológicamente, parece que la primera Anunciación destacada con la presencia de un lecho que podemos localizar es la que Barna da Siena

---

<sup>3</sup> Para la cama como mueble, con sus componentes y adornos, en la Edad Media, véase Ágreda Pino (2017).

<sup>4</sup> Véase Salvador González (2012, 2019, 2020a, 2020b, 2020c, 2021). Y para un contexto geográfico más amplio, europeo, la tesis de Morgan (2014). Como señala Salvador González, no hace falta suponer que todos los pintores que agregaban una cama a sus Anunciaciones tuvieran una cultura teológica tan depurada como para conocer el simbolismo del *thalamus Virginis* y del *thalamus Dei*, y por tanto enraizar iconográficamente ese motivo con los textos de los Padres de la Iglesia que lo explicaban. El artista que recibía el encargo contaba casi siempre con un programador iconográfico que le dictaba las directrices conceptuales para representar con corrección y propiedad el tema tratado, en este caso un tema mariano. Lo que resulta evidente es que la presencia del lecho contribuía a hacer más reconocible, íntimo y a la vez profundo el hecho de la Encarnación.

pintó hacia el año 1340 en una de las paredes de la Colegiata de Santa María Asunta en San Gimignano (Fig. 1)<sup>5</sup>. En el fresco, la casa de Nazaret aparece reducida a una habitación sencilla y pobre, enmarcada por una arquitectura muy esquemática. A la izquierda destacan las líneas de un porche por el que habría entrado el arcángel, pero la simetría clásica de espacios dedicados a la pareja de Gabriel y María se contrapesa con el dibujo de una sala a la derecha, y con la presencia en ella de una niña que hace de tercer personaje. Al fondo se percibe claramente el lecho de María. Es el único mueble de la escenografía (si descontamos una mesita junto a ella) y ocupa una posición central, como enlace entre el arcángel y la Virgen.



Fig. 1. Barna da Siena. Fresco de la Colegiata de Santa María Asunta en San Gimignano

La niña de la sala de la derecha está sentada en el suelo hilando lana con un huso. El personaje de la llamada «intrusa» –aquí escuchante, otras

---

<sup>5</sup> Cf. Salvador González (2019, 50; 2021, 83-84). Para la imagen v. URL < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barna\\_Da\\_Siena\\_-\\_The\\_Annunciation\\_-\\_WGA01280.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barna_Da_Siena_-_The_Annunciation_-_WGA01280.jpg) >.

veces será una mirona— acerca la oreja a la pared medianera, como tratando de captar los pormenores del diálogo que tiene lugar en la sala principal. El antecedente de esta «intrusa» se encuentra en la *Anunciación a santa Ana* de Giotto, en la capilla Scrovegni de Padova (c. 1305), donde aparecía ya otra niña o muchacha también hilando, ejemplificando con su sencillez — se suele interpretar— la presencia del pueblo en el acto milagroso<sup>6</sup>. Cuando escudriña, probablemente constata la integración colectiva —no excluida del anuncio— del protagonismo de María. En el fresco de Giotto, si bien protagonizado por santa Ana, ya se encontraba el lecho como símbolo de la concepción y prefiguración de la posterior encarnación de Dios en María. Ambas niñas, significativamente ubicadas al margen, pegadas a la puerta de la escena central, nos hacen recordar episodios de espionaje, en ocasiones de niñas curiosas e impertinentes, ilustrados en alguna edición de comedias plautinas (Fig. 2)<sup>7</sup>, o en alguna de *La Celestina*, herencia gráfica de esta tradición latina, como la que trata de captar el momento, en el auto XVI, en que Lucrecia y Melibea escuchan desde fuera la conversación que Alisa y Pleberio, inconscientes de los amores de su hija, han entablado sobre su futuro matrimonial (Fig. 3)<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Para la imagen v. URL < <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Giotto-di-Bondone/284749/La-Anunciaci%C3%B3n-a-Santa-Ana,-c.1305.html> >.

<sup>7</sup> Plautus, *Zwo Comedien des ynn reichen poeten Plauti nämlich in Menechmo un[d] Bachide*, Augsburg [Sigmund Grimm und Marx Wirsung], 1518, fol. B ii. Para la imagen v. URL < [https://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_%2BZ160315203](https://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ160315203) >.

<sup>8</sup> Zaragoza, 1545; Valladolid, 1561; Amberes, 1616; ver *Celestina Visual*. En *Tirant lo Blanc*, en la famosa noche de las «bodas sordas», Placerdemivida también observa a hurtadillas, por un agujero de la puerta, la secreta ceremonia amorosa que tiene lugar en el interior de la habitación contigua (cap. 163); en otro episodio, la Emperatriz va a la puerta para escuchar, como la hiladora del fresco de Barna da Siena, espionando «por una pequeña hendidura que en la puerta era» (cap. 262).



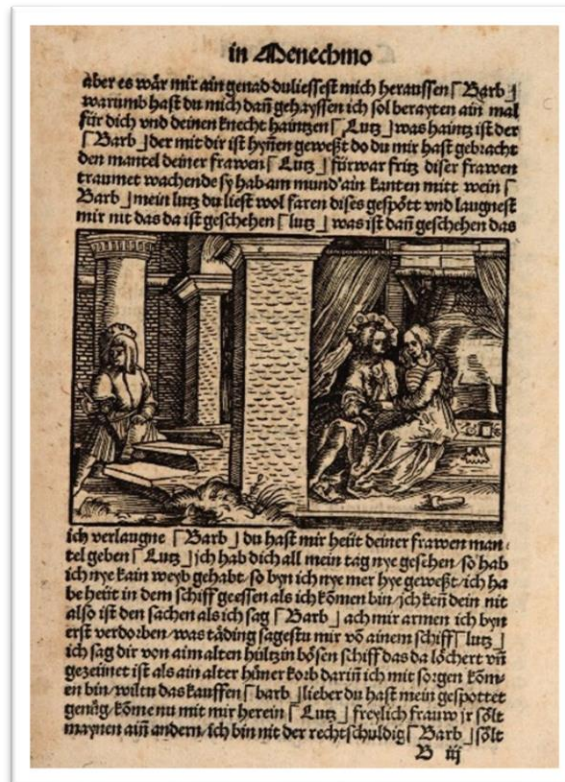


Fig. 2. Escena de *Los Menechmos* de Plauto (Augsburgo, 1518)



Fig. 3. *La Celestina*, auto XVI (Zaragoza, 1545)

Pero regresemos al motivo del tálamo en las Anunciaciones. En la tabla central del *Polittico dell'Annunciazione*, c. 1380-1385, en la Galleria dell'Accademia de Florencia, Giovanni del Biondo propone una aproximación compositiva y narrativa similar a la anterior comentada de Giotto, pero en este caso con un lecho cubierto con una colcha roja, que se puede ver a través de unas cortinas de elegantes dibujos geométricos, medio abiertas, al fondo de la sala donde se encuentra la Virgen<sup>9</sup>. El pintor presenta a Gabriel arrodillado en el momento de hacer una reverencia respetuosa y cruzar los brazos sobre el pecho en señal de llegar en paz. Sentada en la sala de estar, María intenta taparse el pecho recatadamente con la mano derecha, mientras con la izquierda sostiene el libro de oraciones sobre su regazo, como si la oración hubiera sido interrumpida por la irrupción inesperada del arcángel. En la parte superior del cuadro, rodeado por una cohorte de ángeles, Dios Padre emite un haz de luz (símbolo del Dios Hijo) dirigido hacia María. A medio camino el haz se vuelve Espíritu Santo, que vuela en forma de paloma blanca.

En la *Anunciación* de Tommaso del Mazza (c. 1390-1395), que se encuentra actualmente en el Paul Getty Museum de Los Ángeles, y a pesar de la apariencia de nave de iglesia que tiene la sala donde se halla María, este recinto debe ser obligadamente su cámara nupcial, si prestamos atención al tálamo –entre Gabriel y María, un espacio con función compositiva pero también simbólica–, un lecho con cubierta roja que se vislumbra a través la apertura de la puerta<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Cf. Salvador González (2019, 50-51; y 2020a, 14-15). Para la imagen v. URL < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni\\_del\\_biondo,\\_polittico\\_dell%27annunciazione.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_del_biondo,_polittico_dell%27annunciazione.jpg) >. La cama está en el centro de la escena y, como enlace entre Gabriel y María, representa una metáfora visual capaz de ilustrar los significados dogmáticos y revelar la metáfora textual del *ibalamus Dei*. La dualidad «metáfora visual» / «metáfora textual» es utilizada no sólo aquí, sino sistemáticamente por Salvador González para expresar la reciprocidad y el trasvase entre imágenes figurativas y textos religiosos.

<sup>10</sup> El pintor prefiere situar el evento dentro de ese edificio con características de templo. Lo indicarían la hornacina o capilla donde se asienta la Virgen y, sobre todo, el aspecto de nave de iglesia, con grandes ventanales y fachada coronada por un frontón con pináculos. Arrodillado en el exterior de aquella extraña «casa/templo», Gabriel, con un tallo de lirios en la mano izquierda, bendice a María con la derecha mientras señala la paloma del Espíritu Santo, que vuela hacia María. Gabriel lanza el mensaje *AVE MARIA, GRATIA PLENA*, bien visible. María, que oraba con el libro que sostiene en las rodillas, recibe con sumisión este mensaje del ángel que le comunica el plan del Altísimo, que levita en el borde superior izquierdo del panel. Cf. Salvador González (2020b, 84-85). Para la imagen v. URL < <http://www.getty.edu/art/collection/objects/579/tommaso-del-mazza-the-annunciation-italian-about-1390-1395/> >.



De Pere Serra, pintor catalán, se conocen dos Anunciaciones, más una tercera de atribución probable. La primera cronológicamente, una tabla que forma parte del *Retablo del Santo Espíritu* (c. 1394), en la Colegiata de Santa María de Manresa, plasma un minúsculo recinto para la cámara nupcial, que se ve inundada por una enorme cama, con colcha roja<sup>11</sup>. El autor intelectual de la pintura, que conoce el valor significativo del mueble, le otorga un enorme protagonismo, porque llena un gran espacio y mantiene una estrecha proximidad y continuidad –casi identificación– con María. En la segunda y bellísima *Anunciación* de Serra, c. 1400-1405, que se encuentra hoy en la Pinacoteca di Brera de Milán, el pintor le otorga la misma importancia que otros artistas, si no más, al lecho (Fig. 4)<sup>12</sup>. En cuanto a la tercera pieza, atribuida a un maestro anónimo, pero identificado con el propio Pere Serra o con su hermano Jaume Serra, se trataría de una tabla algo anterior a las otras dos, en el *Retablo de la Virgen de Sigena*

---

<sup>11</sup> El ángel, arrodillado ante la Virgen, le anuncia la buena noticia. El pintor capta la paloma del Espíritu Santo tocando la oreja de María, para ilustrar la llamada *conceptio per aurem*. Sentada en la cama, María inclina la cabeza con sumisión para mostrar su acuerdo con la voluntad de Dios. Cf. Salvador González (2020b, 85). Para la imagen v. URL < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manresa\\_Col%C2%B7legiata\\_Bas%C3%ADlica\\_de\\_Santa\\_Maria\\_de\\_Manresa-PM\\_58868.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manresa_Col%C2%B7legiata_Bas%C3%ADlica_de_Santa_Maria_de_Manresa-PM_58868.jpg) >.

<sup>12</sup> En el marco de una casa de perspectiva difícil de aceptar como mínimamente realista, el ángel se arrodilla ante María sentada. El sometimiento de María ante el mensajero celestial se hace visible a través de la frase escrita en el libro que la Virgen María tiene abierto: —*ECCE ANSILLA [SIC] DOMINIO FLAT MICH I SECUNDUM VERBUM TU[U]M* (*Lucas*, 1, 38). El otro libro que María mantiene abierto sobre la mesa presentaría la profecía de Isaías: —*ECCE VIRGEN CONCIPIET ET PARIET FILIUM ET VOCABITUR NOMEN EIUS ME[M]ANUEL* (*Isaías*, 7, 14). Entre los dos interlocutores, un jarrón con unos tallos de lirios que esconden tras de sí toda la simbología mariana. Y encontramos un elemento particular bastante insólito: incorporar entre la figura de Dios Padre y el Espíritu Santo —en forma de paloma blanca— la imagen en miniatura de un niño (Jesús *nasciturus*) bajando hacia María, para significar la concepción / encarnación del Hijo de Dios en el vientre de la Virgen. Veremos más adelante, en la segunda parte de este artículo, imágenes similares de esta especie de pequeño feto volador que insufla la Trinidad, en ilustraciones de textos que iluminan el nacimiento no sólo del Hijo de María, sino de los hijos de una pareja burguesa. Pero aquí el Espíritu, en forma de cuerpo pequeño medio formado, acude en vuelo de descenso a penetrar el vientre virginal, como el alma corpórea sale del moribundo y asciende hacia el cielo en muchas imágenes de *Artes bene moriendi*. Observamos, finalmente, la cama enorme que Pere Serra pinta, cubierta con una colcha verde. El color de la colcha impone un trasfondo cromático que contrasta con la blancura de la paloma. La cama, cuyo dosel superior llena casi la mitad de la escena, y parece fundirse por arriba con la madera del techo, está ubicada estratégicamente en un plano algo superior, entre el ángel y la Virgen, ocupando un lugar tan prominente que necesariamente implica un significado esencial dentro de la composición. Cf. Salvador González (2019: 51-52; y 2020a, 16-17). Para la imagen v. URL < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La\\_Anunciaci%C3%B3n\\_por\\_Pere\\_Serra.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Anunciaci%C3%B3n_por_Pere_Serra.jpg) >.

(entre 1367 y 1381). Procedente del monasterio de Sigena (Huesca), actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. La representación del lecho sobresale siempre en la escena<sup>13</sup>.



Fig. 4. Pere Serra, *Anunciación*. Pinacoteca di Brera de Milán (c. 1400-1405)

<sup>13</sup> Si se compara con la tabla primera comentada, el *Retablo del Santo Espíritu* del mismo Pere Serra, apreciamos claramente los parecidos en la composición de la escena, si bien en este caso la tabla de este *Retablo* de Sigena cuenta con una más rica ornamentación. Es muy curioso que el haz que lanza la figura de Dios y se convierte en paloma del Espíritu Santo sea prácticamente igual que el haz (garba o tallo) de lirios. Para la imagen v. URL < [https://es.wikipedia.org/wiki/Retablo\\_de\\_la\\_Virgen\\_\(Sigena\)#/media/Archivo:Jaume\\_Serra\\_-\\_Altarpiece\\_of\\_the\\_Virgin\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Retablo_de_la_Virgen_(Sigena)#/media/Archivo:Jaume_Serra_-_Altarpiece_of_the_Virgin_-_Google_Art_Project.jpg) >.

Pietro di Miniato pinta al fresco, en la fachada posterior de Santa María Novella de Florencia, una *Anunciación* (1390-1399), y lo hace según una narrativa bastante original, donde destaca el dormitorio en el centro de la parte inferior de la escena, cuya puerta abierta muestra el lecho rojo a través de las cortinas blancas medio abiertas que protegen la intimidad<sup>14</sup>. Giovanni dal Ponte (o el maestro de la *Anunciación de Brozzi*), en su *Annunciazione tra ss. Eustachio e Antonio Abate* (c. 1400-1420), de la Iglesia de Sant'Andrea, en el Museo de Arte Sacra de San Donnino de Florencia, reduce o identifica la casa de María con una única habitación, ocupada por una gran cama totalmente roja que funciona, como casi siempre, como un enlace o conexión virtual entre el ángel y María<sup>15</sup>.

Conocemos dos Anunciaciones de Bicci di Lorenzo. En la primera, la *Annunciazione con committente e santi*, c. 1420, en el Convento de Fuligno de Florencia, aparece igualmente una cama grande como centro de la habitación nupcial, entrevista a través de las cortinas tiradas detrás de la sala principal<sup>16</sup>. La segunda *Anunciación* (c. 1430), en el Walters Art Museum de Baltimore, Maryland, en medio del diálogo que mantienen Gabriel y María, presenta también el dormitorio de la Virgen, por cuya puerta abierta se advierte el lecho paramentado de rojo<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> El pintor coloca, como era de esperar, a la Virgen María en el interior de la casa, pero sitúa excepcionalmente al ángel fuera, frente a su puerta cerrada (*porta clausa*) (Manca, 1991). Con este pequeño detalle, nos aclara Salvador González (2020c), el autor intelectual de este fresco ofrecería una metáfora visual a la interpretación patristica de la *porta clausa* de Ezequiel como símbolo de la maternidad divina virginal de María y de la concepción/encarnación sobrenatural de Dios Hijo hecho hombre en el vientre de la Virgen. Véase, para el fresco de Miniato, Salvador González (2020b: 86). Para la imagen v. URL < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro\\_di\\_miniato,\\_annunciazione\\_e\\_altre\\_storie\\_di\\_ges%C3%B9,\\_1390-1420\\_ca.\\_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_di_miniato,_annunciazione_e_altre_storie_di_ges%C3%B9,_1390-1420_ca._01.JPG) >.

<sup>15</sup> Para la imagen v. URL < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro\\_dell'annunciazione\\_di\\_brozzi,\\_forse\\_giovanni\\_dal\\_ponte,\\_annunciazione\\_tra\\_i\\_ss.\\_eustachio\\_e\\_antonio\\_abate,\\_1400-20\\_ca.\\_06.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_dell'annunciazione_di_brozzi,_forse_giovanni_dal_ponte,_annunciazione_tra_i_ss._eustachio_e_antonio_abate,_1400-20_ca._06.jpg) >.

<sup>16</sup> La imagen presenta a ambos protagonistas en colocación invertida respecto a la más común (el ángel sobre la derecha, y la Virgen a la izquierda); y a María, en lugar de sentada (como en los cuadros anteriores), arrodillada ante un atril. Salvador González (2019, 52; 2020a,18) destaca cómo Bicci magnifica de nuevo el papel protagonista de este lecho nupcial –siempre vínculo perfecto entre el ángel y la Virgen María–, de un rojo vibrante y de tamaño excepcional, que casi llena completamente el dormitorio, rozando el techo y sin dejar espacio a otra cosa. Para la imagen v. URL < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bicci\\_di\\_lorenzo,\\_annunciazione\\_con\\_committente\\_e\\_santi,\\_1420\\_ca.\\_03.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bicci_di_lorenzo,_annunciazione_con_committente_e_santi,_1420_ca._03.jpg) >.

<sup>17</sup> La escena se platea de forma relativamente parecida a como lo hizo Tommaso del Mazza en su cuadro ya visto. También coloca a Gabriel arrodillado en el espacio exterior, fuera de la casa, donde María sentada interrumpe la oración por la llegada del ángel. Cf. Salvador González (2020b, 86). Para la imagen v. URL: < <https://art.thewalters.org/detail/36492/the-annunciation-4/> >.

Gentile da Fabriano imagina su *Anunciación* (c. 1423-1425), en la Pinacoteca Vaticana, dentro de un edificio lleno de detalles arquitectónicos góticos y geométricos (arcos de medio punto, ventanas lobuladas, etc.). Un Gabriel en movimiento acaba de traspasar el umbral y con las manos cruzadas en el pecho empieza a arrodillarse ante la Virgen. Sentada en un trono sobre un banco, María levanta la mirada. Dios Padre le envía el haz fecundante de rayos de luz, con la paloma del Espíritu Santo. Se aprecia perfectamente cómo el resplandor de los rayos incide en el vientre de la Virgen, dando a entender que la fecunda al instante. Lo revela asimismo el gesto de María, que parece expresar una sensación serena y plácida de haber sido fecundada con ambas manos, con un gesto entrañable, protegiendo su vientre que parece que se encuentre ya abombado. Una cama roja, que de nuevo ocupa un lugar central, se puede vislumbrar, gracias a la cortina recogida de la puerta del dormitorio<sup>18</sup>.

De Filippo Lippi conocemos dos Anunciaciones con presencia del lecho. En la primera (1445-1450), en la Galería Doria-Pamphilj de Roma, destaca una gran cama roja, protegida por una cortina clara y luminosa, en la parte superior izquierda del cuadro<sup>19</sup>. La segunda, *Anunciación con donantes* (1450), en la Galería Nazionale d'Arte Antica de Roma (Fig. 5), presenta, en el interior de un suntuoso palacio, la cama con una preciosa colcha de damasco, rojo y blanco, bordado muy delicadamente. El lujoso recinto renacentista está lleno de preciosos mármoles polícromos. Enmarcada por el arco central y por la galería abovelada que comunica al fondo con un

---

<sup>18</sup> El ángel enseña la mano derecha, portadora del mensaje celestial de concepción/encarnación de Dios Hijo en el vientre de María, y el tallo de lirios que lleva en la mano izquierda. Cabe recordar que algunos Padres de la Iglesia interpretaron este *thalamus Dei* como el vientre de la Virgen en el que Dios Hijo entró a encarnarse, mientras que otros Padres lo interpretaban como el cuerpo o la naturaleza humana con la que Dios Hijo se casó para encarnar con la naturaleza divina. Cf. Salvador González (2019, 52; 2020a, 17-20). Para la imagen v. URL < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gentile\\_da\\_Fabriano\\_-\\_Annunciation\\_-\\_WGA08546.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gentile_da_Fabriano_-_Annunciation_-_WGA08546.jpg) >.

<sup>19</sup> El cuadro incluye algunos detalles poco habituales, como invertir la posición de los dos protagonistas, colocando al ángel en el lado derecho y la Virgen a la izquierda; o la de duplicar el tallo de los lirios, uno en la mano de Gabriel, y el segundo en un jarrón en el suelo. Cf. Salvador González (2019, 56-57). Para la imagen v. URL: < <File:Annunciation, Rome - Fra Lippi.jpg - Wikimedia Commons> >.



jardín cerrado (*bortus conclusus*), la Virgen María erguida, tiesa como un ciprío, constituye el centro físico de la escena. El ángel arrodillado le ofrece el tallo de lirios<sup>20</sup>.



Fig. 5. Filippo Lippi, *Anunciación con donantes* (1450)  
Galería Nazionale d'Arte Antica de Roma

Pisanello contribuyó con una Anunciación a la parte pictórica del complejo *Monumento fúnebre a Niccolò Brenzoni* (c. 1426), para la iglesia de San Fermo Maggiore de Verona. El interior de la habitación de la Virgen se ve claramente detrás con un lecho de cobertura dorada con almohadas y una alfombra oriental, e incluso se llega a apreciar un tapiz colgado con

---

<sup>20</sup> Cf. Salvador González (2020b, 87). Para la imagen v. URL < [https://it.wikipedia.org/wiki/Annunciazione\\_di\\_palazzo\\_Barberini#/media/File:Fra\\_Filippo\\_Lippi\\_011.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Annunciazione_di_palazzo_Barberini#/media/File:Fra_Filippo_Lippi_011.jpg) >.

una escena cortés<sup>21</sup>. Por su parte, Dello Delli dispone en un sofisticado palacio su *Anunciación*, que compone sólo una escena dentro del magnífico Retablo Mayor de la Catedral Vieja de Salamanca, c. 1430-1450. Destaca una enorme cama en el fondo que se ve a través de la entrada, abierta a la cámara nupcial<sup>22</sup>. Igualmente, Fra Carnevale ubica la escena de su *Anunciación* (c. 1445-1450) que exhibe la Alte Pinakothek de Múnich, dentro de un lujoso palacio renacentista. Detrás de María aparece, como es habitual, la cámara nupcial, por cuya puerta el hueco que dejan las cortinas medio replegadas del dosel permite advertir una cama con colcha roja y sábana blanca<sup>23</sup>.

Francesco Pesellino, en el díptico de su *Anunciación* (c. 1451-1455), en la Courtauld Gallery de Londres, presenta la habitación nupcial con la

---

<sup>21</sup> Esta pintura no está incluida por Salvador González en sus análisis. Detrás de la parte escultórica del sepulcro (que firma Nanni di Bartolo), está la parte pictórica de Pisanello (sería un trabajo temprano, el primero que conocemos que firma), con dos templetas laterales que componen un conjunto: Gabriel a la izquierda y María a la derecha. La Virgen, dentro de una arquitectura de edificio gótico, es captada en el momento de la oración y va acompañada por el detalle cotidiano de un perrito delante de ella, con un rico collar, en simetría con las palomas de la banda izquierda, que se encuentran delante de Gabriel. Para la imagen sólo de la parte derecha, la que corresponde a María, v. URL < [https://it.wikipedia.org/wiki/Monumento\\_a\\_Niccol%C3%B2\\_Brenzoni#/media/File:Pisanello\\_monumento\\_a\\_Niccol%C3%B2\\_Brenzoni\\_02.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Monumento_a_Niccol%C3%B2_Brenzoni#/media/File:Pisanello_monumento_a_Niccol%C3%B2_Brenzoni_02.jpg) >.

<sup>22</sup> El palacio se pinta con perspectivas forzadas e incorrectas, pero abierto hacia el exterior (hacia los espectadores), y por supuesto, bien iluminado y lleno de detalles curiosísimos. La escena nos recuerda a otros grabados de libros incunables o de los inicios del XVI, que representan visitas de un personaje a la casa de otro (por ejemplo, Celestina en la casa de Melibea). El ángel, después de haber entrado (aparentemente sin abrir la gran puerta, cerrada detrás de él), permanece arrodillado en un patio que precede a una especie de logia porticada, donde la Virgen ruega, también arrodillada, ante un atril muy elegante y original. En el cuadro encontramos detalles curiosos por su cotidianidad llamativa. Así, un niño y una mujer contemplan la escena del anuncio desde un balcón superior; la mujer mirando al ángel y el niño mirando a Dios Padre, que, levitando en las alturas entre serafines, envía el rayo de luz a la oreja de María (el motivo de la *conceptio per aurem* es estudiado específicamente por Salvador González, 2015a). Cf. Salvador González (2020a, 20). Para la imagen v. URL < <https://www.artehistoria.com/es/obra/catedral-vieja-de-salamanca-retablo-2> >. El conjunto completo del *Retablo* resulta impresionante, con todo el ciclo de las vidas de María y Jesús. Delli pintó 12 (consideradas las de más calidad) de las 53 tablas que forman el monumental *Retablo*. Puede apreciarse al URL < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salamanca\\_retablo\\_catedral\\_vieja\\_lou.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salamanca_retablo_catedral_vieja_lou.JPG) >.

<sup>23</sup> El palacio, con un escenario amplio e impresionante –nueve columnas de capiteles corintios en perspectiva– y con muebles ricos, se abre a un exuberante jardín de árboles altos y verticales. El ángel Gabriel inicia el gesto de arrodillarse ante la Virgen, mientras señala con el dedo que ella es la elegida. María se muestra de pie delante de un reclinatorio, con su libro abierto; baja la cabeza y los ojos con modestia y aceptación, mientras la paloma del Espíritu Santo desciende volando. Cf. Salvador González (2020a, 21). Para la imagen v. URL < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra\\_Carnevale\\_-\\_The\\_Anunciation\\_-\\_WGA04250.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Carnevale_-_The_Anunciation_-_WGA04250.jpg) >.

puerta abierta, que deja entrever su lecho rojo dispuesto visualmente muy cerca, como para sugerir la relación simbólica entre la Virgen y el tálamo<sup>24</sup>. Sandro Botticelli, por su parte, pintó hasta siete Anunciaciones, que separamos. Una de las más importantes es *L'Annunciazione di San Martino alla Scala* (1481), hoy en la Galleria degli Uffizi de Florencia. En ella, compone el encuentro de los protagonistas dentro de un lujoso palacio renacentista de bonitos pilares y pavimento de mármol polícromo. El lecho tampoco es un simple detalle compositivo, sino que juega sin duda un importante papel simbólico<sup>25</sup>. Y Sebastiano Mainardi –y es el último ejemplo de pintura italiana que veremos– dispone su *Anunciación*, 1482, pintada al fresco en la logia del Comune, en la Colegiata di San Gimignano, en una disposición bastante inusual. El lecho rojo, no tan llamativo como otros examinados, se vislumbra a través de la puerta abierta de la casa, al fondo, detrás de la cortina abierta<sup>26</sup>.

Si pasamos a los pintores flamencos, Rogier van der Weyden, en su magnífica *Anunciación*, en el panel central del *Tríptico de la Anunciación* (1434-1435), que se conserva en el Museo del Louvre, plantea la escena en un ambiente burgués refinadísimo (Fig. 6)<sup>27</sup>. El interior de la alcoba es lujoso, con un mobiliario fino y rico, lleno de objetos y tejidos elegantísimos. Pero entre los muebles exquisitos destaca el lecho de rojo, cuya intimidad protege un baldaquino con cortinas igualmente rojas. El rojo intenso y dominante de este lecho con sus paramentos, sus enormes dimensiones y su centralidad, ocupando totalmente la sección derecha de la escena, detrás y en simetría con María, como protegiéndola, llaman poderosamente la atención del observador de esta deslumbrante pieza pictórica.

<sup>24</sup> Para la imagen v. URL < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco\\_di\\_Stefano\\_Pesellino\\_-\\_The\\_Annunciation\\_-\\_WGA17368.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_di_Stefano_Pesellino_-_The_Annunciation_-_WGA17368.jpg) >.

<sup>25</sup> Para la imagen v. URL < [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Botticelli\\_-\\_Annunciation%2C\\_1481\\_%28Uffizi%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Botticelli_-_Annunciation%2C_1481_%28Uffizi%29.jpg) >.

<sup>26</sup> Esta *Anunciación* de Mainardi se ha atribuido a veces a su cuñado Domenico Ghirlandaio, en cuyo taller trabajó. Para la imagen v. URL < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico\\_Ghirlandaio\\_-\\_Annunciation\\_-\\_WGA08776.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_Ghirlandaio_-_Annunciation_-_WGA08776.jpg) >.

<sup>27</sup> Para la imagen del *Tríptico* completo v. URL: < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rogier\\_van\\_der\\_Weyden\\_-\\_Annunciation\\_Triptych\\_-\\_WGA25590.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rogier_van_der_Weyden_-_Annunciation_Triptych_-_WGA25590.jpg) >.



Fig. 6. Rogier van der Weyden, *Tríptico de la Anunciación* (panel central) (1434-1435).

El mismo Van der Weyden plantea una situación similar en la *Anunciación* del panel izquierdo del *Retablo de la Adoración de los Reyes Magos* (c. 1455), realizado para el altar mayor de la iglesia de Santa Columba en Colonia, que se expone hoy en la Alte Pinakothek de Múnich. También en esta pintura coloca una gran y lujosa cama roja, protegida por un dosel y cortinas del mismo color, dentro de una sala de estar (no se trata, en este caso, de un dormitorio nupcial)<sup>28</sup>.

El anónimo pintor flamenco de la *Anunciación*, c. 1460, que exhibe el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, presenta toda la serie de

---

<sup>28</sup> Para la imagen v. URL < [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Tr%C3%ADptico\\_de\\_Santa\\_Columba,\\_Roger\\_van\\_der\\_Weyden.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Tr%C3%ADptico_de_Santa_Columba,_Roger_van_der_Weyden.jpg) >.



elementos previsibles ya descritos (Fig. 7)<sup>29</sup>. Sin embargo, Salvador González destaca la presentación bastante insólita del lecho de la Virgen, muy parecido en composición, proporciones y centralidad al de la tabla central del *Tríptico* de Van der Weyden (Fig. 6), si bien en este caso pintado de verde. Porque aparece –y solo el lecho, no el dormitorio, que muestra perspectiva con el enlosado del suelo– inexplicablemente plano y como «incrustado» en medio de la pared, como si colcha, dosel y cortinas fueran una prolongación en profundidad de esa pared. La única explicación sería, para Salvador González, que al darle al lecho una posición tan imposible y un papel tan destacado, llenando la mitad del espacio pictórico y en perfecta continuidad/identificación con la figura de María, el autor intelectual de este cuadro quisiera destacar los significados cristológicos y mariológicos del *thalamus Dei*.



Fig. 7. Anónimo flamenco, *Anunciación* (c. 1460)

<sup>29</sup> Salvador González (2021, 89). Para la imagen v. URL < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436476> >.

Hans Memling estructura su *Anunciación*, c. 1480-1489, hoy también –como el anterior cuadro– en el Metropolitan Museum de Nueva York, de modo totalmente original (Fig. 8)<sup>30</sup>. El marco es de nuevo la habitación de María, un recinto lujosamente equipado con muebles elegantes, alicatado y bien iluminado a través de las ventanas abiertas. El tratamiento de la luz es esencial, porque permite apreciar unos utensilios cotidianos (y simbólicos) dispuestos cuidadosamente sobre el armario: un vaso de agua, un paquete de mechas y un candelero sin vela. El arcángel Gabriel va vestido con una capa magnífica, bordada en hilos de oro. A la derecha, la Virgen parece desvanecerse mientras dos ángeles la cogen y sostienen de pie<sup>31</sup>.

La gran cama roja se encuentra protegida en este caso por un baldaquino y cortinas del mismo color, que se ve detrás de la Virgen, en perfecta identificación –continuidad lineal y cromática– con ella, vestida de blanco y luce el pelo rojo. Sobresale el detalle, habitual en otras pinturas religiosas, pero también en ilustraciones y grabados de camas de la época, del saco del mismo color rojo que cuelga del dosel; un saco dispuesto para recoger las cortinas, o formado por las mismas cortinas, y que en ese caso, con su rojo restallante de nuevo, representaría con toda probabilidad otro indicio de la Encarnación. El arte flamenco vio en este detalle del saco, además del punto de perspectiva para dar profundidad a la cama, una solución para visualizar el estado embrionario de Cristo, dadas las similitudes para sugerir la imagen de una matriz<sup>32</sup>.

Gerard David, por su parte –último ejemplo flamenco que aportamos– plantea su *Anunciación* (c. 1490), que alberga el Art Institute de Detroit, según una disposición relativamente convencional (Fig. 9). La habitación es lujosa, con muebles señoriales, y destaca una gran cama con

---

<sup>30</sup> Cf. Salvador González (2019, 58-59; 2020a, 25). Para la imagen v. URL < <https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/459055> >.

<sup>31</sup> Los críticos conjeturan que con este supuesto desmayo y con la forma hinchada del vientre podría quizá haberse querido sugerir que ya se encontraba embarazada, después de haber simplemente acatado el plan de Dios (Salvador González, 2020a, 25).

<sup>32</sup> El Paráclito del Espíritu Santo, en forma de paloma y envuelto en un halo rojo, vuela sobre la cabeza de María, con el mismo contraste blanco-carmesí, recortándose por encima de la cortina de la cabeza de la cama, como para dar a entender –dice Salvador González (2019, 59)– que impregna «nupcialmente» a María, es decir, la fecunda o preña para conseguir en su vientre virginal la concepción o encarnación sobrenatural de Dios Hijo hecho Hombre.

un elegante dosel y las cortinas entreabiertas. El Espíritu Santo, en la forma de una paloma blanca brillante, sobrevuela a María para fecundarla de manera sobrenatural<sup>33</sup>.



Fig. 8. Hans Memling, *Anunciación* (c. 1480-1489)

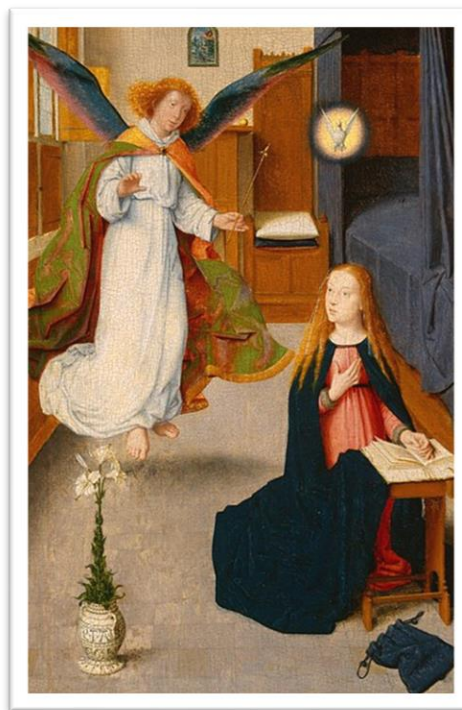


Fig. 9. Gerard David, *Anunciación* (c. 1490)

En cuanto a artistas del reino de Castilla, el Maestro de Sopetrán organiza la *Anunciación* (c. 1470), en la actualidad en el Museo del Prado, revirtiendo la colocación tradicional de los dos protagonistas del acto: sitúa a Gabriel a la derecha, iniciando el gesto de arrodillarse, mientras que la Virgen aparece ya arrodillada a la izquierda de la composición (Fig. 10). El autor del cuadro pone en escena el episodio mariano en el salón de la

<sup>33</sup> Disposición convencional, decimos, salvo quizás por el hecho de que el ángel todavía vuela, y no está de pie o arrodillado en el suelo, como casi siempre aparece en otras representaciones flamencas. Gabriel desciende, a punto de aterrizar, desde las alturas celestiales, llevando una vara de heraldo muy finita en la mano izquierda. María, arrodillada ante un reclinatorio donde reposa su libro abierto (con las solitas plegarias o profecías), gira la cara hacia el visitante imprevisto y se pone la mano derecha sobre el pecho como señal de modestia y consentimiento. Cf. Salvador González (2020a, 26). Para la imagen v. URL < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard\\_David\\_Annunziata.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard_David_Annunziata.jpg) >.

Virgen, con su elegante mobiliario, grandes ventanales abiertos al exterior, pavimento de baldosas policromadas y gran chimenea. Destaca, como tantas veces, la cama roja lujosa, cubierta por un elegante dosel con cortinas verdes.<sup>34</sup>



Fig. 10. Maestro de Sopetrán, *Anunciación* (c. 1470)

---

<sup>34</sup> Cf. Salvador González (2021, 89-90). Para la imagen v. URL < <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sopetran-anunciacion.jpg> >.

En conclusión, el repaso de toda esta selección de Anunciaciones con presencia relevante, visual y simbólica del *thalamus Virginis*, que es a la vez *thalamus Dei*, demuestra que, a partir de una tradición doctrinal secular de exégetas y teólogos cristianos, el mueble de la cama (el lecho matrimonial) adquiere un destacado valor simbólico-doctrinal como metáfora de la encarnación del Hijo Dios sobrenatural en el vientre inmaculado de María y, por tanto, también como metáfora de la virginal maternidad de María. Cuando llega el momento de representar figurativamente el pasaje evangélico de la Anunciación, la presencia de ese lecho en la escena, si bien no generalizada ni obligatoria, se juzgó absolutamente necesaria en algunas de las Anunciaciones más logradas, pintadas por los pinceles de algunos de los mayores artistas europeos, empezando por italianos y flamencos, y siguiendo por hispánicos.

El lecho como mueble en la escena hubo de incluirse compositivamente por instrucción de un programa ideológico previo y su irrupción tuvo que hacerse armónica visualmente, lo que se consiguió primero mediante entre los personajes protagonistas, pero después también jugando con la presencia de otros elementos simbólicos ricos en significados dogmáticos, como el tallo, ramo o corte de los lirios, el rayo de luz que viene de Dios Padre, la paloma del Espíritu Santo, la puerta cerrada, la ventana atravesada por el rayo de luz, la jarra transparente con agua, etc. Enseres u objetos que, al igual que los juegos de contrastes en las luces y los colores, fueran capaces de ilustrar y revelar metafóricamente los correspondientes sentidos doctrinales, como partes de un conjunto o mosaico de piezas intercambiables, sí, pero no azarosamente elegidas. Esta amalgama compositiva de elementos cotidianos favorecía la aproximación y vinculación mental del espectador con el escenario de un episodio crucial en el cristianismo. María se veía en un recinto adecuado, elevado y sublime, pero identificable como doméstico (casa o palacio), que podía corresponderse con el de una alcoba de matrimonio o con el de una sala con muebles, incluido el lecho. Una escena próxima que el observador —de alguna manera, «lector»— captaba inmediata y perfectamente, y con la que, además, se identificaba asumiéndola como familiar e incluso propia.

## 2. Contrafiguras de la Anunciación: imágenes religiosas y profanas en los primeros libros de caballerías

Los mejores artistas de los siglos XIV y XV, como hemos visto, trataron con tanto respeto y devoción como pericia y originalidad un *locus* bíblico cuyos elementos esenciales el dogma de fe clausuraba a cualquier otra interpretación que no fuera la defendida desde el revelador evangelio de Lucas por toda la Patrística<sup>35</sup>. La visión del pasaje de la Anunciación, una y diversa, difundida, multiplicada, versionada a través de cientos de variantes gráficas, se sumaba a las exégesis textuales, en principio más rígidas e inamovibles, complementándolas y afianzándolas con su propagación en el imaginario colectivo. Como ocurre siempre con el poder de las imágenes sobre cualquier espectador, esa visión, esa iconografía hubo de tener, por su parte, una incidencia máxima no solo en los creadores de textos doctrinales, sino también en los de ficción profana. Sin embargo, ni la retórica clásica ni la crítica moderna han acabado de integrar el papel de esas plasmaciones visuales de imágenes religiosas en el discurso literario<sup>36</sup>.

Lo cierto es que estos artistas, como los buenos escritores, sin romper con la ortodoxia impuesta, introdujeron riquísimas y novedosas aportaciones. Porque es de sobra sabido que el siglo XV vive el momento en que el arte figurativo rompe los grilletos de la bidimensionalidad y se abre al control de la perspectiva. Panofsky nos enseñó, por ejemplo, a reconocer cómo la tabla central del *Tríptico de la Anunciación* de Rogier van der Weyden (1434) (Fig. 6) cerraba definitivamente el espacio entreabierto de

---

<sup>35</sup> Para las diferentes interpretaciones del Anuncio, principalmente en Lucas y Mateo, pero siempre dentro de una línea de filiación bíblica y de una genealogía judaica que emparentara a Jesús con el linaje de David, véase Brown (1982).

<sup>36</sup> No me refiero a la écfrasis, por supuesto, puesto que se trata de un recurso retórico textual. Ni al estudio –análisis, filiación– de grabados e ilustraciones en las portadas de los libros de caballerías o en el interior de las impresiones de historias caballerescas breves (a alguno de ellos me referiré a continuación). Me refiero más bien al papel de lo que la crítica ha denominado –desde los estudios sobre la memoria de Yates (1966) hasta los más recientes de Carruthers (1992, 2000)– *imago agens* o *imagines agentes*, tal como lo han aplicado Bino (2018) o Saguar (2015a, 2015b, 2017), entre otros. Al crear un texto poético, narrativo, ensayístico, partimos de representaciones mentales tan poderosas que se han grabado indeleblemente en una memoria que no sólo las ha recordado, sino que las ha retenido y en cierto modo visualizado. Retenido o bien como tejido textual, de manera auditiva (como los versos de un estribillo de una canción, de un romance, que a veces se mantienen en el recuerdo para siempre), o bien de manera icónica, como tejido figurativo, gráfico.



los dípticos de la Anunciación –como los que pintaron Giotto para el arco de la cancela de la capilla de los Scrovegni, o Fra Angelico (Fig. 12)–, a un solo espacio principal perfectamente identificable y mucho más atractivo y didáctico para un público más amplio. Un espacio abarcable y asumible, clausurado por cuatro paredes, suelo y techo (el paisaje exterior sería complementario), como el proscenio del teatro que se abre solamente por delante al espectador. Ese espacio lo constituía –también como haría luego el teatro burgués– el recinto amable, acogedor y familiar de la alcoba<sup>37</sup>.

Estamos a un solo paso de que el mismo espacio, la misma alcoba pueda albergar a protagonistas históricos, contemporáneos, empezando por la pareja del *Retrato del matrimonio Arnolfini* (Fig. 11), que Jan van Eyck pinta el mismo año (1434) que Van der Weyden pinta su magnífica obra religiosa (Fig. 6), incorporando muy semejantes elementos domésticos a los que en ésta nos llamaban la atención.



Fig. 11. Jan van Eyck, *Retrato del matrimonio Arnolfini* (1434)

---

<sup>37</sup> Véase Panofsky (1984, 1998).

De hecho, y pese a sus distintos referentes (profano y religioso), comitentes y primeros destinatarios, ambas piezas, la de Van Eyck y la de Van der Weyden, coetáneas, son a menudo emplazadas en paralelo y co-tejadas, puesto que efectivamente comparten una misma disposición figurativa y un mismo espacio marital y simbólico. Sería muy complejo –e improcedente aquí– tratar de aplicar esos cambios anotados por Panoksky a la perspectiva literaria. Pero es evidente que la poesía y la ficción del siglo XV tratan de explorar con una sensibilidad nueva los ámbitos más recónditos del ser humano, descubriendo otros enfoques para la expresión de su interioridad: afectos, sentimientos, gustos o actitudes. Por no hablar de las nuevas miradas en la literatura religiosa, que se plasman en indicios de percepciones distintas, más íntimas –contemplación y devoción– de los personajes bíblicos, empezando por las vidas de María y Jesús. Sin embargo, por mucho que sea un tema apasionante, nos tenemos que limitar aquí a un objetivo mucho más específico.

Como hemos ido viendo, Giotto y luego, casi un siglo más tarde, un joven Fra Angelico (si bien ya con la lección aprendida de la arquitectura en perspectiva de Brunelleschi) ofrecían el diseño perfecto para mostrar la escena fundacional de la mitología cristiana donde, como en el mejor teatro, solo importaban los personajes y la palabra en diálogo desarrollando una acción dramática intensa. Además de su bagaje religioso, esa acción, en el caso de la Anunciación, concentraba histórica y simbólicamente algunos de los temas trascendentes para la mujer y el hombre medievales: la virtud y el pecado, la virginidad, la masculinidad, la vida conyugal y extraconyugal, la fecundación, la gestación, el nacimiento... En el exterior del cuadro de Fra Angelico no solo está el anuncio de la buena nueva, sino todo un trasfondo para la historia de la mujer y la Humanidad, a partir de la expulsión de nuestros primeros padres del Paraíso. TrASFondo mítico que, además, se actualiza con las imágenes de la vida de la Virgen en las cinco estampas de la predela (Fig. 12).





Fig. 12. Fra Angelico, *Anunciación* (c. 1425-1428)

A partir de la plantilla de ese díptico, los artistas posteriores optarán por dotar a la escena de un encuadre que incida en la eminencia contemporánea del tropo más que en su esencialidad ahistórica, aportando detalles naturalistas y cotidianos, a los que su relocalización en un espacio trascendente vuelve especialmente atractivos. Resulta preciso estar pendientes de estos objetos, por insignificantes que parezcan. Decía Leonardo da Vinci que, aunque la perfección no es un detalle, los detalles hacen la perfección. Los detalles contribuían –dice Panofsky– a dotar al cuadro de un «naturalismo audaz y abarcador [...], que destila para el espectador una riqueza indecible de encanto visual proveniente de todo lo creado por Dios» (1998, 10); pero también –y ahí la principal novedad– proveniente de todo «lo fabricado por el hombre». Y esos detalles incluyen desde los signos domésticos maritales, cargados de simbología burguesa, como la lámpara de brazos, el magnífico espejo, las pantuflas o el perrito faldero, por no hablar de los vestidos de lujo de la pareja burguesa, en el *Retrato del*

*matrimonio Arnolfini* (Figs. 11 y 13), hasta los indicios henchidos de simbología religiosa, sin dejar de ser igualmente domésticos, como la vasija de vidrio o los cristales de la ventana (que dejan pasar la luz, como la piel del vientre de María deja pasar el Espíritu), la mecha apagada o el candelero con vela también apagada (a la espera de ser encendidos por la llama de la revelación), en la significativa *Anunciación* de Memling (Figs. 8 y 14). Y, entre todos ellos, de mayores dimensiones y relevancia, entre lo cotidiano-doméstico y lo sublime-religioso, la cama, el tálamo matrimonial.



Fig. 13. Jan van Eyck, *Retrato del matrimonio Arnolfini* (detalles)



Fig. 14. Hans Memling, *Anunciación* (detalle)

La cama, el *bonum lectum* de la tradición doctrinal, el bienaventurado lecho, se revela, hemos visto también, como un doble símbolo: de la encarnación sobrenatural del Hijo de Dios en el vientre de la Virgen (cristológico) y de la maternidad divina virginal de María (mariológico)<sup>38</sup>. Esa encarnación sobrenatural es, además, variante, como sabemos, de uno de los motivos folclóricos universales relacionados con la concepción extraordinaria (T518, *Conception from divine impregnation*): la Virgen recibe al ángel y con él al Espíritu Santo que la fecunda, y lo hace con todas las consecuencias, de manera plena, en su casa y con su cuerpo y alcoba abiertos a la Encarnación<sup>39</sup>. No sólo la cama, sino la alcoba en que se encuentra se vuelven metonimia, como habíamos adelantado, de esta encarnación: el término *thalamus* – θάλαμος – transmite en los textos bíblicos y en la Patrística el sentido de ‘cama’, pero también de ‘cuarto dormitorio’ o ‘alcoba’. Que es el significado –no exento de controversia entre los historiadores del arte– que en principio asumiría la pareja de los Arnolfini, cuando sellan su pacto delante del lecho marital (Fig. 11). Y no llamará la atención, todo lo contrario, que ese lecho sea virtualmente el mismo que el de muchas de las Anunciaciones, como hemos podido comprobar. Aunque el lecho vacío de la Anunciación, en la imagen nupcial de los Arnolfini, no ha sido

---

<sup>38</sup> El calificativo de *bonum lectum* viene del título de un tratado doctrinal doméstico, de mediados del XV, *Bonum lectum*, que propone alegóricamente a los lectores que ordenen su alma como una alcoba limpia, como un *lectum honestum*. Carruthers (2000) trabaja la visión mnemotécnica del hombre medieval, que ya había estudiado previamente, en su libro sobre el papel de la memoria en la Edad Media (Carruthers, 1992) y aplica el sintagma *bonum lectum* al análisis exhaustivo de la alcoba («bed chamber») en *The Book of the Duchess* de Geoffrey Chaucer. Véase también, con buenas aportaciones gráficas, Carruthers y Ziolkowski (2003). Por su parte, en un trabajo conjunto, French, Smith y Stanbury (2016), abarcando un abanico más amplio de textos, realizan una excelente aproximación al tema de ese lecho «honesto» («honest bed»); exploran la cama como objeto que proyecta nociones de estatus, aspiración, decoro y moralidad (todo ello incluye el sentido polisémico de «*honestus*») en la Inglaterra medieval tardía, tal como se describe en los testamentos y relatos familiares, y tal como evocan numerosas imágenes literarias y artísticas. Su análisis incluye lechos asociados al ciclo vital, en especial al nacimiento y a la herencia (éstos en las imágenes de moribundos).

<sup>39</sup> Para el examen histórico-crítico de los episodios de la Encarnación y concepción virginal en los evangelios, véase Brown (1982). En cuanto a la literatura profana, Lalomia (2012) estudia el tema de la concepción y nacimiento del héroe en libros de caballerías y novelas caballerescas breves hispánicas, a partir de los diferentes motivos y variantes que propone Thompson (T500-T599), pero su análisis incide fundamentalmente en el nacimiento y primera educación y, aunque menciona el caso de la concepción virginal de María, no se detiene en el examen de los avisos o anuncios relacionados con la concepción.

ocupado todavía por la pareja (antes de casado) o matrimonio (tras el enlace, antes de fecundar), como comprobaremos que sí que ocurre en algunas imágenes de otras parejas que sí que están siendo auxiliadas en la fecundación, la presencia dominante de ese tálamo en el cuadro obliga a adoptar una perspectiva bifocal y a asumir una identificación implícita entre la pareja legítimamente casada y la cama que les ha permitido o va a permitir consumir el matrimonio.

Con este trasfondo, a la hora de examinar la interconexión de espacios y personajes en visitas y anuncios de nacimientos portentosos, con ángeles visitantes o paráclitos, portadores de noticias, o espíritus fecundantes, partiremos del hecho de que no es posible eliminar u obviar, sino todo lo contrario, se hace necesario aceptar el valor –la *energeia*– de esa *imago agens* poderosísima e imperiosa, la de la Anunciación, con todo su magnetismo e influjo<sup>40</sup>.

No es fácil encontrar en la Edad Media, en libros u otros formatos de las artes figurativas, ejemplos en los que se ilustre una concepción extraordinaria, fuera del ámbito de la historia cristiana, es decir, más allá del Antiguo o del Nuevo Testamento. Raramente se representan ni las concepciones paganas, pero tampoco se hace, que yo conozca, con las legendas cristianas. La primera imagen no estrictamente religiosa que encuentro en un códice medieval es la de la concepción extraordinaria de Arturo de Bretaña. Como se sabe, Uter Pendragon logra unirse engañosamente con Igraine (o Igerne), la mujer de Gorlois, gracias a la mediación y artimañas de Merlín.

El episodio es muy conocido y nos ayuda a recordarlo la no menos célebre ilustración del ms. de la *Histoire de Merlin*, BnF, FR 95, con la llegada de Uterpendragon a Tintagel, escena seguida en la parte inferior por otra viñeta complementaria en la que, como nos permiten apreciar las cortinas oportunamente recogidas del dosel de la cama, Arturo está siendo o va a ser engendrado (Fig. 15)<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Véase Martines (2018) y Saguar (2015a, 2015b y 2017).

<sup>41</sup> Para la imagen completa, dentro del folio y explicada en su contexto, véase URL < [http://expositions.bnf.fr/arthur/grand/fr\\_95\\_149v.htm](http://expositions.bnf.fr/arthur/grand/fr_95_149v.htm) >.



Fig. 15. Llegada de Uterpendragon a Tintagel y concepción de Arturo.  
*Histoire de Merlin* (1280-1290). BnF, FR 95, f. 149v

No hace falta que un ángel o un espíritu, como los que vamos a ver a continuación, anuncie el advenimiento del héroe, sino que basta aquí la presencia de dos comprometidos con un cierto apetito carnal, que yacen, eso sí, sobre un lecho hermosamente dibujado con sus adornos de pináculos, dibujos en las tablas que remiten a una lujosa marquetería y enmarcado imaginativamente por algunas barras del supuesto dosel que habría de sostener el cortinaje.

Pese a estar ausente, sobrevuela de manera latente el ángel o espíritu mensajero o colaborador que, en este caso y teniendo en cuenta su mediación, correspondería a Merlín. De hecho, el personaje de Merlín va asociado igualmente al motivo de la concepción extraordinaria desde su propio nacimiento. Contamos también, en efecto, en el fol. 1 que encabeza otro códice correspondiente a la *Histoire de Merlin*, en este caso el FR 91 de la BnF, con otra imagen de concepción, previa a la de Arturo, bastante



más sofisticada, ilustrada por un ilustre miniaturista, Jean Colombe (c 1480-1485) (Fig. 16).



Fig. 16. Jean Colombe, Nacimiento de Merlín (c. 1480–1485)  
*Histoire de Merlin*. BnF, FR 91, fol. 1

Se trata justamente de la concepción y nacimiento del responsable del nacimiento de Arturo, el mismo Merlín. Se presentan los momentos cruciales de su gestación y parto, junto con la confabulación diabólica previa. Los diablos, tal y como sabemos por la *Histoire de Merlin*, se reúnen para enviar a la tierra un Anticristo susceptible de contrarrestar la obra de redención de Jesucristo como Salvador. Por ese motivo hacen que uno de esos demonios se una a una pobre muchacha campesina, virgen incauta.

Encontramos en esta compleja y un tanto abigarrada ilustración una secuencia de hechos concentrados, con distintas viñetas solapadas que incluyen distintos tiempos. Distintos momentos y diferentes elementos maravillosos, concentrados en el reducto de la casa-alcoba que incluye el tálamo de la concepción de Merlín, ser gestado a partir del concubinato del íncubo y la muchacha<sup>42</sup>.

Las primeras imágenes de otros textos caballerescos que presentan concepciones trascendentes como éstas van a ir casi siempre acompañadas, o bien de presencias demoníacas, como ocurre explícitamente para el caso de Merlín en la ilustración de Jean Colombe, o bien de figuras angélicas, con alusiones proféticas que expresarán el peligro y monstruosidad de un concubinato pecaminoso. Sin embargo, no podemos pasar por alto, y menos teniendo en cuenta que son coetáneas, las imágenes en torno a la leyenda de la concepción de Alejandro Magno. La materia de la Antigüedad se solapa con la materia de Bretaña y no sorprende ver al caudillo macedonio totalmente medievalizado, ni tampoco encontrar las ilustraciones relativas a su concepción, en algunos de los códices que transmiten su leyenda, contaminadas por imágenes tanto de la materia artúrica como del campo religioso. Los manuscritos iluminados muestran de manera muy explícita, habitualmente con el mismo modelo de la pareja en la cama que acabamos de examinar, la unión en concubinato entre Olimpias y Nectanebus, de la que nacería el héroe macedonio, a partir de la divulgada lectura del Pseudo-Calístenes, que llega hasta la *Alexandreis* y el *Roman de Alexandre*.

El ms. de la traducción francesa que Jean de Vignay (*Miroir historial*, c. 1300) hizo del *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais (datado al 1463; BnF, Fr. 50 fol. 120v) ilustra perfectamente la secuencia completa de la

---

<sup>42</sup> V. Gallica, URL < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10526155d/f7.image> >. En la siguiente imagen de Jean Colombe, en el mismo manuscrito, pocos folios más adelante (en el fol. 7), se muestra a la pobre madre esperando a su hijo inocente (el futuro Merlín) encerrada en una torre, por lo que se le sube el alimento arriba con una cesta, que servirá para que pueda luego hacer escapar al niño (nacido feo y peludo, en un principio asociado a un salvaje). En la misma imagen, si bien correspondiendo a una secuencia temporal posterior, Merlín, todavía niño pero ya precoz y sabio (como Jesús en el templo), defiende a su madre de los jueces que la quieren condenar al verdugo. V. URL: < [http://expositions.bnf.fr/arthur/images/3/fr\\_91\\_007.jpg](http://expositions.bnf.fr/arthur/images/3/fr_91_007.jpg) >.

trama para lograr concebir a un héroe salvador (Fig. 17). Presenta a Nectanebus practicando sus artes de magia, más la concepción de Alejandro, en dos imágenes que van seguidas de otra referida a los presagios sobre su destino. El espíritu de Nectanebus sobrevuela el lecho de Olimpias, sola primero y compartiendo el lecho luego con su marido. Observemos la disposición del lecho rojo, con cortinas asimétricas, corrida la una, recogida en saco la otra, porque no resulta muy diferente de otras varias que hemos visto y que igualmente vamos a ver, con anuncios y apariciones entre lo angélico y lo demoníaco.

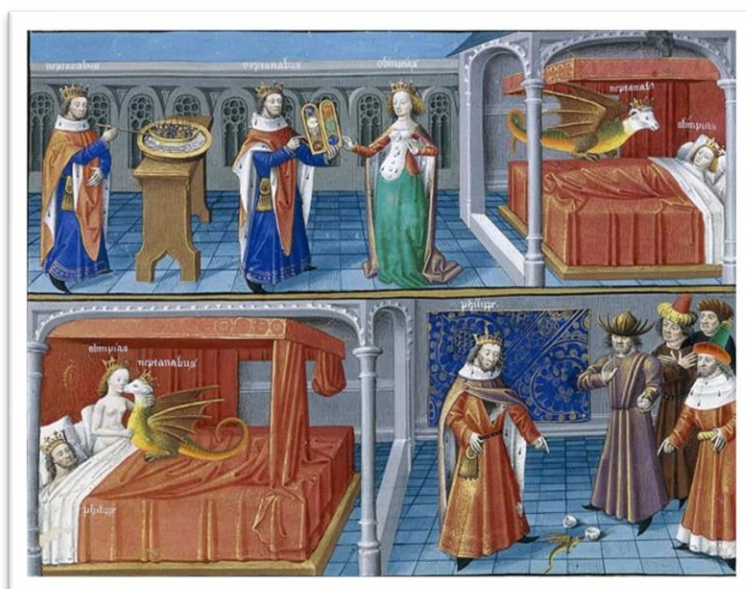


Fig. 17. Secuencia de la concepción de Alexandre.  
Vincent de Beauvais, *Speculum historiale* (BnF, Fr. 50 fol. 120v)

El esquema habitual para ilustrar el origen de Alejandro va a ser este, aunque hay excepciones notabilísimas, como la de la ilustración en un manuscrito de c. 1475 de la misma traducción que Vignay hizo del *Speculum* de Beauvais, conservado en el Getty Museum de Los Angeles, en el que el



momento trascendente previo a la concepción está planteado figurativamente de manera distinta y especialmente llamativa (Fig. 18)<sup>43</sup>.



Fig. 18. Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*  
Getty Museum de Los Angeles, Ludwig XIII 5, vol.2, fol.1v

La imagen puede llegar a generar incluso una cierta incomodidad, porque sus elementos compositivos remiten a la iconografía de muchos dormitorios tardo-medievales, pero también –muy diáfananamente, sobre

<sup>43</sup> Se trata del ms. Ludwig XIII 5, vol.2, fol.1v, del citado Getty Museum. La imagen puede ser ya reproducida y consultada en el URL < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Conception\\_of\\_Alexander\\_the\\_Great\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Conception_of_Alexander_the_Great_-_Google_Art_Project.jpg) >.

todo en la disposición de elementos compositivos y en el gesto de resignada aceptación de Olimpias— a la iconografía de las Anunciaciones<sup>44</sup>.

Esta imagen de Nectanebus, insisto, no es la habitual, aunque sea una de las más reveladoras, a mi juicio, de la contaminación que produce la iconografía de la Anunciación. La imagen más común de este concubinato es la del espíritu o dragón sobrevolando el *conceptio thalamus*. La presencia de Olimpias sola en el lecho alterna con la de reina acompañada de su esposo Filipo en el momento de la concepción. Así ocurre en las ilustraciones que ofrecen distintos manuscritos del *Roman d'Alexandre en prose*, o que aporta la traducción francesa de Quinto Curcio, o bien presentan otros testimonios gráficos que prosiguen hasta el Renacimiento<sup>45</sup>.

Aun siendo tan apasionante, no nos interesa ni podemos incidir aquí en el tema mitológico de las concepciones de origen divino por parte de madres vírgenes, tratado por la antropología y la mitología, desde James Frazer hasta Joseph Campbell<sup>46</sup>. En cambio, vistos, siquiera superficialmente, todos estos antecedentes prestigiosos, sí que puede resultar fructífero relacionar las ilustraciones de estas tres concepciones pecaminosas — Arturo, Merlín y Alejandro Magno— con las escasas imágenes de anuncios

---

<sup>44</sup> Nos sorprende la posición pasiva de la reina Olimpias, a los pies de la cama, con los brazos sobre el vientre en gesto de aceptación, como hacían las Vírgenes de las Anunciaciones, mientras sus damas de compañía salen del dormitorio. En contraste, Nectanebus ha entrado en la habitación disfrazado de dios Amón, de pie, como una bestia monstruosa, como un minotauro, tocado en la cabeza con cuernos de carnero como arietes. La cama, oblicuamente dispuesta para crear perspectiva —con el dosel, las cortinas y el saco para replegarlas—, se encuentra estratégicamente pintada en el centro del dibujo, en el ángulo delantero del mismo.

<sup>45</sup> Por ejemplo, Vincent de Beauvais, *Speculum Historiale*, c. 1370-1380 (BnF, Nouvelle acq., 15939, fol. 110v); o *Le livre et la vraye hystoire du bon roy Alixandre* (c. 1420-1425; British Library, Royal 20 B XX, f. 8v). Para este segundo ejemplo v. URL < <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=50498> >. Véase Murcia Nicolás (2020), para el examen de las imágenes marianas del *Speculum* o *Miroir Historial* de Vincent de Beauvais. La imagen que incluye el código con la traducción de Vasco de Lucena, *Les faizès d'Alexandre* (trad. de Quintus Curtius Rufus), 1468-1475 (British Library, Burney MS 169, fol. 14r), recuerda más, en cambio, la comentada unión monstruosa con la bestia del manuscrito del *Speculum* de Beauvais del Getty Museum, en este caso espiada patéticamente por un Filipo impotente, que recuerda algunas imágenes medievales del rey David espiando a Betsabé en el baño. V. URL < <https://www.bl.uk/IIIImages/BLCD/big/c165/c1654-02a.jpg> >.

<sup>46</sup> Ni la de Astarté (o Istar), ni la de Semíramis, que concibe a su hijo por los rayos del Sol, una concepción que se repite en la de Dánae por parte de Zeus, de la que nacerá Perseo (imagen de concepción que, por cierto, se asimiló a la de la Virgen en algún tratado doctrinal y también en algunos pintores renacentistas, como Tiziano). Rómulo y Remo nacen de Rea, virgen vestal, fecundada por Marte. Krishna nace por la concepción virginal de una mujer mortal, «fecundada» por Vishnu al descender el dios hasta su vientre; etc.

de concepción en manuscritos, incunables y primeras ediciones de libros de caballerías en el siglo XVI. No son muchas las que localizamos en el mundo hispánico, pero las pocas que descubrimos demuestran ser sumamente interesantes.

Empecemos por este grabado de *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Cromberger, 1507), uno más dentro del nutrido muestrario de imágenes que adornan la segunda edición castellana de esta novela caballeresca breve, tratando de emular dignamente el rico programa iconográfico desplegado por los códices y ediciones del texto francés de partida, *L'histoire d'Olivier de Castille e Artus d'Algarbe* francés (Fig. 19).



Fig. 19. *Oliveros de Castilla* (Cromberger, 1507)  
y *Tristán de Leonís* (Cromberger, 1528)

Los grabados de esta edición de Cromberger han sido bien estudiados, en especial y muy pormenorizadamente por Cacho Blecua, en distintos trabajos<sup>47</sup>. Esta imagen en particular muestra el casamiento de Helena, la hija de Oliveros, con Artús, rey de Algarve, al final de la novela (cap. LXXV; fol. eVIIv). En la versión castellana, Helena lleva el mismo nombre que su madre. Este pasaje no se encuentra ilustrado en los textos franceses

<sup>47</sup> Se puede consultar la página completa en el ejemplar del texto castellano de Cromberger, 1507, que se conserva en la BnF. URL < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8407485/f74.item.r=oliveros%20de%20castilla> >. Para el análisis del *Oliveros* desde diversos puntos de vista y, en concreto, de estas ilustraciones, véase Lucía (2000; fig. 138) y Cacho Blecua (2004-2005 [grabado 6], 2006, 2014 y 2019).

que conocemos, y tampoco lo encontramos esbozado en la edición castellana anterior, de Burgos (Fadrique de Basilea, 1499), que, sin embargo, se había publicado también profusamente ilustrada. El texto habla brevemente de un simple matrimonio («fueron fechas las bodas con grande solemnidad...»), sin entrar en detalles de alcoba. Por tanto, la imagen no se adecuaba al mensaje de esa mención tan escueta, puesto que presenta a un ángel que extiende el índice de su mano hacia la cama en la que yace la pareja; la mujer, desnuda en el torso, mira al ángel y junta las manos; a su izquierda, aparece recostado un hombre, que obviamente ha de ser su marido.

Nada hay de extraordinario ni de pecaminoso en esta unión. Todo lo contrario, parece un simple trámite que dará continuidad y fundirá para el futuro los linajes de los dos protagonistas. El ángel, por tanto, podemos deducir, simplemente bendice la alianza de la pareja para que sea próspera y fértil, aunque el texto no insinúa tampoco nada al respecto<sup>48</sup>.

Otra cuestión muy diferente se presenta cuando vemos que la misma imagen resulta rescatada veinte años después por el mismo taller e impresor, Cromberger, para ilustrar una escena del *Tristán de Leonís* (1528) (Fig. 20). En este caso, la imagen ya no resulta ni tan injustificada ni tan inocente como en la edición del *Oliveros*. Vemos cómo Tristán se encuentra en la cama «folgando» con la reina Iseo, cuando «de vino revelación que avía de ser muerto». Antes de dormirse, nos dice el texto, los dos amantes habían disfrutado a base de bien: la reina había cantado, Tristán había tocado el arpa, ambos en la cama, «así en gran plazer». Aunque el jolgorio había sido espionado –mal presagio– por Aldaret, el primo de Tristán, traidor de la pareja, cuyo merecido castigo está ampliado en versiones posteriores<sup>49</sup>. Es

---

<sup>48</sup> Me planteo si la xilografía no estaría descolocada y podría haber ido, en una composición inicial, acompañando el momento de coincidencia en el lecho de Helena (madre) con su hermano Artús, al principio de la novela. Aquí sí encontramos un peligro de incesto, que Artús sortea con su abstinencia carnal. Y la imagen de ambos en la cama sí que se encontraba, en este caso, en la edición francesa (sin el ángel). Veremos a continuación que el tema del incesto es el que da sentido, con grabado similar, al ángel anunciador del *Baladro del sabio Merlin* (1498).

<sup>49</sup> Cuesta Torre (2009) ha estudiado el tema de la traición de Aldaret en diversas versiones. Igualmente, ha estudiado al detalle cómo las ediciones castellanas del *Tristán de Leonís* se diferencian de las italianas y francesas, porque son las únicas en ofrecer ese anuncio celestial de la muerte del héroe. Sus trabajos (Cuesta Torre, 1994, 1997a, 1997b, 2009, 2014a, 2014b), junto con los de Campos García Rojas (2003), permiten un análisis cabal de las versiones hispánicas de la tradición del *Tristán*.



entonces cuando viene una voz de ángel por encima de la cama, que anuncia o predice que esa noche «morirá el buen caballero». El anuncio, realizado en un momento clave de intimidad de la pareja, asocia por tanto el amor adúltero con la inminencia de la muerte.

En el mismo contexto que ésta, se presentaba una imagen muy parecida en su composición, pero no exactamente igual a la de estos dos grabados de *Oliveros* (1507) y *Tristán de Leonís* (1528) que acabamos de ver. Aparecía, primero, en la edición anterior del *Tristán de Leonís* (Valladolid, Juan de Burgos, 1501) (Fig. 21).

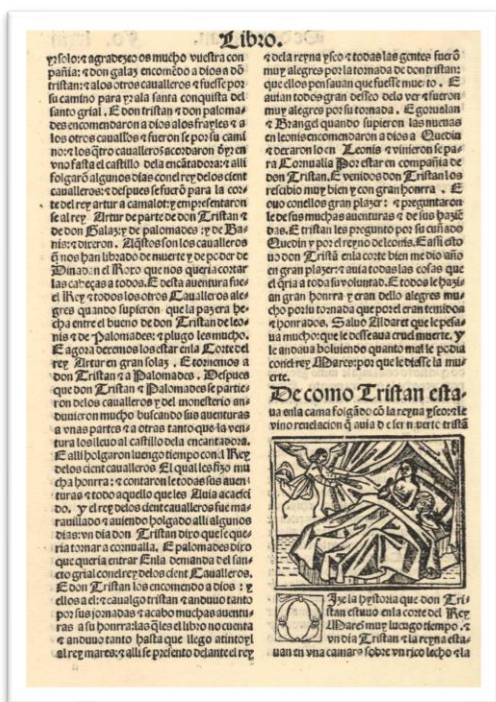


Fig. 20. *Tristán de Leonís* (Cromberger, 1528)

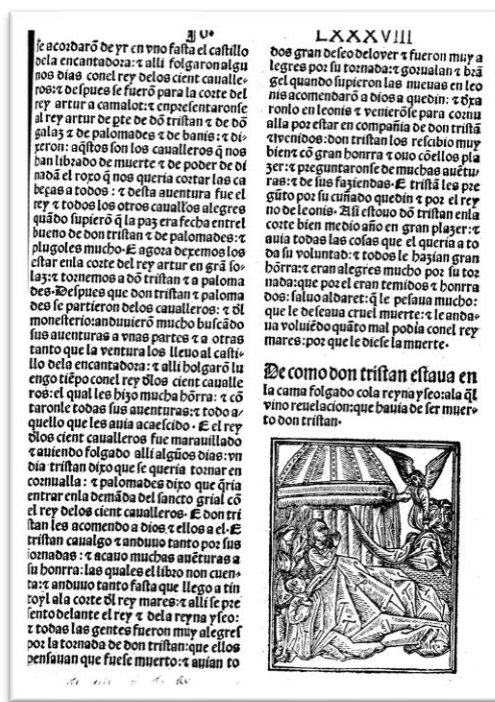


Fig. 21. *Tristán de Leonís* (Juan de Burgos, 1501)

Juan de Burgos aprovechaba aquí la misma imagen grabada que había utilizado apenas tres años antes para su edición del *Baladro del sabio Merlín* (1498), traducción, como se sabe, del *Merlín* y de la *Suite du Merlín* de la *Post-Vulgata* (Fig. 22).

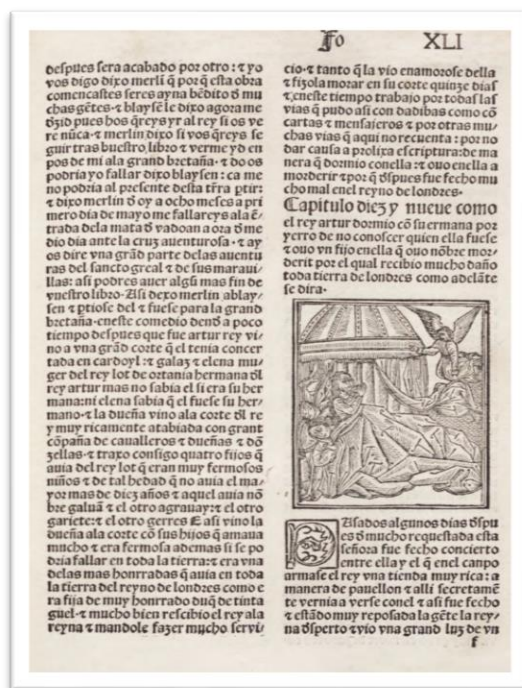


Fig. 22. *Baladro del sabio Merlin* (Juan de Burgos, 1498)

De nuevo idéntica imagen para dos textos distintos. Ya conocemos el significado de predicción que aportaba el dibujo del ángel en el *Tristán*. En el *Baladro*, el encabezamiento del capítulo XIX explica también muy bien el nuevo sentido de la escena ilustrada. Y ese nuevo sentido es la denuncia de un incesto: «Como el rey Artur dormió con su ermana por yerro de no conoscer a quien ella fue, tovo un fijo en ella que ovo nombre Morderit por el qual recibió mucho daño toda tierra de Londres, como adelante se dirá»<sup>50</sup>.

¿Qué hay de común entre estos textos para que puedan ser ilustrados por un mismo o muy parecido grabado? Si relacionamos la imagen del *Baladro* (1498) y las imágenes de los *Tristanes* (tanto el de 1501 como el de 1528), debemos concluir que, a pesar de las diferencias entre ambas obras, los dos episodios convergen en sus referencias a sendos amores adúlteros.

<sup>50</sup> Hay que tener en cuenta no sólo que este pasaje no se encuentra en la *Suite francesa*, sino que tampoco está en el *Baladro* de 1535 (Sevilla), que coincide, suprime y añade contenidos al *Baladro* anterior. Véase un buen resumen de la relación entre original y traducción en Lendo (2010 y 2019).

En los dos un ángel anuncia un futuro trágico a una pareja que comparte un mismo lecho. En el *Baladro*, el ángel «denunció el pecado»<sup>51</sup>; en el *Tristán*, la revelación del ángel («vino revelación») predice la muerte del protagonista. Por tanto, una extraordinaria visita angélica anuncia o manifiesta, en ambos textos, los peligros de una unión pecaminosa, ya sea por incesto, ya por adulterio<sup>52</sup>.

Pero si tenemos presentes otros textos, en este caso científicos y doctrinales, podemos ampliar todavía algo más el abanico de las connotaciones religiosas y morales de la condena de esa unión, con toda la ambigüedad inherente, si atendemos a las asociaciones gráficas de estas imágenes de aviso y procreación. En concreto, la segunda imagen del ángel anunciador del futuro de la pareja en cama tiene un precedente notable en uno de los grabados que ilustran el incunable de un conocido texto médico. Al comienzo del tratado noveno del *Epílogo en medicina y cirugía* (o *Compendio de la salud humana*) atribuido a Johannes de Ketham, publicado en Pamplona por Arnao Guillén de Brocar, 1495, se presenta un grabado idéntico al que acabamos de ver incluido en la edición del *Baladro* (1498).<sup>53</sup> El capítulo lleva por título «De la generación o formación de la criatura que es dicho cerca de los médicos de naturaleza feto o de generacione embrionis» (fols. 65v-68v) (Fig. 23).

---

<sup>51</sup> Como sintetiza perfectamente Lendo: «Como Mordred, Arturo es también fruto de una falta, el adulterio de su padre, que lo condenó a ignorar su origen, a ser, durante algún tiempo, el hijo de nadie, el hijo sin padre, como Merlín. En estas condiciones, no podía saber que tenía una hermana ni la identidad de ésta. El rey no es entonces plenamente responsable de la falta de la que Merlín lo acusa, el incesto, pero sí del adulterio, que la ironía de las cosas convirtió en incesto» (2010, 1126).

<sup>52</sup> Lo señaló Cacho Blecua (2004-2005, 68-70).

<sup>53</sup> El texto es traducción castellana del *Fasciculus medicinae* atribuido Johannes de Ketham (Ketham realmente fue poseedor de un manuscrito de la obra, pero no su autor). La obra, conjunto de conocimientos y técnicas médicas varias, fue la primera obra de medicina impresa con ilustraciones. Antes que al castellano, ya se había traducido al italiano, en Venecia, 1491, también con importantes ilustraciones.



Fig. 23. *Epilogo en medicina y cirugía* (Arnao Guillén de Brocar, 1495)

Dado que el tratado versa sobre la procreación («Tractado de la generación o formación de la criatura...»), se justifica perfectamente el grabado, aunque resulte algo enigmático (por fantasioso) para un tratado científico. Destaquemos que la publicación de esta imagen (en 1495) es anterior a las reutilizaciones de la misma en el *Baladro* (1498) y el *Tristán* (1501). De algún modo, su sencillez nos retrotrae a la inocencia del primer grabado visto de *Oliveros de Castilla* (1501): el ángel no puede significar más que el anuncio de un hijo a un matrimonio. Anuncio, pero a la vez bendición, o incluso tal vez ayuda colaborativa en la fecundación, en «la generación o formación de la criatura», como reza el epígrafe. Y si añadimos esta noción de ayuda auxiliadora en la fecundación, lo hacemos al entender que es respaldada por otros dibujos, como los que presenta algún texto doctrinal casi coetáneo francés, dentro de un contexto diferente, pero en perfecta sintonía con este tratado médico. Llama la atención, así, la espectacular imagen de la procreación asistida por el cielo que ilustra un folio del *Livre de la nativité de Nostre Seigneur Jhesu Christ*, de Jean Mansel, una obra



que significaba una importante adaptación de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, el Cartujano (1300-1377) (Fig. 24).



Fig. 24. Jean Mansel, *Livre de la nativité de Nostre Seigneur*.  
BnF, Arsenal, ms. 5206, fol. 174r.<sup>54</sup>

Jean Mansel fue uno de los teólogos más destacados (junto a Ludolfo de Sajonia, Tomás de Kempis y otros pocos) de la llamada *devotio moderna*, una corriente espiritual antiespeculativa, como se sabe, marcada por la necesidad de incidir en las facetas más humanas y emotivas de Cristo, lejos de las abstracciones escolásticas. La vida de Cristo y, antes, la de María centran toda una serie de propuestas de aproximación a los episodios de la Sagrada Familia, relatados de un modo atractivo, ortodoxo, pero mucho más cercano y conmovedor que el de las narraciones habituales. Mansel escribió, además, unas bastante divulgadas *Fleurs d'histoire*, que incluyen

<sup>54</sup> Para la imagen v. Gallica, URL < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550085635/f153.item> >.

episodios marianos y se ilustran con magníficas imágenes de cotidianidad, como esta tan deliciosa del nacimiento de la Virgen (Fig. 25)<sup>55</sup>.



Fig. 25. Jean Mansel, *Fleur des histoires*.  
BnF, FR 297, fol. 1r<sup>56</sup>

Un dibujo muy parecido al de estas dos ilustraciones se presenta acompañando otro manuscrito del mismo texto de Mansel, aunque en este caso abarca un espacio mucho más amplio, interior y exterior, como si se hubiera distanciado el ángulo focal del ilustrador en *zoom*. Se trata de un manuscrito que se incluye dentro de un compendio de tratados religiosos,

<sup>55</sup> Véase Burgio (2009) para las ediciones de Jean Mansel; y Boulton (2015) para conocer el panorama de las llamadas «sacred fictions», es decir las historias doctrinales o teológicas de las vidas de Cristo y la Virgen, especialmente en Francia. Mansel formaría capítulo importante de esas «ficciones sacras».

<sup>56</sup> Para la imagen v. Gallica, URL < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059951w/f8.item> >. Compárese con esta otra del mismo ms. de Mansel que acabamos de ver (BnF, Arsenal, ms. 5206, fol. 162r): URL < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550085635/f129.item.r=Jean%20Mansel> >.

*Tractés d'espiritualité*, catalogado como libro III de *La Vieulté de condition humaine* de Jacques de Gruytrode, en la traducción de Jean Miélot (Fig. 26).



Fig. 26. Jacques de Gruytrode, *La Vieulté de condition humaine*, ms BnF, Arsenal, 5205.

Pero volvamos a la primera ilustración al capítulo, la de Mansel (Fig. 24), con ingredientes en gran parte coincidentes con los de esta otra en el códice de Gruytrode (Fig. 26). Observamos que el dibujo presenta una pareja en la cama, en el acto de concebir. A la izquierda, en el cielo, la Trinidad entronizada (Padre con corona imperial, Hijo con corona de espinas, el Espíritu Santo como paloma) bendice el acto. A la derecha, el matrimonio burgués, en su alcoba (ella con el velo; él con la cofia). Un pequeño niño desnudo vuela hacia ellos, enviado del cielo sobre rayos de oro. En la segunda imagen, ilustrando el texto de Gruytrode, vemos, además, dos sirvientes en la escalinata de la casa que llevan a la pareja bebida

y comida saludables: una jarra y un plato con un ave. La filacteria que sostienen las tres personas de la Trinidad aporta en ambos casos un versículo bíblico que hace más patente todavía el mensaje y los paralelismos con determinadas imágenes de la Anunciación: «*FACIAMUS HOMINEM AD YMAGINEM ET SIMILITUDINEM NOSTRAM*» (Gen. 1, 26). Este versículo cumple sin duda el papel de las palabras de Gabriel a María («*AVE MARIA, GRATIA PLENA*»), tantas veces materializadas en numerosas Anunciaciones como grafías escritas en filacterias.

Estamos, además, frente al mismo ambiente marital y doméstico de algunas de las pinturas flamencas examinadas. Basta detenerse en los detalles más humildes de cotidianidad presentes en el dibujo del nacimiento de la Virgen María (Fig. 25): las vasijas, el candelero, el armario, la silla de enea, el saco que recoge una de las cortinas, incluso el perrito (como el perrito de los Arnolfini) (Fig. 27).



Fig. 27 (detalle de Fig. 25)

La alcoba del nacimiento de María, en la *Fleur des histoires*, es prácticamente idéntica a la alcoba en que nacen los vástagos del matrimonio burgués bendecido por la Trinidad. ¿Qué mejor identificación que ésta? Cuando nos acercamos a la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, o a sus versiones o traducciones hispánicas (en catalán, en castellano), aspiramos ese mismo clima de cálida y humana proximidad.

Determinados aspectos de la composición iconográfica de la Anunciación son aprovechados, como vemos, casi coetáneamente, por textos doctrinales y médicos, al igual que también por textos caballerescos. Sin embargo, en los textos caballerescos, y en especial en el texto que justifica la imagen del *Tristán* (1501) y, sobre todo, la del *Baladro* (1498) resulta muy evidente el modelo remoto religioso y, por tanto, dado que hablan de procreaciones pecaminosas, es obvio su sentido *ad contrarium*. Las ilustraciones de estos textos componen una antífrasis o una «contrafigura» de la anunciación del arcángel Gabriel a María. El término «contrafigura», que parece muy acertado, lo tomo de uno de los trabajos citados de Cacho Blecua (2004-2005). Contrafigura es en el teatro, una figura o maniquí, de gran parecido con otra, por lo que puede ser confundida con ella. Frente al milagro misterioso de la inmaculada concepción virginal, nos hallamos con el aviso que la contrafigura del ángel hace de la monstruosidad del incesto; frente a la salvación redentora de Jesucristo, nos encontramos con la premonición de lo que puede ser el poder destructivo parricida de Morderet. Como dice Cacho Blecua, las interrelaciones textuales y visuales de la escena acentúan la magnitud del pecado y hacen más inexorable la tragedia, dándole un sentido didáctico enormemente potente y trascendente (2004-2005, 73).

### 3. Figuras, contrafiguras y anuncios angélicos en *La Celestina* y *Tirant lo Blanc*

En fin, ese sentido didáctico, vinculando determinadas imágenes a lo trascendente, a lo sobrenatural, pero también a la magnitud ineludible del destino trágico, es el que observamos en textos de ficción, a caballo entre finales del XV y principios del XVI. En obras de ficción sentimental<sup>57</sup>, de ficción caballeresca y también de ficción celestinesca, empezando por el libro fundador del género, la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas.

---

<sup>57</sup> Fernández Rivera (2012) vincula con perspicacia y rigor las imágenes en grabados de Leriano (*Cárcel de amor*), con las de Oliveros (*Oliveros de Castilla*) y Calisto (*La Celestina*), mostrando palmarias similitudes y proponiendo el denominador común de la dolencia en el lecho de los tres.

Así, Fernández Rivera (2011) y Saguar (2013, 2015a, 2015b, 2017), entre otros, han profundizado en la influencia de las imágenes y motivos bíblicos, en especial del Nuevo Testamento, en *La Celestina*. Porque, en efecto, arquitecturas, moldes o marcos antiguos, de prestigio y de inexcusable referencia en el ámbito moral —e insisto en lo que inexcusable—, se rellenan de nuevos contenidos, con acciones y personajes mucho más actuales, dramáticos, reales, vivos, que contrastaran con las estampas latentes, con los ecos de esos otros motivos omnipresentes de la cultura cristiana. Sin trasgredir, puesto que no se quebranta ley ni norma alguna, pero modificando radicalmente ciertos estereotipos literarios.

En *La Celestina* contamos con la fortuna de poseer unos testimonios de lectura preciosos, contemporáneos a su primera recepción, y que no nos pueden llevar a engaño. Son los que proporcionan con sus grabados los primeros editores de la obra, que naturalmente están pensando en la comprensión y el impacto sobre sus lectores. Los impresores que seleccionan unos primeros grabados para la *Tragicomedia* van a subrayar el poder visual de algunas de las escenas más potentes y dramáticas de la obra —no por casualidad, algunas son las más truculentas— con una serie de dibujos que recuerdan en más de una ocasión los principales episodios de los Evangelios: la Visitatio (la visita de Celestina a la casa de Melibea); la Última Cena (el auto IX, el auto del banquete); y sobre todo los episodios de la Pasión: la Traición de Judas (con su suicidio, que Pármeneo y Sempronio, codiciosos y traidores, remedan), el Prendimiento (prendimiento de los criados que saltan por la ventana tras asesinar a Celestina; Centurio y las figuras cobardes de los criados, renegando de su señor, como san Pedro) y el Descendimiento (la omnipresente escala) (Fig. 28)<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Véase Fernández Rivera (2011), Saguar (2013) y Beltrán (2020).



Fig. 28. *La Celestina* (Sevilla, 1523)

Sin embargo, en esta línea, quizás el influjo de las imágenes de la Anunciación fuera el más poderoso de todos. Algunos grabados, excepcionalmente, son bastante explícitos, al mostrar escenas de alcoba con Pármeno y Areúsa copulando sobre el lecho (Fig. 29).

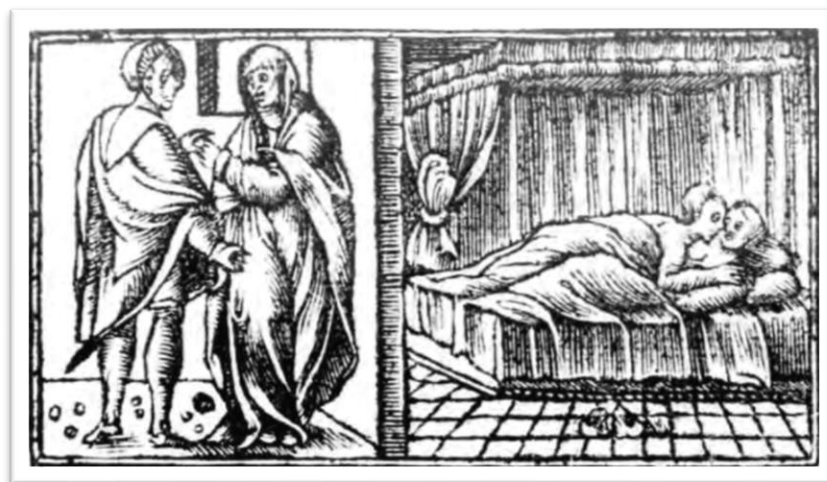


Fig. 29. *La Celestina* (Zaragoza, 1545)

Pero es en el texto donde el tema de la Anunciación, unido a la imagen de la Visitación, está claramente aludido. Probablemente hasta en la última visita de Calisto a Melibea, en el auto XIX, cuando ésta responde a su amado, justo después del encuentro sexual y antes de la fatídica caída



del enamorado, con una frase en que resuenan los dos episodios marianos: «Señor, *yo soy la que gozo*, yo la que gano; tú, señor, el que me haces con *tu visitación* incomparable merced» (Rojas, 1995, 324). El término «visitación» –y no «visita»– tenía su sesgo, con una potente connotación religiosa y, por tanto, aquí, irónica.

Aunque es en el auto VII, como señala Fernández Rivera (2006), cuando Areúsa actúa como antítesis de la Virgen María, mientras que Celestina, mensajera de deseos obscenos (y «ángel caído» de su antigua gloria), actúa como antítesis del arcángel Gabriel<sup>59</sup>. No es la misma contrafigura que hemos visto en el *Baladro y Tristán*. Pero parece fuera de duda que el saludo del arcángel Gabriel a María había de resonar irónicamente, entre otros ecos, en las palabras de Celestina –cambiando a Gabriel por el san Miguel lancero– al ver a Areúsa desnuda en la cama: «¡Bendígate Dios y el señor Sant Miguel ángel!» (Rojas, 1995, 202)<sup>60</sup>.

Por otra parte, en el mismo auto VII, las palabras de Pármeneo cuando sube al cuarto de Areúsa –«Señora, Dios salve tu graciosa presencia» (Rojas, 1995, 206)– habían de recordar a la fuerza, a modo de antífrasis, la oración de la «Salve» o el saludo del arcángel Gabriel: «¡*Salve*...! El Señor es contigo; bendita tú entre las mujeres» (*Lucas*, 1, 28). Y también contendría ecos de la Anunciación, para Fernández Rivera (2006), la reacción de miedo de la misma Areúsa cuando Celestina llega inesperadamente a su casa de noche, como un espíritu o fantasma («con qué viene como huestantigua a estas horas»): «¿Quién anda ahí? ¿Quién sube a tal hora en mi cámara?» (Rojas, 1995, 201). Aunque la vinculación no parece aquí tan evidente, estas palabras podrían evocar, en efecto, el «*turbata*» con que Lucas describe la reacción de la Virgen María ante la inesperada aparición del arcángel Gabriel (1, 29).

---

<sup>59</sup> La figura de Celestina como antítesis de la Virgen María fue defendida antes, en primer lugar, por Costa Fontes (1990). Sin dejar de reconocer la originalidad de este trabajo pionero, Fernández Rivera (2006), con quien coincido, disiente de su postura radical, pues el autor conduce esa antítesis hacia un punto de vista que habría de ser obligadamente anti-cristiano (judaico) por parte de Rojas. Véase para el tratamiento de la antítesis de la Anunciación en el arte, si bien casi exclusivamente centrado en el motivo de la *porta clausa*, el artículo de Manca (1991).

<sup>60</sup> El hecho de que Celestina cite al arcángel Miguel en vez de a Gabriel formaría parte de la inversión antitética de la escena. Gabriel es el arcángel asociado con la Anunciación, mientras que Miguel, espada en mano, lo es con la Caída, pues él es el encargado de expulsar a Adán y Eva del paraíso.



En todo caso, la cama es obviamente el epicentro de esos encuentros carnales, como subraya alguna de las imágenes de grabados (Fig. 29). Y en la visita de Celestina a Areúsa el tema ginecológico ocupa un lugar importantísimo, al igual que seguirá ocurriendo en otros textos del género celestinesco posteriores (Beltrán, 2018 y 2021).

Saguar (2013) ha aceptado y analizado estas citas que aportaba Fernández Rivera, incorporando otras numerosas, en su tesis sobre *Intertextualidades bíblicas en Celestina*. Como concluye en su parte teórica, a esas apropiaciones que Saguar prefiere seguir llamando de manera ecléctica y flexible, «intertextualidades», no se les pueden aplicar con propiedad conceptos como parodia, *contrafacta* o hipérbole sacro-profana. Es, con todo, una terminología que Gernert (2009) ha discutido y aplicado modélicamente a textos de imitación religiosa burlesca, si bien con todo tipo de prevenciones<sup>61</sup>.

Pero volvamos a la literatura de caballerías y veamos un último ejemplo, en pleno siglo XV, de «intertextualidad» con la Anunciación. Probablemente existan más casos de visitas «angélicas» en otros libros de caballerías, aunque yo no los haya detectado en esta primera aproximación al tema. Esa ausencia de anuncios dice tanto como su presencia notoria en los pocos textos que estamos viendo. Evidentemente, no era un tema ni cómodo ni fácil de tratar, y menos de manera irónica o humorística, como con toda probabilidad lo hicieron Fernando de Rojas o Joanot Martorell, el autor de la obra que comentamos enseguida. Los santos o las santas se pueden reconvertir en magos o magas, pero con el dogma de fe de la fecundación maravillosa no se podía frivolar.

Ese último ejemplo lo da *Tirant lo Blanc*, que es una mina («mina de pasatiempos»), como decía Cervantes (*DQ*, I, VI), y un cúmulo de sorpresas también aquí. Escrito más de treinta años antes, avanza muchos aspectos de *La Celestina*, probablemente porque los autores de ambas obras

---

<sup>61</sup> Gernert (2009) analiza, entre la parodia y el *contrafactum*, las *Misas de Amor* de Suero de Ribera y Juan de Dueñas, las *Lecciones de Job aplicadas al amor profano* de Garci Sánchez de Badajoz, un *Miserere* de Francisco de Villalpando, los *Salmos penitenciales* de Diego de Valera y un *De profundis* de Mosén Gaçull, entre otros textos de la segunda mitad del siglo XV. El punto de partida de la discusión está en el concepto de hipérbole sagrada (o también sacro-profana) que aplicó Lida de Malkiel (1977), tan fructífero como discutible. Véase otro intento de superación de la denominación genérica «hipérbole sagrada», a propósito de *La Celestina*, pero atendiendo a otros textos y autores, en López Ríos (2010).

tenían en común lecturas bien asimiladas de Séneca, Ovidio, Petrarca, Boccaccio, la ficción sentimental, la comedia elegíaca y la poesía del amor cortés...<sup>62</sup>. Con esos ingredientes compartidos, es lógico que se den confluencias. Porque además, tenían en común, como es natural, la lectura y uso de la Biblia, incluidas las «lecturas» de ésta que proporcionaban las versiones figurativas de la pintura religiosa, como las que hemos visto en la primera parte de este trabajo. Y en *Tirant* se da, a mi juicio, una importante apropiación de las imágenes de la Anunciación del tipo de las anteriores. Es un episodio especialmente complejo, por lo que no daré más que algunas notas de resumen y comentario sobre el mismo<sup>63</sup>.

El pasaje en el que la madura Emperatriz de Constantinopla es solicitada en amores ilícitos por el joven escudero Hipólito (abarca los caps. 248-264) no es una sección tangencial en la novela, puesto que las acciones que se derivan de la aceptación y mantenimiento de esas relaciones resultarán absolutamente decisivas para la evolución de la trama argumental hasta su desenlace. Hipólito y la Emperatriz serían unas verdaderas antítesis o contrafiguras del ángel anunciador y de María, al encarnar todos peligros de la diferencia de edad en la pareja, la distancia social, la prohibición religiosa (el adulterio) y los tabúes familiares (el incesto). El acercamiento amoroso y visita de Hipólito será, además, una osadía peligrosamente ambigua, puesto que, siendo extranjero, posee un evidente atractivo sexual y, como jovencuelo, se le presuponen una cierta inocencia, así como mayores espontaneidad y naturalidad.

La madura Emperatriz, después de ser convencida por el escudero en capítulos previos sin ofrecer demasiada resistencia, consiente que se pueda considerar su amante, con la única condición de mantener el secreto de sus relaciones. Los hipotextos, hasta aquí, no incluyen todavía la Anunciación, sino las historias de Píramo y Tisbe, y de Hero y Leandro, bien conocidas por el autor y por los escritores entre los que se movía (Pujol,

---

<sup>62</sup> Véase, para una aproximación general a la obra, Beltrán (2006).

<sup>63</sup> Véase, para el episodio, Alemany (1993, 1994 y 2008); Beltrán (1997, 1998, 2001, 2003 y 2021); Cacho Blecua (1993); McNerney (1993); y Riquer (1953, 1990). Incluso Vargas Llosa (1985) escribió unos sugerentes apuntes sobre el comportamiento de la Emperatriz en estos capítulos. Yo mismo vuelvo a estudiarlos más detenidamente en otro trabajo más extenso, que parte del mismo presupuesto mantenido aquí, es decir, enfocado en la importancia de las Anunciaciones para poder comprender determinados capítulos de obras caballerescas (Beltrán, en prensa).

2002). El adulterio de la Emperatriz lo justifica la impotencia de su marido, que aparece ridiculizado, pero lo motiva también el desamparo de la mujer por la pérdida meses antes, en batalla, del hijo de ambos. Hipólito es, por tanto, un sustituto de la figura del hijo perdido, como se recordará repetidamente; en ese sentido, un fantasma, un *revenant*. Sin embargo, además, como delata su nombre trasparente y parlante, con su presencia física – joven, potente y erótica– encarna al Hipólito mitológico, ovidiano y senequista, de quien se enamora perdidamente Fedra, la madrastra.

Se fija una cita para aquella misma noche, en la terraza a la que da la habitación de la Emperatriz. Por la tarde, ésta hace cambiar las cortinas de raso de su cuarto por otras nuevas de brocado y seda, y hace perfumar el recinto y el lecho, inventando una excusa que deja en evidencia la impotencia senil de su marido (hay otras pruebas de ella). Envía a dormir a sus doncellas de compañía. El encuentro amoroso, carnal y satisfactorio para ambos, es relatado dos veces. El primer relato, en directo y por el narrador en tercera persona. El segundo, al día siguiente, como un sueño verosímil. El protagonismo del lecho marital, vacío aún en el primer encuentro, pero ocupado por la pareja adúltera en el segundo, es incontestable<sup>64</sup>.

La Emperatriz espera la visita de «la gracia», que ha pedido en «devota oración». Hipólito atiende escondido en la terraza contigua a la alcoba, tendido en tierra para no ser visto. Cuando sale la dama al exterior, Hipólito se niega a entrar en la habitación sin haber satisfecho antes su acuciante pasión o, como expresa en términos corteses: «fins a tant que lo meu desig senta part de la glòria esdevenidora». Y la Emperatriz consiente esa urgencia sexual, de manera que él, apasionada y arrebatadamente: «pres-la en los braços e posà-la en terra, e aquí sentiren la última fi de amor. Aprés, ab grandíssima letícia, se n'entraren en lo retret» (*Tirant lo Blanc*, cap. 260, p. 977).

La visita de Hipólito es una visita indecorosa y pecaminosa. Es peligrosa, pero también liberadora, terapéutica, curativa, alegre y fecunda (en ese sentido, «angélica»). Aunque no lo he visto nunca apuntado, al menos para este episodio, no puedo dejar de tener presente la iconografía de la

---

<sup>64</sup> Además del estudio general sobre la cama como mueble de Ágreda Pino (2017), el mobiliario de las camas que aparecen específicamente en *Tirant lo Blanc* ha sido descrito y analizado por Ripoll Drets (2007).

visita del ángel a la Anunciación cada vez que leo y releo ese magnífico capítulo de *Tirant lo Blanc*. No puedo imaginar de otro modo el escenario del pasaje: de un lado, el espacio masculino del sueño, de la maravilla inesperada (el ángel, el vuelo, el anuncio), del milagro llegado desde el exterior mágico (la galería, la terraza); de otro lado, intercolumnio complementario, el espacio femenino de la realidad cotidiana, encerrado en la cámara, como las alcobas que hemos visto. En ella, la mujer que espera, rezando. Así lo hace la Emperatriz, como espera la Virgen María: rezando. Además, se describen con meticulosidad algunos de los enseres y detalles domésticos de la alcoba que hemos examinado en textos y, sobre todo, ilustraciones: la cámara, la cama con las sábanas, los cojines y las cortinas del dosel, los perfumes, los dulces y los licores, el retrete o rincón para peinarse y acicalarse. Todos los elementos de la cotidianidad comentados. Ambos intercolumnios adyacentes –la sección del ángel Hipólito, la de la receptora, la Emperatriz– se encuentran articulados, como una filacteria expresiva, por los mensajes de donación de la gracia: «No te'n vages, que en aquest loch hauràs la gràcia que demanes» (*Tirant lo Blanc*, cap. 262, p. 982). Compárese con: «No temas María, porque has hallado la gracia ante Dios» (*Lucas*, 1, 30).

Partiendo de los precedentes examinados de imágenes de anuncios y avisos de concepción extraordinaria, pienso que contamos con más materiales para entender mejor la trascendencia de estos episodios de *La Celestina* y del *Tirant lo Blanc*. La utilización de las figuras del ángel anunciador de un acto pecaminoso y de los receptores del aviso (la pareja adúltera o incestuosa), que vimos utilizadas en los primeros textos de caballerías, *Oliveros*, *Baladros* y *Tristanes*, recobra su sentido en *La Celestina*, pero mucho más todavía en un episodio como el de Hipólito y la Emperatriz de *Tirant*. En ambos casos, se trata también, como en aquellos textos, de anuncios admonitorios de conductas sexuales y morales pecaminosas; avisos premonitorios de futuras desgracias (en *La Celestina*) o del peligro de futuras descendencias ilegítimas (en *Tirant*).

Sin transgredir, tanto Joanot Martorell como Fernando de Rojas trabajaron sobre escenarios ya transitados, pero vieron resquicios en algunos precedentes que considerarían artísticamente insuficientes (repetitivos, anquilosados, carentes de interés), o ambiguos (como los examinados de las

ficciones sentimentales, caballerescas y de los doctrinales), y se lanzaron a aprovechar la oportunidad de poder crear personajes y situaciones nuevas, más complejas y fecundas. Siguieron tratando de aleccionar y moralizar, como hacían los mejores artistas medievales, pintores o letrados, pero al servirse de la caballería, del amor y –gran novedad– del humor, alcanzaron logros narrativos absolutamente originales, como reconocieron sus lectores. Unos logros que perduran hasta hoy.



### Bibliografia citada

- Ágreda Pino, Ana María, «Vestir el lecho. Una introducción al ajuar textil de la cama en la España de los siglos XV y XVI», *Res Mobilis*, vol. 6, núm. 7 (2017), pp. 20-41.
- Alemaný, Rafael, «De la lògica d'un final aparentment il·lògic: a propòsit del desenllaç del *Tirant lo Blanch*», en *Actas del IV Congreso de Literatura Medieval (Lisboa)*, vol. IV, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 243-248.
- , «La mort de Tirant i el triomf d'Hipòlit o la crisi del món cavalleresc vista per un cavaller en crisi», en *La Cultura catalana tra l'umanesimo e il barocco: atti del V Convegno dell'Associazione italiana di studi catalani (Venezia, 24-27 marzo 1992)*, eds. Carlos Romero y Rossend Arquès, Padua, Programma, 1994, pp. 13-26.
- , «Els amors del parents de Tirant amb les parentes de Carmesina», *Tirant*, 11 (2008), pp. 5-18, URL: < <https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/3457> >.
- Beltrán, Rafael, «Eliseu (*Tirant lo Blanc*) ante el espejo de Lucrecia (la *Celestina*): retrato de la doncella como cómplice fiel del amor secreto», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, ed. J. L. Canet y R. Beltrán, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 15-41.
- , «El conjur d'Eliseu al *Tirant lo Blanc*: poesia i oralitat en la literatura culta», en *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Palma, Mallorca, 8-12 de setembre de 1997)*, col. Biblioteca Abat Oliba, 201, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. I, 1998, pp. 461-78.
- , «Huellas de las oraciones de *Los Tres Reyes de Oriente* y *Las cuatro esquinitas* en *Tirant lo Blanc*», en *Lyra Minima Oral. Los géneros breves en la poesía tradicional*, ed. Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 415-24.
- , «Entre la parodia de la oración y el equívoco religioso: nuevas intertextualidades de *La Celestina* con la novela catalana», en *El mundo social y cultural de «La Celestina» (Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio, 2001)*, eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, Madrid, Iberoamericana, 2003, pp. 27-44.

- , «*Tirant lo Blanc*», de Joanot Martorell, Madrid, Síntesis, 2006.
- , «Sospechosas dolencias de viejas quejosas: Paltrana (*Segunda Celestina*), Alisa (*La Celestina*) y otras madres de comedia olvidadas de su obligación», *Celestinesca*, 42 (2018), pp. 443-476.
- , «Magia y milagros de San Paulicio en *Arderique* (1517): el cadáver del santo, la pareja infecunda y el nacimiento heroico», *Revista de Literatura*, vol. LXXXI, núm. 162 (2019), pp. 365-393.
- , «Del suicidio de Judas al salto de Pármeno: codicia, traición y caídas mortales en *La Celestina*», *Celestinesca*, 44 (2020), pp. 9-80.
- , «La sogra de Juvenal (*Sàtira* VI), l'Emperadriu (*Tirant*), Artemia (*Serafina*) i altres mares lascives de comèdia», en «*Qui fruit ne sap collir*. Homenatge a Lola Badia», eds. Anna Alberni, Lluís Cifuentes, Joan Santanach y Albert Soler, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona-Barcino, 2021, pp. 91-100.
- Bino, Carla Maria, «Schermo e porta: due esempi di *imago agens* nel Medioevo cristiano», *Mantichora*, 9/10 (2018), pp. 5-34.
- Boulton, Maureen Barry McCann, *Sacred Fictions of Medieval France: Narrative Theology in the Lives of Christ and the Virgin, 1150-1500*, Cambridge, D. S. Brewer, 2015.
- Brown, Raymond E., *El nacimiento del Mesías. Comentario a los relatos de la infancia*, Madrid, Cristiandad, 1982.
- Burgio, Eugenio, «La *Vita Christi* di Jean Mansel e la letteratura religiosa nell'età di Filippo il Buono», en *Le Letterature romanze del Medioevo: testi, storia, intersezioni*, ed. Antonio Pioletti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019, pp. 135-166.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, «El amor en el *Tirant lo Blanc*: Hipòlit y la Emperadriu», en *Actes del Symposium «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Quaderns Crema, 1993, pp. 133-69.
- , «La configuración iconográfica de la literatura caballeresca: el *Tristán de Leonís* y el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger)», *Letras*, 50-51 (2004-2005), pp. 51-80.
- , «De la *Histoire d'Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: tradiciones y contextos históricos», *Medioevo Romanzo*, 30, 2 (2006), pp. 349-370.

- , «Los paratextos y contextos editoriales del *Oliveros de Castilla* (Burgos [Fadrique de Basilea], 1499)», en *Formas narrativas breves. Lecturas e interpretaciones*, ed. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2014, pp. 85-123.
- «Las imágenes del *Olivier de Castille* y del *Oliveros de Castilla*: de los manuscritos a los incunables», *Titivillus*, 5 (2019), pp. 47-71.
- Campos García Rojas, Axayacatl, *Geografía y desarrollo del héroe en «Tristán de Leonís» y «Tristán el Joven»*, Alacant, Universitat d'Alacant, 2003.
- Carruthers, Mary J., *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- , «The Mystery of the Bed Chamber: Mnemotechnique and Vision in Chaucer's *The Book of the Duchess*», en *The Rhetorical Poetics of the Middle Ages: Reconstructive Polyphony. Essays in Honor of Robert O. Payne*, ed. John M. Hill y Deborah M. Sinnreich-Levi, Madison (New Jersey), Fairleigh Dickinson University Press, 2000, pp. 67-87.
- y Jan M. Ziolkowski, *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003.
- Costa Fontes, Manuel da, «Celestina as Antithesis of the Virgin Mary», *Journal of Hispanic Philology*, 15 (1990), pp. 7-41.
- Cuesta Torre, Luzdivina, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Universidad de León, 1994.
- , «Tristán en la poesía medieval peninsular», *Revista de Literatura Medieval*, IX (1997a), pp. 121-143.
- , «Unos folios recuperados de una edición perdida del *Tristán de Leonís*», en «*Quien hubiese tal ventura*»: *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Queen Mary and Westfield College, 1997b, pp. 227-236.
- , «Varias muertes para un traidor: la muerte de Andret/Aldaret en los *Tristanes* castellanos, franceses e italianos», *Letras*, 59-60 (2009), pp. 165-175.
- , «Alterando sutilmente la tradición textual: elementos de religiosidad en el *Tristán de Leonís*», *Historias fingidas*, 2 (2014a), pp. 87-116, URL: < <https://historiasfingidas.dlcs.univr.it/article/view/18> >.



- , «“E así murieron los dos amados”: ideología y originalidad del episodio de la muerte de los amantes en el *Tristán* español impreso, confrontado con las versiones francesas e italianas», *Revista de Literatura Medieval*, xxvi (2014b), pp. 141-161.
- Fernández Rivera, Enrique, «La antítesis de la Anunciación y el reconocimiento de la Redención en *La Celestina*», *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 35, 1 (2006), pp. 137-150.
- , «La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*», *eHumanista*, 19 (2011), pp. 137-156.
- , «Calisto, Leriano, Oliveros: tres dolientes y un mismo grabado», *Celestinesca*, 36 (2012), pp. 119-142.
- French, Katherine L., Kathryn A. Smith y Sarah Stanbury, «An Honest Bed: The Scene of Life and Death in Late Medieval England», *Fragments*, 5 (2016), pp. 61-95.
- Gernert, Folke, *Parodia y «contrafacta» en la literatura románica medieval y renacentista: historia, teoría y textos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2009, 2 vols.
- Haro Cortés, Marta, y Amaranta Sagar García, «Ficha PC-GC1-01», en *Portal Celestinesco*. DOI: < [10.51863/PortalCelestinesco/PC-GC1-01](https://doi.org/10.51863/PortalCelestinesco/PC-GC1-01) >.
- Kraemer D’Annunzio, Sonia, *De donde nace la palabra. La Anunciación: textos, símbolos e iconografía*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2018.
- Lendo, Rosalba, «El incesto del rey Arturo en la adaptación castellana de la *Suite du Merlin*, *El Baladro del Sabio Merlin*», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, vol. II, pp. 1117-1130.
- , «El rey Arturo en el *Baladro del sabio Merlin* y la *Demanda del Sancto Griab*», en *El rey Arturo y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas, México, El Colegio de México, 2019, pp. 241-262.
- Lida de Malkiel, M.<sup>a</sup> Rosa, «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, pp. 291–309.

- López Ríos, Santiago, «Ver la ‘grandeza de Dios’ en *La Celestina*: más allá del tópico de la hipérbole sagrada», en «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*». *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, coord. Devid Paolini, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, vol. I, pp. 206-225.
- Manca, Joseph, «Mary versus the Open Door: Moral Antithesis in Images of the Annunciation», *Notes in the History of Art*, 10, 3 (1991), pp. 1-8.
- Martines, Vicent, «Diàlegs interdisciplinaris entre text i imatge. Pintar amb paraules en *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell i en la *Tragèdia de Caldesa* de Joan Roís de Corella: ἔκφρασις, ὑποτύπωσις i ἐηλόγητα», *Rivista italiana di Studi Catalani*, 8 (2018), pp. 127-140.
- Martorell, Joanot, *Tirant lo Blanc*, ed. Albert Hauf, Valencia, Tirant lo Blanc, 2004.
- McNerney, Kathleen, «“E solaçant de coses de plaer”», en *Actes del Symposium «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Quaderns Crema, 1993, pp. 471-483.
- Miles, Laura Saetveit, «The Origins and Development of the Virgin Mary’s Book at the Annunciation», *Speculum*, 89 (2014), pp. 632-669.
- , *The Virgin Mary’s Book at the Annunciation*, Cambridge, D. S. Brewer, 2020.
- Morgan, Hollie Louise Spencer, *Between the Sheets: Reading Beds and Chambers in Late-Medieval England*, Tesis doctoral, York, University of York, Centre of Medieval Studies, 2014.
- Murcia Nicolás, Fuensanta, «La experiencia de las imágenes marianas a finales de la Edad Media: el *Miroir Historial* de Vicente de Beauvais», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 32 (2020), pp. 11-28.
- Panofsky, Erwin, *Los primitivos flamencos* [ed. orig., 1953], Madrid, Cátedra, 1998.
- , *Estudios sobre iconología* [ed. orig., 1962], Madrid, Alianza, 1984.
- Pujol, Josep, *La memòria literària de Joanot Martorell. Models i escriptura en el «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes – Publicacions de l’ Abadia de Montserrat, 2002.
- Ripoll Drets, Francesc, «El mobiliari al *Tirant lo Blanc»*, *Estudi del Moble*, 5 (2007), pp. 8-11.

- Riquer, Martí de, «Sobre el romance *Ferido está don Tristán*», *Revista de Filología Española*, XXXVII (1953), pp. 225-227.
- , *Aproximació al «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Quaderns Crema, 1990.
- Robb, David M., «The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries», *The Art Bulletin*, 18, 4 (1936), pp. 480-526.
- Rodríguez Peinado, Laura, «La Anunciación», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 12 (2014), pp. 1-16.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1995 (9ª ed.)
- Saguar García, Amaranta, *Intertextualidades bíblicas en «Celestina»*, tesis doctoral, Oxford, University of Oxford, 2013.
- , «Las *imágenes agentes de Celestina*», in *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, ed. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015a, pp. 1125-1135.
- , «The Concept of *Imago Agens* in *Celestina*: Text and Image», *Celestinesca*, 39 (2015b), pp. 247-274.
- , «Las *imágenes agentes de Celestina* (II)», en *Estudios sobre literatura medieval ibérica «En Doiro, antr’o Porto e Gaia»*, ed. José Carlos Ribeiro Miranda, Porto, Estrategias Criativas, 2017, pp. 885-892.
- Salvador González, José María, «La Virgen de la Anunciación, un paradigma de humildad en la doctrina y la imagen de la Edad Media», *Mirabilia*, 15 (2012), pp. 319-357, URL: < <https://www.revistamirabilia.com/issues/mirabilia-15-2012-2/article/virgin-annunciation-paradigm-humility-medieval-doctrine-and> >.
- , «The Symbol of Bed (*Thalamus*) in Images of the Annunciation of the 14th-15th Centuries in the Light of Latin Patristics», *International Journal of History and Cultural Studies*, 5, 4 (2019), pp. 49-70.
- , «The bed in images of the Annunciation of the 14th and 15th centuries: a dogmatic symbol according to Greek-Eastern Patrology», *Imago*, 12 (2020a), pp. 7-31.
- , «The bed in images of the Annunciation (14th-15th centuries): An iconographic interpretation according to Latin Patristics», *De Medio Aevo*, 15 (2020b), pp. 77-93.

- , «*Haec Porta Domini*. Exegeses of some Greek Church Fathers on Ezekiel's *porta clausa* (5th-10th centuries)», *Cauriensia*, 15 (2020c), pp. 615-633.
- , «Interpretaciones de los Padres de la Iglesia greco-oriental sobre la *Domus Sapientiae* y su influencia en el tipo iconográfico de la Anunciación del siglo XV», *Imago*, 13 (2021), pp. 111-135.
- Tirant lo Blanc* = Martorell, 2004
- Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk Literature*, Copenhagen y Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, 6 vols.
- Trens, Manuel, *María: iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946.
- Vargas Llosa, Mario, *Lletra de batalla per «Tirant lo Blanc»* [1ª ed., 1969], Barcelona, Edicions 62, 1985.
- Yates, Frances A., *The Art of Memory*, Londres y Nueva York, Routledge, 1966.
- Waller, Gary, *A Cultural Study of Mary and the Annunciation: from Luke to the Enlightenment*, Londres y Nueva York, Routledge, 2015.



## Literatura cortesana y ficción caballeresca: la «Aventura del monte Ida» en *El cortesano* (1561) de Luis Milán

Soledad Castaño Santos  
(Universität Basel / Universitat de València)

### Abstract

El presente artículo analiza la presencia de la ficción caballeresca en el *El cortesano* (1561) de Luis Milán. En la primera parte, se realiza una aproximación histórica y cultural de la obra y se explica la vinculación de la ficción caballeresca y el entorno de la literatura renacentista española, y en concreto la producida en la corte virreinal valenciana. La segunda parte consiste en el análisis de la denominada «Aventura del monte Ida», se exponen los motivos por los que consideramos este episodio como heredero directo de la ficción caballeresca.

Palabras clave: ficción caballeresca, literatura renacentista, *El cortesano*, Luis Milán, tradición troyana.

This article analyses the presence of chivalric fiction in Luis Milán's *El cortesano* (1561). In the first part of the article, a historical and cultural approach to the work is made and the link between chivalric fiction and the environment of Spanish Renaissance literature, and specifically, that produced in the Valencian viceregal court, is explained. The second part consists of an analysis of the so-called Adventure of Mount Ida, and the reasons why we consider this episode to be a direct heir to chivalric fiction are set out.

Keywords: chivalric fiction, Renaissance literature, *El cortesano*, Luis Milán, Trojan tradition.



### 1. Introducción

Las producciones áulicas muestran los gustos culturales -artísticos, literarios, musicales- dependiendo del lugar y época donde se compusieron. En este artículo pretendemos analizar la influencia de la ficción caballeresca, una de las tradiciones literarias hispánicas de mayor relevancia en la Edad Media y el Renacimiento, en la corte virreinal valenciana de la primera mitad del siglo XVI. Uno de los documentos literarios más relevantes que conservamos de este período es *El cortesano* (1561) de Luis Milán, ya que refleja a modo de crónica social las relaciones, los eventos y las fiestas cortesanas de aquel tiempo. Antes de examinar la influencia de la ficción caballeresca en la corte, es necesaria una breve contextualización

histórica del entorno, la autoría y las circunstancias de publicación de *El cortesano* (1561).

*El cortesano* (1561) de Luis Milán es uno de los principales testimonios literarios de los que el historiador de la literatura y de la vida cotidiana se puede servir a la hora de ilustrar la actividad cultural de la corte virreinal valenciana de Germana de Foix y el Duque de Calabria en la primera mitad del siglo XVI. Distribuida en seis jornadas, el narrador, identificado con el poeta y músico Luis Milán, va desgranando, como si de una crónica se tratara, toda una sucesión de episodios de caza, banquetes, torneos, espectáculos teatrales y diálogos burlescos, aderezados y enlazados a través de un rosario interminable de piezas literarias que bien pudieron haber sido llevadas a cabo en la corte de los duques. Para alcanzar a comprender la importancia que aporta esta obra para la historia y la literatura, cabe insistir en que esta corte fue uno de los principales focos de cultura y humanismo en España, entre 1526, cuando se produjo el matrimonio de Germana de Foix con el Duque de Calabria, y la muerte del Duque en 1550<sup>1</sup>.

Germana de Foix (? 1488- Liria, Valencia, 1536) fue hija de Juan de Foix y María de Orleans. Educada bajo la tutela de Ana de Bretaña, esposa del rey francés Luis XII, su llegada a España vino dada por su primer matrimonio, teniendo apenas 18 años, con Fernando el Católico. Como consecuencia del tratado de Blois (1505) obtuvo el título de Reina que conservaría hasta las postrimerías de su vida. Tras la muerte del Católico, contrajo segundas nupcias con el Marqués Juan de Brandeburgo-Ansbach, en Barcelona el año 1519. Su tercer matrimonio, con el Duque de Calabria, no supuso una transgresión del *modus vivendi* cortesano al que estaba acostumbrada. Este matrimonio, concertado por el propio Carlos I, se produjo en agosto de 1526, con beneficios políticos para el Emperador, puesto que apartaba de la corte a estos dos relevantes personajes, aunque les concedía poderes de virreyes *simul et in solidum* a Germana y a su tercer esposo. Fernando de Aragón, Duque de Calabria (Andria, Pulla, 1488 - Valencia, 1550) fue uno de los hijos de Federico II, conocido como «el rey destronado de Nápoles». Encarcelado por el rey Católico debido a causas políticas relacionadas con el derecho sucesorio de la corona de Nápoles, no fue

---

<sup>1</sup> Para la situación histórico-social del virreinato valenciano, véanse, entre otros, Almela y Vives (1958), Pinilla (1982 y 1994), Oleza (1984), Elias (1987), Marino (1992), Burke (1999) y Ríos Lloret (2003).

liberado por Carlos I hasta 1523, tras el apoyo que concedió a este en la Guerra de las Germanías. Tres años después, quedó concertado su matrimonio con la Reina Germana. Tras el fallecimiento de Germana, en 1541 contrajo segundas nupcias con doña Mencía de Mendoza, otra gran personalidad literaria y cultural en la Valencia quinientista.

Miembro de esa corte virreinal fue Luis Milán, autor de *El cortesano*. Conocemos pocas informaciones de su vida, aparte de las que nos proporcionan sus producciones literarias y musicales<sup>2</sup>. Milán fue autor del primero de los siete tratados sobre vihuela que se han conservado del siglo XVI: *El libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, publicado en 1536, en la imprenta valenciana de Francisco Díaz Romano. La investigación de Escartí (2001), en la introducción a su edición de *El cortesano*, ofrece nuevos e importantes datos sobre su vida, empezando por la corrección de la fecha de su muerte (que tuvo que ser anterior a 1559) y siguiendo por la constatación de la existencia de una hija, Violant Anna Milán, cuya madre fue Anna Mercader. Su vinculación con la familia Borja, su pertenencia al estado eclesiástico y la influencia italiana de *El Maestro* - reconocida por críticos musicales- inducen a pensar que es muy posible que residiera en Roma. Por otra parte, la dedicatoria de *El Maestro* al rey de Portugal hace plantear a Escartí, asimismo, la hipótesis de una estancia en Portugal, no sabemos en qué fechas.

La publicación del artículo de Villanueva (2011) en torno a la identidad del autor de *El cortesano* aportaría todavía más datos sobre la verdadera personalidad de Luis Milán. A partir de un estudio exhaustivo del *Proceso de coplas* conservado en el manuscrito 2050 de la Biblioteca de Catalunya, el musicólogo plantea la existencia de tres Luis Milán, a tenor de la rúbrica del poema núm. 16: «Respuesta de don Joan Fernández, en la qual nota a don Luis de los malos consonantes, y responde al apodo; y justamente dize aquellas coplas, su tío don Luis Milán, el loco, se las debe ayudar a hazer; y por que se entienda de qual don Luis habla, porque ay otro primo suyo, declárase» (Villanueva, 2011, 73). Luis Milán, escritor y poeta; su tío Luis

---

<sup>2</sup> Para la biografía de Milán, los estudios principales son los del Marqués de Cruilles (1891), Ruiz de Lihory (1903), Romeu Figueras (1951), Ferrer (1993), Solervicens (1997), Escartí (2001, 2010), Vega (2006), Villanueva (2011) y Sánchez Palacios (2015). Seguiremos fundamentalmente los datos más actualizados de Escartí (2001, 2010), Villanueva (2011) y Sánchez Palacios (2015).

Milán y Llançol, señor de Massalavés, apodado el loco; y su primo llamado también Luis Milán i Eixarch. Daría fe de esa confusión homonímica el poema núm. 22, vv. 5-9 del citado manuscrito: «Pregunté ¿por quién se dan / las coplas no me dirés? / Dixo: en ellas lo verés; / por don Luis del Milán. / Como hay tres no sé cuál es» (Villanueva, 2011, 73). Aceptando la hipótesis de Villanueva, se resuelven, en efecto, al menos dos incongruencias existentes en *El cortesano*. Por un lado, la referencia que se hace a Pedro Milán en la obra, como primo de Luis: «Dixo la reyna: por vida de don Pedro Milán, vuestro primo, que léays» (Escartí, 2001, 390). Luis Milán, poeta y escritor, sería efectivamente el primo de Pedro Milán y Eixarch, hermano de Luis Milán i Eixarch. Por otro lado, la incompatibilidad en relación con el colofón de la obra impresa, en que se señala la corrección previa y la aceptación de la publicación por su autor, desaparece, ya que este Luis Milán podría haber estado vivo en el año 1561. Es cierto, en fin, que pese a los avances en la investigación sobre la identidad del autor de *El cortesano*, la biografía de Luis Milán permanece todavía plena de espacios grises u oscuros debido a las carencias documentales. No obstante, el tema de sus vinculaciones familiares ha quedado abierto y más despejado y probablemente pueda ser objeto de futuros descubrimientos.

Por el momento, los estudios centrados en su producción artística han tenido repercusión tanto en el ámbito musical como en el literario. En conjunto, la obra de Milán ha sido considerada como una trilogía pedagógica cohesionada que constaría de tres libros: *El libro de motes de damas y caballeros* (1535), *El Maestro* (1536) y *El cortesano* (1561). Este último mucho más tardío en su impresión, pero coetáneo a los dos anteriores en la composición<sup>3</sup>. El objetivo fundamental que habría guiado la concepción coherente de esa trilogía consistiría en una suerte de intento de Milán por contribuir a la adaptación de los nobles valencianos al proyecto imperial - proyecto histórico y cultural- del rey Carlos I<sup>4</sup>. En ese sentido, cada obra se asociaría a una tarea específica.

---

<sup>3</sup> En ello coinciden tanto Escartí (2001), como Ravasini (2010) y Sánchez Palacios (2015).

<sup>4</sup> Similar papel habría cumplido el *Libro del emperador Marco Aurelio, con el Relox de los príncipes* (Valladolid, 1527) de Antonio de Guevara, en la corte castellana. Escartí (2001, 53-75) pautó el recorrido didáctico en tres fases correspondientes a la publicación de cada uno de los tres libros de Milán. En esa marcación nos guiamos para la explicación que sigue.



El primer libro del proyecto correspondería a *El libro de motes de damas y caballeros*, con el que se trata de enseñar a los nobles uno de los más notorios juegos galantes de corte<sup>5</sup>. Se vinculan estos motes a los «juegos de mandar» a la manera italiana. Considerando que el intercambio de roles en la obra es ficticio, el único fin de estas composiciones es provocar el entretenimiento inteligente y la diversión en sus lectores. Como afirma Perugini: «La mise en œuvre d'un jeu littéraire et verbal, destiné à divertir et générateur de rire, aboutit à l'inversion des rôles de dominant et de dominé qu'établissent les prémices de l'œuvre» (2012, 310). Composiciones similares de la época las encontramos en *Flor de enamorados* o en los *Saraos de amor* de Joan Timoneda.

La segunda parte del proyecto coincidiría con la publicación del *Libro de música de vihuela intitulado el Maestro* (1536). El principal propósito de esta composición sería instruir a los nobles en los conocimientos musicales, esenciales en la formación -ejecución musical y cultivo de la sensibilidad estética- tanto masculina como femenina. La obra ofrece, efectivamente, todo un muestrario de composiciones musicales, desde fantasías y pavañas hasta villancicos y romances. Siguiendo a Ravasini, *El Maestro* «se configuraba como un arte en el dominio de la música, del canto y de la danza – otros saberes imprescindibles, al lado del galanteo amoroso, para un hombre de corte» (2010, 9). Esta obra fue el primer impreso español en seguir patrones y modelos italianizantes -por la presencia de Milán en Italia y en la corte virreinal valenciana- por el tipo de notación de imprenta utilizado, pero sobre todo porque es el primero que incluye metros italianos con música supuestamente compuesta por el propio poeta, en contraste con la aportación de romances y villancicos que no son necesariamente creaciones poéticas propias.

Finalmente, *El cortesano* (1561) sería la última parte de este proyecto didáctico y se ofrecería complementariamente, como repertorio amplísimo de pautas y modelos de conversación, de comportamiento social y de *savoir faire* cortesanos (Ravasini, 2010, 9). A lo largo de las seis jornadas,

---

<sup>5</sup> El mejor estudio crítico de esta obra es el de Vega Vázquez, quien muestra perfectamente a través del prólogo de la obra detalles exactos de cómo debía jugarse: «En su parte técnica, el autor nos pinta un cuadro en el que no es difícil imaginar a damas y caballeros sentados formando un círculo y pasándose el librito de mano en mano» (2006, 21).

se exhibe como en un escenario un reportaje que va presentando la vida cotidiana de los personajes principales de la corte virreinal, sus actividades más llamativas y lúdicas -cacerías, banquetes, cantos, bailes, representaciones e inacabables charlas de salón-, en las que los duques ejercen de mecenas, testigos, protagonistas y a la vez espectadores históricos de lo que va sucediendo, mientras que Milán, acatando siempre sus órdenes, se declara un *maître à penser* (Colella, 2015, 232).

Sobre la tardanza en la fecha de publicación de *El cortesano*, en 1561, respecto a las otras obras y a los hechos contados, que sin duda acaecieron en 1535, se han sugerido diferentes hipótesis. Gran parte de la crítica asume que el proceso de creación de la obra fue contemporáneo a los sucesos narrados, partiendo del enfoque realista, cercanísimo y en extremo detallista con el que se retrata la sociedad cortesana de la tercera década del siglo<sup>6</sup>. En todo caso, si se plantea una escritura de la obra posterior a la redacción contemporánea, es a partir de una revisión posterior del texto antes de su publicación. Y se justifica esa revisión por la alusión a personajes históricos que vivieron en Valencia en años posteriores a 1535, como el predicador Lluís Sabater o Lope de Rueda (Romeu Figueras, 1951, 326-327); o por la referencia que se hace a la reescritura de *La vesita* de Juan Fernández de Heredia, redactada con motivo del segundo enlace del duque de Calabria, celebrado en 1541. De cualquier modo, el contexto de la época en que pudo tener lugar la salida a la luz de la obra es de vital importancia, como indica Ferrer (2006, 283-284). El virreinato fue gobernado tras los duques de Calabria, ya entre 1558-1563, por don Alonso de Aragón, duque de Segorbe y Cardona, quien demostró un sincero interés por la espectacularidad teatral. Y no solo se publicaría en ese contexto *El cortesano*, en el año 1561, a cargo del editor Juan de Arcos, sino que un año más tarde saldrían a la luz las *Obras* de Juan Fernández de Heredia, cortesano contemporáneo a Luis Milán y coprotagonista de *El cortesano*, en la imprenta valenciana de Joan Mey.

Atendiendo al género literario de la obra, nos enfrentaremos con verdaderas dificultades a la hora de su clasificación o integración. Si bien adscribir *El cortesano* al género dialógico, como hacen Solervicens (1997, 169-

---

<sup>6</sup> Entre los principales estudios que defienden esta postura, figuran Romeu Figueras (1951), Oleza (1986), Sirera (1984, 1986), Merimée (1985), Ferrer (1991, 1993) y Tordera (2001).

173) y Sánchez Palacios (2015, 19-23), permite analizar el texto desde una perspectiva literaria determinada, lo que puede aportar unos ingredientes de objetividad o fijeza, no hemos de olvidar que el carácter marcadamente teatral no solo discurre a lo largo de toda la obra, sino que se llega a convertir en un elemento constitutivo de la misma. Y se trata de una característica que está ausente -o es apenas existente- en los diálogos renacentistas. Como declara Oleza «*El cortesano* recoge la vida de la corte como un perpetuo juego de salón y como una inacabable representación, y recuerda inevitablemente la vida en las cortes principescas italianas» (1984, 66).

En el estudio introductorio de su edición de *El cortesano*, Escartí (2001, 53-75) propone definir la obra como «crónica dialogada». No nos parece ni arriesgado ni inconveniente adoptar y seguir esta definición, ya que Luis Milán emplea el diálogo como un recurso literario para construir su obra, pero su intencionalidad práctica -aparte de la didáctica- es retratar con fidelidad los usos y costumbres de la corte. Pero además, de acuerdo con Ravasini, en efecto, la obra se podría también denominar y caracterizar como ambiciosa «representación» o «desmesurada pieza de teatro» (2010, 12). No podemos olvidar, en ese sentido, que la influencia más evidente y directa de *El cortesano* fue sin duda la de *Il Cortegiano* de Baltasar de Castiglione (1528), texto de gran éxito entre el público letrado y con el que Milán -como si no fuera suficiente el título homónimo- justifica explícitamente desde el prólogo la creación de su obra. El conocimiento de la obra italiana llega a España en 1534, gracias a la traducción de Juan Boscán, quien tenía vínculos familiares con Juan Fernández de Heredia, que fue, como acabamos de señalar, coprotagonista de *El cortesano* y buen amigo de Milán. La traducción se daría a conocer rápidamente entre los miembros de la corte virreinal valenciana. Y Luis Milán manifiesta abiertamente el interés suscitado entre las damas de esa corte por la creación de su propio «*Cortesano*»: «Bien sería que don Luys Milán pusiese por obra el *Cortesano* que le mandaron las damas que hiziesse» (Milán, 2001, 249). Son evidentes las semejanzas entre las dos obras, que Sánchez Palacios (2015, 23-26) ha analizado al detalle.

## 2. La influencia de la ficción caballeresca en *El cortesano*: el caso de la «Aventura del monte Ida»

Una gran diversidad de géneros literarios, temas y motivos de diferentes literaturas se entrelazan a lo largo de las seis jornadas de *El cortesano*. Las influencias de la literatura castellana, catalana e italiana van entremezclándose y dotan a la obra de originalidad. Uno de los temas que merece atención es la ficción caballeresca.

La ficción caballeresca es uno de los géneros que influyen en la composición de la obra de Luis Milán. Sin duda, el uso en su obra advierte al lector que era un género del gusto de los cortesanos valencianos<sup>7</sup>. Si atendemos a las publicaciones de novelas de caballerías de la época vinculadas a los dos focos cortesanos comentados, entre los hechos narrados y la publicación de *El cortesano* encontramos algunos títulos y dedicatorias significativas como el *Valerían de Hungría* (1540) de Dionís Clemente, dedicado a la segunda esposa del Duque de Calabria, doña Mencía de Mendoza.

La llamada «Aventura del monte Ida» se localiza en la parte final de la Tercera Jornada de *El Cortesano*. Los personajes presentes en el Palacio Real, encabezados por el Duque y la Reina Germana, son sorprendidos por Francisco Fenollet, quien avisa a los virreyes de la presencia de un Rey de Armas. Este pretende publicar un cartel y pide licencia para hacerlo, el Duque intuye que es una fiesta preparada por Luis Milán y concede el permiso. El nuevo personaje se presenta ante los cortesanos como Mirafior de Milán y comienza a narrar su aventura en Frigia. Una voz le sugiere que ha de subir al monte Ida y así lo hace. En este monte Mirafior se enfrenta a tres pruebas divididas en tres fuentes, cada una correspondiente a una mujer relevante en la historia troyana: Policena, Casandra (hijas del rey Príamo de Troya) y Helena (amante de Paris y esposa del rey Menelao). En cada una de las fuentes encontrará un letrado sobre el beneficio que obtendrá si consigue beber del agua de esa fuente, diferente en los tres

---

<sup>7</sup> Cabe considerar que Valencia fue uno de los focos de edición caballeresca en la primera mitad del siglo XVI. Véase los estudios de Berger (1987), Lucía Megías (1998), Haro (2007, 2008) y la información respecto a la imprenta valenciana del siglo XVI en el servidor web Parnaseo, URL < <https://parnaseo.uv.es> >.

casos: hermosura, sabiduría y ventura, respectivamente. Así como también deberá enfrentarse a un caballero armado en cada caso: Aquiles, Corebbo (hijo de Migdón y pareja de Casandra) y Paris. En las tres situaciones, tras una batalla feroz, una voz anónima detiene el combate, actúa en favor de Mirafior y lo deja beber en cada una de las fuentes.

Al finalizar esta triple prueba, nuestro protagonista llega a una hermosa plaza ante un Palacio Real y un hombre lo guía hasta la «Sala del alegría» donde se nos presenta a Cupido y su madre Venus sentados en unos grifos de oro flotantes. Mirafior le agradece a Cupido ser favorecido de él y le ruega que le mande aquello que desee. Cupido le explica el cometido que ha de afrontar: viajar hasta Valencia, descrita como su mortal enemiga porque lo ahorcaron en una justa, para enviar el cartel como «Revolvedor» y que se presente como combatiente de la querrela en un torneo de a pie. Asimismo, le pide que cuente a los caballeros y damas las maravillas vividas en el monte y que exponga las reglas del desafío: el tiempo «en un mes», el lugar en la «plaza Mayor dicha del Mercado» y la forma de combate: Mirafior habrá de defender que no beban del agua de la fuente, el que consiga superarle a él y a los otros caballeros que él se enfrentó, llegará al Palacio Real y obtendrá un anillo, nombrado «Venturoso».

Se finaliza el episodio con las reacciones al cartel de los virreyes y los caballeros principales (Francisco Fenollet, Diego Ladrón, Joan Fernández de Heredia y Luis Milán) y con la invitación del Duque para conversar sobre la corte del rey Príamo de Troya, que nos anticipa la Montería de Griegos y Troyanos descrita en la cuarta Jornada. La resolución de este cartel de desafío se ofrece en la Fiesta del Mayo representada en la Sexta Jornada. El autor nos describe una fuente de plata con la figura de Cupido, apodada «la Fuente del Deseo», dentro del jardín del Palacio Real de Valencia, que será el lugar donde se prueben los virreyes y demás cortesanos sin éxito hasta que acude Mirafior y consiguen todos beber del agua. Finalmente, se desvela la identidad de este Mirafior, que no es otra que la de nuestro autor, Luis Milán, y se demuestra que todo ha sido una fiesta en servicio de los virreyes.

En cuanto al análisis de esta aventura de Mirafior de Milán en el monte Ida nos centraremos en diversos aspectos divididos en cuatro apartados: el género y la funcionalidad; la figura del protagonista del episodio,

Miraflor del Milán; las tradiciones literarias que recoge esta aventura; y finalmente, su singular descripción de fuentes antropomórficas femeninas.

### *2.1. Género y funcionalidad*

El episodio entraría perfectamente dentro del género o apartado literario del «cartel de desafío», que, junto con la «carta de desafío» constituía el prolegómeno de los desafíos o lides, tanto en la ficción literaria como en la cultura caballeresca europea de la época. En el ámbito terminológico, el «cartel de desafío» será utilizado, por ejemplo, en el *Floriseo* (1516) de Fernando Bernal como han estudiado Bueno Serrano (2011, 180-183) y Del Río Noguerras (2008, 389-394), entre otros. Las diferencias formales y funcionales entre el cartel y la carta de desafío son mínimas. Por ejemplo, en el *Lisuarte de Grecia* (1514) aparece una carta de batalla similar al cartel del *Floriseo*. Por tanto, siguiendo a Bueno Serrano:

El cartel participa de la morfología de las cartas de desafío o de batalla [...], tienen una estructura prefijada y una retórica propia [...]: identificación del que emite el desafío; identificación del que solicita venganza, justificación del desafío; identificación del receptor, condiciones de la lucha expresadas por el desafiador: lugar, hora, armas, participantes, etc. (2011, 180)

Todos los elementos se cumplen en nuestro episodio, Miraflor, nombrado «el Revolvedor», emite el desafío, Cupido reclama venganza porque lo quieren ahorcar en una justa, acusa a las damas y caballeros de Valencia de desamorados, y expone las condiciones de la lucha: en la Plaza Mayor, al cabo de un mes, deberán retarse a pruebas similares a las que ha relatado Miraflor. En cuanto a la estructura interna del cartel, comprobamos como sigue la retórica habitual, pero no incluye todos los elementos, sino que solo se centra en la *narratio* y muy brevemente la *petitio*, donde justifica las causas de imponer esa querrela y expone las condiciones de la lucha.

De igual modo, podríamos dividir en dos partes la «Aventura del monte Ida»: la primera constituye la «aventura» o itinerario de pruebas que atraviesa Miraflor hasta que llega al Palacio Real, y en una segunda descubrimos la causa y petición del cartel. En la primera parte advertimos similitudes con las pruebas rituales -en ocasiones, verdaderas ordalías- de las

novelas de caballerías. En este caso se suceden tres pruebas frente a tres caballeros armados troyanos, que en los tres casos cesarán su enfrentamiento o lid al escuchar y obedecer el mensaje de una voz anónima, que posteriormente asociaremos a Cupido. Las novelas de caballerías del siglo XVI siguen incluyendo este tipo de pruebas. Y así, por ejemplo, en el capítulo 96 de la Segunda Parte del *Valerían de Hungría* (1540)<sup>8</sup>, escrito pocos años después de la que se supone la primera redacción de *El cortesano* y, además, por un notario valenciano, Dionís Clemente, que formaba parte de los círculos poéticos de la ciudad del Turia, hallaremos también una triple prueba, en la que los caballeros Asoradel, Clemino y Ocernio deben enfrentarse, uno tras otro, a la apertura de la puerta de tres castillos.

Pese a que la estructura sea similar a los carteles o cartas de desafío históricos, la visión que Luis Milán pretende dar a este episodio no se corresponde con los valores de la caballería ni con la visión amoroso-cortés, sino que existe una distorsión perfectamente asumida respecto a un eventual sentido o motivación reales o verosímiles. El autor lo acerca a una perspectiva burlesca y grotesca, donde la querrela es causada no por una ofensa caballeresca, sino por la queja ante la ausencia de amor por parte de las damas y caballeros valencianos, por lo que el desafío se compone de unas pruebas para conseguir el perdón de Cupido y lograr un anillo que dote a quien lo posea de la cualidad de «venturoso». Si acudimos al texto, comprobamos como Cupido describe a los desamorados como: «Las damas hacen gestos a los caballeros burlando dellos, y ellos guiñan dellos de cola de ojo, que días hay que no se conocen los unos a los otros, pues ellos parecen tuertos por guiñar, y ellas desamoradas por mofar» (Milán, 2001, 373)<sup>9</sup>.

Estas burlas y guiños no hacen más que reafirmar esa visión burlesca. Consecuentemente, el autor se sitúa en un ambiente alegórico-jocoso similar al de Juan Ruíz, el Arcipreste de Hita, en el *Libro de Buen Amor* (1330), en el episodio de la Batalla entre don Carnal y doña Cuaresma, donde también encontramos una carta de desafío de doña Cuaresma a don Carnal (estr. 1074-1076), que desembocará, tras la batalla, entre otras cosas, en la rendición de pleitesía de Juan Ruíz-protagonista al dios Amor (estr.

<sup>8</sup> Seguimos la edición y estudio del *Valerían*, a cargo de Duce (2009).

<sup>9</sup> El término de «cola de ojo» es un claro catalanismo: «mirar de cua d'ull», de lado, de reojo.

1260-1261). Otra visión similar, jovial y festiva, a la vez que alegórica, pero ahora en el campo de las artes figurativas, estaría representada en el famoso cuadro de Pieter Brueghel, el Viejo, sobre el mismo *Combate entre don Carnal y doña Cuaresma*, realizado en 1559 y cercano en el tiempo, por tanto, a la publicación de *El cortesano* (1561). Por no hablar de *La Fuente de la Eterna Juventud*, pintada por Lucas Cranach el Viejo, una década antes (1546), donde se representa el jolgorio libre de hombres y mujeres que salen rejuvenecidos tras el baño en las aguas de la gran piscina que preside la Fuente de Cupido y Venus.

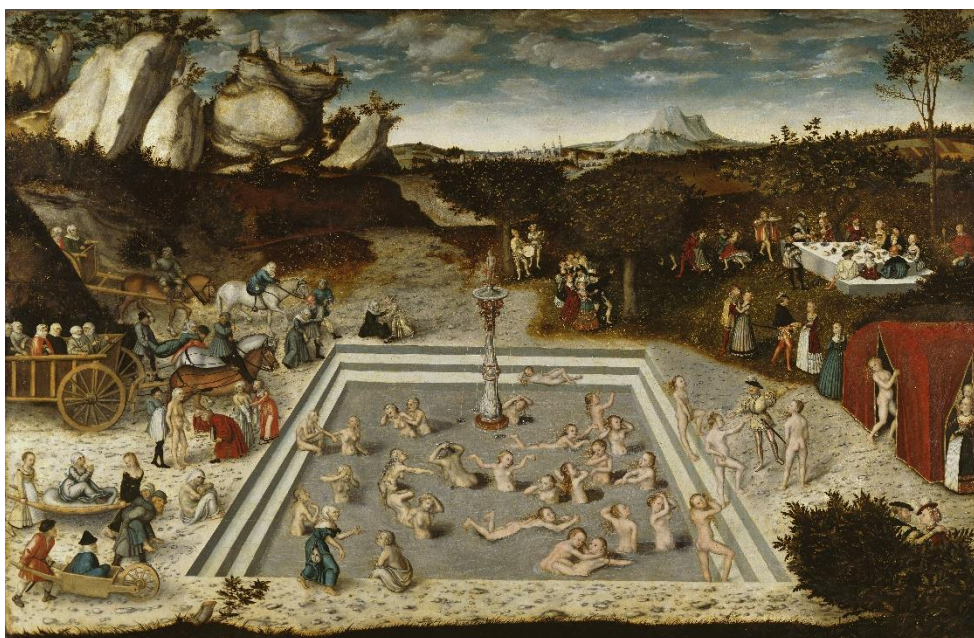


Figura 1. *La fuente de eterna juventud* (1546) Lucas Cranach el Viejo, pintura al óleo  
Gemäldegalerie de Berlín.

Así, una de las funciones de este cartel es la vertiente alegórico-burlesca que se deriva de una tradición literaria anterior. Si atendemos a la función de la aventura en cuanto a las pruebas que supera Miraflor, ya el Duque nos adelanta al principio que es un servicio en favor de su dama. Por tanto, Miraflor demuestra ser el más virtuoso caballero al lograr con éxito todas aquellas pruebas. Esto conecta con otros episodios de combate dialéctico a lo largo de la obra, donde Luis Milán vence a otros cortesanos en el ámbito de la conversación o la recitación de versos. Aquí, aparece



una muestra más de la autopromoción del protagonista -en este caso, el propio autor- como perfecto cortesano, ya que en la Sexta Jornada descubre el velo de su verdadera identidad. Por último, si pensamos en la función global de todo el episodio representado ante los virreyes y el resto de cortesanos, nos encontramos con una práctica escénica más -si bien especialmente singular y curiosa- de divertimento y entretenimiento palaciego.

## 2.2. *Miraflor de Milán, caballero errante: la figura del protagonista*

El nombre que adopta el protagonista de esta aventura es sin duda significativo. Su presentación en el cartel es la siguiente: «Yo, Miraflor del Milán, caballero errante, os hago saber que soy llegado a esta tierra» (Milán, 2001: 365). En primer lugar, el sobrenombre que escoge el autor para su *alter ego* en el episodio alude directamente a un tópico de la naturaleza recurrente en la antroponimia caballeresca. Coduras, en su estudio sobre antroponimia caballeresca, constata que:

La raíz 'flor' es la más repetida en el ciclo amadisiano y del resto de ciclos de libros de caballerías españoles: Florencio (*Claribalte*), Florión (*Primera Parte del Espejo de príncipes y caballeros*) o Florando (*Florando de Inglaterra*). Su significación es doble, por una parte, la flor solía representar el símbolo arquetípico del alma, la belleza y la fugacidad; por otra, puede referirse a la parte mejor y más escogida de algo como la flor y la nata o la flor de la caballería (2015, 261-262).

Su caracterización como «caballero errante» -apuesto, como un epíteto épico- es también singular, porque el lema «errante», unido al sustantivo «caballero» aparece en contadas obras de la literatura peninsular antes del *Quijote*. Aparece solamente en catalán, en el *Curial e Güelfa*, como claro galicismo, y luego en castellano, en el *Tristan de Leonís*, dentro de la tradición de origen igualmente francesa (1501). Se trata, pues, de un latinismo y galicismo, que es utilizado de forma original por nuestro autor. Con esta denominación tan pomposa y peculiar, imaginamos a Miraflor como un caballero «andante», dedicado a viajar -a errar- por distintos lugares del mundo; es una presentación que nos predispone a aceptar como verosímil, dentro del amplio campo de la ficción, el relato que se está a punto de narrar.

Otra de las características del personaje es la ocultación de su verdadero nombre y la utilización de un disfraz, en este caso una rica armadura. Esta ocultación o simulación lo vincula igualmente a los personajes del libro de caballerías, que en muchas ocasiones emplean como estrategia ese disfraz. Volviendo a la caracterización antroponímica de Coduras:

La ocultación del nombre y normalmente su sustitución por un sobrenombre suele ir acompañada de un cambio de armas que impida la identificación del personaje, dado que estas, su color o emblema, junto con el nombre propio, conforman otros de los principales rasgos identificativos de los caballeros (Coduras, 2015, 222).

Los motivos de la ocultación aquí pueden ser diversos, pero probablemente se trate de justificar con un amago de anonimato la aparición de un personaje más que a medias reconocible («Milán» sería inmediatamente identificado), por tanto de pseudo-ficción, que se supone que, como personaje, ha realizado una hazaña fuera de la corte virreinal y pretende volver para servir a su dama y, a la vez, pretende, como autor, que su relato sea verosímil, especial y ejemplar.

### *2.3. Tradiciones literarias en la «Aventura del monte Ida»*

Es momento ahora de ocuparnos de las diversas fuentes literarias que, a nuestro juicio, fundamentan este episodio. En líneas generales podemos decir que serían básicamente tres las influencias principales: la Historia troyana, por un lado, y los motivos del Valle sin retorno y del Castillo de amor, por otro. Tres tradiciones literarias relevantes, que se complementan en la elaboración de este breve, pero densísimo relato.

#### *Historia troyana*

No es preciso insistir en que las pugnas históricas entre griegos y los troyanos, y especialmente el conjunto de relatos y leyendas sobre la destrucción de Troya era uno de los temas predilectos de la literatura del Renacimiento<sup>10</sup>. No sorprende, pues, que también este relato se encuentre

---

<sup>10</sup> Sobre la importancia del tema troyano en la tradición hispánica desde la Edad Media, véase Pla Colomer y Vicente Llavata (2020).

vinculado a esta temática, pero creemos que existen, además, algunas razones específicas para enlazar con la materia troyana. Gracias a la historiografía conocemos que era un tema de especial interés desde antiguo entre el público femenino. Así lo reconoce y detecta Marín Pina:

El tema troyano atraía a las mujeres y además de los inventarios son muy diversos los testimonios que lo confirman. Entre ellos contamos con el brindado por Gómez Manrique, quien en las glosas de unas coplas consolatorias nos informa de que los aposentos de su hermana, la condesa Doña Juana de Castro fueron testigo de coloquios y disputas literarias sobre la materia troyana (Marín Pina, 2011, 290).

La historia de Troya era uno de los temas favoritos del Duque de Calabria. Partimos del presupuesto legendario y fabuloso de que los romanos descendían del troyano Eneas. Pero, además advirtamos, siguiendo el estudio de Tateo (1990, 223-235), que la lucha entre griegos y troyanos ya fue utilizada por la dinastía aragonesa para ejemplificar la prosperidad del reino en tiempos de Fernando I de Aragón (1423-1494). Comprobamos como la evocación de Troya era recurrente en el *mezzogiorno aragonese* en obras como *De bello napolitano* de Giovanni Pontano, pero quizá el motivo principal de la especial preferencia por el mundo troyano era la identificación que se hacía entre la historia del Rey Príamo y la destrucción de su fortaleza inexpugnable, y el papel del padre del Duque, el rey Federico y la ciudad de Nápoles ocupada, lugar de donde había sido originalmente desterrado por órdenes de Fernando el Católico.

Numerosos libros de caballerías -el *Cristián de España* (1545) de Beatriz Bernal, o *Belianís de Grecia* (1547) de Jerónimo Fernández, el que fuera el libro favorito del emperador Carlos V, por poner dos ejemplos notables- recogen historias y personajes troyanos<sup>11</sup>. Quizá Milán compartiese la misma visión que este autor. En todo caso, las breves disquisiciones sobre la historia de Paris o la historia de Cassandra y Corebbo insertas en el episodio supondrían un deleite especialmente sabroso para el público cortesano.

---

<sup>11</sup> Orduna, entre otros, se encargó de estudiar los personajes griegos y troyanos en el *Belianís* y afirmó que Jerónimo Fernández mezcla a sus propios personajes con estos para enriquecer la obra y ofrecerle una «enigmática atemporalidad» (1989, 566).

*Valle sin retorno*

El Valle sin retorno o Valle de los Falsos Enamorados proviene, en cambio, de la materia artúrica, concretamente de la *Historia de Lanzarote del Lago*. Alvar sintetiza perfectamente esta tradición:

Recibe estos nombres como consecuencia de un encantamiento lanzado por Morgana contra quienes se atrevieran a entrar en el valle en el que encontró a su amigo con otra mujer: todos los caballeros que a partir de entonces entraban en el lugar, no podían volver a salir de él si habían traicionado alguna vez la fidelidad amorosa que debían a su dama. Solo cuando llegara allí un caballero absolutamente fiel y leal, quedarían todos libres y el hechizo terminaría (Alvar, 2004, 32).

Lanzarote será el escogido que logrará vencer todos los obstáculos, que incluían combates con animales, atravesar un río caudaloso por una tabla, salir indemne de las llamas de una hoguera atravesada y vencer a tres caballeros. El elemento mágico que ayude a superar todas estas dificultades será un anillo. Se trata de superar una verdadera ordalía, prueba o rito para dirimir la inocencia o culpabilidad del acusado, que servirá, en este caso, para confirmar la inconstancia amorosa de todos los hombres en general y, en las antípodas, el carácter excepcional de Lanzarote. De acuerdo con Alvar (2004, 35-37), el carácter mágico de este episodio entronca con el motivo del Vergel de la Alegría de la Corte en *Erec y Enide* de Chrétien de Troyes.

Existen múltiples alusiones en nuestro episodio a esas tradiciones. En primer lugar, Miraflor de Milán actúa como Lanzarote ya que consigue vencer su personal prueba u «ordalía», y destaca su carácter excepcional - como amador fuera de lo común- en esta aventura relatada en la Tercera Jornada. Pero no solo eso, sino que en la Sexta Jornada logra que todos los amadores desleales consigan beber de la Fuente del Deseo, rompiendo así el «hechizo» que no les permitía hacerlo. La aventura de Milán solo comporta el enfrentamiento con tres caballeros masculinos, pero no se trata de cualquiera, sino de auténticos héroes griegos y troyanos, nada menos que Aquiles, Corebbo y Paris. El anillo que protegía a Lanzarote se convierte en nuestra historia en la recompensa por haber conseguido superar los obstáculos, aunque en la Sexta Jornada no se hace ya mención a

este anillo. Por último, la Alegría de la Corte de *Eric y Enide* sería en muchos aspectos y funcionalmente similar a la Sala del Alegría en el Palacio Real donde habitan Cupido y su madre, que Miraflor describe: «que fue en la sala del alegría, pues todo parece que reya» (Milán, 2001, 372).

Se dan, por supuesto, otras ficciones caballerescas que incluyen esta tradición de pruebas amorosas, empezando por el Arco de los Leales Amadores en *Amadís de Gaula* (1508) o en el *Lisuarte de Grecia* (1514)<sup>12</sup>. El universo general de *El Cortesano* participa de ese universo caballeresco, pero el relato de Miraflor de Milán establece un diálogo mucho más directo y familiar con él.

### *Castillo de Amor*

El origen de esta tradición del Castillo de Amor se suele identificar con la composición del *Roman de la Rose*. El Castillo de Amor consiste en un viaje a un lugar identificable dentro de un mundo alegórico. Guillaume llega a un jardín que da a un edificio del que es dueño el Dios del Amor. Allí el protagonista pasea por los jardines y se encuentra una fuente de mármol, apodada la Fuente del Amor, donde el dios le dispara y queda a merced de los mandamientos del amor, viéndose sometido a diversas pruebas, entre ellas la de los celos. La tradición continua en dos pasajes más del *Roman* de Jean de Meun: uno es la referencia a la fuente como Fuente de la juventud, de la cual quienes beben ni vuelven a sentir sed ni a enfermar; el segundo, la reflexión sobre cómo el hombre dará cuenta de sus pecados.

La influencia de la tradición del Castillo de Amor en nuestro episodio es innegable. Por un lado, la visión del jardín de amor como paraíso terrenal con la presencia de fuentes. En el caso del *Roman* es la fuente del Amor, mientras que en nuestra obra serán tres fuentes con figuras antropomórficas. Los materiales coinciden parcialmente: por ejemplo, las piedras de cristal en el suelo de la Fuente del Amor y el cristal como material para la figura antropomórfica de Policena. Sin embargo, el habitual mármol no aparece en nuestro episodio. Coincide, igualmente, la aparición de la figura

---

<sup>12</sup> Sobre las ordalías en la tradición hispánica, véase Avalle-Arce (1952), Gracia (1992), Alvar (2004), Aguilar Perdomo (2005), entre otros.

del dios de Amor, que en nuestra historia se identifica con Cupido, adoptando la terminología grecolatina. Otra similitud es la petición que el Dios de Amor hace tanto a Guillaume como a Miraflor para entrar y mantenerse a su servicio. Por último, la Fuente de la Juventud se puede relacionar con la primera fuente de Policena, que se asociaba a la cualidad de la hermosura.

Es interesante comprobar cómo esta tradición literaria del Castillo alegórico se plasma y constata históricamente, y no solo en códices medievales y, luego, ediciones de libros, sino también en otros objetos de lujo artístico, como serían la fuente del Castillo de Amor que perteneció a Pere el Ceremoniós (Pedro IV de Aragón) o un salero real con ese mismo motivo. El poder simbólico del tema y su sofisticación se combinan con la máxima riqueza ornamental de la orfebrería medieval, así como también con una ingeniería hidráulica artística, la de las llamadas «fuentes de mesa» («Fountain tables»), que irá evolucionando con el paso del tiempo (Pérez González, 2016, 16).

Puesto que nos referimos a aspectos caballerescos, no queríamos cerrar este aspecto sin atender a las similitudes existentes entre esta aventura y un episodio narrado en *Tirant lo Blanc* (1490) de Joanot Martorell. En los capítulos LIII-LV se narran las bodas reales que duran un año y un día<sup>13</sup>. El Castillo de Amor se representa aquí como una gran roca hecha de madera y encima de la que se ubica un gran castillo, con cientos de hombres de armas que lo protegen. Los hombres del Duque de Lancaster, incluido el mismo Duque, intentan entrar y al no permitirlo sus defensores, luchan contra la roca sin lograr el éxito. Posteriormente, la reina se acerca a la puerta y pide saber quién es el amo del castillo y le dicen que el Dios de Amor, de modo que se arrodilla y le suplica con grandilocuencia que la deje entrar. Así sucede y posteriormente dejan entrar a todo el mundo. Entran a un jardín lleno de tapices y con un cielo hecho de telas de brocado azul donde ángeles hacen sonar sus instrumentos. El Dios de Amor acepta las demandas de la reina, a quien toma como su favorecida y dispensadora de gracias, dándole potestad absoluta para premiar y castigar a

---

<sup>13</sup> Seguimos para la descripción el sugerente artículo de Mahiques (2021).

los amadores. Una vez realizado esto, se procede a un cambio de escenografía: en una de las cuatro partes en las que se abre el Castillo, se describen fuentes antropomórficas o con figuras de animales, de las que brotan líquidos preciosos (agua, vino, aceite y miel).

Podemos establecer similitudes entre las dos narraciones, como la figura de la reina como favorecida del Dios de Amor, con la potestad de premiar y castigar, cumpliendo la misma función que Miraflor de Milán bajo el mandato de Cupido. El ambiente del jardín y la decoración del cielo hecho con telas de brocado azul se representan en la Sexta Jornada del siguiente modo: «Estava un cielo de tela pintado tan natural que no parecía artificial, con un sol de vidro como vidriera» (Milán, 2001, 552). Por último, la aparición de figuras antropomórficas de las que brotan diferentes líquidos se observan en las dos narraciones. Nos vamos a ocupar de ellas con mayor detenimiento en el siguiente y último apartado.

#### 2.4. Figuras antropomórficas

La descripción de las fuentes antropomórficas que aparecen en la «Aventura del monte Ida» destaca por su singularidad y originalidad. Partiendo del sólido estudio de Deonna (1958, 239-296) sobre la mujer en las figuras antropomórficas de estas fuentes y en otros elementos arquitectónicos, podemos establecer el origen de estas fuentes y la existencia de otras similares históricas. En cuanto al origen, Deonna confirma que en la tradición grecolatina no conservamos figuras de mujeres de cuyos senos broten agua y otros líquidos. En cambio, sí que encontramos figuras semejantes en otras civilizaciones como la siria o la civilización fenicia. Esta figura en particular aparece más adelante en los siglos XVI y XVII, en fuentes decorativas, entremeses, entradas reales, etc.

La primera referencia escrita que conocemos hasta el momento sobre ese tipo de figuras antropomórficas en fuentes medievales se presenta en la obra italiana *Lo balzino* (1498) de Rogeri di Pacienza. Se trata de una obra poética encomiástica a la figura de Isabella del Balzo, esposa de Federico de Aragón, rey de Nápoles. En la obra se describe el viaje de Isabella a Nápoles, cuando su marido se convierte en sucesor al trono.

Durante el trayecto van sucediéndose diferentes entradas reales con arquitectura efímera, representaciones teatrales breves, danzas, cánticos. En su entrada a Molfetta, cerca de Bari, se describen varias fuentes antropomórficas. Adesso (2011, 119-140) dedica un capítulo de su obra a este poemario y recoge la cita de las mencionadas fuentes:

Il corteo di Isabella ammira la consueta fontana, ovvero un busto femminile dai cui seni sgorga vino, poi raccolto in un vaso «a l'antica e pinto di verdura» nel quale due uccellini «vernavano con gran delicatezza» (vv.1093ss.) (Adesso, 2011, 135)

Più avanti ce era un'altra alta colonna,  
tessuta de verdure, e como una dea,  
in cima vidi star nuda una donna,  
Che latte da le sise ella spandea,  
spremo cum le mano che più abonda,  
cum el bel mutuo che questo dicea:  
*Effunditur gracia per tuum adventum*  
el latte in una conca se versava  
(e) qualunque ne voleva ne pigliava.  
(vv. 1187-1220) (Adesso, 2011, 136)

Es interesante comprobar que este tipo de figuras antropomórficas existían en las prácticas cortesanas partenopeas dedicadas a Isabella del Balzo, madre del Duque de Calabria, lo que sugiere una posible influencia entre la tradición festiva aragonesa y la corte valenciana virreinal.

En cuanto a la primera ilustración conocida del tema de las fuentes antropomórficas, se ofrece un grabado de las tres Gracias dentro del *Sueño de Polifilo* en la primera edición impresa en Venecia en 1499. Deonna (1958, 245-248), cita varios casos de este tipo de fuentes, como las tres Gracias imaginadas por Rabelais, una figura que representa la Filosofía en Rouen de 1525, que mana agua de sus pechos y una mujer de cuyos senos brota vino en una entrada real de Carlos V en Cambrai, en 1540.

No es baladí que en nuestro episodio se mencione precisamente a estas tres Gracias en relación al juicio de Paris, ya que este se produce en el monte Ida, al igual que nuestro episodio, y que, además, sean tres las figuras antropomórficas que aparezcan en total.



Cada una de las fuentes posee su simbolismo, como se puede observar en el siguiente esquema:

FIGURA FEMENINA	MATERIAL	LUGAR DEL CAÑO	CABALLERO	ATRIBUTO
Policena	Cristal	Pechos [oro]	Aquiles	Hermosura
Casandra	Piedra amatista	Frente	Corebo	Sabiduría
Helena	Diamante	Pecho izquierdo	Paris	Ventura

Estas figuras antropomórficas también hacen su presencia en el *Tirant*, en el episodio anteriormente comentado y son interpretadas como fuentes eróticas. Redondo (2019), que ha estudiado estas fuentes al detalle, destaca cómo los caños aparecen en diferentes partes del cuerpo, incluyendo los órganos genitales y con diferentes tipos de líquidos (agua, vino y leche), a diferencia de nuestro episodio.

La mención de estas fuentes deja constancia de la importancia de este tipo de ornamentación en el desarrollo de los jardines renacentistas. También aparecen, por supuesto, en algunos libros de caballerías, como es el caso de la Fuente de Píramo y Tisbe en el *Silves de la Selva*. De los costados de las estatuas de piedra de los personajes de la fábula ovidiana manan leche y vino, como estudia Aguilar Perdomo (2022). Formarían parte, naturalmente, de una ornamentación de espacios abiertos con arquitecturas maravillosas, muy bien estudiados por Neri (2007), con implicaciones que es difícil sintetizar dentro de los límites de presentación de un episodio caballeresco que nos hemos marcado para este trabajo. La singularidad de estas figuras antropomórficas reside en el hecho de que no hay una gran cantidad de manifestaciones en la época, pero Milán, muy al tanto de las novedades artísticas de todo tipo, las utiliza precisamente en este episodio como un recurso que enriquece y dota de espectacularidad a su relato.

*El cortesano* es una obra nutrida por ricas tradiciones literarias, que reúne, para describir una práctica escénica en apariencia sencilla -, a la

vez, para proponer o confirmar su validez-, un conjunto de temas y motivos clásicos, a los que añade novedades de su tiempo, como son algunos de los recursos que le facilita un género, la ficción caballeresca, que mantenía pleno prestigio entre los cortesanos de la época. En la Valencia de los años 30 del siglo XVI, que es la que representa *El cortesano*, no solo se escriben, no solo se leen con avidez y no solo se editan libros de caballerías, sino que en ocasiones se tratan de imitar, con toda la distancia irónica, jovial y burlesca que se quiera, teatralizando algunos de sus episodios. El ejemplo de la «Aventura del monte Ida» de Miraflor de Milán, en *El cortesano*, es un testimonio más de la vigencia y vitalidad, y también de la versatilidad del género.



### **Bibliografía citada**

- Adesso, Cristiana Anna, *Teatro e Festività nella Napoli aragonese*, Firenze, Leo S. Olschki, 2011.
- Aguilar Perdomo, María del Rosario, «De algunas ordalias amorosas en los libros de caballerías: la aventura de las Tres Coronas en el *Florambel de Lucea*», en *Letras*, 50-51 (2005), pp. 9-23.
- , *Jardines en tiempo de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica Comunidad de Madrid, 2022.
- Almela y Vives, Francesc, *El duc de Calàbria i la seua cort*, Valencia, Sicània, 1958.
- Alvar, Carlos, «De autómatas y otras maravillas», en *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, coord. por Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos Moreno y Esther Borrego, 2004, pp. 29-54.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «El arco de los leales amadores en el Amadís», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1952), pp. 149-156.
- Berger, Philippe, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1987.

- Bueno Serrano, Ana Carmen, «El combate individual en los libros de caballería a la luz de sus motivos», *Estudios Humanísticos. Filología*, 33 (2011), pp. 171-194.
- Burke, Peter, *Los avatares de «El cortesano»*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Coduras Bruna, María, *Por el nombre se conoce al hombre. Estudios de antroponomía caballeresca*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.
- Colella, Alfonso, «Juegos de palabras y música en *El Cortesano* de Luis Milán», *Scripta*, 5 (2015), pp. 229-252.
- Deonna, Waldemar, «Fontaines anthropomorphes: la femme aux seins jaillissants et l'enfant mingens», *Genava: revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, 6 (1958), pp. 239-296.
- Duce García, Jesús, *Estudio y edición del «Valerían de Hungría» de Dionís Clemente*, tesis doctoral dirigida por Alberto del Río Nogueras, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2009.
- Elias, Norbert, *El proceso de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Fernández de Heredia, Juan, *Obras*, ed. Rafael Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Ferrer Valls, Teresa, *La práctica escénica cortesana*, Londres, Tamesis Books - IVEI, 1991.
- , *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudio y documentos*, Valencia, UNED - Universitat de València - Universidad de Sevilla, 1993.
- , «El duque de Lerma, el príncipe Felipe y su maestro de francés», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, coord. Odette Grosse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail - Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp.283-295.
- Gracia Alonso, Paloma, «Algunas ordalías a propósito del “Arco de los leales amadores”», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de literatura Medieval: (Lisboa, 1-5 Outubro, 1991)*, coord. Por Aires Augusto Nascimento y Cristian Almeida Ribeiro, vol. 4, 1993, pp. 215-219.

- Haro Cortés, Marta, «El “Claribalte” en la imprenta valenciana», en *De la literatura caballeresca al Quijote*, coord. José Manuel Cacho Blecua, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2007, pp. 249-282.
- , «El *Claribalte* en la trayectoria literaria e ideológica de Fernández de Oviedo», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, ed. José Manuel Lucía Megías y M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, col. Ana Carmen Bueno Serrano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 385-403.
- Lucía Megías, José Manuel «Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (algunas observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)», en *Literatura de caballerías y origen de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 311-341.
- Mahiques Climent, Joan, «El Castell d’Amor al *Tirant lo Blanch* (capítols liiii-iv): espectacle, iconografia i literatura», *Tirant*, 24 (2021), pp. 1-26.
- Marino, Nancy, «The Literary Court in Valencia 1526-1536», *Hispanófila*, 104 (1992), pp. 1-15.
- Marín Pina, María del Carmen, «Beatriz Bernal, Nicóstrata y la materia troyana en el *Cristalián de España*» en *Amadís y sus libros: 500 años*, ed. Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas, México D.F., El Colegio de México - Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2009, pp. 277-302.
- Marqués de Cruilles, *Noticias y documentos relativos a doña Germana de Foix, última reina de Aragón, virreina de Valencia*, ed. Ernest Belenguer, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2009.
- Milán, Luis, *El cortesano*, edición introductoria de Josep Vicent Escartí y Antoni Tordera, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, 2001.
- , *El cortesano*, edición introductoria de Josep Vicent Escartí, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2010.
- Neri, Stefano, *Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Oleza, Joan, «La Valencia virreinal del Quinientos: Una cultura señorial», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, dir. Joan Oleza, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984 pp. 61-74.

- , «La corte, el amor, el teatro y la guerra», *Edad de Oro*, V (1986), pp. 149-182.
- Orduna, Lilia E.F. de, «Héroes troyanos y griegos en la “Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero don Belianís de Grecia” (Burgos, 1547)» en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, Berlín - Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp.559-568.
- Pérez González, Ana, «El castillo de amor en las artes figurativas bajomedievales», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, 16 (2016), pp. 5-30.
- Perugini, Carla, «Biografía erótica de la corte valenciana. Luis de Milán y Juan Fernández de Heredia», *Analecta Malacitana Electrónica*, XXXII (2012), pp. 297-320.  
[http://www.anmal.uma.es/numero32/Corte\\_valenciana.html](http://www.anmal.uma.es/numero32/Corte_valenciana.html).
- Pinilla, M.<sup>a</sup> Regina, *El virreinato conjunto de doña Germana de Foix y don Fernando de Aragón (1526-1536). Fin de una revuelta y principio de un conflicto*, tesis doctoral, Universidad de Valencia, 1982.
- , *Valencia y doña Germana: castigo de agermanados y problemas religiosos*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1994.
- Pla Colomer, Francisco Pedro; Vicente Llavata, Santiago, *La materia de Troya en la Edad Media hispánica: Historia textual y codificación fraseológica*, Frankfurt am Main - Madrid, Vervuert, 2020.
- Ravasini, Inés, «Crónica social y proyecto político en *El Cortesano* de Luis Milán», *Studia Aurea*, 4 (2010), pp. 69-92.
- Redondo, Jordi, «Aigua i vi al *Tirant lo Blanc*, capítol LV: mera faramalla o símbols?», en *Aigua i vi a les literatures clàssiques i la seua tradició*, eds. Juan José Pomer Monferrer y Helena Rovira, Valencia, Rhemata, 2019, pp. 179-197.
- Río, Alberto del, «Libros de caballerías y fiesta nobiliaria» en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, [Madrid, 9 de octubre de 2008 a 19 de enero de 2009], Madrid, Biblioteca Nacional de España - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 383-402.
- Ríos Lloret, Rosa Elena, *Germana de Foix, una mujer, una reina, una corte*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003.

- Romeu i Figueras, Josep, «La literatura valenciana en *El Cortesano* de Luis Milán», *Revista Valenciana de Filologia*, 1 (1951), pp. 313-339.
- Ruiz de Lihory, José, *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Librerías Paris-Valencia, 1987.
- Sánchez Palacios, M.<sup>a</sup> Esmeralda, *Confluència de gèneres a El Cortesano de Lluís de Milà (València, 1561)*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2015.
- Sirera, Josep Lluís (1984): «El teatro en la corte de los Duques de Calabria», en *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, dir. Joan Oleza Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 259-280.
- , «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento», *Edad de Oro*, V (1986), pp. 247-270.
- Solervicens, Josep, *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 1997.
- Vega Vázquez, Isabel, *El libro de motes de damas y caballeros de Luis de Milán*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006.
- Villanueva Serrano, Francesc, «Poemas inéditos del vihuelista y escritor Luis Milán y nuevas consideraciones sobre su identidad: el ms. 2050 de la Biblioteca de Catalunya», *Anuario Musical*, 66 (2011), pp. 61-118.
- Tateo, Francesco, *I miti della storiografia umanistica*, Roma, Bulzoni, 1990.



PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### Claridiano y Rosalvira. Los mellizos como rasgo de un ciclo en la segunda parte del *Espejo de príncipes y caballeros*

Maribel Ayala Rodríguez  
(Universidad Nacional Autónoma de México)

#### Abstract

El presente trabajo estudia la función de los mellizos Claridiano y Rosalvira en la segunda parte del *Espejo de Príncipes y Caballeros* de Pedro de la Sierra (1580), ya que es un vínculo familiar que abunda en el ciclo. La investigación postula que en esta obra los mellizos se convierten en un recurso emblemático que refuerza la continuidad entre las partes, pues retoman el vínculo de los protagonistas de la primera parte, cumplen objetivos planteados en esta e introducen innovación estructural. Se revisan tres aspectos: el paso de los mellizos de la primera a la segunda parte, las posibilidades narrativas de mellizos de diferente sexo y el desarrollo del conflicto principal, relacionado con el incesto.

Palabras clave: *Espejo de príncipes y caballeros*, mellizos, hermanos, incesto, ciclos, libros de caballerías.

This work studies the role of the twins Claridiano and Rosalvira in the second part of the *Espejo de Príncipes y Caballeros*, by Pedro de la Sierra (1580), since it is a family bond that is prominent in the cycle. This research postulates that in this work, twins become an emblematic resource that reinforces the continuity between the parts, as they resume the bond of the protagonists of the first part, meet objectives set in it and introduce structural innovation. Three aspects are reviewed: the passage of the twins from the first to the second part, the narrative possibilities of twins of different sex, and the development of the main conflict, which revolves around incest.

Keywords: *Espejo de príncipes y caballeros*, twins, siblings, incest, cycles, romances of chivalry.



La primera parte del ciclo del *Espejo de príncipes y caballeros* (Zaragoza, 1555) de Diego Ortúñez de Calahorra (*Espejo I*), está protagonizada por dos hermanos mellizos, el Caballero del Febo y Rosicler. Este vínculo es inusual en los libros de caballerías castellanos del siglo XVI, dado que una de las principales características del héroe caballeresco es su diferenciación de entre el resto. En esta obra, las aventuras de los mellizos se entrelazan de principio a fin, pero esta dinámica llega a su fin cuando, en los capítulos finales, se anuncia una continuación con dos nuevos personajes, esta vez, tío y sobrino. No obstante, la segunda parte del ciclo, publicada en Alcalá de Henares, en 1580, del escritor Pedro de la Sierra (*Espejo II*), agrega nuevos mellizos a la trama, pero en lugar de dos varones, se trata de un varón y una niña, llamados Claridiano y Rosalvira (y más adelante, Caicerlinga). El presente trabajo se enfoca en la segunda pareja, pues no solamente retoma a los mellizos, sino que parece haber generado impacto suficiente para que en la obra siguiente en el ciclo volvieran a aparecer. También en Alcalá de Henares, en 1587, de nuevo, sin que se previera en la segunda parte, los mellizos reaparecen al inicio de la tercera parte, del autor Marcos Martínez. Sus nombres son Celindo y Floralisa, descendientes de un linaje secundario que va a cobrar importancia con esta dupla. Cabe destacar que todos los autores, además de estas parejas de mellizos, que son centrales, añadieron al menos una más<sup>1</sup>.

Frente a la presencia sistemática de mellizos en el ciclo del *Espejo* y la importancia que parecen adquirir para la formación cíclica a partir de la segunda parte, destaca la carencia de reflexiones críticas al respecto. El ciclo del *Espejo* ha sido uno de los que más atención han recibido, pese a que el auge del estudio de los libros de caballerías con un enfoque más analítico tiene apenas poco más de cuatro décadas (Bognolo, 2017; Gutiérrez Trápaga, 2017a). El *Espejo II* en específico, cuenta con una edición crítica (2003), una guía de lectura (2001), así como un trabajo crítico detallado, todo esto a cargo de José Julio Martín Romero (2007). Además, esta

---

<sup>1</sup> Se conocen dos partes manuscritas que, de manera independiente, continúan la línea argumentativa de la última parte impresa. Por un lado, existe una parte anónima, cuya fecha no puede precisarse, aunque es posterior a 1623 (Lucía Megías, 1998, 316-317). Por otra parte, existe un texto atribuido a Juan Cano que presenta una quinta y una sexta parte que pueden fecharse entre 1637 y 1640 (Ramos Nogales, 2016).



obra también forma parte del corpus de otras investigaciones sobre distintos aspectos del género. Sin embargo, en ninguno de estos trabajos figura el tema de los mellizos.

En *Entre el Renacimiento y el Barroco. Pedro de la Sierra y su obra*, de Martín Romero, se ofrece un estudio detallado sobre la diversidad de situaciones y escenarios en que se sitúa la trama, las tendencias dominantes del aspecto amoroso, un rastreo de las fuentes literarias presentes en el texto, las construcciones poéticas, la estructura y las técnicas narrativas. Sin embargo, en todos estos aspectos se hacen sólo un par de referencias a una de las relaciones entre mellizos, sin llegar a problematizarla (2007, 171-217). En particular, se excluye a Rosalvira-Caicerlinga del análisis de ciertos aspectos en los que los mellizos tienen incidencia. Un análisis que tome en cuenta el parentesco entre los personajes implicados en las situaciones mencionadas complementaría las observaciones de Martín Romero.

Otro de los trabajos que se han interesado por la obra de Sierra es *Rewritings, Sequels, and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry: "Aquella inacabable aventura"*, de Daniel Gutiérrez Trápaga. En éste se señala el *Espejo II* como una continuación que, aunque fiel al *Espejo I* en tanto que mantiene sus valores, elementos narrativos y planes cíclicos, no está exenta de innovaciones. En este sentido, destaca la inserción del episodio pastoril y los elementos de amor neoplatónico en la biografía de Claridiano. Si bien el vínculo con Rosalvira no se deja de lado completamente, la profundización en el tema excede los objetivos de dicha investigación, pues no es un análisis basado en personajes (Gutiérrez Trápaga, 2017b, 113-157). No obstante, las aportaciones con respecto a las conexiones entre las dos primeras obras del ciclo, así como aquellas referentes al aspecto pastoril y amoroso constituyen una base sólida para un análisis más amplio del tema que interesa aquí.

Más allá del *Espejo II* y su ciclo, los mellizos aparecen frecuentemente en otras obras del género, pero aun así existe poca crítica al respecto. En general, han sido pocas las relaciones fraternales en los libros de caballerías las que han suscitado interés. Acaso podrían mencionarse algunos trabajos dedicados a Amadís, Galaor y Florestán (Cirlot, 1994; González, 1994; Lobato Osorio, 2009) o el artículo de Ana Carmen Bueno Serrano, «Una ordalía mágico-amorosa en el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva», en el

que analiza la función narrativa de la arquitectura mágica para la resolución de un enamoramiento incestuoso (Bueno Serrano, 2017). Más recientemente, Stefania Trujillo dedicó su tesis doctoral al estudio del aspecto gemelar en las obras de Feliciano de Silva, junto a otros elementos como el disfraz y el enredo, con relación a la apariencia y su función de entretenimiento (Trujillo, 2019). Si bien estos trabajos no mencionan el caso analizado aquí, dan cuenta de la versatilidad de los mellizos para propiciar entramados narrativos complejos.

La revisión bibliográfica muestra que la presencia de los mellizos en el *Espejo II*, no ha sido estudiada todavía desde su función para la estructura de la obra ni para la formación cíclica. Este trabajo aborda el problema partiendo de la hipótesis de que los mellizos se convierten en un recurso que refuerza la continuidad entre las partes: además de retomar el vínculo de los primeros protagonistas y convertirlo en un rasgo característico de la genealogía, a través de este tipo de personajes se cumplen algunos aspectos didácticos planteados en el prólogo del *Espejo I* y se innova a nivel estructural, esta vez con un desfase de generaciones. El objetivo de las siguientes líneas, entonces, es reconocer las estrategias textuales novedosas del *Espejo II* cuyo móvil sean los mellizos, específicamente Claridiano y Rosalvira. Con lo anterior, se podrá ampliar el panorama de los recursos literarios utilizados en los libros de caballerías de las últimas décadas del siglo XVI. Para ello, este trabajo se estructura en tres apartados. En el primero, se analiza el papel de los mellizos en la transición del *Espejo I* al *Espejo II*, tomando en cuenta su relación con las técnicas narrativas y las dinámicas genealógicas utilizadas en ambos textos. El segundo apartado se centra en las posibilidades narrativas que ofrecen los mellizos de distinto sexo, para lo cual se revisarán sus antecedentes y relación con otras obras del género. Finalmente, el último apartado revisa cómo se aleja la biografía de Claridiano con respecto al paradigma del caballero protagonista de los libros de caballerías a partir de sus rasgos derivados de las dinámicas con su melliza. Con este orden, se dará cuenta de cómo el tema de los mellizos se traslada al *Espejo II*, pasa a formar parte esencial de su trama y ofrece un nuevo modelo de caballero que abre nuevas posibilidades para los modos de continuación.

## 1. El paso de los mellizos del *Espejo I* al *Espejo II*

El *Espejo II* se construye como una continuación directa y fiel al *Espejo I*, lo cual se observa en varios aspectos: se mantiene el entretenimiento como valor central en la narración; se desarrollan las tramas y personajes de la primera parte de manera congruente, sin contradecir ninguno de los hechos narrados en la primera parte; se continúa con la cronología establecida, pues se comienza por la batalla inconclusa en el final de la obra precedente (Gutiérrez Trápaga, 2017b, 133). Este respeto por la obra previa se ha señalado como una de las consecuencias por las que, en comparación con aquélla, el *Espejo II* tiene una estructura narrativa menos definida:

La ausencia de estructura hipotáctica se explica por diversos motivos. [...] se trata de la segunda parte de un ciclo y, por ello, Sierra se ve forzado a comenzar donde el autor anterior interrumpió la acción, esto es, parte de relatos ya iniciados [...]. De ahí esa falta de unidad estructural que le han achacado al compararla (injustamente) con la primera parte del ciclo (Martín Romero, 2007, 339).

Las causas de esta falta de estructura, sin embargo, deben repensarse pues, de hecho, el *Espejo I* proporciona elementos que proyectan una continuación con una estructura similar a la suya.

La unidad estructural atribuida al *Espejo I* se basa, entre otras cosas, en un uso ordenado y cronológico del entrelazamiento, técnica narrativa característica de todo el género. Dicha técnica consiste en «el relato de una, dos o más historias pertenecientes a personas diferentes y ocurridas en distintos espacios, en la mayoría de las ocasiones en tiempos simultáneos, contada-contadas ininterrumpidamente, para ser recogida-recogidas en la detención siguiente» (Cacho Blecua, 1986, 236). Ortúñez utiliza esta técnica para narrar las aventuras del Caballero del Febo y Rosicler, hermanos mellizos y, por lo tanto, mucho más semejantes entre sí en cuanto a relevancia narrativa que otras parejas de hermanos en el género. Al final de la obra se prevé la aparición de dos nuevos personajes en la continuación. Luego del primer encuentro sexual entre el Caballero del Febo y Claridiana se dice: «¡O felicísimo y bienafortunado ayuntamiento! En el qual fue producido aquel excelente fruto de quien tomará nombre la segunda parte

desta historia [...]» (VI, 245). Unas páginas más adelante, se narra el secuestro de Claramante, hermano menor de los protagonistas:

Y assí alçaron las velas y se fueron, llevando consigo el donzel Claramante, del qual no se hablará más hasta la segunda parte desta historia. Que las cosas maravillosas que suscedieron a este hermoso infante son dignas de contar en otra nueva parte, donde se contarán sus grandes cosas [...] (VI, 245).

Genette señala que una continuación literaria está más o menos constreñida «según que el autor desaparecido o ausente haya dejado o no, o dejado más o menos, indicaciones acerca de la continuación que pensaba dar a su obra –o que deseaba que se le diese–» (1989, 203). Las instrucciones que señala Ortúñez son escasas, pero la introducción de dos nuevos personajes da pie a la posibilidad de una continuación con una estructura similar a la del *Espejo I*, recurriendo a un vínculo entre tío y sobrino en vez de mellizos (Eisenberg, 1975, XLII; Lucía Megías y Sales Dasí, 2008, 129)<sup>2</sup>. Por lo tanto, más que estar constreñida por el *Espejo I*, la obra de Sierra carece de la misma estructura ordenada porque se retoman los indicios de Ortúñez de otra manera.

Sierra evita la imposición estructural sin contradecir a la obra precedente gracias al relativamente bajo grado de referencialidad de los personajes introducidos al final del *Espejo I* y a la mención en esta obra de doce crónicas sobre el linaje de Trebacio, o bien, doce partes del ciclo (I, 30). Sobre lo primero, los personajes referenciales, de acuerdo con la noción de Philippe Hamon:

Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être appris et reconnus). Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement «d’ancrage» référentiel en renvoyant au grand Texte de l’idéologie, des clichés, ou de la culture; ils assureront donc ce que R. Barthes appelle ailleurs un «effet de réel» et, très souvent, participeront à la désignation automatique du héros (1972, 93)

---

<sup>2</sup> La narración entrelazada de las aventuras de dos caballeros que son tío y sobrino tiene ya un antecedente en el *Lisuarte de Grecia* (1514) de Feliciano de Silva, que en principio cuenta las aventuras de Lisuarte y su tío Perión. Esta obra, a su vez, parece estar influenciada por el *Primaleón* (1512), que entrelaza las aventuras de Primaleón y Don Duardos.

Estos personajes pueden ser históricos, mitológicos, alegóricos o tipos sociales y Luz Aurora Pimentel añade también los nombres asociados a géneros narrativos y personajes literarios (1998, 64)<sup>3</sup>. En el caso del *Espejo II*, personajes como el Caballero del Febo y Rosicler son referenciales en tanto que los receptores pueden identificarlos con los del *Espejo I*. En contraste, la caracterización de los personajes introducidos queda casi totalmente en manos del continuador: sobre Claramante apenas se conoce su nombre, su ascendencia y un entorno en el que se desenvolverá, mientras que al primogénito del Caballero del Febo ni siquiera se le ha dado un nombre. Así, en cuanto a estos últimos personajes, basta con que el *Espejo II* mantenga su existencia para permanecer fiel al texto precedente. Además, si bien se trata de dos personajes, cuyo desarrollo biográfico coincidiría cronológicamente, nada obliga a que su respectiva narración ocurra también a la par.

La promesa de contar los hechos de ambos caballeros puede cumplirse en libros distintos. De este modo, al principio en el *Espejo II*, Claramante es rescatado del mencionado secuestro, pero de inmediato es encantado por el sabio Lirgandeo, por lo que permanece ausente del resto de la trama (35). Por su parte, el primogénito del Caballero del Febo nace, pero junto con una melliza no prevista en el *Espejo I* (*Espejo II*, 38). La biografía de ésta no tiene que ver con el mundo de las armas, por lo que

---

<sup>3</sup> La aparición de personajes ficticios en diégesis distintas a las de su origen ha suscitado discusiones en el marco de la teoría de la ficción. Para la problematización de este tipo de personajes, Saint-Gelais diferencia dos términos, el de hipertextualidad, acuñado por Genette, y el de transfictionalidad: «L'hy-pertextualité est une relation d'imitation et de transformation entre textes; la transfictionnalité, une relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inmanquablement) de données diégétiques. Il est entendu que cette migration repose sur des relations entre les textes. Mais ces relations inter- (ou hyper-) textuelles sont tendanciellement occultées, dans la mesure où l'espace au sein duquel circulent les personnages et autres éléments diégétiques se donne comme indépendant de chacune de ses manifestations discursives» (2011, 10-11). Por su parte, Pavel reclama la necesidad de que el análisis de las prácticas de la referencialidad abarquen tanto personajes históricos como ficticios: «That from a structural point of view proper names are rigid designators does not entail that historically their attachment to entities is always recovered through a backward chain of causal or historical links, at least in the sense of contemporary factually oriented theories. [...] referential practice suggests that in dealing with mythology, religion, and fiction it is useful to set up an internal model, involving different domains, populated by different kinds of beings [...]. This amounts to a plea for richer models that include realms different from the actual world. The constitution of such models would allow the theory of fiction to look for explanations beyond the level of fictional individuals» (1986, 40-41).

el entrelazamiento no puede utilizarse ya para contar el desarrollo simultáneo de dos personajes nacidos a la par, como en la obra anterior<sup>4</sup>. Aun así, no se trata de una contradicción del plan de Ortúñez, sino del aplazamiento de una línea narrativa y una adición de personaje que, de paso, retoma el elemento emblemático de los mellizos.

Con el nacimiento de los hijos de Claridiana y el Caballero del Febo, el *Espejo II* llama la atención sobre los mellizos como un rasgo genealógico. En el *Espejo I*, además del Caballero del Febo y Rosicler, que son la base de la estructura ordenada de la obra, aparecen Meridián y Lindabrides, dos mellizos que tratan de resolver un problema de sucesión a través de una prueba de armas (III, 182-183). Así, Ortúñez ya había aprovechado la versatilidad de este lazo familiar para plantear diversos conflictos, pero no limitaba su aparición a la genealogía del emperador Trebacio. Sierra, por su parte, rechaza la posibilidad de tener dos caballeros no mellizos como protagonistas, aunque imiten la estructura del *Espejo I* y, en cambio, retoma a este tipo de personajes y refuerza su vinculación con la genealogía principal. Para esto, además de aprovechar uno de los nacimientos anunciados por Ortúñez, añade una dupla no prevista: Polifebo y otra Rosalvira, hijos ilegítimos de Trebacio (*Espejo II*, 109). A los lazos de sangre y el subsecuente parecido físico, se suma un uso particular de la onomástica que contribuye a acentuar la importancia de estos personajes.

La composición nominal de los mellizos, aunque se aparta de varios paradigmas, consigue realzarlos como marca distintiva del linaje. Un principio recurrente en la creación de nombres es la herencia. De acuerdo con Coduras Bruna, en la *hereditatio nominis*, tanto históricamente como en el ciclo amadisiano «los hijos e hijas de los principales protagonistas heredan el nombre de sus padres, abuelos o bisabuelos por vía paterna o materna, aunque mayoritariamente la primera» (2013, 597). Los hijos del Caballero del Febo y Claridiana se llaman Claridiano de la Esfera y Rosalvira, nombres con rasgos heredados, pero no por línea paterna y no en línea vertical.

---

<sup>4</sup> El uso del entrelazamiento no se pierde del todo, sólo se utiliza de otra manera: «Para el aragonés [Sierra], la alternancia [o entrelazamiento] no responde a un deseo de contar acciones simultáneas: la temporalidad no es uno de los aspectos que más le preocupen. El autor es consciente de todas las posibilidades narrativas que la técnica le ofrece, permitiéndole saltos en el tiempo, interrupción de acciones, ocultación de identidades, etc. Y lo utiliza con fines eminentemente estéticos y novelescos» (Martín Romero, 2007, 232).

Claridiano, con un fuerte parecido físico con su madre, lleva el nombre de ésta, aunque coincide con el de su padre en que ambos tienen un sintagma preposicional motivado por una marca de nacimiento: el rostro de un sol en el caso del primero y una esfera ardiente en el caso del hijo (*Espejo I*, I, I, 91; *Espejo II*, 38). La elección de la vía materna para heredar el nombre puede apuntar a una búsqueda, por lo menos parcial, de singularizar al nuevo héroe con respecto al padre (Coduras Bruna, 2013, 599), pues si bien su madre también ejercía las armas, en el *Espejo II*, ésta, a diferencia del Caballero del Febo, ya no se comporta como caballero andante. Por su parte, Rosalvira comparte la raíz de su nombre, alusiva a las rosas, con la de su tío Rosicler, mellizo de su padre, aunque carece de la marca de nacimiento que motiva el nombre de este último. En el caso de los mellizos extramaritales de Trebacio, llamados Polifebo y Rosalvira, la coincidencia con los nombres de las otras duplas parece validar su pertenencia al linaje a pesar de su ilegitimidad, lo cual se refuerza con la mención del fuerte parecido físico entre Polifebo y el Caballero del Febo. Como puede observarse en este entramado complejo de nombres y parecidos físicos, la herencia vertical pierde su valor en pro de un mecanismo para marcar a los mellizos: los primogénitos de cada dupla están relacionados con el Caballero del Febo, en un caso por ser su primogénito y en el segundo por coincidencia nominal y física, mientras que los segundos en nacer, desde Rosicler se asocian morfológicamente con la rosa.

Ahora bien, en el *Espejo II* solamente se desarrolla la dinámica de una dupla, la de Claridiano y Rosalvira. Como ya se ha señalado, Sierra continúa desarrollando las líneas narrativas de los personajes del *Espejo I*, hasta tal punto que, a diferencia de ciclos como el amadisiano, no hay relevo generacional, es decir, que todos los miembros continúan en andanzas caballerescas sin que los más jóvenes releven a los mayores (Gutiérrez Trápaga, 2017b, 134). Por lo tanto, el Caballero del Febo y Rosicler siguen acaparando gran parte de la obra. Sin embargo, hay que observar que sus aventuras ya no mantienen una relación tan estrecha como en el texto de Ortúñez. En éste, sus respectivas biografías iban desarrollándose de forma paralela a través del ya mencionado entrelazamiento. Al final de la obra, ambos hermanos habían alcanzado ya su punto más álgido como caballeros andantes: ya conocían su linaje; en las armas, habían probado ser los

mejores caballeros empatando en un combate entre ellos; en lo religioso, habían peleado contra los paganos; en lo amoroso, habían contraído matrimonio, por lo menos de palabra. De modo que en el *Espejo II* no hay una etapa determinada por la que deban atravesar de manera paralela, excepto el retiro de las armas, que no sucede. Así, aunque sus aventuras siguen siendo de gran peso para la trama, ya no mantienen su dinámica original y, de hecho, llegan a coincidir muy pocas veces en la misma aventura. En cuanto a las duplas secundarias, Meridián y Lindabrides dejan de tener una relación estrecha desde el *Espejo I*, aunque Meridián sigue participando de forma activa en la continuación. Con respecto a Polifebo y Rosalvira, no hay elementos suficientes que apunten a un conflicto común de peso para la historia. En cambio, la dinámica que surge entre Claridiano y Rosalvira, aunque no acapara la trama, tiene un gran peso en ella y sirve como marca cronológica, pues el tiempo transcurrido en la obra va prácticamente desde su nacimiento hasta el momento de su anagnórisis. Ahora bien, dicha dinámica es muy distinta a la del Caballero del Febo y Rosicler, en gran medida por el hecho de que ahora se trata de una pareja mixta y no de dos caballeros.

## 2. El cambio de dinámica de los mellizos: las duplas de distinto sexo

Los mellizos aparecen desde las primeras obras del género, con más visibilidad mientras más se apela al entretenimiento, pero permanecen constantes en un aspecto: casi siempre se trata de duplas mixtas. Inicialmente, estos personajes aparecen sólo mencionados, como en el *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo, que hace alusión a una versión en la que Briolanja tendría mellizos del héroe: «que [Amadís] tomando su amiga aquella hermosa Reina, ovo en ella un hijo y una hija de un vientre» (I, 613)<sup>5</sup>; en las *Sergas de Esplandián* (1510) se anuncia brevemente el nacimiento conjunto de los hermanos del protagonista, Brisena

---

<sup>5</sup> Avalor-Arce señala que este pasaje brinda elementos para suponer la existencia de al menos cuatro versiones anteriores a la obra de Rodríguez de Montalvo de las que no se conservan ejemplares, cada una de las cuales mostraba distintas soluciones para el problema que suponía Briolanja para la caracterización de Amadís como el amante más fiel, el caballero más cortés: «Hubo una versión original (A),



y Perión (408). Más adelante, en la etapa experimental del género, en el *Amadís de Grecia* (1514) y el *Florisel de Niquea I-II* (1532) de Feliciano de Silva aparecen Anastárax y Niquea, Zaír y Leonorina, Alastraxerea y Anaxartes. A esta última dupla cabe agregarle a Florisel, cuyo vínculo con Alastraxerea ha sido denominado por Trujillo como «hermanastros-geme-los», ya que, aunque son medios hermanos, tienen rasgos físicos idénticos (2019, 207). El hecho de que las duplas sean mixtas garantiza la primacía de un solo caballero en la obra, pues como señala Carolyn Larrington:

Twins might be imagined as representing a particular challenge to the task of differentiation so crucial to successful fraternal identity formation. Yet they are surprisingly rare in medieval European romance. Nor, when they do occur, do medieval twins particularly *resemble* one another (2015, 60-61).

Así, aunque el parecido físico sí ocurre a veces en estas obras, el sexo es suficiente para diferenciar a estos personajes. Es hasta el *Espejo I*, donde por primera vez se presentan mellizos del mismo género, con el uso estructural ya mencionado en la sección anterior.

Sierra retoma la aparición de mellizos, pero vuelve a la forma mixta en lugar de continuar con la usada por Ortúñez. El rechazo a tener dos caballeros protagonistas ya se había mostrado con el apartamiento de Clarante de la trama. La elección de un hombre y una mujer para una pareja de mellizos, aunque más extendida en el género, permite tomar distancia de la obra inicial del ciclo y explorar otros temas y otras estructuras narrativas, evitando siempre contradecir explícitamente el texto de Ortúñez. En concreto, la aparición de Rosalvira es fundamental para la inserción de dos temas que atraviesan toda la obra: el incesto y el ambiente pastoril.

---

que Montalvo no conoció, pero sí supo que sobre esa versión A trabajó el refundidor encargado por el infante don Alfonso de Portugal para obtener la versión B. [...] en la versión A Amadís trataba a Briolanja con dureza y rechazo y en la versión B con cierto tipo de benevolencia. Hubo una versión C [...]. La versión C contaba que Briolanja, locamente enamorada, convencía a su doncella de que usase el *don contraignant* que le había otorgado Amadís y le encerrase en una torre, de donde no saldría hasta tener un hijo o hija de Briolanja. Al parecer esta versión C continuaba con la decisión de Amadís de morir de hambre antes que ser desleal a su señora Oriana, quien, al tener noticia de la decisión de Amadís, le daba licencia para el ayuntamiento, del cual nacían un hijo y una hija de un vientre. Por último, hubo una versión D, en la cual, apiadada Briolanja por la suicida decisión de Amadís, ordenaba a la doncella que le quitase el don» (Avalle-Arce, 1990, pp. 163-165).

La relación entre Claridiano y Rosalvira está marcada por la separación. Al igual que sucede con sus padres, a menudo los protagonistas caballerescos crecen alejados de sus hermanos, como parte de su etapa de *fosterage* en la cual, el niño es abandonado o perdido por sus progenitores y acogido por padres sustitutos que lo crían lejos de su hogar (Campos García Rojas, 2009, 249). Este alejamiento conlleva posibles conflictos cuando los personajes llegan a la edad adulta, entre los que el género repite frecuentemente el enfrentamiento bélico y, en menor medida, el enamoramiento incestuoso (Lobato Osorio, 2009; Bueno Serrano, 2017). Claridiano y Rosalvira son separados de su madre al nacer por el sabio Galtenor, quien pretende criarlos en la corte de Trapobana. Unos años después, la niña se pierde en las selvas de Jerusalén (*Espejo II*, 71-72). Así, cada uno termina en un ámbito distinto: Claridiano crece en una corte, aunque pagana, mientras Rosalvira es criada como pastora bajo el nombre de Caicerlinga. Tras esta separación, no vuelven a coincidir sino hasta muchos años después, cuando, en efecto, Claridiano se enamora de Rosalvira y su vínculo se revela todavía más tarde.

Ahora bien, el espacio dedicado a los hechos de cada mellizo es bastante dispar, pues la narración, en lo que respecta a estos dos personajes, se focaliza en el desarrollo caballeresco de Claridiano. Rosalvira-Caicerlinga no se vuelve a mencionar hasta que aparece en las peripecias de Claridiano. Mientras el héroe prueba varias aventuras, a través de la escucha de una descripción y luego una visión, se enamora de una pastora, sin saber que se trata de su hermana (*Espejo II*, 194 y 202). Lo mismo sucede, en general, con el ambiente pastoril, pues a pesar de haberse introducido a partir del extravío de Rosalvira, ninguna acción llevada a cabo en él se narra sin que Claridiano se entere, la presencie o tome parte en ella. Esta disparidad en la narración y la pasividad de Rosalvira frente a su hermano tienen sentido en tanto que el desarrollo caballeresco de Claridiano es el más afectado por la situación que se propiciará.

La combinación del ambiente pastoril con el enamoramiento incestuoso tiene un antecedente en el *Amadís de Grecia*, de Feliciano de Silva, pero la mayor cercanía del parentesco entre los personajes del *Espejo II* parece agravar la situación. El hijo de Amadís de Grecia, Florisel, se enamora de la pastora Silvia y la corteja por algún tiempo, sin saber que se

trata en realidad de su tía (*Amadís de Grecia*, CXXXII). Si bien en ambas obras este malentendido provoca tensión narrativa por la falta que cometerían los personajes si la relación amorosa escalara, el hecho de que en el *Espejo II* sean hermanos mellizos tiene consecuencias a nivel estructural. Aunque el enamoramiento nunca va más allá del cortejo y se resuelve con la anagnórisis, después de esto, Claridiano no llega a alcanzar su punto más álgido como caballero, en el eje amoroso, evidentemente, pero tampoco en otras virtudes, pues nunca llega a sobresalir mucho más que sus otros familiares. Estructuralmente, esto se refleja en la falta de relevo generacional, ya que mientras la primera mitad de la obra se ocupa de extender las andanzas de las dos generaciones anteriores, representadas por el Caballero del Febo y Trebacio, la segunda se ocupa sólo parcialmente del desarrollo de Claridiano, dado que también se narran las aventuras de otros personajes, como Eleno o Polifebo. Según Gutiérrez Trápaga:

The absence of a generational shift is congruent with Sierra's respect for his hypotext. So, instead of substituting Ortúñez's protagonists with new ones, Sierra added extra characters of his own. Fittingly, the new romance and characters were not regarded as superior to the prior ones. Sierra kept the protagonists of the first romance, increasing narrative possibilities for the sake of entertainment (2017b, 134).

En el reducido espacio que se le dedica al desarrollo de Claridiano, en efecto, hay una búsqueda de entretenimiento, pues su camino no es como el de otros caballeros. El héroe tiene un tropiezo en su camino de perfeccionamiento debido a que falla en una aventura en la que su habilidad bélica parece ser sobrepasada por sus pecados, a saber, el paganismo y su peligro de incesto, por lo que tampoco alcanza su punto más álgido en el eje bélico ni en el religioso.

### **3. El peligro del incesto en Claridiano y Rosalvira: una variación en el desarrollo del caballero protagonista**

El incesto es un pecado que tiene una larga tradición en la literatura occidental. En particular, en la cultura griega, de la cual bebe el ciclo del

*Espejo*, el incesto es recurrente y parte constitutiva de la cosmogonía:

In the Greek creation myth, as in so many others, incest is central. Cronus married his sister Rhea and was subsequently deposed by their son Zeus, who in turn married his sister Hera. [...] The first stages of creation permit, indeed necessitate incest. But it was not just the need to populate the world that caused Zeus to be notably promiscuous in his casual couplings with his sisters and daughters, and the other Olympians enthusiastically followed his lead (Archibald, 2001, 54).

A pesar de la influencia de esta cultura, ni la literatura medieval ni luego los libros de caballerías castellanos reivindicaban este tipo de relaciones, que eran condenadas en sus propias sociedades. De acuerdo con Paloma Gracia, durante los siglos XI-XIII, el afán de la Iglesia por regular uniones matrimoniales entre personas con vínculos familiares cercanos comenzó a permear en la literatura:

El motivo fundamental del mito de Edipo se incorpora a las leyendas de reyes «trágicos», primero a la de Carlomagno en textos latinos de tipo hagiográfico, y cuyo mejor ejemplo literario es la *Chanson de Roldan* (Cantar de Roldán), una historia desgraciada que culmina en el desastre de Roncesvalles [...]. En el caso de Arturo, la *Vulgate* había hecho del incesto uno de los motivos que explicaban la destrucción de su reino; los pecados de adulterio y de incesto hacían que la pérdida se sintiera como un castigo [...]. El autor de nuestra *Suite* se esforzó por hacer esta lectura más patente [...]. Pero es que además, la obra aportaba, a la narración de las circunstancias en que el incesto había sido cometido, el relato pormenorizado del origen de Mordret [...] ya que el mismo hijo será el que ejecute el castigo impuesto al padre por causa de su pecado (1991, 62-63).

El incesto, además, se empezó a ligar con la creación de monstruos híbridos. También en la *Queste Post-Vulgate* aparece la «Beste Glatissant», un monstruo híbrido directamente ligado a una historia de incesto, lo cual se retoma luego en el *Baladro del Sabio Merlín* de 1498 y 1535, adaptaciones castellanas de dicha obra (Lendo, 2010, 1125):

Merlín le cuenta también [a Arturo] el nacimiento de la bestia, encarnación de un doble pecado sexual tan abominable como el animal mismo, pues fue concebido por el diablo en una joven que se entregó a él voluntariamente y estaba ya

marcada por el pecado del deseo incestuoso hacia su hermano (Gracia, 1991, 71)

A partir de estos casos, Gracia distingue dos tradiciones del incesto: la que asocia el nacimiento de monstruos con las uniones incestuosas y la que liga el incesto al fracaso de grandes personajes, preferentemente monarcas (1991, 79-80). En los libros de caballerías, ambas tradiciones se manifiestan, aunque con algunas diferencias.

Mientras los monstruos incestuosos no sufrieron muchos cambios en el género y aparecieron frecuentemente, los protagonistas que fracasan por el incesto se desdibujaron. Si bien los caballeros principales son susceptibles de caer en pecado y fracasar en alguna empresa debido a ello, no existe ningún caso en el que esto suceda por haber cometido incesto, a pesar de que este pecado está latente en muchas obras. Anastárax enamorado de Niquea en el *Amadís de Grecia*, Florisel de Silvia en el *Florisel de Niquea* e incluso Rosicler de Olivia en el *Espejo I* son ejemplos de caballeros que llegan a cortejar damas sin saber que son familia. Ninguno de estos casos tiene un desenlace fatal, pues ya sea la revelación del parentesco o la aparición de la auténtica amada, suceden antes de que el cortejo escale a la unión carnal. Una vez resuelto el malentendido, los caballeros siguen su perfeccionamiento sin repercusiones por sus acciones pasadas. Así, en lugar de reyes cuyo incesto deriva en la destrucción de su reino, en los libros de caballerías aparecen caballeros noveles que, por accidente, se envuelven en situaciones de riesgo, que no de concreción, de incesto, las cuales están puestas al servicio del entretenimiento y generalmente carecen de matices funestos. Con respecto a los monstruos híbridos, ya en la obra fundacional, el *Amadís* de Rodríguez de Montalvo, destaca el caso del Endriago, un ser identificado como el mismísimo demonio, concebido en una relación entre padre e hija (*Amadís de Gaula*, II, 1129-1151). La aberración de su creación se hace patente en sus rasgos físicos:

Tenía el cuerpo y el rostro cubierto de pelo, y encima había conchas sobrepuestas unas sobre otras tan fuertes, que ninguna arma las podía pasar, y las piernas y pies eran muy gruesos y rezios. Y encima de los ombros había alas tan grandes, que fasta los pies le cubrían, y no de péndolas, mas de un cuero negro como la pez, luziente, velloso, tan fuerte que ninguna arma las podía empeçer, con las cuales se cubría como lo fiziesse un hombre con un escudo. Y debaxo dellas le

salían brazos muy fuertes assí como de león, todos cubiertos de conchas más menudas que las del cuerpo, y las manos havía de fechura de águila con cinco dedos, y las uñas tan fuertes y tan grandes, que en el mundo podía ser cosa tan fuerte que entre ellas entrasse que luego no fuesse desfecha. Dientes tenía dos en cada una de las quixadas, tan fuertes y tan largos, que de la boca un codo le salían, y los ojos, grandes y redondos, muy bermejos como brasas, assí que de muy lueñe, siendo de noche, eran vistos y todas las gentes huían dél (II, 1132-1133).

El Endriago, por supuesto, fue digno de imitación: seres como el Centauro sin Piedad de Macedonia en el *Lisuarte* de Díaz, el Cavalión en el *Florisel III* o el Endemoniado Fauno en el *Espejo I*, se unen a la larga lista de monstruos híbridos enemigos de los caballeros, nacidos de relaciones incestuosas o simplemente de relaciones contra natura en las que suele estar involucrado el demonio (Marín Pina, 1993, 28-29; Martín Romero, 2010, 1285). En el *Espejo II*, además del enamoramiento incestuoso de Claridiano, aparece también un monstruo híbrido.

Si bien el *Espejo II* es considerado un libro de caballerías de entretenimiento, el caso de Claridiano enamorado de su melliza Rosalvira-Caiceringa no persigue exclusivamente este fin, pues contiene cierta carga moral y didáctica. En el prólogo del *Espejo I*, Ortúñez manifiesta intenciones didácticas: «he traducido un libro intitulado *Espejo de príncipes y caballeros*, [...] el qual, de más de parescerme que será agradable en su lectura, tiene alguna moralidad que a bueltas de las historias no será tan enojosa quanto provechosa para el que lo leyere» (I, 16). Sierra, cuya obra carece de prólogo, parece asumir los valores y metas del de Ortúñez, incluidas las intenciones didácticas y morales (Gutiérrez Trápaga, 2017b, 133). A lo largo de todo el texto se apela al entendimiento de los receptores, especialmente del público femenino, para captar las enseñanzas morales de pasajes tales como los protagonizados por Arcalanda, Felina, Herea, Tarsina, Candisea y Damelis. Al respecto, Martín Romero señala:

no debemos dejarnos engañar y entender que Pedro de la Sierra mantiene una intención moralizante en su obra. Nos encontramos ante un libro de entretenimiento, resultado más de intereses literarios que de un afán didáctico. Su intención no es alejarnos del vicio (aunque en el texto se vea castigado), ni movernos a la virtud (si bien se la presenta como digna de elogio). Se trata de una especie

de *captatio benevolentiae* por la que se desea conseguir la connivencia del lector. El narrador no se sitúa por encima de sus receptores con la pretensión de educarlos, esto no le otorga al texto un carácter moralizante o didáctico, pues el entretenimiento sigue prevaleciendo (2007, 95).

El hecho de que el entretenimiento prevalezca, sin embargo, no significa que lo didáctico o moralizante no exista o esté en segundo plano, pues, precisamente, se aspira a la fusión del *delectare* y del *prodesse*. Como apunta Bognolo acerca de la cuestión didáctica en el género:

La favola piacevole si giustifica se da essa si può trarre un'utilità, che deve risiedere in un insegnamento, sia esso inteso in senso lato come prodotto dalla stessa perfezione esemplare degli eroi idealizzati, sia esso piuttosto individuabile in un insieme di nozioni pratiche e specifiche, o in un sapere enciclopedico deducibile dall'erudizione poetica (1999, 70).

En este sentido, para que una obra fuera formativa no debía ser imperativo que el protagonista fuera un dechado de virtudes cristianas, como en el *Florisando* de Ruy Páez de Ribera. En el *Espejo II*, además de la ejemplaridad de los conflictos de personajes femeninos ya aludidos, hay un intento por señalar las acciones inmorales de los personajes. Claridiano fracasa en una aventura concreta en la que se alude constantemente a su ignorancia de la fe cristiana y al peligro de incesto en el que se encuentra, pese a que no tiene reproche en la mayoría de sus otras virtudes y su cortejo no llega a las últimas consecuencias.

Camino hacia Jerusalén, en busca de la pastora de la que está enamorado, que en realidad es su hermana, Claridiano se topa con una torre de rasgos infernales en la que enfrentará una aventura con alusiones a dos personajes incestuosos, Merlín y Edipo. A pesar de las advertencias de una doncella, el caballero entra en la torre. Ahí lee en un pergamino la historia del rey de Arabia, quien había asesinado a su hija Damelis luego de encontrarla con su amado Velegrato, por lo que un mago llamado Demofronte lo encierra un edificio mágico junto con Velegrato y las doncellas de su hija (*Espejo II*, 234-227). Al final del relato, el pergamino advierte: «El que quisiere ver cómo [el rey, Velegrato y las doncellas están encerrados], tome y toque el cuerno, que luego le será abierta la puerta, pero avísale que la

salida le será dudosa» (237). Aunque no se menciona la posibilidad de liberar a los cautivos, el horizonte de expectativas apunta a que el héroe está ante una aventura guardada, «la aventura, que permite al héroe consagrarse y ser reconocido por la comunidad como un gran libertador, [que] es, antes que nada, signo de elección, pues sólo la encuentra quien es digno de ella» (Lendo, 2008, 87). Claridiano, por supuesto, confía en sus habilidades para vencer.

Dentro de la torre, el caballero se topa con dos personajes distintos llamados Merlín, por lo que el pasaje resulta ambiguo. Sin embargo, los atributos de ambas entidades y la ambientación del episodio apuntan a que, más allá de la coincidencia nominal, hay una alusión al sabio del mundo artúrico, que ya es un personaje referencial desde el siglo XII (Gutiérrez Trápaga, 2010, 34). Este caso, además, es un proceso de transfuncionalidad, en tanto que Merlín se integra en la diégesis del *Espejo II* (Saint-Gelais, 2011, 10-11). En primer lugar, cabe señalar que una de las fuentes de la historia de Velegrato y Damelis es el *Baladro del sabio Merlín*, por lo que la posterior mención al nombre del sabio no resulta gratuita (Martín Romero, 2007, 65). Ahora bien, para la época, los principales atributos de Merlín en la tradición hispánica eran su capacidad de conocer el pasado, el presente y el futuro, su sabiduría, su capacidad de modificar el espacio a través de la magia, la indeterminación de su apariencia y su ascendencia diabólica, razón por la que resultaba útil como ejemplo del poder demoníaco (Alvar, 2021, 43, 46; Gutiérrez Trápaga, 2010, 103-111). Algunas de estas características se reflejan desde la primera aparición de uno de los personajes que ostenta el nombre de Merlín, una criatura monstruosa, pero con entendimiento:

era de cuerpo mayor que un elefante; tenía el rostro duro y cubierto de unas duras y pintadas conchas; la cola tenía muy larga y algo gruesa; sostenía su cuerpo sobre cuatro pies, cada uno acompañado de dos largas y agudas uñas; el cuello era de una vara en largo; tenía el rostro de muger; de la cabeza le salían dos estendidos y agudos cuernos; hablaba muy claro y respondía en todas las lenguas que le preguntaban; con nadie quería hacer batalla sin aver procedido demandas y respuestas. Y según Galtenor afirma, dize que el encantado Merlín era el que en aquel animal estava encerrado (*Espejo II*, 238).



La descripción física de la bestia coincide con la tradición de los monstruos híbridos, frecuentemente producto del incesto o las relaciones contra natura, como lo es Merlín en otros textos, aunque aquí no se detallan sus orígenes. Por otro lado, la bestia muestra sabiduría en su hablar claro, su dominio de lenguas y su modo dialéctico para iniciar batallas. A dicha virtud se le suma el conocimiento del presente, pasado y futuro, lo cual le brinda a Claridiano elementos para la anagnórisis, pero utilizados para reprocharle el poco merecimiento de su linaje, principalmente debido a que es pagano, aunque también se mencionan superficialmente los sentimientos amorosos por su desconocida hermana: «Tú eres hijo y nieto de los dos más altos emperadores del mundo [...]. Tu madre es la más valerosa matrona que jamás ha avido [...]. Pues más te diré, que no mereces tú llamarte de tal linaje, por ser tú pagano y ellos cristianos» (*Espejo II*, 239). Más adelante, luego de que el caballero derrota a la bestia con las armas, ésta insiste: «¡Ó Claridiano, can renegado! No te confíes en tus fuerças, ni menos en el gran daño que me has hecho, que yo haré no veas a Grecia, tu propia tierra, ni menos gozarás de la pastora» (239-240). Claridiano obtiene una victoria parcial, pues si bien demuestra su destreza en armas, no reivindica los defectos que la bestia le señala. En este punto, cabe señalar que Merlín, más allá del contexto del *Espejo II*, es también el encargado de señalarle al rey Arturo que ha cometido incesto.

En el *Baladro*, Merlín cuenta dos casos de incesto que derivan en desgracias. Es él quien le revela a Arturo que ha yacido con su hermana Elena: «& vos fezistes tan grand traycion que dormistes con vuestra hermana, muger de vuestro vasallo, & ella es preñada de vn tal fijo que ayna fara mucho mal a esta tierra» (*Baladro 1498*, 228). Ambos amantes ignoran el parentesco al momento del acto, pero no se les hace menos culpables por ello, ya que cometieron adulterio. El sabio, además, le cuenta a Arturo la historia de la Bestia Ladradora, un monstruo con las siguientes características: «auia la cabeça y el cuello de oveja blanco como nieue, & pies & manos de can negras como carbon. E auia el cuerpo como de raposo» (*Baladro 1498*, 224). Esta prosopografía no tiene relación directa con la de la bestia que enfrenta Claridiano, pero se trata de un monstruo híbrido explícitamente relacionado con el pecado de incesto. En esta historia, la hija del rey Ydomenes se enamora de su hermano Galaz, quien la rechaza.

La doncella, entonces, lo acusa de haberla violado y embarazado, cuando en realidad el hijo que espera es del diablo. Galaz es condenado a morir devorado por perros, pero antes de ser arrojado pide a Dios que ladren perros en el vientre de su hermana. Tiempo después, ésta da a luz a la Bestia Ladradora (*Baladro 1498*, 234). De esta forma, Merlín tiene un gran peso en el tema del incesto, pues es quien conoce las circunstancias de los personajes que lo han cometido. Asimismo, en el *Espejo II*, si bien la bestia no le revela explícitamente a Claridiano que la pastora de la que está enamorado es su hermana, sí le vaticina el fracaso en su empresa amorosa.

El entendimiento de la bestia y el diálogo que sostiene con Claridiano revelan otro referente que tiene que ver con el incesto: Edipo. La bestia le reprocha al caballero su ignorancia de tres asuntos: su linaje, la religión cristiana y la solución de un enigma que le plantea: «¿Cuál es el animal que en naciendo anda en cuatro pies y después en dos y a la fin en tres?» (*Espejo II*, 239). El referente de este fragmento es el enigma con cuya solución Edipo derrota a la Esfinge y por lo cual recibe en recompensa la ciudad de Tebas y a Yocasta en matrimonio, sin saber que se trata de su propia madre (*Apolodoro*, 82). Claridiano falla en la respuesta, mostrando poca inteligencia. Sin embargo, esta derrota intelectual no es del todo negativa, pues precisamente el héroe se muestra distinto a Edipo y, de inmediato, derrota a la bestia con las armas. Además, a pesar de que el posterior desarrollo de la aventura no queda claro, al final de la obra, Claridiano no llega a concretar el incesto, mostrándose definitivamente mejor que Edipo. De esta forma, se reforzaría la visión del linaje de Trebacio como el culmen de la cultura griega, de la cual, de acuerdo con el prólogo de Ortúñez, son herederos directos y cuyas aventuras son superiores a las de los héroes más sobresalientes: «Y ni la *Ulixea* de Homero, ni ninguno de sus cantos e sonorosos versos por largos tiempos en toda Grecia no se oyó cantar después que los hechos destes cavalleros a los griegos fueron manifiestos» (*Espejo I*, I, 29). No obstante, no se desaprovecha la oportunidad de mostrar a un héroe que fracasa, aunque sea parcialmente, debido al riesgo de cometer un pecado por ignorancia.

Luego de matar a la bestia, Claridiano avanza hacia otra sala, donde, ya sea intencionalmente o por un error de transmisión, aparece un personaje diferente que también es referido como Merlín. En esta segunda sala

hay un sepulcro del que salen llamas que atormentan a un hombre que declara ser el Rey de Arabia, pero más adelante expresa: «Merlín el infeliz soy» (*Espejo II*, 242). Al igual que el anterior, este personaje también ostenta conocer los orígenes de Claridiano: «Trebacio es tu abuelo y tu padre, el gran Alfebo, y la excelente Claridiana, tu madre, de quien te hurtó Galtenor en compañía de una hermana tuya, la más bella criatura del mundo» (II, 242.) El tono de este Merlín no es desafiante como la bestia, sino que brinda la información a cambio del socorro de Claridiano. No obstante, pese a que éste obtiene elementos explícitos para la anagnórisis la identidad de su hermana, aunque aludida, continúa velada, así como el peligro de incesto en el que se encuentra, pues el hombre retorna a sus dolorosos gritos. Claridiano intenta liberarlo con los golpes de su espada, pero una legión de demonios y un gigante se lo impiden y es expulsado del infierno sin conseguir la libertad de nadie. La aparición de la legión de demonios refuerza la identificación de este personaje con el Merlín artúrico, que hacia el final del *Baladro* es llevado por seres análogos, pero además, subraya el carácter condenable de los atributos de Claridiano (*Baladro 1498*, 468-469). El héroe fracasa frente a ellos, pues su destreza guerrera no redime en automático su paganismo, señalado explícitamente, ni sus sentimientos incestuosos, aludidos a través de elementos intertextuales.

Hacia el final de la obra, el peligro del incesto se disipa con la anagnórisis, la aventura de Merlín es referida como un triunfo y no hay condena moral explícita al pecado que Claridiano estuvo a punto de cometer. No obstante, hay un castigo implícito en el hecho de que el héroe queda todavía lejos de alcanzar su punto más álgido en la caballería, pues no está consagrado a una amada y sus antepasados siguen destacando más que él, lo cual se refleja narrativamente en la falta de relevo generacional, que constituye una novedad para el género. A pesar de que Claridiano no llega al perfeccionamiento que han alcanzado sus parientes, el desenlace de esta aventura muestra, por lo menos, cómo bajo circunstancias similares, el linaje de Trebacio resulta superior a los antiguos héroes griegos.

## Conclusiones

A lo largo de estas páginas se mostraron las estrategias narrativas que se utilizan para introducir mellizos y utilizarlos para crear conflictos que crean lazos entre las dos primeras partes del *Espejo* e impactan en la estructura de la obra. En primero lugar, se analizó el aprovechamiento de la indeterminación de los personajes en el plan cíclico de Ortúñez para reincorporar el tema de los mellizos. Se añaden dos duplas, Claridiano y Rosalvira y Polifebo y Rosalvira, los cuales se identifican con la genealogía principal a través de sus rasgos físicos y de la onomástica.

Ahora bien, Sierra innova con respecto a la obra anterior al introducir dos duplas de distinto sexo, lo cual permite utilizar distintas estructuras narrativas e introducir distintos conflictos. La única dupla que comparte un conflicto específico que se desarrolla a lo largo de la obra es la constituida por Claridiano y Rosalvira y dicho conflicto es el peligro de cometer incesto. Éste es propiciado a partir de la separación de los hermanos y su crianza en ámbitos distintos: el cortesano y el pastoril, el cual no constituye una innovación en el género, pero sí un elemento de probada efectividad para dar variedad. El tema del incesto, por su parte, es aprovechado en la obra tanto por su capacidad de generar tensión y entretenimiento, como por su carga moral negativa.

Por la naturaleza de los libros de caballerías castellanos, los protagonistas no suelen cometer pecados que los lleven a escenarios fatalistas. Su caracterización como linaje de buenos reyes cristianos suele hacer que sus faltas tengan una función más de entretenimiento que de enseñanza moral. Sin embargo, en el caso de Claridiano, a través de un entramado de personajes referenciales alusivos al incesto, se crea una aventura en la que se le reprocha haberse enamorado de su melliza. El pecado le cuesta un retraso en su biografía y un menor esplendor con respecto a sus antepasados que se refleja en la estructura de la obra. Esto no indica necesariamente que haya una visión negativa permanente del caballero, pero muestra que las faltas, aunque no lleguen a sus últimas consecuencias, deben ser redimidas, lo cual constituye un intento por cubrir el aspecto moralizante y didáctico prometido en el prólogo de Ortúñez. Ahora bien, debido a que el incesto

es impedido a tiempo, también se muestra una superioridad moral del linaje de Trebacio con respecto a los personajes de la cultura griega, otra de las ideas propuestas en el *Espejo I*.

Este trabajo muestra que la proliferación de mellizos en el ciclo del *Espejo*, por lo menos hasta la segunda parte, no es gratuita. A través de este tipo de personajes, Sierra logra anclar su continuación con el texto precedente con un tipo de personajes que los diferencia de otros ciclos y obras del género. Además, desarrolla aspectos que el propio Ortúñez postuló, pero no llegó a trabajar en su obra, lo cual también refuerza la unidad de las obras, ya que persiguen los mismos objetivos. Finalmente, a pesar de que se constituye como una continuación fiel al *Espejo I* y de igual modo se presente un conflicto que implica mellizos, la segunda parte logra una estructura original en la que todas las generaciones coexisten en el espacio de la aventura. Es necesario todavía profundizar en el desarrollo de las otras duplas presentes en este texto, cuya relación no parece tan estrecha, así como analizar el peso de los mellizos en proyección cíclica de Sierra y en qué medida ésta se cumple o no en la tercera parte, donde también aparecen mellizos. De esta forma, se podrá tener un panorama más amplio del alcance de estos personajes en el ciclo y de la evolución de determinados aspectos del género en las últimas décadas del siglo XVI.



### Bibliografía citada

- Alvar, Carlos, «Arturo extravagante», *Edad de Oro*, 40 (2021), pp. 33-50.  
DOI: < <https://doi.org/10.15366/edadoro2021.40.001> >.
- Amadís de Gaula* = Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols.
- Amadís de Grecia* = Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Apolodoro* = Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, trad. José Calderón Felices, Madrid, Akal, 1987.
- Archibald, Elizabeth, *Incest and the Medieval Imagination*, Oxford; New York, Oxford University Press, 2001.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Baladro 1498* = Tracy Van Bishop, «*A Parallel Edition of the Baladro del Sabio Merlín Burgos 1498 and Seville 1535*», Madison, University of Wisconsin-Madison, Tesis Doctoral, 2002.
- Bognolo, Anna, «Il romanziere e la finzione: questioni teoriche nei testi introduttivi ai libros de caballerías», *Revista de Filología y Literatura Hispánicas*, 2 (1999), pp. 67-93.
- . «La ricerca recente sul romanzo cavalleresco spagnolo», *Critica del testo*, vol. 20, 2 (2017), pp. 387-416.  
DOI < <https://doi.org/10.23744/1424> >.
- Bueno Serrano, Ana Carmen, «Una ordalía mágico-amorosa en el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva», *Voz y Letra*, vol. 18, 2 (2017), pp. 3-28.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», en *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, vol. I, pp. 235-271.
- Campos García Rojas, Axayácatl, «El niño robado y su aprendizaje visual en los libros de caballerías hispánicas: pinturas y estatuas ejemplares», *Memorabilia*, 12 (2009-2010), pp. 249-267. URL: < <https://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia12/PDFs/Caballerias.pdf> >.

- Cirlot, Victoria, «La aparición de Florestán: un episodio en el *Amadís de Montalvo*», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. María Isabel Toro Pascua, Salamanca, Universidad de Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, vol. I, pp. 255-260.
- Coduras Bruna, María, «*La antroponimia en los libros de caballerías españoles: el ciclo amadisiano*», Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Tesis Doctoral, 2013.
- Eisenberg, Daniel, «Introducción», en *Espejo de príncipes y caballeros [El caballero del Febo]*, Diego Ortúñez de Calahorra, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. XVIII-LXXXVIII.
- Espejo I* = Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros [El Caballero del Febo]*, ed. Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, 6 vols.
- Espejo II* = Pedro de la Sierra, *Espejo de príncipes y caballeros (segunda parte)*, ed. José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- González, Javier Roberto, «Amadís, Galaor: los dos hermanos a la luz de las leyes épicas», *Revista Chilena de Literatura*, 44 (1994), pp. 53-71.
- Gracia, Paloma, *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, 1991.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel, «*Merlín: tradición e innovación en las novelas de caballerías castellanas*», México, Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis de Maestría, 2010.
- , «La prosa de ficción en algunas historias de la literatura recientes: valoración cuantitativa de fuentes, metodología y principios de investigación», *ehumanista: Journal of Iberian Studies*, 37 (2017a), pp. 680-695. URL:<[https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume37/37%20ehum37.gutierrez.pdf](https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume37/37%20ehum37.gutierrez.pdf)>.
- , *Rewritings, Sequels, and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry: «Aquella inacabable aventura»*, Woodbridge, Tamesis, 2017b.

- Hamon, Philippe, «Pour un statut sémiologique du personnage», *Littérature*, 6 (1972), pp. 86-110.
- Larrington, Carolyne, *Brothers and Sisters in Medieval European Literature*, Woodbridge, The University of York, York Medieval Press, 2015.
- Lendo, Rosalba, «El incesto del rey Arturo en la adaptación castellana de la *Suite du Merlin*, *El baladro del sabio Merlin*», en *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)*. In memoriam Alan Deyermond, ed. José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz, y Ma. Jesús Díez Garretas, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, Universidad de Valladolid, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010, vol. II, pp. 1117-1129.
- , «La evolución de la figura del caballero artúrico en la novela artúrica francesa», en *Caballeros y libros de caballerías*, ed. Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008, pp. 81-94.
- Lobato Osorio, Lucila, «“Mas si él fue bravo, no falló flaco al otro”: el combate singular entre los dos mejores caballeros del mundo, Amadís de Gaula y don Galaor», en *Anuario de Letras Hispánicas. Glosas hispánicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2009, vol. I, pp. 15-24.
- Lucía Megías, José Manuel, «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. XI. El último libro de caballerías castellano: “Quinta parte de *Espejo de príncipes y caballeros*”», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 46, 2 (1998), pp. 309-356.  
DOI: < <https://doi.org/10.24201/nrfh.v46i2.2058> >.
- Lucía Megías, José Manuel; Emilio José Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI - XVII)*, Madrid, Laberinto, 2008.
- Marín Pina, María Carmen, «Los Monstruos Híbridos en los Libros de Caballerías Españoles», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, ed. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Edições Cosmos e Associação Hispânica de Literatura Medieval, 1993, pp. 27-33.



- Martín Romero, José Julio, *Espejo de príncipes y caballeros (segunda parte) de Pedro de la Sierra (Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1580). Guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro Estudios Cervantinos, 2001.
- . *Entre el Renacimiento y el Barroco: Pedro de la Sierra y su obra*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007.
- . «Sobre el Endriago amadisiano y sus descendientes caballerescos», en *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In memoriam Alan Deyermond*, ed. José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz, y Ma. Jesús Díez Garretas, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, Universidad de Valladolid, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010, vol. II, pp. 1289-1298.
- Pavel, Thomas G., *Fictional Worlds*, Cambridge, USA, Harvard University Press, 1986.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Siglo XXI, 1998.
- Ramos Nogales, Rafael, «Dos nuevas continuaciones para el *Espejo de príncipes y caballeros*», *Historias Fingidas*, 4 (2016), pp. 41-95. DOI: <<https://doi.org/10.13136/2284-2667/50>>.
- Saint-Gelais, Richard, *Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- Sergas* = Garcí Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003.
- Trujillo, Stefania, «Yo soy tú, y tú eres yo». *Disfraz, Metamorfosis y duplicación en los libros de caballerías de Feliciano de Silva*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Università degli studi di Verona, Tesis Doctoral, 2019.





PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### Una tipología de los vehículos en los libros de caballerías (medios de transporte en el *Belianís de Grecia*)

María Luzdivina Cuesta Torre  
(Universidad de León)

#### Abstract

El objetivo de este trabajo es ofrecer una tipología de los medios de transporte que existen en las cuatro primeras partes del *Belianís* de Jerónimo Fernández, uno de los libros de caballerías que abarca una geografía más amplia. Para ello se revisan los vehículos existentes, sus descripciones, la función narrativa que realizan y las repercusiones de su incorporación en la construcción del relato y en la percepción de este por parte de los lectores, además de las diferencias entre las dos primeras partes de 1545 y las continuaciones publicadas en 1579. Puesto que no existe ningún estudio clasificatorio de los medios de transporte en los libros de caballerías, aunque se ha dedicado alguna atención a los vehículos mágicos, la tipología establecida para el *Belianís* ofrece la posibilidad de servir de base para investigaciones futuras que comprendan otras obras del género.

Palabras clave: *Belianís*, Jerónimo Fernández, libros de caballerías, caballero andante, transporte, vehículo.

The objective of this study is to offer a typology of the means of transport found in the books of *Belianis* written by Jerónimo Fernández, one of the books of chivalry that covers a wider geography, in order to review these vehicles, their descriptions, the narrative function they perform and the repercussions of their incorporation in the story and in the perception of it by the reader. Since there is no classificatory study of the means of transport in the books of chivalry, although some attention has been devoted to magical vehicles, the typology established for the *Belianis* offers the possibility of serving as a basis for future research that might include other works of the genre.

Key words: *Belianís*, Jerónimo Fernández, books of chivalry, errant knight, transport, vehicle.



El protagonista de los libros de caballerías es un caballero andante, y en consecuencia la estructura de este tipo de obras está profundamente enraizada en el cronotopo que configura el relato mediante la itinerancia del personaje. Entre el amplio número de libros de caballerías existentes, uno ha llamado en especial la atención de la crítica por la abundancia de viajes que plantea y por la amplitud geográfica que abarca: se trata del *Be-*

*lianís de Grecia* (Roubaud, 1999 y Cuesta Torre, 2010), cuyas cuatro primeras partes, las únicas publicadas por la imprenta, pues se conoce otra quinta parte manuscrita (BNE ms. 13138), de Pedro Guiral de Verrio (Roubaud 1999, 84), son obra de un mismo autor: el burgalés Jerónimo Fernández. Ciertamente es que sobre la autoría de la *Tercera y Cuarta parte*, publicadas de forma conjunta póstumamente, podrían caber dudas acerca de la intervención que en ellas pudo tener su hermano Andrés Fernández. A este último debemos el conocimiento de que Jerónimo había pertenecido como abogado al Consejo Real de Felipe II. En cuanto a Andrés, era notario, y trabajó de 1565 a 1592 para el Real Monasterio de las Huelgas (Orduna, 1997, I, li). La familia se encuentra radicada en Burgos y tanto el padre como el hermano del autor perciben la empresa de la escritura como un negocio en el que deciden invertir sus recursos, financiando el primero la impresión de la *Primera y Segunda parte*, que ve la luz en 1547 (o tal vez en 1545, si existió la edición que señala Clemencín, 1805, 8 y 67), y costeando el segundo la de la *Tercera y Cuarta parte* en 1579. El padre pronosticó acertadamente el éxito, pues de las dos primeras partes se han conservado ejemplares de cuatro ediciones más (Eisenberg y Marín Pina, 2000, 263-264) y se sospecha la existencia de otra más discutida por los investigadores (Orduna, 1997, I, xiv; Eisenberg y Marín Pina, 2000, 264; Lucía, 2000, 600). Esta fortuna editorial se consolida con las traducciones al italiano en 1586-1587, al inglés en 1598 y al francés en 1625. En inglés alcanzó particular aprecio, difusión y permanencia, contando con una continuación y siendo citada por Walter Scott en 1821 (Roubaud, 1999, 63; Gallego García, 2013, 44). Sin embargo, Andrés se equivocó al pensar que la continuación tendría la misma fortuna.

En este éxito diferente pudo influir la fecha de publicación, al situarse la de las dos primeras partes en el momento culminante del aprecio de los lectores por nuevas aportaciones de este género literario. Efectivamente, en 1545 se publican por primera vez *Cirongilio de Tracia*, *Cristalián de España* y *Florando de Inglaterra* (Eisenberg y Marín Pina, 2000, 458-459), mientras que desde la publicación de la continuación del *Belianís* hasta 1602, cuando

aparece el *Policisne de Boecia*, solo ven la luz dos continuaciones del ciclo del *Espejo de príncipes y caballeros* y un libro nuevo, el *Rosián de Castilla*<sup>1</sup>.

Rey Hazas (1982: 75) considera la preferencia por situar las acciones de los personajes en una geografía exótica y lejana como uno de los dieciséis rasgos fundamentales que caracterizan el género de los libros de caballerías. Cabo Aseguinolaza (2015, 56), a su vez, destaca la repercusión que los desplazamientos de los personajes tienen en la consideración de los libros de caballerías como un precedente de la literatura mundial, definida, siguiendo a Moretti, como la «supranacionalidad del espacio representado, que trascendería definitivamente el espacio nacional peculiar de la novela». El *Belianís* es, precisamente, un excelente ejemplo de supranacionalidad en cuanto al espacio representado, pues

Los personajes del *Belianís de Grecia* se desplazan por casi todo el mundo conocido, pues aunque el centro del que parten en sus itinerarios es el Mediterráneo oriental (Constantinopla, Grecia, Babilonia, Antioquía y Persia, en el libro I), acaban incluyendo en ellos Ceilán, China, Asiria, Siria, India, Irlanda, Hungría, Polonia, Transilvania, Albania, Praga, Egipto, Palestina, Arabia y una isla cercana a la Florida. El lejano norte está representado en la obra por el caballero don Florispiano de Suezia, «a quien todos en mucho por sus grandes nuevas estimauan» (I, 191). Sin embargo, nada más se dice de su tierra y a pesar de la lejanía geográfica se le presenta como primo de don Contumeliano de Fenicia, uno de los personajes principales de la obra (Cuesta Torre, 2010).

Los países mencionados se sitúan en Europa, Asia y África, aunque Jerónimo Fernández, que anuncia a sus lectores que la isla en la que disfrutan su amor el príncipe don Clarineo y la princesa Hermiliana estaba muy cerca de La Florida (*Belianís*, IV, cap. 19, p. 535), no permite a sus héroes pisar suelo americano (Guerra y Plancarte, 2011, 109), probablemente para no caer en la contradicción de que esas tierras recientemente

---

<sup>1</sup> Lucía Megías (2008, 213) apunta como razón fundamental de la escasez de textos nuevos la crisis de la imprenta a partir de la década de los años sesenta del siglo XVI, ligada a motivos económicos. Marín Pina (2008, 177) señala un período entre 1575 y 1585, en el que se produce un aumento transitorio de la producción editorial de libros de caballerías (precisamente cuando sucede la aparición de la Tercera y Cuarta parte), ligándolo al deseo del rey Felipe II en relanzar «la caballería ciudadana en pro de sus intereses políticos».

descubiertas por los españoles lo hubieran sido ya en el tiempo remoto en el que sitúa la acción.

Esta supranacionalidad mundial se potencia con la adición de alusiones a otros países que se hacen presentes en el relato a través de los nombres de los personajes, que no solo recorren el mundo, sino que además representan su propia nación, muchas veces también exótica o lejana. El análisis del índice toponímico que Ferrario de Orduna incluye al final de su edición de la *Primera y Segunda parte* de Fernández (1997, II, 493-494) revela que la mayor parte de los topónimos son mencionados como indicación de la patria o lugar de origen.

En esta ampliación del mundo que se percibe en el *Belianís*, jugaron seguramente un papel determinante los grandes viajes de descubrimiento que tienen lugar en el siglo XV y XVI, en especial la navegación a América y la circunvalación del globo terráqueo por Magallanes y Elcano<sup>2</sup>. Las necesidades de los navegantes y las aventuras de los viajeros reales potenciaron la valoración de los conocimientos geográficos y la ampliación de la documentación cartográfica y de la bibliografía constituida por mapas, portulanos, libros de viaje, tratados y polianteas (Marín Pina, 2018, 87-139), que pudieron encontrarse al alcance de Jerónimo Fernández y que debieron suponer un estímulo a su imaginación y una ayuda en la vertebración de su obra mediante el elemento del viaje.

La evolución del género de los libros de caballerías corre pareja a una evolución, más bien, revolución, de la imagen del mundo y de la geografía. En 1489 el geógrafo y cartógrafo alemán Martelus Germanus proporciona un mapamundi que, como otros del siglo XV, figura en el extremo occidente la península ibérica y en el extremo oriente las tierras de Asia. En 1570 el cartógrafo flamenco Abraham Ortelius publica el primer atlas moderno y poco después, en 1575 recibe su nombramiento como geógrafo

---

<sup>2</sup> «Los relatos caballerescos escritos o publicados durante el siglo XV en Castilla, tales como el *Libro del Conde Partinuples* o el *Oliver de Castilla* recurren con más frecuencia a los viajes que los libros caballerescos de siglos previos. Lo anterior, sugiere Goodman, se debe a que la narrativa de viaje en este siglo ensanchaba el mundo conocido a un ritmo desconcertante (1998, 49). También se puede suponer que el viaje marítimo con sus riesgos característicos, así como con su función literaria, se perfila como una de las nuevas fronteras del heroísmo, según se le antoja a Gonzalo Fernández de Oviedo en el prólogo a sus *Naufragios e infortunios* (2011, 2)» (Guerra y Plancarte, 2011, 103-104).

del rey Felipe II. Poco después, en 1587 aparece el mapamundi de Mercator. Semejante evolución de la ciencia geográfica tenía que quedar reflejada también en la narrativa de la época, y justificaría una cierta variación en la representación del viaje y de los sistemas de transporte entre la *Primera y Segunda parte del Belianís* y su continuación, incluso a pesar de que las haya producido la misma mente y pluma.

Pero la geografía caballeresca, inspirada en los documentos y libros de la realidad, es fundamentalmente obra de la imaginación creadora del escritor, pues al igual que ocurre en el *Felixmarte*, el caballero andante deambula por un tipo de espacio «distante, despoblado, extraño, externo e, incluso, imaginario», ya que «su misma condición de errante lo obliga a internarse en un ámbito sobre el que no tiene poder alguno en un acto de autoafirmación y entera libertad» (Aguilar Perdomo, 2005). Solo en algunos libros excepcionales, como *El Caballero de la Fe* (1583) del padre Miguel Daza, se hace uso de los tratados geográficos de Martín Fernández de Enciso, Jerónimo de Chaves y Paolo Giovio, no solo como fuentes de la cartografía caballeresca, sino incluso como intertextos en los que se basan las descripciones de los viajes y lugares visitados por los protagonistas (Martínez Muñoz, 2017).

En cualquier caso, ese transcurrir por un mundo extendido, que podía ser descrito y vestido mediante la imaginación, requería que los personajes, y en especial el protagonista, pudieran desplazarse con extrema celeridad de unos puntos a otros. En el *Belianís* la importancia del viaje correlaciona con la enorme amplitud geográfica que abarcan las obras de Jerónimo Fernández, lo que las convierte en un ciclo caballeresco especialmente adecuado para estudiar la tipología de los vehículos.

En cuanto a los medios de transporte, puede observarse que el periplo terrestre cede protagonismo al periplo marítimo, gracias a que los transportes navales son susceptibles de abarcar mayores distancias a mayor velocidad. La magia se convierte también en un recurso aplicado al viaje y a los transportes, pues sin ella el autor no hubiera podido trasladar a sus personajes por un escenario tan amplio (Roubaud-Bénichou, 1999, 79). Pero no siempre se recurre a la magia, y los personajes se desplazan a menudo por medios más corrientes. Si se pretende hacer un estudio de los transportes en el *Belianís* es necesario considerar, además de aquellos de

tipo prodigioso, los que hacen referencia a una realidad, bien arcaica o del pasado reciente, bien contemporánea y anacrónica respecto al tiempo del relato.

Para clasificar los vehículos y transportes recurriré, por lo tanto, a una división en cuanto al funcionamiento, que podrá ser o bien prodigioso o mágico o bien realista y, en ese caso podrá entrar en consideración su carácter artificial o mecánico, o natural, mediante el empleo de animales de tiro, que a su vez podrán ser fantásticos o realistas, o de otros recursos naturales como el viento. En esta división tipológica será necesario tener en cuenta quiénes son los que viajan en este tipo de transportes y si hay correspondencia entre el poder mágico y el uso de un vehículo maravilloso o no. Pero también emplearé otras clasificaciones, por ejemplo, en relación al medio por el que discurren: terrestre, marítimo o aéreo. Una tercera división deberá tener en cuenta la función con la que se usan, pues no siempre se incorporan al relato subrayando su papel como transportes: varias embarcaciones y carros no se utilizan para viajar, aunque transporten a los personajes, sino que son empleados para la guerra; en otras ocasiones son necesarios para la persecución o la huida, finalidad en la que el desplazamiento, aunque necesario, es un aspecto secundario y lo que cuenta es alcanzar a alguien o alejarse de él. En cuarto lugar, se deberá considerar la complejidad de su descripción dentro del relato. Esta puede evitarse casi por completo, limitándose a la mera mención del nombre del vehículo, dejando a la imaginación del lector la figuración de lo evocado por el concepto, o el narrador, y con él los lectores, pueden detenerse en considerar sus diversas partes. En ocasiones se incorpora incluso algún detalle más preciso, relativo a la decoración o los materiales constitutivos.

El estudio de los medios de transporte en los libros de caballerías se ha limitado, casi por completo, a los transportes mágicos (Cuesta Torre 2014, 361-362; Campos García-Rojas, 2015). Sin embargo, el *Belianís* de Jerónimo Fernández no se encuentra, sino muy escasamente, entre las obras que considera Bazzaco en su tesis sobre lo maravilloso marítimo<sup>3</sup>,

---

<sup>3</sup> No tiene en cuenta en su trabajo la *Tercera y Cuarta parte del Belianís* por exceder el marco cronológico elegido. Bazzaco alude al *Belianís* en dos ocasiones: en una breve nota (2018, 137, nota 124) a una sección en la que lo compara con un barco encantado del *Palmerín de Olivia* y cuando comenta, en su análisis de



mientras que, por su parte, Campos García-Rojas (2015, 153-158) selecciona en su análisis de los vehículos mágicos un único elemento del *Belianís*: el carro mágico de Merlín. En cuanto al interesante artículo de Roubaud-Bénichou sobre esta obra, al referirse brevemente a este tema, ofrece poco más que una enumeración sintética de los principales medios de transporte de este tipo:

En cuanto a las excepcionales facilidades de transporte que el autor del *Belianís* pone a la disposición de sus personajes, son de todo tipo y permiten naturalmente salvar distancias enormes a toda velocidad. Para los viajes marítimos urgentes, el licenciado tiene aparejadas naves más rápidas que los delfines (I, 59); para las damas, un cómodo carro aéreo guiado por dragones (II, 58); para los caballeros junto con sus escuderos y sus monturas, una columna de fuego accionada por gigantes (I, 51) (Roubaud-Bénichou, 1999, 80).

Jerónimo Fernández es uno de los autores que hace un mayor uso del transporte mágico (Cuesta Torre, 2010). Para ello recrea los motivos relacionados con el transporte mágico que le lega la mitología - en la que ya aparece el carro volador de Medea tirado por dragones<sup>4</sup>, similar al que usara la infanta Melía en las *Sergas de Esplandián* (Campos García-Rojas, 2000), siendo Medea un personaje al que alude como epítome de magos

---

las descripciones de las tempestades (2018, 240-242), la que aparece en la *Segunda parte del Belianís* (II, 111-112).

<sup>4</sup> Una imagen del cual puede verse en el Museo del Prado, en la pintura al óleo de Germán Hernández Amores, de hacia 1887 en que Medea, con los hijos muertos, huye de Corinto en un carro tirado por dragones. Puede verse en la URL < <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/medea-con-los-hijos-muertos-huye-de-corinto-en-un/861ddfe9-cef3-4428-832b-cafe0196ec17> >. Sobre el papel de Medea en la obra, véase Pomer Monferrer y Salés Dasí (2009).

en su obra<sup>5</sup> -, pero inspirándose además en la literatura artúrica y caballerescas castellana medieval<sup>6</sup>, en la narrativa caballerescas breve<sup>7</sup> y en los libros de caballerías precedentes, en los que la embarcación mágica era recurrente desde la aparición de la Fusta de la Gran Serpiente en las *Sergas de Esplandián* (Sales Dasí, 1999; Beltrán Llavador, 2004). El motivo del barco mágico navega por la literatura desde la Edad Media al *Quijote* (Vidal Navarro, 2008).

De hecho, puede percibirse una correlación directa entre la amplitud de la geografía representada en el *Belianís* y el uso de transportes mágicos, hasta el punto de que puede decirse que la magia condiciona el espacio narrativo no solo en cuanto a lugar de desarrollo de determinados episodios, sino también en cuanto a espacio referencial que dota de estructura itinerante al relato a causa de la errancia caballerescas (Cuesta Torre, 2010, 141-142).

Campos García-Rojas (2015) clasifica los transportes prodigiosos en los libros de caballerías en dos categorías: embarcaciones mágicas y carros prodigiosos, señalando como principal motivo para su inclusión el espectáculo mágico que produce asombro y atrae a los lectores y, desde el punto narrativo, la utilidad, comentando que en el *Belianís* «[...] ya lo único realmente importante es la premura, la rapidez y eficacia de transportar al héroe y sus compañeros. Lo práctico se ha impuesto a los temores por lo mágico» (2015, 156). Efectivamente, son estos dos tipos de vehículos los que predominan también en el *Belianís*, aunque es posible realizar una subdivisión de estos tipos, especialmente, como se verá, en cuanto a las embarcaciones, y presenta también otros que no caben en estas categorías.

---

<sup>5</sup> Medea es aludida por primera vez en la *Parte Primera* (I, 158), aunque «es en la Tercera y Cuarta Parte cuando adquiere la categoría de personaje activo de la novela, cuando descubrimos que es la dueña del castillo encantado en el que se encuentran las princesas secuestradas por las artes mágicas de Fristán» (Gallego, 2013, 165).

<sup>6</sup> «El recurso al transporte mágico, que era ya habitual en los libros de caballerías anteriores (abunda especialmente en el *Olivante* de Antonio de Torquemada), y que procede, en última instancia, de los relatos artúricos franceses y de otras novelas caballerescas breves, como el *Clamades* y *Clarmonda*, con su caballo de ébano, o el *Conde Partinuplés*, con su barco que se mueve sólo gracias a marineros invisibles, se convierte en un recurso narrativo especialmente importante en el *Belianís*, como comentan los mismos personajes (*Belianís*, I, 51, f. 80r)» (Cuesta Torre, 2010, nota 15).

<sup>7</sup> En la *Historia del rey Canamor y del infante Turián, su hijo*, cuya edición príncipe es de 1509, el protagonista libera del encantamiento a Leonela, que se encuentra en una nave custodiada por leones, quien es capaz de hacer funcionar la embarcación llevando un anillo mágico en el dedo (Beltrán, 2015).

Entre los transportes maravillosos es posible encontrar en el *Belianís* ejemplos de vehículos aéreos, terrestres y marítimos.

En el *Belianís*, efectivamente, como ya se ha señalado, aparecen varios carros prodigiosos, todos ellos voladores, que se mueven por el medio aéreo de forma similar al que lo harían por el terrestre. Son vehículos artificiales cuyo carácter mágico se evidencia por ser posesión de los magos o magas, ayudantes o enemigos (las dos tipologías de personajes mágicos son especialmente importantes en este ciclo caballeresco, según Cuesta Torre, 2007 y 2014) y por funcionar gracias a la fuerza de animales voladores fabulosos (grifos y dragones)<sup>8</sup>. Sin embargo, bajo la suposición de que estos animales puedan existir en el mundo natural, el poder de la magia también sería necesario para dominarlos y gobernarlos. No se trata, por lo tanto, en ningún caso, de vehículos mecánicos o automáticos, que funcionen en virtud de la aplicación del ingenio científico, como ocurre con algunos autómatas en otros libros de caballerías<sup>9</sup>. Estos vehículos son propiedad de los grandes sabios, que dominan las artes mágicas y constituyen la señal evidente de su poder, pues en la obra aparecen muchos otros magos que no cuentan con este medio de transporte. Precisamente, uno de los magos que los utilizan, el sabio Fristón, ha leído los libros de Medea y, aunque no se menciona que se deba a ella su capacidad de volar en el carro, el público haría fácilmente esta conexión. Por ejemplo, Silfeno, que no cuenta con un carro volador similar, no ha dispuesto del conocimiento que ha adquirido Fristón en los libros de Medea:

[..] mandó llamar vn sabio a quien él gran crédito daua y no sin causa que en las artes mágicas ninguno en el mundo hazía ventaja fuera del sabio Fristón y ésta era tan poca que apenas entre ellos se conosciá otra más de tener Fristón los libros de la sabia Medea, que algo más antiguos que los del sabio Silfeno eran (*Belianís*, II, cap. 35, p. 261).

---

<sup>8</sup> Orduna (1999) dedica un breve estudio a las menciones y descripciones de animales reales y fabulosos en las dos primeras partes del *Belianís*, y caracteriza la *Segunda parte*, frente a la primera, por la disminución de representaciones zoológicas. Aborda también la caracterización de determinados animales imaginarios como representación del mal. Entre estos se sitúan los dragones (cuyo estudio aborda en Orduna, 1999, 108-109) y los grifos (111).

<sup>9</sup> Véase Aguilar Perdomo (2008 y 2010). El *Tristán el Joven* también presenta un hombre de madera que se mueve solo, aunque se atribuye su funcionamiento a la maga Sargia (*Tristán el Joven*, 583-584, donde aparece por primera vez).

Los viajeros, sin embargo, no siempre serán los encantadores, pues estos cederán sus vehículos en determinados momentos a sus protegidos o los emplearán junto con ellos. Casi al comienzo de la obra Belonia envía a dos enanos en su maravilloso carro de cristal tirado por grifos (*Belianís*, I, cap. 9, p. 44 y 51-52).

Diversos encantadores del *Belianís* hacen uso de carros tirados por animales maravillosos. La maga protectora del héroe, Belonia, hace uso de los grifos, animales mitológicos cuya forma evoca la nobleza del león y el imperio del águila,<sup>10</sup> subrayando el carácter positivo del personaje que posee el vehículo y que viaja en él: «Y por los ayres vieron venir vn carro que quatro grifos traían, en el qual la sabia Belonia desencantada venía, como aquella que no duraua más su encantamiento de quanto aquella batalla se fenesciesse» (*Belianís*, II, cap. 52, p. 412). Según la tradición medieval del Preste Juan, Alejandro Magno se hizo transportar por grifos (Malaxecheverría, 1999, 138), y puesto que Belonia es la maga protectora del Imperio Griego y de los descendientes de Alejandro, parece adecuada su relación con esta bestia fabulosa. Belonia emplea su carro para socorrer o ayudar a Belianís y lo utiliza para llevarlo a las Montañas Rifeas, situadas cerca de la ciudad de Persépolis, donde se encuentra su cueva y donde puede curarlo de sus heridas (*Belianís*, I, cap. 10).

El mago antagonista Fristón, que se caracteriza por practicar la nigromancia («luego, el sabio Fristón puso por obra lo quel familiar demonio le auía dicho», *Belianís*, II, cap. 49, p. 368), por su parte, hace uso de un carro tirado por dragones, representantes de los poderes infernales<sup>11</sup>, asociados a lo subterráneo y lo diabólico y, por ello, adecuados para asociarse a un personaje capaz de utilizar la magia negra: «por los ayres, con infernal furia, no viera venir más de veynte dragones cercados de llamas de fuego, que vn carro parecían traer de la misma llama cubierto y en él venían

---

<sup>10</sup> «De ahí que, por la primera parte [del grifo], que es la de águila, debemos entender que hemos de tener el pensamiento y la contemplación puestos en Dios y en la criatura celestial. [...] En segundo lugar, debemos preocuparnos de las cosas terrenas, lo que se desprende de la segunda mitad del grifo, que es el león. Pues el león es fuerte en las adversidades, ya que es muy valeroso [...] Y en las situaciones prósperas, el león es humilde y pausado» (Malaxecheverría, 1999, 142).

<sup>11</sup> «El demonio, que es el más enorme de todos los reptiles, es como este dragón» (Malaxecheverría, 1999, 223).

muchas disformes figuras» (*Belianís*, II, cap. 58, p. 463). Este carro se emplea para el mal, y aunque es un medio de transporte que lleva a las princesas protagonistas al lugar de su encantamiento, el castillo de la sabia Medea, su función es el rapto seguido de la huida, para evitar la persecución o incluso la posibilidad de un seguimiento posterior que pueda conducir a ese lugar oculto. De este modo Belianís y sus amigos desconocerán el destino del vehículo. Por tanto, va a ser empleado también por pasajeros (pasajeras, en este caso) involuntarios, además de ser el medio de transporte característico del mago Fristón.

En la *Tercera y Cuarta parte*, con la incorporación como personaje del mago Merlín (Gutiérrez Trápaga, 2012, 104), se añade un tercer carro propiedad de este, tirado por dragones como corresponde a un hijo del diablo. Este posee una cualidad añadida, ya que puede ser visible o invisible. Su dueño lo cede para uso de Belianís. El interés por destacar este vehículo lleva a Jerónimo Fernández a detenerse en la descripción de su decoración, destacando las aventuras historiadadas en él (Campos García-Rojas, 2015, 155). Gutiérrez Trápaga (2012, 109-110) señala que esta es la primera vez que los transportes mágicos (pues pondrá a disposición del héroe también una embarcación encantada) aparecen relacionados con la figura de Merlín, un aspecto innovador respecto a la tradición artúrica anterior en la que esto no ocurría, que inserta al personaje en la tradición de los magos de los libros de caballerías. Obviamente, el autor intenta sobrepujar los carros voladores anteriormente presentados, así como Merlín también sobrepujará en poder a los magos de las dos primeras partes, con el propósito de conseguir admirar y sorprender al lector. En cuanto a los animales que tiran del carro, los dragones en otras ocasiones son sustituidos por grifos, en concordancia con la naturaleza benéfica del mago (*Belianís*, IV, cap. 18, p. 538) y quizá, también, para mostrar su poder sobre ambos tipos de bestias maravillosas. Los grifos se convierten de nuevo en señal de que el carro que arrebató al personaje es obra de un mago o maga benéficos en la aventura de Adamantes:

Entonces, con un estallido, el castillo y quanto en él avía desapareció, y Belisenia, a la vista de todos, fue llevada en un carro que muy hermosos grifos llevavan, y con la ligereza posible fue llevada a las celestiales ysas, juntamente con Margiano (*Belianís*, IV, cap. 74, p. 920).

Pero no todos los carros mágicos son vehículos aéreos. Entre los transportes terrestres, otro carro maravilloso es descrito con profusión, destacándose su riqueza y adorno, su carácter historiado, su enormidad hiperbólica, deducible del número de elefantes que lo arrastran, pero también del número de caballeros que podría transportar, y su carácter encantado, que permite que se le vea rodeado de llamas sin que arda.

Venía un tan hermoso castillo, al parecer, tan rico quanto otro jamás fuera visto. Hera tan grande que parecían poder venir dentro dos mil cavalleros. Hera traído por quarenta elefantes de grandeza no creýda. Los guarnimientos que trahían eran de muy fino oro; venía sobre un grandíssimo número de ruedas, todas las quales se mostravan ser de una muy fina plata. Por todo el castillo, en lo que defuera se podía mostrar, estaban muchas aventuras tam bien puestas como si fueran vivas; en ellas avía letras que declaravan aver sido acabadas por los más nobles cavalleros que en el universo avía havido. En cada elefante venía un artificio de madera y un hombre que lo guiava. Bien se parecía ser encantado, porque, llegando a la plaça, por todos los estados començó a disparar tanto número de artillería que por gran pieça no se pudieron oýr, después de lo qual el castillo quedó cercado de una ardiente llama. De la mitad arriba parecía que el cielo quisiese abrasar, según sus llamas en alto se estendían. Sonose tanto número de menestriles de diversas maneras que no havía la mitad en todo el campo, después de lo qual con gran ruydo se tocó a señal de batalla (*Belianís*, III, cap. 19, p. 326).

Se trata del Castillo de la Fama, que a pesar de su engañoso nombre, es un vehículo y no una construcción, habitado por los nueve más famosos caballeros de la historia (Bautista, 2009) al que se le dedica el capítulo 19 de la *Tercera parte* y que aparecerá después en numerosas ocasiones. Este hiperbólico transporte es recordado por Cervantes (*Quijote* I, cap. 6) porque le merece muy negativa opinión al cura durante el escrutinio de la biblioteca del hidalgo e incluso liga a su purga la posibilidad de que el libro se salve de la quema. El Castillo, tras su victoria sobre los nueve mejores caballeros que han existido, pasa a pertenecer al protagonista, y es el vehículo con el que acude a rescatar a Merlín de su tumba (*Belianís*, III, cap. 21, Gallego García, 2013, 340). Además de servir para el transporte, el Castillo es un auténtico carro de guerra, fundamental en la victoria de los griegos contra los troyanos en favor de Policena: «Mas en estos comedios el soberano Castillo de la Fama pareció por medio de aquellos llanos,

con tanta belocidad qual suele traer la caudal águila tras las fugitivas aves en quien dessea hazer su presa» (*Belianís*, III, cap. 32, p. 401). La nueva referencia aporta otro detalle más a la descripción del Castillo: la rapidez con la que viaja. El Castillo posee además otra propiedad mágica que lo hace particularmente útil, ya que la música que emana de él destruye todo tipo de magia contraria: «Pues como con la venida del castillo todos los encantamentos cessassen» (*Belianís*, III, cap. 26, p. 371).

Entre los transportes terrestres maravillosos, el *Belianís* aporta uno especialmente extraño e interesante, cuya naturaleza resulta inaccesible y enigmática para el lector, pero que de ninguna manera entra en la categoría de carro: una columna de fuego, obra de la sabia Belonia, con la que esta sirve a Belianís y a sus amigos proporcionándoles un transporte especialmente veloz. En su primera aparición sirve para que la sabia Belonia llegue a tiempo de dar a comer a los protagonistas un remedio que les hace quedar sanos.

Ellos que se querían partir, por el camino delante vieron venir vna dueña con quatro fieros gigantes que la acompañauan, antesí traían vna coluna de fuego que les alumbrava, venían con tanta priessa que antes que se pudiesen leuantar fueron con ellos. La dueña en llegando luego, por los gigantes fue apeada y ante el emperador se hincó de rodillas, suplicándole que le diese las manos, el emperador no se las queriendo dar, la leuantó suso, la qual quitando el antifaz luego por don Belianís fue conocida ser la su querida amiga, la sabia Belonia (*Belianís*, I, cap. 52, p. 215).

Por lo que parece, la columna tiene capacidad de automoción y camina sola delante de la maga y los gigantes que la acompañan, siendo su única función alumbrarlos. No se ofrecen indicaciones sobre su sistema de propulsión, que parece ser completamente mágico, ni se explica si los personajes deben caminar a su lado sin más o realizar alguna otra acción. Sin embargo, la rapidez con la que consigue transportar a quienes precede es tan extraordinaria que incluso llega a ser comentada por los mismos personajes:

Algo quedó don Belianís confuso de las palabras de la carta viendo que al parecer otros nuevos trabajos acerca del amor de su señora se le ofrecían y viendo que le cumplía a ser tan breue en Persia, no curando de más dilación, él y don Brianel

se llegaron al ardiente fuego de la coluna y a la ora fueron lleuados de la manera que antes lo fuera don Belianís, que hasta ser puestos dentro el reyno de Persia, no veynte millas de la villa de Bolera donde los gigantes los dexaron.

- Paréceme que desta suerte -dixo don Brianel- en breue tiempo caminaríamos todo el mundo pues de tan buenos correos somos seruidos.

- Según lo mucho que teníamos que hazer -dixo don Belianís- necessidad lo teníamos, por esso démonos priessa hasta llegar a Bolera que, según la carta dezía, a buen tiempo llegaremos (*Belianís*, I, cap. 52, pp. 294-295).

El autor juega con los lectores y a través de sus personajes revela el uso consciente que hace de la magia para, dentro del pacto ficcional, ofrecer un recurso que haga verosímil la celeridad y amplitud del desplazamiento de los caballeros.

En cuanto a las embarcaciones, es quizá el tipo de transporte que más abunda en los libros de caballerías, pues el escenario marítimo, como ha destacado Izquierdo Andreu (2018) alcanza gran importancia como transición entre aventuras. Bazzaco (2018a) propone una clasificación de las mismas: 1) barcos no encantados que conducen a un lugar (1.1.) no encantado o (1.2.) encantado, 2) barcos encantados, y 3) barcos transformados con apariencia de animales o islas, y estudia de forma particular los barcos mágicos del *Zifar*, el *Amadís* y el *Leandro el Bel* (2018b y 2020). En el ciclo de Jerónimo Fernández existen ejemplos de las dos primeras categorías.

En lo que se refiere a embarcaciones mágicas, el *Belianís* ofrece buenos ejemplos, aunque pocas veces les dedica una descripción pormenorizada. La barca o pequeño barco de velocidad imposible gobernada por Fristán, en figura de viejo, permite a los caballeros recorrer distancias impensables de otra manera, pero no presenta ninguna característica especial y ni siquiera es descrito. Además recibe el nombre de barca (*Belianís*, I, 344-345) o de barco indistintamente, con lo que en ausencia de descripción hasta el concepto es escurridizo. Al igual que en otras embarcaciones mágicas, su carácter maravilloso no parece radicar en el vehículo, que no posee ningún distintivo especial, sino en quien le gobierna.

Él se lo prometió y despidiéndose de todos aquellos caualleros, se partió con el viejo hasta vn puerto que cerca estaua, donde se embarcaron en vn pequeño barco que el viejo traía consigo, el qual en poniendo dentro los pies comenzó a



bolar por el agua como vn delfín, donde lo dexaremos yr en tan estraño peligro (I, cap. 60, pp. 344).

En cuanto a la magia, el lector no sabe muy bien si atribuirla a la misma embarcación o al poder del mago que la gobierna. En otros libros es patente que lo que ocurre es lo segundo, ya que el mago puede aprovechar para navegar a velocidades inimaginables embarcaciones corrientes, como ocurre, por ejemplo, en el *Primaleón* (405, cap. 164), cuando el mago se lleva la embarcación y a sus ocupantes a la Isla Cerrada.

También Belonia y Merlín utilizan naves mágicas, pero el uso diverge según el mago que proporciona el navío: Fristón lo usa para engañar a Belianís, Belonia y Merlín para ayudar a los caballeros.

En cuanto a los usuarios de estos navíos, no se limitan a los magos y sus acompañantes, pues a menudo estos los ceden a sus servidores. Una gran barca, también de extraordinaria velocidad, es guiada por una doncella, que se describe como conocedora de los asuntos de Lucidaner y Clarineo y que por ello aparece ante el lector como posible servidora de la sabia Belonia:

Mas a esta ora, que más dudosos de lo que hazer les cumplía estauan, por la mar adelante con mucha ligereza vieron venir vna gran barca la más hermosa que hasta entonces vieran, la qual vino a tomar puerto a la orilla donde ellos estauan, con tanta presteza como la ligera saeta que con la fuerça y puja de la ballesta es arrojada y esperando por ver lo que en ella venía, vieron salir de dentro della quatro hombres que poniendo vna ancha tabla hasta la ribera sacaron vn muy hermoso palafren muy ricamente guarnido y luego salió vna hermosa donzella, la qual los hombres pusieron en el palafren para se partir (*Belianís*, I, cap. 63, pp. 370-371).

Otro servidor de Belonia guía una barca en la que Lucidaner y Clarineo llegan a Troya. Aunque los caballeros son pasajeros, el gobierno de la barca requiere conocimientos especiales. La naturaleza mágica de tal servidor se revela cuando el rey de Troya intenta cortarle la cabeza, pues se transforma en un ser horrible y más adelante demuestra tener habilidades extraordinarias para la curación (*Belianís*, I, caps. 63-65).

La *Tercera y Cuarta parte* abundan en navíos y diferentes tipos de embarcaciones, pero el papel de los barcos mágicos ha disminuido, ya que

Belianís dispone del Castillo de la Fama como un transporte mágico más eficiente. Fristón intenta una vez más, transformado en marinero, engañar al héroe y a sus acompañantes para que suban a su barco, como medio para raptarlos, pero ellos no caen en la trampa porque la sabia Belonia lo impide, transformada primero en hombre y después en águila (*Belianís*, III, cap. 10). Por lo que se refiere a la embarcación, el lector llega a saber muy poco acerca de su apariencia.

Mas ellos, que d'esta manera estavan, hazia donde ellos estavan vieron venir una fusta tan hermosa quanto otra jamás huviessen visto, bien poblada de gente, de la qual salió un marinero diziendo que, si querían caminar a alguna parte, que ellos los llevarían, pagándoles su flete (*Belianís*, III, cap. 10, p. 270).

Puesto que el barco mágico más característico en las dos primeras partes era el del mago y este es derrotado gracias a la ayuda prestada a Belonia por el héroe, y como Fristón promete no volver a perjudicar a Belianís, ello justifica que en adelante no haya otras intervenciones de este tipo. Sin embargo, parece que Jerónimo Fernández no es capaz de renunciar a este recurso narrativo, por lo que en la *Cuarta parte* este papel será asumido por la barca que Merlín proporciona a Belianís, en la que el héroe viaja por todo el mundo acompañado de sus amigos y sin serlo por el mago:

Y el sabio Merlín le dixo que perdiesse cuydado de su gobierno, que ella llevaba marineros y todo recado de bastimentos; y así hera la verdad, que no la viera don Belianís otra tal en su vida ni con tantas y tan buenas jarcias y recado, y más el saber del máxico que la llevaba.

En esta barca cuenta el arzobispo de Roselis que anduvo don Belianís de unas partes a otras la mayor parte del mundo. Pasó todo el mar Índico, el Caspio, el Pérsico por las partes que tocan en Asia hasta la buelta del Tanais, quando con el Nilo se mete en la mar. Entró por las más tierras del Asia, pasó por media Armenia, Comagena, Vegetta, Capadocia, Liconia, Fugia, Lidia, dio la buelta al sino Pérsico, entró por los partos y assirios, en todo lo qual no dexó aventura que no provasse ni temidos gigantes que no buscase, teniendo entendido que en alguna parte de aquellas estaría don Clarineo preso (*Belianís*, IV, cap. 17, p. 528).

Aunque se nombran algunos de los aparejos de la barca, falta una descripción más detallada, y al narrador le basta con hacer saber que se mueve mediante el saber mágico, y con hacer ostensible esto por la capacidad de trasladarse por todo el mundo durante catorce años. La enumeración de los países y mares recorridos se alarga para mencionar el Egeo, el Mediterráneo, las columnas de Hércules y el Atlántico, aunque los tiempos que duran estos viajes caben dentro de lo posible, pues este último trayecto dura tres meses. La barca dispone también de marineros, por lo que es difícil señalar a qué se debe ese carácter mágico. De hecho, cuando el transporte corre verdadera prisa Merlín aparece de nuevo con su carro encantado, esta vez tirado por grifos (*Belianís*, IV, cap. 18, p. 538).

Al igual que sucede con la barca de Merlín, en la mayor parte de los casos las embarcaciones maravillosas apenas son descritas y el nombre que reciben parece suficiente para establecer en la imaginación del lector sus características, pero en algunos casos el interés por ofrecer un cuadro más detallado en un episodio en el que el navío debe estar al nivel de la rareza de la situación, el narrador se esfuerza por describir los elementos que deben producir la admiración del receptor.

Llegose más Periano por ver el pavoroso río Letheo, y de la otra parte una gran barca o galera vio, más espantosa que apenas consentía ser mirada, con más de cien barcos por vanda. Tenía a la proa un dragón que, con alas de fuego, por los costados toda la barca tomava; de la crujía salía tanto fuego que todo el río encendía. Muchos remadores tenía en cada banco, aherrojados con gruesas cadenas, metidos la mitad en el agua del pavoroso Letheo, a los cuales crueles demonios por cómitres afligían. Los remos con que bogavan eran crueles serpientes, las antenas y las velas negras, con las jarcias llenas de aquellos servidores de Plutón. Las devisas que traía eran el Olvido; venía por maestro la Avaricia, tan seca que no se dexava conocer si venía viva, en pie con una figura suya en que se mirava. En una silla vieja, casi hecha pedaços, venía el antiguo capitán y conocido barquero Charón (*Belianís*, IV, cap. I, p. 422).

En este caso no se trata de una embarcación mágica sino mítica, pues se recrea en este episodio el viaje a los Infiernos clásicos, donde el caballero contempla la barca de Caronte convertida en galera que, a semejanza de las contemporáneas al autor, lleva aparejados barcos por las bandas, es impulsada por remeros dirigidos por diablos convertidos en cómitres y

complementa su fuerza impulsora con la ejercida por las velas. No faltan los elementos maravillosos, como el dragón de la proa, que tiene alas de fuego.

Las subcategorías de las embarcaciones mágicas son, como puede verse, reducidas, y se limitan al barco y a la barca, si bien esta puede ser además grande e incluso merecer el apelativo de galera. Todas ellas, a excepción de la de Caronte, que más que mágica es infernal, son propiedad de los tres magos principales. Fristón viaja en la suya en figura de viejo o de marinero. Belonia prefiere delegar en sus servidores el gobierno de sus naves. Merlín cede la suya a Belianís sin acompañarlo. En todas navegan varios personajes de forma conjunta, aunque parecen embarcaciones relativamente pequeñas. La más reducida debe de ser el barco en el que el engañoso viejo encarnado por Fristón admite a Belianís con la única compañía de su escudero (*Belianís* I, cap. 59, p. 344).

En resumen, en cuanto a los transportes mágicos, aparecen ligados a los vehículos artificiales creados por un mago o maga que es su dueño y su principal usuario, con la excepción del Castillo de la Fama, que pertenece por conquista a Belianís o la barca de Merlín, cedida por el sabio al héroe. Sin embargo, todos estos transportes van a ser utilizados también por enanos y gigantes, que pertenecen al ámbito de lo maravilloso y figuran como servidores de Belonia, o por personajes que no poseen poderes mágicos y que se sirven de ellos con el consentimiento del sabio o sabia al que pertenecen o que son transportados en ellos por la fuerza o por engaño para ser raptados. Su carácter de vehículo mágico no permite, por lo tanto, que se muevan solos (aunque no está claro el sistema por el que se mueve la columna de fuego), como ocurría con los barcos de los relatos artúricos, del *Partinuplés* o del *Zifar*, y no cabe suponer que lo hagan por medios mecánicos, sino que son llevados por la fuerza de las aguas o los vientos, o traccionados por la fuerza bruta de grifos, o dragones (y el Castillo de la Fama por los exóticos elefantes). Las descripciones en la *Primera y Segunda parte* son nimias, pero en la *Tercera y Cuarta parte* se profundiza un poco más en la presentación de los elementos que los componen, marcando, quizás, el interés creciente de los lectores de la época por los desplazamientos a través del mundo. Carece el *Belianís* de Fernández, en cualquiera de sus cuatro partes, de viajes realizados en nube. Aunque la

nube no puede ser definida como vehículo, era un tipo de transporte mágico que se había empleado ya en el *Tristán el Joven* (Cuesta Torre, 1997b, 45). Tampoco hay caballos voladores de tipo artificial o mecánico, como ocurre en el *Clamades* medieval. Las cabalgaduras mágicas, las cuales tampoco pueden entrar en la categoría de vehículos, ya sean caballos u otros animales, no se utilizan en el *Belianís*, sino que estas bestias siempre constituyen elementos de tiro que arrastran al verdadero vehículo, donde son transportados los personajes. No es, por lo tanto, la obra de Jerónimo Fernández la más variada en cuanto a los tipos de transportes mágicos, a pesar de que sí abundan vehículos maravillosos, y, aunque en ella figuran las dos categorías estudiadas por Campos García-Rojas (2015), no aparecen otras, como la isla semoviente del *Leandro el Bel*:

[...] la Isla serpentina, un ambiente mágico inscrito en el espacio acuático que por sus características es quizás el más interesante de nuestro itinerario. Como sugiere el nombre, este espacio geográfico se inserta en la tradición de las islas semovientes que tienen el semblante de inmensos animales. Su aspecto de sierpe acuática dotada de una enorme cabeza, de una boca que echa llamas capaz de tragar al mismo tiempo hasta seis caballeros y de un dorso ocultado por un bosque de frondosos árboles recuerda a la serpiente de Urganda; pero su función es netamente diferente, ya que su longitud permite la multiplicación de arquitecturas y espacios maravillosos creados por el mago antagonista (Bazzaco, 2017, 77-78).

Aunque por lo general los sabios y sabias en magia se trasladan de maneras maravillosas que hacen ostensible su poder y conocimientos, haciendo evidencia de su dominio sobre la naturaleza, no excluyen el viaje por medios corrientes. Merlín, que llega al castillo encantado de Silfeno donde está preso Belflorán con sus dragones, sale de él en compañía de Belianís y de su hijo cabalgando normalmente. Esto forma parte de su disfraz, pues hace aparecer sus vestiduras como una armadura, de forma que su persona no desentone de la de sus acompañantes (*Belianís*, III, caps. 24 y 25, especialmente pp. 575-576).

En cuanto a los transportes que no son maravillosos y que pertenecen al mundo de lo cotidiano y reflejan de forma realista el plano referencial del relato, se dividen entre los terrestres y los marítimos, excluyendo, como es lógico en la época, los aéreos, abundando estos últimos en una

enorme proporción respecto a los primeros. Entre los transportes terrestres, destaca el uso de los animales como cabalgaduras. Jerónimo Fernández los limita al caballo o el palafrén<sup>12</sup>, y excepcionalmente el unicornio en que cabalga Zenobia en las batallas («No quiso la reyna salir en este carro ni otros muchos que la estaban esperando, mas tomó un alindado olicornio, en que ella acostumbrava entrar en las batallas» *Belianís*, IV, cap. 35, p. 674). Estos animales, aunque sirven de transporte, no pueden ser considerados propiamente vehículos. En lo referente a estos, los más abundantes son los distintos tipos de carros: a diferencia de los carros voladores de tipo mágico, estos son arrastrados por caballos o bien por elefantes, extraordinarios por sus dimensiones y exotismo. La tipología de los vehículos terrestres se completa con las andas, cubiertas, en las que generalmente viajan damas, o descubiertas, en las que se traslada a caballeros heridos o cuerpos muertos.

Aunque los caballeros y damas caminan, las andas también parecen un sistema de transporte habitual especialmente destinado para ellas, y del que no participan aquellos, incluso viajando juntos. Efectivamente, puesto que siempre aparecen acompañadas de personas que van andando o a caballo, ir en andas no ofrece ninguna ventaja en cuanto a velocidad, por lo que los motivos de su uso deben ser localizados en otros aspectos.

[...] al traués que ellos venían vieron caminar mucha gente que a atajo de vn camino para Babilonia proseguían, que llegando más cerca lo vieron número de más de trezientos caualleros con muchas donzellas ricamente vestidas. Todos les parecieron muy bien especialmente tres caualleros que junto a vnas andas venían hablando con vna donzella asaz hermosa (*Belianís*, I, 346).

---

<sup>12</sup> El palafrén es el tipo de caballo usado por las damas. Sin embargo, el caballo no es utilizado únicamente por los caballeros. En la *Tervera y Cuarta parte del Belianís* aparece el tipo femenino de la *virgo bellatrix*, estudiado por Marín Pina (1989) y Ortiz-Hernán Pupareli (2005), representado en esta obra por Hermiliana, que es armada caballero por el propio Marte, y por el personaje de la reina Cenobia, reina de las Amazonas, que cabalga con Belflorán disfrazada de caballero (Gallego, 2003, 74 y 89 y 2005). Las Amazonas y su reina gozaban ya de representación en otros libros de caballerías mucho más tempranos, desde la aparición de Calafia en las *Sergas de Esplandián*. En el *Tristán el Joven* cobra especial protagonismo la reina Trinea, que se convierte en la amante del héroe y tendrá un hijo con él (Cuesta, 1999, 72). También en el *Belianís* la amazona se enamora del hijo del protagonista, Belflorán, aunque no llegan a establecer una relación amorosa. En 1546 se publica el *Silves de la Selva*, en el que la protagonista femenina es Pantasilea, en la que se renueva la tradición clásica para ofrecer a las lectoras un nuevo modelo de mujer fuerte y femenina a la vez (Millán González, 2017).

Detrás de ellos, algo apartados venían hasta otros veynte acompañando vnas andas cubiertas con vn rico tapete de carmesí bordado de oro con mucha perlería, dentro del qual parecían venir dos donzellas, al parescer [del] príncipe tan hermosas quanto él otras oviesse jamás visto (*Belianís*, II, 171).

En el caso de las mujeres, la asociación de las andas con la riqueza de quienes así viajan y que se explicita mediante la descripción del vestido o de las telas que recubren el vehículo (Pastrana Santamarta, 2000, 573-585), indica que el autor se sirve del medio de transporte para revelar la condición social superior de las viajeras, la cual además se remarca por el acompañamiento de caballeros. En este sentido, el número de acompañantes también resulta indicativo (Pastrana Santamarta, 2000, 606-607).

Otra utilidad de las andas usadas por las mujeres es que permiten el encubrimiento, ya que en ellas las damas viajan sentadas y a cubierto. Por ello, Dolisena oculta en ellas su embarazo cuando sale a ver cazar y en ellas da a luz gemelos, con la ayuda de Meridiana, pues pueden cerrarse de forma que no se vea su interior (*Belianís*, IV, cap. 30, p. 622-623).

En la obra aparece otro tipo de andas, en las que el usuario va en posición yacente y al descubierto. Los usuarios de este tipo de transportes son caballeros que se encuentran imposibilitados para caminar o cabalgar por encontrarse heridos o muertos.

El episodio del cuerpo muerto transportado sobre andas se ha propuesto como inspiración del cervantino y figura en varios libros de caballerías, entre ellos en el *Belianís*. La conexión del *Belianís* con el *Quijote* (I, cap.19) se ha señalado varias veces, pues en la obra cervantina se le menciona repetidamente, pero esta aventura del hidalgo se ha relacionado sobre todo con las similares del *Palmerín de Inglaterra* o del *Olivante de Laura* (1564), sin que haya llamado la atención de la crítica el episodio de *Belianís*<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Montiel Navas (2005, 563) define el motivo del siguiente modo: «un caballero andante se encuentra con un cortejo que traslada el cuerpo muerto de un caballero asesinado injustamente por otro, teniendo que ser vengada esta muerte injusta por algún buen caballero [...]». Cervantes alude al autor del *Olivante* (1564) y esta obra pudo figurar en su biblioteca (Muguruza Roca, 1995-1997), pues influye en varios episodios del *Quijote*, entre ellos el de la cueva de Montesinos (Rodríguez Cacho, 1991). Sin embargo, la conexión del *Quijote* con el *Belianís* también ha sido defendida para otros episodios e incluso para la

[...] vieron venir número de veynte caualleros, todos armados de vnas armas amarillas tan relumbrantes que apenas con el sol que en ellas daua se dexauan mirar. Entre sí traían vnas andas y en ellas vn cauallero muerto, armado de todas armas exceto las manos y cabeça, mostraua ser de poca edad y muy hermoso. Junto a él venían dos donzellas haziendo gran duelo (*Belianís*, I, cap. 65, p. 398).

El episodio, como el quijotesco, acaba en combate, porque los caballeros que acompañan al muerto deben tomar presos a todos aquellos con los que se encuentran. El uso de las andas como lecho mortuorio de transporte se menciona en otro pasaje, en el que las andas sirven para llevar a la sepultura a los combatientes muertos: «y al esforçado y valeroso príncipe Archilles, para le dar sepoltura conueniente al gran merescimiento suyo, lo qual ansimesmo hizieron del real del Gran Tártaro, de los cinco caualleros de su parte (*Belianís*, II, cap. 52, p. 413).

Como ya se ha dicho, también los caballeros heridos hacen uso de este vehículo, que se presenta, por lo tanto, como característico de personas que experimentan alguna dificultad física para caminar, mientras que en el caso de las damas, su utilidad parece asociada a la comodidad, cuya búsqueda sería un demérito para un caballero, salvo si sus heridas le impidieran moverse («[...] seyendo curados, los lleuaron a la villa en andas, aunque muy desconfiados los maestros de los poder dar salud a causa de estar tan malheridos y auer perdido tanta sangre», *Belianís*, II, cap. 14, p. 109).

Por otra parte, cuando la gravedad de las heridas requiere un transporte más veloz y atención mágica, las andas-camilla ceden su lugar al carro volador de Belonia, tirado como sabemos por seis grifos, que recoge a

---

caracterización del mago que persigue al caballero andante, pues Fristón, constituye seguramente, incluso en el nombre, el modelo del sabio que, según don Quijote, lo persigue (Cuesta Torre, 2007, 158-164). Véase también Sales Dasí (2007), sobre el motivo de las andas, donde resume y analiza otros testimonios de episodios en los que un muerto es transportado en andas en *Amadís de Grecia* (1530) de Feliciano de Silva, y las *Primera y segunda parte del Florisel de Niquea* (1532), la *Tercera parte* de este mismo libro (1535) del mismo autor, el *Palmerín de Inglaterra* (1547), la *Segunda parte del Espejo de príncipes y caballeros* de Pedro de la Sierra (1580) y el *Policisne de Boecia* de Juan de Toledo y Silva (1602). Sales Dasí desconoce, sin embargo, o al menos no comenta, la aparición del motivo en el *Belianís*. La influencia de los libros de caballerías en el episodio del cuerpo muerto recibe atención en el apartado 4.2 del artículo de Cuesta Torre y Piñán Álvarez (2022).



los protagonistas casi al pie del combate para que puedan ser trasladados a la cueva de la sabia donde recibirán curación (*Belianís*, II, cap. 9, p. 44).

Otro transporte adecuado para las mujeres es el carro. En uno de especial riqueza viajan las damas admiradas por Belflorán y Baldín, que viajan a caballo, como corresponde a su condición, y deciden seguirlas:

Mas una tarde que con el francés caminavan en aquellos sus cavallos, mejores que los de Apolo, por la frescura de una pradería, un hermoso carro vieron venir, el qual llevavan doze caballos blancos. El carro era labrado por las obras muertas de un marfil, y a trechos unas vandas de oro. El exe y ruedas parecía ser de plata; relumbrava como un christal a los rayos del sol. Alguna gente venía en su acompañamiento, mas era gente de servicio. Llegó el carro a donde ellos venían, y dentro vieron dos damas cuyo extremo de hermosura casi los sacó de sentido (*Belianís*, IV, cap. 55, p. 797).

La descripción es particularmente interesante por los elementos mencionados: los caballos de tiro, la decoración de marfil y oro de la parte de abajo, el eje y las ruedas. Al igual que cuando se mencionaban las damas que viajaban en andas, también en este caso es importante el acompañamiento, aunque no sea de caballeros sino de sirvientes.

Los carros admiten subtipos variados que corresponden, como sucedía con las andas, con diversos usos y usuarios. Efectivamente, no siempre se destinan al viaje, sino también a la exhibición o a la guerra. En especial estos últimos transportan gran número de caballeros y reciben el nombre de castillos de guerra. Entre los descritos, sobresale por su tamaño prodigioso, el número de caballeros que transporta, su riqueza, por estar historiado con un despliegue artístico de pinturas, por las protecciones que lleva y por ir arrastrado por doce elefantes guiados por gigantes, el que usa el Gran Tártaro en el combate contra la ciudad de Babilonia.

[...] sobre vn fuerte y bien torreado castillo de madera tan grande que dentro en él podían caber quatrocientos caualleros, estaua abierto por todas partes con sus puertas para quando a la batalla alguno quisiesse baxar, él hera el más rico que jamás se vio, poblado de infinitas perlas y piedras de gran valor, no se vio cosa ygual a la su estrañeza y hermosura; venían en él pintados todos los notables hechos que hasta entonces en su tierra passaron, donde no se auía olvidado la cruel y sangrienta batalla quel príncipe don Belianís auía en Tartaria acabado; por todas las partes que él pudiesse hazer daño venía poblado de muy tajantes y

cortadoras espadas, metido por dentro de vna batalla no auía cosa más paurosa de mirar porque quanto topaua hazía pedaços: era por tal arte hecho que con ningún fuego podía ser quemado, yua assentado sobre muchas y muy poderosas ruedas que a los costados yuan pobladas de las mismas armas. Lleuan este carro y castillos, que vos dezimos, doze elefantes, puesto por su horden y concierto, con gigantes en ellos que los guiassen (*Belianís*, II, cap. 43, p. 321).

Los gigantes, a pesar de pertenecer al mundo de lo maravilloso, se combinan en este episodio con un transporte que no es mágico, aunque sí extraordinario, como guías adecuados para los elefantes a causa de su tamaño.

Aún más impresionante es el castillo con el que se presenta la reina de las amazonas, de apariencia portentosa hasta el punto de parecer (pero no ser), cosa de encantamiento:

[...] la sacaron doze elefantes, los quales tiravan un carro tan grande que dentro cabían más de mil caballeros, con siete arcos triunfales, los quales uno sobre otro hazían una manera de corona tan resplandesciente que como el sol a todas partes relumbrava. No había tal pieza en el universo para entrar en batalla. Tenía en torno de los arcos seys almenas y torres y cubos fuertes llenos de aquellas sus mugeres, que muy bien armadas con sus armas y flechas parecían un nuevo encantamiento. Cada elefante llevaba sobre sí un pequeño castillo en que llevaba otras doze mugeres, con tantos géneros de militares instrumentos quantos había en el real (*Belianís*, IV, cap. 35, p. 674).

Un carro de guerra especial, que no destaca por su enormidad hiperbólica, es el carro falcado, usado en las guerras de la Antigüedad y recuperado por Jerónimo Fernández:

Y a la ora de las naves de Antiocha se sacaron hasta dozientos carros falcados, pobladas todas las ruedas de muy grandes puntas de azero, tales que a qualquier ejército pusieran temor. Eran de maravillosa grandeza, tanto que en cada uno a su plazer podían pelear veynte cavalleros. Llevávanlos grandes y hermosos dromedarios armados de muy fuertes armas (*Belianís*, IV, cap. 7, p. 251).

El carro de desfile, de exhibición, protagoniza los festejos hechos para recibir en París al triunfante don Clarineo, tras la batalla contra Inglaterra, aunque él, por humildad, declina el honor de subir en él:

El rey Astrideo importunó mucho que en vn carro triumphal que de la ciudad de París sacaron, entrasse, mas nunca por cosas que hizo con él se pudo acabar y en el carro, en lo más alto del carro, fue lleuado su escudo en medio de las armas reales de la forma y manera que agora en la yglesia de señor Sant Dionís está, siéndole hechos muchos juegos y plazeres con mucha alegría hasta llegar a los reales palacios (*Belianís*, II, cap. 22, p. 166).

Entre los transportes terrestres, los castillos son los que inspiran un mayor esfuerzo descriptivo y en los que puede observarse el recurso a la hipérbole como manera de impresionar la imaginación del lector. Si bien no se establece una relación estrecha entre el usuario mago y el vehículo mágico, sí existe una más clara entre el transporte terrestre y el género: los caballeros cabalgan a caballo cuando las damas usan palafrenes (o unicornios, como la reina de las Amazonas), o van en andas o carros. Los castillos de guerra, como es lógico, están reservados a los combatientes, ya sean caballeros o Amazonas.

En el dominio naval, son innumerables las embarcaciones mencionadas, e incluso el vocabulario específico empleado para nombrar sus diferentes elementos. En la *Tercera y Cuarta parte del Belianís* se mencionan bateles o *baxeles*, *balchas* (balsas), barcas, bergantines/*vergantines*, barcos, *çabras*, carabelas, carracas, *carroças*, un esquife o *esquilfe*, embarcaciones, fragatas, fustas, galeones, galeras, naos y navíos. Entre los términos relacionados con la navegación, se nombran: el remo (494), el árbol (532), las antenas (548), la vela (494), las jarcias (422), el trinquete (460), las gavias o *gabias* (546), las cuerdas (547), gatas (546), castillos (548), la cubierta, el borde (548), la proa (422), la popa (547), la quilla, las *vandas* (422), las tablas (550), la bajelería (548), los roqueros (549), las anclas (598) y las cadenas (545) o las bombas para achicar el agua (559)<sup>14</sup>... Entre los personajes que se dedican a la navegación se hallan los *buços*, que rompen el casco del barco enemigo en la batalla (549), los gavieros (546), marineros (546), cómitres, patrones y pilotos (547). Los protagonistas embarcan, desembarcan y navegan con mucha frecuencia, siendo estos verbos los que

---

<sup>14</sup> Se proporciona la página únicamente de la primera mención. También en la *Segunda parte* se menciona una «bomba y otros mil artificios para poderse hechar el agua de que la nao se hinchía» (*Belianís*, II, cap. 15, 111).

generalmente se encuentran en el contexto de los viajes navales. La extensión del vocabulario del campo semántico de la navegación es notable y no tiene parangón con la que se puede identificar en la *Primera y Segunda parte*, donde no se mencionan bergantines, *çabras*, carracas, *carroças*, esquifes ni fragatas y la palabra empleada con mayor frecuencia para nombrar las embarcaciones, con enorme diferencia, es *nao*, en lo que parece ser un modo de evitar especificar el tipo de embarcación. En cuanto a las secciones o las partes de estas, se nombran las velas y las obras muertas y el gobernalle (estos en una sola ocasión: *Belianís*, II, 113), que sin embargo no figuran como secciones de las naves en la *Tercera y Cuarta parte*. En lo que se refiere a los oficios, solo los marineros resultan mencionados. En los años que transcurren entre la elaboración de las dos primeras partes y de las dos siguientes la cultura marinera de Jerónimo Fernández parece haberse ampliado, o tal vez confía más el autor en los conocimientos navales de sus lectores. La incorporación de numerosos combates marítimos ha influido en este despliegue de vocabulario, pues ese tipo de episodios constituyen una seña de identidad de las continuaciones, en las que alcanzan gran repercusión. De hecho, el combate marítimo entre las dos flotas enemigas constituye la pieza fundamental de la guerra de Constantinopla, detenidamente descrita en el capítulo 20 de la *Cuarta parte*. También contribuyen a que los vehículos navales reciban mayor atención los frecuentes episodios de tempestades marítimas que acaban en naufragios o que desvían a las naves de su ruta y los desarrollados en islas<sup>15</sup>.

Las diferencias en la nomenclatura de las naves sirven al narrador para indicar a sus lectores, sin necesidad de descripción, el tamaño, la fuerza motora, de vela, de remos o combinada, el tipo de velamen, el uso y las características de las mismas. Aunque aparecen algunas embarcaciones que ya eran usuales en el siglo XV, como las carracas, o incluso en la

---

<sup>15</sup> Bazzaco (2018, 180-250) trata la tormenta marítima en los libros de caballerías, en cuanto a tópico, en cuanto a funcionalidad y en cuanto a retórica. Entre las funciones destaca que las tempestades marítimas permiten la dispersión y el reencuentro de los varios personajes; entre las expresivas, señala la capacidad de capturar la atención y suscitar la emoción del público (177). Analiza la retórica de una de las del *Belianís*, destacando el despliegue terminológico y el recuerdo de subtópicos de la literatura clásica, así como el uso del símil y el desplazamiento de la mirada del narrador por los varios elementos de la embarcación, que resulta casi cinematográfico (241). Sobre los antecedentes literarios, las conexiones históricas y la importancia de las islas en los libros de caballerías, véase Cuesta Torre (2001).

antigüedad, como las galeras, otras son propias de la época contemporánea al autor como las fragatas o los bergantines. Algunas de las mencionadas son embarcaciones destinadas al comercio o al transporte de personas y animales, y de forma realista se añade la información sobre la retribución del pasaje:

[...] se embarcó en vna naue que para Lombardía hazía su camino, que era de vnos mercaderes que de aquella tierra yuan. Y metiendo dentro su cauallo, dando las velas al viento, caminaron con muy próspero tiempo más de treynta días sin les auenir cosa que de contar sea hasta tanto que llegaron al puerto donde deseauan, que auiendo don Clarineo pagado a los marineros su flete, se metió por aquella tierra (*Belianís*, II, cap. 21, p. 155).

Las embarcaciones cotidianas mejoran la rapidez de los viajes y hacen preferible afrontar las tempestades y peligros de la navegación a consumir largo tiempo en interminables trayectos terrestres, aspecto que se hace explícito por boca de los personajes:

- Tomemos el camino, que no podemos escusar -dixo don Clarineo- pues nos es forçado de yr por tierra.  
- Dessa suerte, nunca allá llegaríamos -respondió don Lucidaner- pues sabéys que nos queda de passar gran parte del mundo, que auemos de yr a Babilonia y después atrauesar gran parte de la tierra del soldán de Persia y Turquía y aun a Costantinopla, para el reyno de Chipre. (*Belianís*, II, cap. 49, p. 370).

E incluso puede comprobarse la velocidad extraordinaria que puede alcanzar un navío sin cualidades mágicas mediante el relato del narrador, según el cual los vientos pueden hacer correr el barco más incluso que el poder del mago:

[...] la mar se embravesció con una tormenta no vista, tan repentina que, tomando a los marineros de sobresalto, en un tirón les arrebató el árbol con la bela, que yvan a viento fresco en popa, y de una tabla del costado al caer abrió un pedaço, que les combino socorrer por no yr a fondo. En quatro días, teniéndose por muertos, cami[n]aron lo que antes con fresco ayre y saber de Merlín avían andado en diez, y una tarde, ya que anohecía, dio con ellos en lugar donde partieran (*Belianís*, IV, cap. 17, p. 532).

En conclusión, es posible deducir que la necesidad narrativa que obliga a mencionar los transportes, aunque gira principalmente en torno al viaje y se encuentra por tanto relacionada con la andancia o errancia caballerisca y con la misma estructura de este tipo de novelas, se encuentra ligada también a otras, como el desplazamiento en el combate terrestre o naval, la atención de los heridos, el traslado del cuerpo de los difuntos o el ocultamiento de los que viajan. Los encantadores los emplean bien para facilitar el transporte de sus servidores, entre los que se encuentran enanos, gigantes, doncellas o marineros, o de sus caballeros o damas favoritos, bien para raptarlos por la fuerza o el engaño, o para impedir que puedan ser seguidos por su velocidad o que se conozca su destino al no dejar rastro. En otras ocasiones, como sucede en los episodios que relatan naufragios, la referencia a los transportes está ligada a la descripción retórica de los peligros de la guerra y de las tormentas del mar. En todos los casos, con excepción por motivos evidentes de los vehículos aéreos, Jerónimo Fernández presenta a sus lectores opciones mágicas y realistas para el mismo objetivo: si se trata de llegar a un lugar, esto puede hacerse caminando normalmente o caminando mágicamente, como la sabia Belonia que en figura de doncella administra al emperador Belanio la *confación* que lo cura y que va a tal velocidad que «el viento no caminaua con más ligereza, de suerte que luego la perdió de vista» (*Belianís*, I, cap. 6, pp. 46-47); si el viaje debe realizarse por mar, la embarcación puede ser o no mágica, siendo igualmente veloz. En cuanto a los carros, pueden ser mágicos, voladores o no, o terrestres carros de guerra, maravillosos por su extraordinaria riqueza o tamaño, pero prodigiosos sin necesidad de la magia, aunque por la admiración que despierta su carácter extraordinario puedan parecer mágicos. Además, no hay una relación estrecha, en cuanto al carácter mágico o no del vehículo, entre el usuario y el medio utilizado, pues una vez este ha sido encantado no es necesario que el mago viaje en él para que transporte a caballeros o a damas. El sabio o sabia, por su parte, aunque de preferencia hace ver su poder apareciendo en ese tipo de transportes maravillosos, algunas veces acompaña a sus protegidos viajando como ellos por los medios corrientes. Por otra parte, el mago puede encantar un transporte para que adquiera cualidades mágicas en el momento en que lo necesita.

En cuanto al efecto que se busca producir en el lector, los transportes se mencionan para ofrecer una visión realista de las batallas, los festejos de triunfos, los naufragios por tormentas, o los desplazamientos de los personajes, haciendo así reconocible y creíble el contexto en el que se desarrolla el relato y dando consistencia a su cronotopo. El narrador usa los distintos tipos de vehículos para explicar o justificar la rapidez de los desplazamientos, o las largas distancias recorridas. Especialmente si no desea contar aventuras sucedidas durante las mismas, el viaje marítimo le resulta muy útil, pues puede embarcar a los protagonistas en un lugar y pasar a contar, abreviando con fórmulas el viaje, el desembarco en otro lugar donde sucederá la próxima aventura.

Si en unas ocasiones los transportes permiten la *abreviatio*, en otras son una excusa para la amplificación retórica, como sucede en las batallas y naufragios, cuando el narrador ofrece a su público todo el patetismo de la escena pintando elemento por elemento el navío que se va destruyendo hasta desaparecer en las profundidades. En otras ocasiones utiliza los vehículos para producir admiración y sorprender a sus lectores, bien por el tamaño, riqueza y lujo, bien por su carácter mágico. Pero no solo a ellos, puesto que la aparición de semejantes artefactos produce igualmente admiración y sorpresa o incluso horror, miedo o sobresalto en los demás personajes, introduciendo de este modo efectos humorísticos o dramáticos. Y a veces el transporte está al servicio de la caracterización del personaje, pues incluso el poder de los magos puede ser evaluado mediante el vehículo que usan: por ejemplo, Belonia no es capaz de detener el carro tirado por veinte dragones de Fristón y el narrador la declara inferior en saber (*Belianís*, II, cap. 58, p. 464). Los viajes permiten, por otra parte, el entrelazamiento de episodios, pues mientras unos personajes se desplazan sin que les ocurra «nada que de contar sea», se puede seguir lo que les ocurre a otros. Por último, la velocidad de los desplazamientos y la grandiosidad de algunos vehículos dan pie a que el autor pueda introducir hermosas e impactantes comparaciones, porque la nave vuela como un delfín o navega empujada por el viento como la ligera saeta, como se ha visto en algunos de los ejemplos citados. El autor se vale de la técnica del sobrepujamiento, especialmente en el caso de los castillos de guerra o en los carros voladores, para anonadar a sus lectores y mantener su atención.

Como en muchas ocasiones no se incorpora siquiera el nombre del vehículo, y solo se da la información de que los personajes caminan, o navegan, o van o llegan a determinado lugar, cuando se ofrece una descripción extensa del medio de transporte este hecho hace comprender al lector que se encuentra ante un episodio de especial importancia. En otras ocasiones la hipérbole y la admiración se consigue aumentando el número de vehículos, como sucede en las batallas navales o terrestres, cuyo relato se extiende por este medio y cuya majestuosidad se realza al considerar la abundancia de navíos o de carros<sup>16</sup>.

La tipología de los vehículos del *Belianís* abarca andas descubiertas y andas cerradas, carros de paseo tirados por caballos, carros triunfales, carros de guerra falcados, castillos de guerra, carros voladores tirados por grifos o por dragones, carros invisibles, columnas de fuego, y numerosos tipos de navíos de distintos tamaños, de viento y de remo. Se emplean para el viaje, para la huida, para el rapto, para el socorro de los heridos, para ocultar el parto, para contemplar la caza, para la guerra. Su destino puede estar en un lugar de la geografía real o de la mítica (Troya, los Infiernos), o bien conducir a las posesiones encantadas de un mago o maga. Los viajeros son caballeros, damas, amazonas, gigantes, enanos, doncellas, encantadores y sabias magas.

A través de este recorrido por los transportes del *Belianís* de Jerónimo Fernández es posible establecer una primera tipología de los vehículos habituales en los libros de caballerías, si bien ha de tenerse en cuenta que no es de esperar que el autor reúna todos los que figuran en las extensas y copiosas obras de este género, caracterizado además por reutilizar motivos de las obras anteriores, pero sometiéndolos siempre a variación, a una recreación que los renueva y que busca en parte el reconocimiento gozoso del lector, que los identifica al mismo tiempo que disfruta de la sorpresa de la variación<sup>17</sup>. La principal aportación del *Belianís* en esta renovación se

---

<sup>16</sup> «Aquí cargó gran parte de la gente; mas qué aprovecha, que, como ya avían salido a lo llano, a esta ora por un costado salieron mil elefantes con castillos en ellos, y más de tres mil carros falcados, todos ellos llenos de flecheros, los cuales tanta llubia arrojan de saetas que parecían un tempestuoso graniço.» (*Belianís*, IV, cap. 21, p. 556).

<sup>17</sup> La reutilización de motivos es uno de los rasgos más característicos del género, al que diversos investigadores han dedicado numerosos trabajos. Destacan los índices de motivos caballerescos de Luna Mariscal (2013) y Bueno Serrano. Por su parte Cuesta Torre (1997a) había señalado la reutilización de



encuentra en la asombrosa columna de fuego, pues los carros voladores y su uso para el rapto de personajes o la huida aparecía ya en las *Sergas de Esplandián* y destaca especialmente en el ciclo del *Espejo de príncipes* y caballeros (Campos García-Rojas, 2015, 147-151). El *Belianís* destaca también en la variedad de embarcaciones realistas que ofrece, algunas típicas de la época de su autor y anacrónicas en el relato.



---

episodios ejemplificado con la imitación de diversos pasajes del *Amadís* y del *Palmerín de Olivia* por el autor anónimo del *Tristán el Joven*. Actualmente preparan un índice completo de los motivos de los libros de caballerías Zoppi (2022) y Tomasi (2022).

### Bibliografía citada

- Aguilar Perdomo, María del Rosario, «Artificio, maravilla y técnica. Hacia una tipología de los autómatas en los libros de caballerías», en «*Amadís de Gaula*: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua», eds. José Manuel Lucía Megías y María Carmen Marín Pina; col. Ana Carmen Bueno, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 15-42.
- , «Algunos ingenios y artificios hidráulicos en la arquitectura maravillosa de los libros de caballerías españoles», en *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, eds. Lilian von der Walde Moheno, Concepción Company, Aurelio González, México, El Colegio de México - Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, pp. 273-290.
- Bautista, Francisco, «El motivo de los «Nueve de la Fama» en El Victorial y el poema de *Los Votos del Pavón*», *Atalaya. Revue d'études médiévales romanes. Hétérogénéité et transfer*, 11 (2009), pp. 1-12.
- Bazzaco, Stefano, «Las “Islas de la mala costumbre” en el *Leandro el Bel* de Pedro de Luján (1563)», en *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, eds. Alba Agraz Ortiz, Sara Sánchez-Hernández, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017, pp. 73-84.
- , *Lo maravilloso marítimo en los libros de caballerías. Edición y estudio del Leandro el Bel (Toledo, 1563)*, Verona, Tesis doctoral dirigida por Anna Bognolo, Università di Verona, Lingue e Letterature Straniere, 2018a.
- , «De barcos sin remadores y castillos navegantes. Los desplazamientos marítimos en los libros de caballerías: *Zifar*, *Amadís*, *Leandro El Bel*», en *Literatura medieval (Hispanica): nuevos enfoques metodológicos y críticos*, eds. Gaetano Lalomia, Daniela Santonocito, San Millán, Cilengua, 2018b, pp. 43-58.
- Belianís: Primera y Segunda parte* = Orduna, 1997.
- Belianís: Tercera y Cuarta parte* = Gallego, 2013.
- Beltrán Llavador, Rafael, «Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías», *Biblioteca Virtual Joan*

- Lluís Vives, 2004, sin paginación. URL: < <https://www.lluisvives.com/obra/urganda-morgana-y-sibila-el-espectculo-de-la-nave-proftica-en-la-literatura-de-caballeras-0/>>.
- , «Los periplos marítimos del *Libro del rey Canamor y del infante Turián, su hijo* (1509) y las primeras empresas militares en la India portuguesa (Cananor, 1507)», *Historias Fingidas*, 3 (2015), pp. 67-106, URL: < <https://historiasfingidas.dlcs.univr.it/article/view/32> >.
- Bueno Serrano, Ana Carmen, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007.
- Cabo Aseguiñolaza, Fernando, «“Correr el mundo”. La literatura de caballerías como literatura mundial», *Historias fingidas*, 3 (2015), pp. 55-66, URL: <<https://historiasfingidas.dlcs.univr.it/article/view/36> >.
- Campos García-Rojas, Axayácatl, «Vehículos y transportes prodigiosos en la literatura caballerescas hispánica», en *Historia y literatura: maravillas, magia y milagros en el Occidente medieval*, eds. Israel Álvarez Moctezuma y Daniel Gutiérrez Trápaga, México, UNAM, 2015, pp. 127-159.
- Clemencín, Diego, *Biblioteca de libros de caballería (Año 1805)*, ed. J. Givanel Mas, Barcelona, Publicaciones Cervantinas patrocinadas por Juan Sedó Perís-Mencheta, 1805.
- Cuesta Torre, María Luzdivina, «Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías», *Revista de Poética Medieval*, 1 (1997a), pp. 35-70.
- , (ed. y estudio preliminar), *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo (Sevilla, 1534)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997b.
- , *Tristán el Joven (Segunda parte de Tristán de Leonís, Sevilla, Domenico de Robertis, 1534): Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (Guías de lectura caballerescas, 35), 1999.
- , «Las ínsulas del Zifar y el *Amadís* y otras islas de hadas y gigantes», *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballerescas*, ed. Julián Acebrón Ruiz, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida (Colección Ensayos, *Scriptura*, 11), 2001, pp. 11-39
- , «Don Quijote y otros caballeros andantes perseguidos por los malos encantadores. (El mago como antagonista del héroe caballeresco)», en *De la literatura caballerescas al «Quijote»*, coord. Juan Manuel Cacho

- Blecuá; eds. Ana Carmen Bueno Serrano; Patricia Esteban Etlés; Karla Xiomara Luna Mariscal, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 141-169.
- , «El Norte y el Sur del Mediterráneo en el *Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández: tipología y semiotización del espacio», *eHumanista*, 16 (2010), pp. 136-159, URL: < <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/16> >.
- , «Magos y magia, de las adaptaciones artúricas a los libros de caballerías», en *Señales, portentos y demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 325-347.
- Cuesta Torre, María Luzdivina y Ana Piñán Álvarez, «Los fantasmas en el *Quijote: entre la superstición y la influencia de los libros de caballerías*», en *A la sombra de la Camacha: Formas y funciones de la superstición en Cervantes*, ed. Pierre Darnis, Huelva, anejo n.º9 de *Etiópicas*, *Revista de Letras Renacentistas de Huelva*, 2022, en prensa.
- Eisenberg, Daniel y María Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza (Serie Humanidades, 40), 2000.
- Gallego García, Laura, «*Belianís de Grecia*» (III-IV) de Jerónimo Fernández (Burgos, Pedro de Santillana, 1579). *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (Guías de lectura caballeresca, 59), 2003.
- , «Dos modelos de *virgo bellatrix* en la *Tercera y Cuarta Parte del Belianís de Grecia*: la princesa Hermiliana y la reina Cenobia», en *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de Literatura Hispánica*, eds. Verónica Arenas Lozano *et alii*, València, Universitat de València, 2005, pp. 73-80
- , *Belianís de Grecia (Tercera y Cuarta parte)*, de Jerónimo Fernández: edición y estudio, Tesis doctoral dirigida por Rafael Beltrán, Universidad de Valencia, 2013 (accesible online URL: < <https://roderic.uv.es/handle/10550/27852> > ).
- Guerra Félix, Aurelio Iván, y Plancarte Martínez, María Rita, «El descubrimiento de América y la expansión del *orbis terrarum* en los libros de caballerías», *Itinerarios*, 14 (2011), pp. 98-112.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel, «El regreso de Merlín en el *Belianís de Grecia (III y IV)* de Jerónimo Fernández», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de*

- la literatura de cavalleries*, 15 (2012), pp. 99-112, URL: < <https://roderic.uv.es/handle/10550/37628> >.
- Ortiz-Hernán Pupareli, Elami, «El tema de la *virgo bellatrix*. La caballería femenina en algunos libros de caballerías», en *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia. Trabajos de las IX Jornadas Medievales*, eds. Concepción Company; Aurelio González; Lillian von der Walde, México, El Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 91-106.
- Izquierdo Andreu, Almudena, «Entre tormentas, islas y piratas: el escenario marítimo en el libro de caballerías», *Historias fingidas*, 6 (2018), pp. 37-60, URL: < <https://historiasfingidas.dlcs.univr.it/article/view/84> >.
- Lucía Megías, José Manuel, «Libros de caballerías manuscritos», *Voz y letra*, VII/2 (1996), pp. 61-126.
- «Los libros de caballerías y la imprenta», en «*Amadís de Gaula*», 1508: quinientos años de libros de caballerías, ed. José Manuel Lucía Megías, Madrid, Biblioteca Nacional de España y Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 95-120.
- Luna Mariscal, Xiomara, *Índice de motivos de las Historias caballerescas breves*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013.
- Malaxecheverría, Ignacio, *Bestiario medieval*, Siruela, 1999.
- Marín Pina, María Carmen, «La aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45 (1989), pp. 81-94.
- , ed., *Primaleón*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- , «Los libros de caballerías en el espacio y el espacio en los libros de caballerías», en *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento*, coord. María Morrás, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2018, pp. 87-139.
- Millán González, Silvia C., «Amazonas y lecturas de mujeres, entre la ficción y la moralidad: de la *Silva* de Mexía al *Silves de la Selva* y los *Coloquios matrimoniales* de Luján», *Tirant*, 20 (2017), pp. 119-146, URL < <https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/11234/10492> >.
- Montiel Navas, Marta, «Sobre el motivo del cuerpo muerto en el *Palmerín de Inglaterra*, el *Olivante de Laura* y el *Quijote*», en Juan José Alonso Perandones, Juan Matas Caballero, José Manuel Trabado Cabado

- (coords.), *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, León, Universidad de León, 2005, pp. 559-572.
- Muguruza Roca, Isabel, «El *Olivante de Laura* en la biblioteca de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 33 (1995-1997), pp. 247-271.
- Orduna, Lilia F. Ferrario de (introducción, texto crítico y notas), Jerónimo Fernández, *Hystoria del magnanimo, valiente e inuencible cauallero don Belianis de Grecia*, Kassel, Reichenberger, 1997, 2 vols.
- , «Zoología real y fantástica: función narrativa en el *Belianís de Grecia*», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, eds. Santiago Fortuño Lloréns y Tomás Martínez Romero, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999, vol. 3, pp. 103-113.
- Pastrana Santamarta, Tomasa Pilar, *Cada uno según su estado. El atuendo en los libros de caballerías: materialidad y funciones*, Tesis doctoral dirigida por María Luzdivina Cuesta Torre, Universidad de León, 2000.
- Primaleón* = Marín Pina, 1998.
- Pomer Monferrer, Lluís, y Emilio Sales Dasí, «La materia clásica y el papel de Medea en las partes III-IV de *Belianís de Grecia*», en *Les literatures antigues a les literatures medievals*, eds. L. Pomer, J. Redondo, J. Sanchís, J. Teodoro, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 2009, pp. 111-126.
- Rey Hazas, Antonio, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)», *Edad de oro*, 1 (1982), pp. 65-105.
- Roubaud, Sylvia, «Calas en la narrativa caballeresca renacentista: *Belianís de Grecia* y *Clarián de Landanís*», en *La invención de la novela (Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez, Madrid, noviembre 1992-junio 1993)*, estudios reunidos por Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 49-84.
- , *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, París, Honoré Champion, 2000.
- Rodríguez Cacho, Lina, «*Don Olivante de Laura* como lectura cervantina: dos datos inéditos», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá 6-9 de noviembre de 1989, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 515-525.
- Sales Dasí, Emilio José, «Algunos aspectos de lo maravilloso en la tradición del *Amadís de Gaula*: serpientes, naos y otros prodigios», en *Actes*

- del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval: (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, eds. Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, vol. 3, 1999, pp. 345-360.
- , «El motivo de las andas: de nuevo sobre los libros de caballerías y el *Quijote*», *Criticón*, 99 (2007), pp. 105-124.
- Tomasi, Giulia, «Realización de una base de datos de los motivos caballerescos: presentación y avances de MeMoRam», *Historias Fingidas*, Número especial 1 (2022), pp. 271-288, URL: < <https://historiasfingidas.dlss.univr.it/article/view/1098> >.
- Tristán el Joven* = Cuesta Torre, 1997b.
- Vidal Navarro, Jesús, «Este barco... me está llamando. La famosa aventura del barco encantado, un episodio de magia caballeresca en el *Quijote*», en «*Tus obras los rincones de la tierra descubren*». *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 13 al 16 de diciembre de 2006*, eds. Alexia Dotras Bravo, José Manuel Lucía Megías, Elisabet Magro García y José Montero Reguero, Madrid, Asociación de Cervantistas; Centro de Estudios Cervantinos, 2008, 1, pp. 757-773.
- Zoppi, Federica, «Reflexiones sobre la creación de una base de datos de motivos caballerescos: un desafío científico y digital», *Historias Fingidas*, Número especial 1 (2022), 245-269, URL: < <https://historiasfingidas.dlss.univr.it/article/view/1103> >.







PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### De telas, pieles y huesos. La indumentaria de los personajes marginales en el *Policisne de Boecia*

Andrea Flores García\*  
(Universidad Nacional Autónoma de México)

#### Abstract

El *Policisne de Boecia*, último libro de caballerías impreso, propone una variedad de personajes marginales ricamente ataviados. Los pineos, enanos y gigantes visten sus cuerpos principalmente con tres tipos de materiales: telas, pieles y huesos de animales. Se analiza la relación entre la indumentaria y la función narrativa de quien la usa. Se observa el desarrollo bélico y festivo de los personajes a partir de la vestimenta, así como ciertas características específicas: textura, color y adornos en relación con el espacio de la hazaña, naturaleza y corte.

Palabras clave: *Policisne de Boecia*, vestimenta, enanos, gigantes, pineos.

*Policisne de Boecia*, the last printed romance of chivalry, proposes a variety of richly dressed marginal characters. The *pineos*, dwarves and giants are dressed mainly in three types of materials: cloth, skin and animal bones. The relationship between textiles and the narrative function of the wearer is analysed. The warlike and festive development of the characters is observed from the fabrics, as well as certain specific characteristics: texture, colour and ornament in relation to the space of the feat of arms, nature and court.

Keywords: *Policisne de Boecia*, clothing, dwarves, giants, *pineos*.



---

\* Este trabajo se inscribe dentro del programa de Becas Posdoctorales de la Universidad Nacional Autónoma de México (adscrita a la Facultad de Filosofía y Letras) financiado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico. Deseo reconocer las valiosas aportaciones académicas y asesoría del doctor Axayácatl Campos García Rojas, quien con su guía y sus observaciones ha enriquecido este estudio.

El *Policisne de Boecia* (1602), último libro de caballerías impreso, es heredero de una gran tradición de motivos y tópicos caballerescos que durante el siglo XVI los escritores recrearon en sus obras. Desde el *Amadís de Gaula* hasta *Flor de caballerías* el universo de personajes continuó creciendo con caballeros, damas, escuderos, sabias, magos, enanos y gigantes. Estos seres han sido objeto de estudio en relación con el desarrollo del héroe, como provocadores de males, acompañantes, proveedores de remedios mágicos, intermediarios de amor y otras tantas funciones que se les han asignado.

Dos de los anteriores personajes, enanos y gigantes, aparecen como acompañantes y enemigos del caballero, pero también, hay momentos en que estos seres, a primera vista, caen en el ridículo y en la comicidad. Sin embargo, si se deja de lado esta intención burlesca en la que se les encasilla, principalmente a los enanos, para relacionar la función narrativa que desempeñan con el atuendo que llevan, entonces se puede explorar una nueva faceta en la que se relacionen gesto, palabra, actitud y actuación con tejido, textura, color y adorno. El objetivo de este trabajo es proponer una «línea textil» que permita descubrir si en la indumentaria que portan los personajes marginales, se visualiza la forma de proceder de estos en las aventuras que intervienen<sup>1</sup>. Para identificar estas consideraciones se analizarán los gigantes, enanos y pineos en el *Policisne*. Estos últimos son la propuesta innovadora de Juan de Silva y de Toledo, escritor de la obra, porque, a partir de su configuración, los pineos se perfilan como otro modelo de personaje secundario que comparte rasgos físicos con los enanos (tamaño aún más pequeño) y maravillosos con los sabios (saberes mágicos) y que no están presentes en otros títulos del género. Asimismo, se harán algunas referencias a personajes marginales de otros libros de caballerías para comparar similitudes e innovaciones.

---

<sup>1</sup> Para este artículo se tienen en cuenta los trabajos sobre la vestimenta en los libros de caballerías propuestos por la crítica a partir de distintas perspectivas. Desde su función cortesana en la que se ve el desarrollo social de los personajes principales por medio de la vestimenta (Marín Pina, 2013; Pastrana Santamarta, 2020), el contraste de trajes entre las diferentes clases sociales cuyos adornos y joyas marcan la diferencia (Torres Villanueva, 2019), hasta los primeros acercamientos al simbolismo de los atavíos de gigantes en algunos títulos caballerescos (Flores García, 2020). Estas propuestas profundizan en el análisis de los textiles que elaboran los trajes de corte, principalmente. Para la presente investigación me centraré en los tejidos de piel, seda y materiales óseos cuyos portadores oscilan entre el espacio de la naturaleza y el palacio.

## 1. Pieles de cuero para criaturas gigantes

La distancia de publicación entre el *Amadís de Gaula* y el *Policisne de Boecia* permitió albergar más de setenta títulos del género caballeresco. En ellos hay un universo de personajes que se distinguen por la belleza y la fealdad, el valor y la cobardía, la bondad y la malicia, la grandeza y la pequeñez de tamaño. En esta última pareja de opuestos conviven los enanos y los gigantes, dos de los seres marginales que desde el inicio del género caballeresco han destacado por sus hazañas junto al héroe<sup>2</sup>.

Los primeros están en la aventura de Almandroga la mágica, principal enemiga de la cristiandad en el *Policisne de Boecia*. La maga tiene a su servicio a tres jayanes, Rimacio el Turco, Serpenteo de la Fuente Sangrienta y Mordacho de las Desemejadas Orejas. Este último adquiere mayor notoriedad en la historia, no sólo por ser una disforme criatura, sino por ser el líder de los demás gigantes y por la historia de su nacimiento. Engendro de un jayán y una hermosa bestia fiera cuyos oídos «avía mayores que dos palmos cada uno» (*Policisne de Boecia*, 92). Mordacho conserva rasgos de su origen animal tanto en su físico, orejas grandes, como en las pieles y otros elementos de la naturaleza que adopta para su cobertura. La descripción es la siguiente:

[las armas] de cueros de animales todas eran. En la cabeça llevaba una armadura hechiza[da], do sus desemejadas orejas podían entrar, hecha de costillas y huesos de sierpes muy fuertes. Cavalgava en un oso tan grande y desemejado como un gran elefante, guarnido con unas guarniciones de cueros muy duros, clavadas con muy fuertes clavos de azero, entre ellos otros de oro muy espeso, que él puesto encima parecía más fiera cosa de ver y más espantable que el infierno.

---

<sup>2</sup> Parto del término «seres marginales» para referirme a los personajes secundarios con características físicas opuestas a las del caballero y la dama; es decir, aquellos que presentan alguna extrañeza física en su cuerpo por su tamaño como los gigantes y enanos, o por su apariencia bestial, tal es el caso de los salvajes y sátiros. Acerca de esta categoría, la crítica caballeresca ha establecido la relevancia de aspecto cuyos rasgos caen en la risa, la deformidad y los opuestos, además de estar alejados de las normas sociales y morales. Tanto los estudios de Lucía Megías (2004) como los de Martín Romero (2006) son pioneros, principalmente, en la construcción de la imagen del gigante. En cuanto a los enanos, salvajes y demás criaturas sobresalen las investigaciones de Urbina (1982), Lucía Megías y Sales Dasí (2002 y 2004), Del Río Noguerras (1999) y Duce García (2009), por mencionar algunos. De este último, véanse especialmente las páginas de la 290 a la 308. Aunque hay una gran referencia a diferentes personajes marginales, en este artículo me centraré solamente en los gigantes, enanos y pineos.

Los pies llevaba descalços, cubiertos de un bello muy negro, sin estrivos, sino metidos por un caparazón de un tigre, que de la silla colgaban. En ellos por espuelas llevaba en ambos calcañares unas uñas de león con unas correas que cada vez que las piernas al oso ponía dava tan grandes bramidos y saltos que a todos atronava. Cubríase todo con un manto muy rico que más de dos palmos por el suelo arrastrava (*Policisne de Boecia*, 93).

El pasaje da varios elementos que conectan la condición rústica del jayán con el espacio natural en el que habita. El primer detalle es su armadura, en la cual hay un toque mágico, una especie de yelmo adecuado que le permite sacar sus enormes orejas con facilidad. El segundo, la materia prima con el que está fabricado, costillas y huesos de sierpes, materiales que desde tiempos remotos eran usados para la fabricación de armas, especialmente, cuchillos y lanzas. Durante la Edad Media, hay registro de partes de la armadura (coraza) hechas con huesos de animales. El proceso consistía en coser una serie de placas de este material a la manera de las plumas de las aves o las escamas de un pez, por ello se llamaba *lorica scamata* (García Cuadrado, 1993, 273). Dentro de la ficción, el empleo de huesos de animales adquiere un mayor desarrollo con la integración de elementos mágicos que permiten la adecuación de la pieza a la parte corporal requerida.

El jayán monta un oso cuya proporción corresponde al peso y estatura de Mordacho. Dos elementos sobresalen del animal, los cueros duros sujetos con clavos de acero y oro y el caparazón de tigre que cuelga de la silla. El oro que adorna el cuero es una forma de manifestación del poderío de la persona, debido a que el acceso a este tipo de material estaba guardado para los miembros de la monarquía. Sin embargo, hay un contraste en cuanto al simbolismo, ya que al ser el más noble ypreciado de los metales, su uso por un ser monstruoso hace que su riqueza se limite a la exaltación de contraste entre los colores señalados, negro y oro y a la clara referencia del atavío bélico caballeresco durante la llegada al combate, pues el jayán, a pesar de impresionar por su fiereza, también causa risa<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> A pesar de la condición física del jayán y del asombro que provoca con su llegada, los espectadores no tardan en demostrar cierto desconcierto por el espectáculo ante sus ojos, un ser enorme cuya estatura aumenta por ir montado en un oso. Junto a él miran a la maga Almandroga, quien también es motivo de risa, por la rica vestimenta que lleva, paños bermejos de escarlata, un tocado con numerosas gemas

En cuanto al «caparazón de tigre, que de la silla colgavan» (*Policisne de Boecia*, 93), se trata de una montura de piel resistente por el peso que soportará. Es notorio ver que también los gigantes aparecen insertos en dos espacios. Unos habitan en castillos porque son señores del lugar que les rodea, por lo que deben vestir acorde a su condición. De ahí que en algunos ejemplos aparezcan ciertas telas ricamente labradas. Otros viven en medio de la naturaleza, en cuevas, a la orden de un ser mágico o porque simplemente se han apartado de la sociedad. Al ser gigantes de servicio, su condición no requiere vestir con prendas bordadas en seda, brocado o terciopelo, porque su misión es defender a alguien. Entonces ¿por qué la selección de ciertos animales para las prendas de piel de los gigantes? La respuesta está en la primera parte del *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra, en donde se señala que «y los lobos y raposos, los tigres y otros animales que para comer no son buenos, para su vestido y servicio de sus pieles y cueros se aprovechan [...] si no tiene el hombre pieles ni cueros duros para se vestir ni calçar, mas tiénelo para él el buey, la oveja, el tigre, la marta y la raposa» (*Espejo de príncipes y caballeros I*, 8-9). La presencia de este tipo de animales está inserta en espacios donde la flora y la fauna son exóticas. Esta diversidad permite más materiales de fabricación. En el caso de los «cueros duros para se vestir» encasilla tejidos

---

del que sobresale su cabello blanco e ir montada sobre un camello. En esta pareja, de la cual «no hubiera que así los viera quien ossara mirar ni atender la fiera de Mordacho y la estraña manera de Almandroga que no riese» (*Policisne*, 93), existe la posibilidad de una lectura humorística dada por el contraste de los materiales de fabricación del atuendo del jayán con su físico y su nombre. En primera instancia, se opone su aspecto de salvaje dado por su piel vellosa y con el intento de apariencia exótica lujosa otorgada a través de los metales que adornan su montura. Una especie de combinación extraña que salta a la vista del lector. Sobre esto, no es gratuita la variedad de colores, materiales y texturas en este ejemplo. Los tonos negro y oro en la vestimenta, armas y atavíos en los libros de caballerías conservan el simbolismo dado en los tratados heráldicos y de armas que van desde la representación de la tristeza, el luto, desdicha, fortaleza y en el caso del oro, riqueza, esplendor y templanza. Sin embargo, en este pasaje, como en algunos otros, «el negro está ligado a las fuerzas del mal y, en este sentido, sirvió para marcar al antihéroe» (López-Fanjul, 2018, 27), Mordacho, personaje relacionado en el nombre y en la apariencia con Mordaqueo, un gigante-enano inserto en el *Florisel de Niquea* (Coduras Bruna, 2013). En el ámbito de la sociedad española del XVI, también hay rastros de esta variante, Mordacheo, persona de placer al servicio de doña Ana de Mendoza (Bouza Álvarez, 1996, 56). Aunque el enano de doña Ana de Mendoza vivió mucho antes de aparecer el *Policisne*, no se descarta la posibilidad de que los escritores de la época tomaran nombres de las personas que entretenían en las cortes para llamar así a sus personajes y darles ciertos rasgos de comicidad como los que tenían en la vida diaria.

de mayor resistencia por las actividades bélicas. Al estar en constante lucha, los materiales para vestir su cuerpo requieren que sean más duraderos tanto por los golpes que reciben como por las condiciones climáticas en donde viven. Mordacho toma los elementos de la naturaleza y los adapta para cubrir sus necesidades. En el caso de su montura, la piel la obtuvo de los animales del entorno «este era tan fiero y cruel que así huían ante él en el monte los leones y los tigres» (*Policisne de Boecia*, 92).

Sin embargo, aun en la utilización de pieles habrá niveles de exotismo según el animal con que se cubra. La más preciada era el armiño, como puede verse en los numerosos ejemplos caballerescos en los que adornan mantos, ropas y vestidos, por lo que era una piel adecuada para la corte<sup>4</sup>. En el espacio de la naturaleza, los materiales deben resistir la interacción entre el follaje con el atuendo. De esta manera, los cueros apropiados para el entorno rústico provienen de animales salvajes, en su mayoría en semejanza a la proporción del cuerpo del jayán: osos, tigres, elefantes y leones.

Las pieles, los huesos y las conchas también contribuyen a que estos seres «manifiesten su naturaleza semianimal a través de algún rasgo be-luino: colmillos, garras, pilosidad, etc.» (Márquez Villanueva, 1973, 302). Esta imagen «semianimal» de la que habla Márquez Villanueva, Mordacho la refleja a través de las garras de los pies que utiliza para mover al oso: «En ellos por espuelas llevaba en ambos calcañares unas uñas de un león con unas correas que cada vez que las piernas la oso ponía dava tan grandes bramidos» (*Policisne de Boecia*, 93). Incluso deben ser tan grandes y afilados por la molestia que le provoca al animal cuando anda sobre él.

El último elemento es el «manto muy rico que más de dos palmos

---

<sup>4</sup> Varias son las pieles que adornan las prendas de los personajes en los libros de caballerías. Entre las más lujosas está el armiño por el blanco que contrasta con los demás tonos y este efecto de colores es visible en algunas pinturas de la época como en *Las bodas de Canaán* (1495-1497) del Maestro de los Reyes Católicos o en el *Retrato del príncipe don Carlos de Austria* (1555-1559) de Alonso Sánchez Coello. En el caso del *Policisne* hay dos episodios en donde el armiño decora las prendas. En la primera se utiliza como forro: «vieron salir d'ellas por otro camino más de veinte caballeros muy bien armados, y tras ellos uno que señor de todos parecía en un palafren ricamente guarnido y él ansi mesmo con unos paños de escarlata forrados en unos muy blancos armiños» (*Policisne de Boecia*, 124). En la segunda, adorna un gorro: «En su cabeça tenía un bonete de la mesma seda morada con un rollo por ella de muy blancos armiños, y en ella puestas y bordadas muchas perlas y preciadas piedras» (*Policisne de Boecia*, 169). Para otros ejemplos del uso de la piel para la elaboración de atuendos en los libros de caballerías tanto en caballeros, princesas, reyes y reinas, véase Flores García (2019) y Pastrana Santamarta (2019).

por el suelo arrastrava» (*Policisne de Boecia*, 93). El hecho de que Mordacho sea un jayán no le impide lucir ciertas galas, aún más por tratarse de un señor de la ínsula. La utilización de telas ricamente labradas responde al deseo de demostrar ante los demás el poderío y la riqueza que se posee. Es una forma para asombrar y ocultar tras la belleza textil, el exceso de fealdad del personaje. La tela se convierte en una especie de piel tejida que abriga y engalana al mismo tiempo. Adorna, pinta y texturiza las imperfecciones corporales. Crea una extensión de fibras que dejan su huella por el suelo y en cada espectador que lo mira.

En el capítulo final del *Policisne*, salen tres jayanes en el desfile que la sabia Ardemula hace para recibir en su ínsula al rey Minandro, a la reina Grumedela y a los demás miembros de su corte. El despliegue está encabezado por varios animales con coronas reales, seguidos por multitudes de su misma especie, leones, tigres, onzas, osos, dragones y sátiros. Le siguen monos con bonetes y plumas en la cabeza. Ardemula va sobre unas andas de oro llevadas por cuatro ciervas blancas. Continúan cuarenta doncellas ricamente ataviadas. El recorrido cierra con los tres gigantes. Los dos primeros:

Muy fieros y desemejados, que en sus rostros y faciones parecían de pocos días y de tierna edad. Venían en carnes, las cuales tenían muy negras cubiertas de manchas blancas y pecas leonadas; delante de sí traían ceñidas unas pieles de tigres, y vestían unos cueros de elefantes, y en sus cabeças traían las calaveras d'ellos con sus muy fieros colmillos. Ceñidas traían unas armas muy estrañas, que más de seis varas en largo tenían (*Policisne de Boecia*, 268).

La primera característica que sobresale es la edad. Se trata de dos jóvenes gigantes de nombres Serpián el Donzel y Bramador el Pequeño<sup>5</sup>,

---

<sup>5</sup> Nótese cómo desde los nombres ya hay una variante para la configuración del personaje, porque los adjetivos tradicionales como el poderoso, el fuerte, el desmesurado, etc., se abandonan por unos más delicados conforme a su joven edad. Este tipo de cambios Axayácatl Campos García Rojas los considera «afectaciones» en el sentido de que el personaje pierde parte de su esencia original cuando se le atribuyen cualidades alejadas de su imagen tradicional. Él señala que «estos gigantes afectados forman parte de una obra que evidentemente rompe con el paradigma amadisiano, más bien idealista, y que reelabora los motivos y tópicos caballerescos hasta proporciones novedosas y prácticamente inesperadas; tanto, que el asombro pudo haber producido [...] una propuesta de entretenimiento» (2009, 1006). Este ofrecimiento festivo se percibe en los elementos que conforman la imagen de estos gigantes: vestimenta, armas, comportamiento e incluso en cómo se llaman. Acerca de la onomástica, Coduras Bruna (2013)

de quince y trece años, respectivamente; ambos se arrodillan ante el rey para besarle las manos. En un gesto amigable, Minandro les toca las cabezas en señal de agradecimiento por su cortesía y les pide que se levanten.

No pierden del todo los rasgos que los identifican con el ambiente salvaje en el que viven, pues su piel negra con manchas blancas y pecas leonadas es el vínculo que siempre los relacionará con los demás animales que están al servicio de Ardemula. Se trata de una especie de imitación de la piel de animal en cuerpo de hombre y se reafirma con las siguientes dos coberturas que llevan, la piel de tigre y el cuero de elefante. Tres capas de fauna que hacen referencia a las «pieles del dorso o espalda de animales» (García Marsilla, 2021, 184) por la combinación de los colores y la textura.

A manera de un tocado-yelmo, los cráneos de los elefantes son la parte más espectacular del atavío de los gigantes. A pesar de la ausencia de color y tela, el tamaño de los colmillos debió impresionar a los espectadores. En este sentido, las cimeras lujosamente adornadas con plumas se sustituyen por la simplicidad de los huesos; sin embargo, la dureza de estos refleja dos de las cualidades de los gigantes, su fuerza descomunal y su resistencia en los combates. Detrás de ellos se aproxima el último jayán descrito de la siguiente manera:

Y tras éstos, venía otro muy más fiero y desemejado, el cual era muy mayor que los que las andas llevaban. En su manera parecía de muy grande edad, que la barba le llegava hasta las rodillas, y d'ella le colgava una argolla de oro. Vestía unos paños de seda, a manera de cendal de muchas colores que hasta el suelo le dava y detrás le arrastrava treinta braças; la cual falda le traían veinte lebreles muy fieros en sus bocas [...] en su cabeça traía un sombrero de plumas de muchas colores, tan grande que hazía tanta sombra como un muy gran nogal (*Policisne de*

---

no hace referencia a estos dos hermanos, pero gracias a su estudio de los nombres del ciclo amadisiano, se puede deducir con aquellos que tienen semejanza en la raíz, como es el caso del gigante Bramato, cuyo significado es «dar bramidos o voces para manifestar la ira», éste se relaciona con Bramador el Pequeño, aunque en el *Policisne* no hay ninguna manifestación violenta por parte de este personaje. En cuanto a Serpián el Donzel es clara la referencia a la serpiente, animal que se asocia con el aspecto de su piel «manchas blancas y pecas leonadas» (*Policisne de Boecia*, 268). Mientras que los dos adjetivos «Pequeño» y «Donzel» indican la poca edad de ambos, expresada ya en el texto «que en sus rostros y faciones parecían de pocos días y de tierna edad» (*Policisne de Boecia*, 268). Es relevante destacar el juego de opuestos que Juan de Silva propone en su obra, puesto que, a los gigantes, principalmente, los forma a partir de rasgos que se oponen en el físico y en el comportamiento, porque, a pesar de conservar una imagen rústica, su forma de actuar demuestra cortesía.



*Boecia*, 268).

Este tercer jayán es padre de los dos jóvenes. Su nombre es Argantón el Antiguo, quien también muestra modales de cortesía al humillarse ante el rey para hacerle el saludo debido. La primera característica que sobresale es el detalle de la argolla de oro en la barba. El *Tesoro de la lengua* (1611) indica que este tipo de accesorio lo llevaba la gente noble por honra y adorno. El ejemplo menciona que cuelga de la barba; sin embargo, es posible inferir que iba puesta para sujetarla, debido a que en otros libros de caballerías los personajes ancianos con barbas largas la atan con algún tipo de adorno, como se lee en el *Lisuarte de Grecia* de Silva: «dos cavalleros ancianos con las barbas e cavellos muy largos tr[e]nçados con cuerdas de oro» (*Lisuarte de Grecia*, 25).

El vestido del jayán está confeccionado con cendal, material caracterizado por su delgadez, que en el caso del personaje al ser de gran amplitud lo cubre por completo. El modo de llevarlo, levantado por veinte lebreles<sup>6</sup>, permite relacionar la escena con las entradas de infantas a la corte, cuyas largas ropas son sostenidas por numerosas damas. La descripción del traje tiene una característica oculta, señala que era «a manera de cendal de muchas colores», lo que posiblemente haga referencia al «cendal listado», en el cual «se combinaban dos o tres colores; o bordados o entretejidos con oro, algunos de los cuales estaban profusamente adornados» (Alfau, 1969, 76). Esto revela que desde la Edad Media ya se implementaban técnicas de combinación de matices para el teñido de los textiles.

La selección de diversos matices para el jayán Argantón podría caer en la extrañeza porque los colores alegres estaban reservados para los jóvenes (Marín Pina, 2013, 303), mientras que los de más edad llevaban tonos más sobrios. Sin embargo, la diversidad está justificada por el espacio en donde se desarrolla la aventura y su relación con los demás elementos coloridos porque se trata de un festejo encabezado por una sabia y diversas criaturas con atributos alejados a su realidad.

---

<sup>6</sup> El lebrele era un animal de cacería, deporte asociado a las familias nobles, cuya presencia en su heráldica indicaba un linaje antiguo. Estaba domesticado, brindaba diversión y protegía a sus amos (Valero de Bernabé, 2003, 184). En el *Policiisme* este can está al servicio de Ardemula, es parte del entretenimiento a través de su función de levantador de faldas, lo cual responde a una situación de sujeción.

Posteriormente, el texto revelará otro detalle, el sombrero. Accesorio fundamental para proteger el rostro de la lluvia, el sol y los efectos del aire, en este pasaje conserva esta primera función, ya que «hazía tanta sombra como un muy gran nogal» (*Policisne*, 268). Era el complemento adecuado para los viajes. Por el contexto de la historia, Ardemula y su séquito recorrieron una distancia para recibir al rey. Durante los siglos XV y XVI fue uno de los principales tocados que adquirió el simbolismo de ornamento por los detalles que lo adornaban (Bernis, 1962,17), plumas<sup>7</sup>, gemas, encajes, decorados en oro y plata son algunos de los elementos que el gremio sombrerero integraba a la tela para aumentar el valor monetario de la prenda.

El motivo de la presencia de estos tres jayanes es que son «amparo y defensa» de la vida y tierra de la sabia Ardemula, personaje mágico protectora del príncipe Policisne y de toda su corte, a quienes desea mantener en un estado de encantamiento hasta que llegue el tiempo de nuevas aventuras, tal como Urganda la Desconocida lo hace con todos los miembros de la corte del rey Amadís (*Sergas de Esplandián*, 816-817). Dicho fin lo realiza en la Ínsula no Hallada, en donde construye una casa de tres torres. Los tres jayanes deben trasladar al rey Minadro y a los demás personajes a la arquitectura encantada. Así que usan su fuerza para conducir a todos en unas andas que llevan sobre los hombros.

Dicha ceremonia de encantamiento requiere que todos los personajes vistan de manera galante. En primer lugar, los gigantes son siervos de la sabia Ardemula, quienes, al estar a su servicio, actúan conforme a su señora; por tanto, también deben vestir de forma más lujosa. En este punto es importante hacer un contraste entre los jayanes al servicio de los dos personajes mágicos del *Policisne*. Los primeros, el jayán Mordacho y la maga Almandroga, se relacionan con las fuerzas del mal, que transmiten en sus actos, palabras y el tipo de tejidos que usan. Si bien es cierto que en ambos episodios aparece la piel de tigre, la seda de colores que lleva Argantón el Antiguo es el elemento que hace la diferencia por la forma en cómo es llevada. Veinte lebreles la alzan con sus bocas, así que Argantón camina hacia el rey con tal distinción y pompa como si se tratara de un

---

<sup>7</sup> El uso de las plumas como adorno fue una moda controversial porque enriquecía a la prenda, pero también se criticaba la ostentación del adorno por los grandes penachos de algunos tocados.

miembro de la realeza.

Así mismo, los jayanes cumplen con una de las normas cortesanas para los eventos de corte, el uso de prendas de riqueza textil, en este caso, la seda a modo de cendal que lleva Argantón. Además, otra intención se esconde tras el traje colorido del gigante, dar «una imagen de uniformidad para destacar la fuerza de su número y de su comunidad de intereses» (García Marsilla, 2021,184). No se olvide que Argantón es parte de un desfile encabezado por diversas alimañas que exhiben distintas tonalidades por su piel. Algunas llevan plumas de colores y otros accesorios sobre su cabeza, así que, debe ir en armonía con el resto del cortejo.

El inicio de este festejo es una de las aportaciones del autor del *Policisme* al género caballeresco, porque en palabras de Sales Dasí «nada de todo esto podemos encontrar en las *Sergas de Esplandián*, ni tampoco la primera vez que Rodríguez de Montalvo hizo mención de las maravillas de la ínsula Firme [...] dicho trasfondo late en la imaginación de Juan de Silva» (Sales Dasí, 2010, 29)<sup>8</sup>. No se trata del típico desfile amenizado por músicos y encabezado por reyes, príncipes e infantas, sino que hay una diversidad de animales que parecieran estar domesticados y comprender el lenguaje de la maga<sup>9</sup>.

Pareciera que Ardemula los humaniza al llamarlos «gentes sátiras» y al referirse a sí misma como «domadora» alude a un proceso de domesticación en el que los animales que aparecen se clasifican en «los que son por su naturaleza mansos y los que son bravos, pero domesticables y susceptibles de ser amansados» (Campos García Rojas, 2010, 269) ambas categorías están presentes en las criaturas que aparecen en el *Policisme* porque los sátiros son capaces de llevar antorchas en las manos, tocar instrumentos y danzar a un ritmo y las onzas, leones, osos y tigres hacen las debidas reverencias a los reyes.

---

<sup>8</sup> Ciertamente en los libros de caballerías hay varios desfiles, la mayoría están encabezados por personajes reales, mágicos o guerreros. En este sentido, Juan de Silva centra el suyo en los animales, como otra forma novedosa de encabezar los episodios festivos.

<sup>9</sup> Se puede hacer una breve comparación entre Ardemula con otras damas mágicas de la tradición clásica, como es el caso de Circe, debido al contacto que la sabia del *Policisme* tiene con los animales. El hecho de que se formen para desfilan ante los reyes en perfecto orden habla de un poder ejercido mediante la magia, al igual que Circe lo utiliza para transformar a los hombres en bestias o la maga Malfado en el *Palmerín de Olivia*, quien encanta su isla con el fin de que todo ser que entre se convierta en can.

Este proceso de transformación incluye la adecuación de la ropa para cubrir su desnudez animal:

entraron delante d'ella veinte sátiros con ropas de una seda de la India, tan largas que la gran fealdad de sus cuerpos cubrían, todas cubiertas de sonajas y caxca-beles de plata que muy gran ruido y armonía hazían. Los cuernos de las cabeças trahían cubiertos con muchas trenas tegidas de seda y oro, y d'ellos colgavan muchas campanillas que estrañamente parecían bien (*Policisne de Boecia*, 32).

Estos ornamentos de los cuernos parecen ocultar todos los rasgos bestiales con ricas telas. Nótese la diferencia del metal empleado para los adornos de los trajes. La plata estaba en segundo grado, después del oro, material que sí se otorga a los gigantes y enanos. Hay cintas de ricas telas para sujetar las campanillas en semejanza con la argolla de oro del gigante Argantón y las cuerdas de los ancianos.

Pero no solamente los sátiros demuestran un comportamiento amaestrado, sino también los lebreles, porque levantan con su hocico la tela del gigante como si se tratase de una infanta a la que le llevan las faldas sus doncellas.

Es notorio que en el *Policisne* hay una predilección por la diversidad de fauna para amenizar los festejos. Los sátiros son quienes están presentes en todos los desfiles porque la sabia Ardemula se confiesa como «domadora de las gentes sátiras» y demuestra su atención por medio de los delicados trajes con que los viste: «ropas de una seda de la India, tan largas que la gran fealdad de sus cuerpos cubrían» (*Policisne de Boecia*, 32). Nada queda al descubierto, en este sentido hay un cuidado en la composición de los trajes para los sátiros en el mismo nivel que el de los gigantes.

Estos primeros atuendos presentan un predominio de huesos y pieles para la composición de los trajes de los gigantes. Dichos materiales están muy relacionados con la condición física y moral de los jayanes, porque están adecuados para su proporción corporal y enlazados con su comportamiento, tosquedad en el hablar y en la textura de la piel. De forma particular se habla de una rudeza y brusquedad en cuanto a sus movimientos, debido a que los jayanes combaten, rozan sus cuerpos con la tierra y las armas de sus oponentes llegan a traspasar su piel. Esta es la primera necesidad, la durabilidad de los componentes que conforman su atuendo.

Como en el primer ejemplo de los gigantes guardianes de la maga antagonista, su función bélica requiere una base rústica que soporte el peso del enorme personaje, es por ello la presencia de cueros y pieles provenientes de animales con gran altura y fuerza, osos, elefantes, tigres y leones. En oposición se requiere de la suavidad de estos mismos materiales una vez curtidos en unión con otros textiles más finos como cendales y sedas para aquellos jayanes con una conducta más cortés y una vida partícipe de los actos palaciegos.

## 2. Sedas para cuerpos pequeños

En el *Policisne de Boecia* hay varios enanos insertos en aventuras dentro y fuera de la corte. Los primeros alegran el festejo del bautizo del príncipe Policisne, en un desfile encabezado por reyes, duques, condes y demás nobles ricamente vestidos que van sentados en un gran carro triunfal tirado por:

ocho cavallos con guarniciones y gualdrapas de seda de la India, sembradas todas de muchas rosas de plata. Y encima d'ellos ivan ocho enanos vestidos de la misma seda, con mariposas de oro por las ropas; en las cabeças avían unos bonetes de punta de oro y de la seda india, y d'ellos salían unas plumas de las mesmas colores. Ivan tañendo unos instrumentos de nueva arte hechos que muy dulce son hazían (*Policisne de Boecia*, 35).

Este es uno de los eventos más importantes de la historia porque hacía mucho tiempo que los reyes esperaban tener un hijo. La celebración incluye la participación de ocho enanos que la divierten con su música. Las prendas que llevan puestas son totalmente festivas, porque su función es entretener por medio del espectáculo. Esta intención no impide que estén engalanados en sintonía con los demás miembros de la corte. El diseño de sus trajes claramente revela que son adecuados para la diversión, ya que la combinación del tono azul con bordados en plata y oro además de producir un contraste de matices, guarda ciertos simbolismos de interés para la historia. En primer lugar, llevan los colores que predominan entre los invitados, vestidos de paños de oro y sedas de la India con estrellas de oro.

En segundo, comparten el primer tono con el que tuvo contacto el príncipe Policisne, quien tenía «encima unos paños de oro con que cubierto estava» (*Policisne de Boecia*, 31). Como heredero legítimo del reino debe cubrirse con la tonalidad representativa de las insignias reales, la corona y el cetro. El tercero se trata del significado que los tratadistas de la época concedieron al azul y oro por separado: lealtad y templanza (Valera, 1959), pero al convertirse en un dúo cromático se trataba de algo estético por el efecto visual que producía (López-Fanjul, 2018, 40)<sup>10</sup>. Los motivos seleccionados, rosas y mariposas, son parte del escenario que recorren para llegar a la iglesia «que por ser algo lexos del palacio fue ordenado fuesen a caballo» (*Policisne de Boecia*, 35). El trayecto permite que todos los personajes luzcan sus trajes, engalanen las calles con las telas coloridas y sean motivo de asombro para quien los mira. Dicha contemplación se da fuera del palacio, pero al interior de éste también hay una variedad textil que usan algunos enanos, ajenos al espectáculo, como una forma de representar lo que son. Esto ocurre con Corante, uno de los personajes marginales más notorios de la historia, el cual aparece muchos años después del nacimiento del caballero.

Cierto día, el príncipe Policisne está con la reina Grumedela, cuando llega a la corte una nave de la que desciende una comitiva de enanos en el siguiente orden:

Seis enanos que la música hazían con unas arpas muy dulces, vestidos unas pieles negras con muchas pecas blancas de animales extraños. Tras ellos venían otros tantos vestidos de la misma forma, muy desemejados, en las manos trahían blandones negros, los bonetes quitados y en sus bocas puestos. Un enano que tras ellos venía, muy desemejado y de grande edad, venía en una rica silla de plata que cuatro enanos en los ombros la llevavan, que de un tamaño eran, vestidos a la guisa de los otros. En sus facciones y vestido era muy desemejado. La cabeça avía grande y rapada, los ojos bermejos, las narizes romas y anchas, la boca grande, la barba avía cana y muy larga, toda encrinada<sup>11</sup> y hecha trenças. Vestía una ropa azul de seda muy fina, de estraña hechura y corte. A sus pies trahía una

---

<sup>10</sup> En el *Policisne* el azul es un matiz importante con el que el autor juega a su conveniencia. Por un lado, lo usa como un tono que transmite alegría, por lo que estará presente en la mayoría de las decoraciones festivas, tapetes, tiendas, telas, trajes, etc. Por el otro, representará el luto, novedad para este color y que estará al mismo tiempo en un espacio transmitiendo dos sentimientos, felicidad y tristeza.

<sup>11</sup> Encrinada o encrisnejada: Trenzada (*Molíner*).

corona de oro muy rica, con muchas piedras muy preciadas; en la mano una bara de oro muy larga con que todos le entendían haciendo señal con ella. Tras él venía un desemejado jayán que un caxón en sus braços trahía (*Policisme de Boecia*, 65)

El enano anciano de nombre Corante es rey de Panoria. Su padre, Limonias, fue su antecesor y al morir le dejó el reino; sin embargo, le profetizó que después de un año de gobernar, un vasallo suyo se levantaría en su contra y le quitaría el reino. Su destitución como rey se debió a que se negó a casarse con la hija de su vasallo, así que lo quitaron de su trono. Hace sesenta años que lo perdió y desde entonces busca al caballero que le pueda restituir su derecho. Corante trae consigo una extraña trompeta dada por su padre. Este instrumento tiene tal virtud que quien la toca se queda dormido durante media hora. Solamente aquel caballero bienaventurado que no perciba ese efecto mágico hará que la trompeta pierda esa virtud y adquiera otra por la cual el trono de Corante le será restituido.

La espectacularidad con la que entran va precedida de la música y el color. Los primeros en aparecer son los seis enanos músicos, los cuatro que cargan la silla y los demás que llevan los candeleros negros, todos van vestidos en armonía con pieles negras con pecas blancas y bonetes<sup>12</sup>.

Aquí hay un juego de contrastes en los colores y los materiales que confeccionan los trajes del rey y el de los súbditos. Los diez enanos vestidos de negro son una especie de fondo que hace resaltar a su rey de entre ellos, por lo que la fina seda azul sobresale en calidad a la piel. El uso del negro en combinación con otro tono se trataba de un juego de apariencias establecido desde la época de los Reyes Católicos por considerar al negro «color de etiqueta» porque daba realce a las joyas y pieles» (Martínez Martínez, 2006, 357). De esta forma, el pequeño cortejo exalta a su monarca.

Lamentablemente, no se dan muchos detalles sobre la piel, simplemente el color y las pecas que la adornan. No obstante, se conoce que este material era considerado de lujo por el tratamiento que se le daba para curtirla. Provenía de varios animales, los más comunes eran: armiño, cor-

---

<sup>12</sup> El bonete se caracterizó durante el siglo XV por adornar la cabeza de los hombres, principalmente. Durante el siglo XVI disminuye su popularidad y es cambiado por la gorra; sin embargo, lo continuaron usando letrados y clérigos porque era su sello característico para reconocerlos (Bernis, 1962, 78).

dero, nutria, conejo, marta y otros exóticos como el cisne. Las pieles conservaban el pelo para protegerse del frío, cuando la prenda era amplia y llevaba forro de piel se sujetaba con una cinta o cinturón debido al peso (Fresneda González, 2016, 174). Los primeros trajes confeccionados con este material cubrían desde el cuello hasta debajo de las rodillas, posteriormente aumentó el largo hasta el piso. Algunas conservaban su color natural, otras lo adquirían a través del teñido, la pigmentación o el dorado<sup>13</sup>. Aunque también existían técnicas como las margomaduras que consistía en aplicar bandas doradas en la piel (Fresneda González, 2016, 176). En el texto si la piel estuviera en su estado natural, que es lo más probable por la breve descripción dada «vestidos unas pieles negras con muchas pecas blancas de animales extraños» (*Polícisne de Boecia*, 65) refiere que se trata de diferentes animales como podrían ser, conejo, marta o nutria; pero si la piel fuera tratada, entonces requeriría de agalla, zumaque o vitriolo para obtener ese tono (Córdoba de la Llave, 2001, 180-184).

Esta presentación de Corante y su séquito arroja varios detalles de interés en torno a su persona regia y a la forma en cómo demuestra su poder. Sentado sobre una especie de trono para demostrar su posición, lo primero que los espectadores perciben es la deformidad de su cuerpo. Ahora no solamente se trata de un ser pequeño, sino que hay una notoria diferencia en sus facciones: «la cabeça avía grande y rapada, los ojos bermejios, las narizes romas y anchas, la boca grande, la barba avía cana y muy larga, toda encrinada y hecha trenças» (*Polícisne de Boecia*, 65). Los rasgos faciales de Corante presentan ciertas características negativas para la época. En primer lugar, las narices anchas revelaban sentimiento de enojo, un talante bullicioso y al mismo tiempo flaco de corazón; la boca grande significaba malicia y atrevimiento; los ojos bermejios eran airados, soberbios y desleales, pero rápidamente compasivos y misericordiosos (Laplana Gil, 1996, 151; Cortés, 2016; Caro Baroja, 1988). Hay un evidente contraste entre el simbolismo de la fealdad física y la belleza de galas que cubren a Corante. Esta situación no es ajena en los libros de caballerías, ya que aparecen con recurrencia jayanes de gran fealdad portando armaduras

---

<sup>13</sup> Para dorar una piel se necesitaba aplicar purpurina, pan de oro, oro graneado y aceite de nueces. Se hacía una pasta que se aplicaba sobre la superficie del cuero y se dejaba secar (Córdoba de la Llave, 2001, 184). Es probable que se trate de una mala transcripción de «jamete».



de oro, jubones de seda o mantos ricamente labrados. De igual forma, hay enanos en que los opuestos son evidentes y más aún cuando presentan rasgos faciales prominentes. La unión de estos contrastes encasilla al personaje entre la cortesía y la bajeza, porque, por un lado, demuestra su cordialidad a través de las palabras, pero por el otro, sus facciones lo relacionan con los tópicos negativos del folclor medieval. Ante este intermedio, su modo de vestir y actuar ante el rey lo rescatan de pertenecer a la imagen negativa de los enanos viles<sup>14</sup>.

A su llegada, Corante «vestía una ropa azul de seda muy fina, de estraña hechura y corte» (*Policisne de Boecia*, 65). Desde la Antigüedad, las telas han conservado un valor monetario acorde a la urdimbre, el tejido, los tintes y adornos que pudieran llevar entre los hilos. El color es otro aspecto relevante durante las ceremonias, recibimientos y entradas triunfales debido a que es un medio por el que se expresan las emociones, además de atraer la mirada de los espectadores y decir lo que se desea a través de las tonalidades. El azul es el tono de la realeza (Pastoureau, 1986, 65), del juego de las apariencias entre reyes (García Marsilla, 2021), por lo que distintas casas reales lo usaron en combinación con sus emblemas, la principal de ellas, la francesa.

Otro de los medios por los que el atuendo adquiere relevancia es el uso de expresiones por parte del narrador para describir los atavíos. La frase «de estraña hechura y corte» se utilizaba para acrecentar el valor de la prenda porque muchas veces eran trajes especiales a la medida. Esto implicaba un costo superior por el corte, la selección de la tela y el modelo que se diseñara exclusivamente para una ocasión especial. En este sentido, dentro de la misma ficción, hay un referente importante a los pedidos exclusivos en ciertos sectores de la sociedad. También habrá otras como «de

---

<sup>14</sup> Parece haber una especie de tambaleo entre el físico de Corante con su forma de vestir y actuar. Quizás una compensación entre la belleza de las telas con la carencia física del personaje. En la literatura italiana aparece un ser con el mismo nombre, pero opuesto en el tamaño. Se trata del gigante pagano Corante en *Il Morgante Maggiore* de Luigi Pulci. Ambos comparten similitudes dentro del grupo de los marginados. Además de la notoriedad de su estatura, su aspecto desemejado, sus ojos bermejos y su barba incrementan su extrañeza. Incluso su nombre parece ser un anagrama de Caronte, el barquero de Hades. Posiblemente esta cercanía se deba a su aspecto y a la situación vivida por el personaje del *Policisne*, la tristeza por la pérdida de su reino y a la prolongación del tiempo que ha esperado, noventa años para que le sea restituido el reino, lo cual lo acerca más a la muerte.

muy extraña manera» o «hechas a la manera que su hábito requería», por mencionar algunas. Sentencias que prolongan las descripciones de los atuendos ante cada intervención del narrador por su asombro de los trajes, especialmente, para los gigantes.

El último detalle que transmite su condición es el uso de una vara a modo de cetro y la corona sobre el cojín, las cuales son parte de las insignias reales que están a la espera de ser coronado cuando le restituyan el reino.

El cortejo cierra con una extrañeza, un jayán al servicio de un enano, puesto que la soberbia que caracteriza a los gigantes no le permitiría estar al auxilio de un ser inferior físicamente a él; sin embargo, el motivo de su presencia se debe a que «Este gigante trahía Corante el viejo enano para defensión y amparo de su persona, que estremado en esfuerço y ardimiento era» (*Policisne de Boecia*, 68). En armonía con el resto del cortejo, el jayán cumple una función de protección para el enano y para la trompeta mágica, porque él es quien la lleva en su poder durante todo el recorrido.

Al día siguiente, se realiza la prueba de la trompeta mágica. Nuevamente Corante y su séquito aparecen con otros atavíos:

Entraron doze enanos con ropas largas de un tamete azul que en su reino por luto se traía, con bonetes bermejos con chías largas que por el pescuezo revolvían, <y> tocando unos istrumentos de cuerda que dulce y suave son hazían. Otros que venían tras éstos, que por ser más ancianos vestían ropas de seda azul, trahían en las manos unos istrumentos de hueso blanco a manera de dulçainas<sup>15</sup> sin tocallas [...] y sacando Corante una llave, abrió el caxón que el gigante le dio; y sacando una ropa de un cendal de oro muy rico, la vistió, que para tal tiempo la tenía (*Policisne de Boecia*, 68).

Nuevamente el espectáculo se apodera de la historia, en esta ocasión lo encabeza la variedad de instrumentos y el simbolismo del color de las

---

<sup>15</sup> Dulzaina: Instrumento de viento, popular, parecido a la chirimía, pero más pequeño y de notas más agudas. (*Moliner*). La dulzaina se caracteriza por ser un instrumento tradicional y popular en España, especialmente en algunas provincias como Burgos, Castilla y León, La Rioja, Aragón, Cataluña, Navarra y Valencia. El dulzor de su sonido, de ahí su nombre, alegra fiestas, romerías y espectáculos, en su mayoría acompañados por danzas típicas (García Freile, 2009). El folklor de la música va acompañado de festejos en donde las personas portan trajes típicos como el de pastores que los distingue del resto de las personas que presencian el espectáculo. En el caso del *Policisne*, los enanos se convierten en dulzaineros cuya función es amenizar y anunciar la entrada de Corante.

prendas. Todos los enanos que tañen participan como «gentes de placer»<sup>16</sup> para entretener al público que está a la espera de la aventura mágica. Su atuendo se compone de dos piezas: una ropa larga y un bonete con chías.

Generalmente, en los libros de caballerías el luto se transmite por el color negro<sup>17</sup>. Sin embargo, Juan de Silva propone en su libro un nuevo matiz y tela, «un tamete azul que en su reino por luto se traía». Dos referentes que solamente aparecen en el *Policisme*. Esta es una situación complicada, debido a que se desconoce cómo es la tela. Los libros de cuentas y de nomenclaturas de tejidos no recogen el término «tamete»<sup>18</sup>. En este pasaje, los paños de luto adquieren «el significado de pena en la que entraría sufrimiento por alguna acción que afecte al personaje, como es el caso de un matrimonio por obligación, un encantamiento o la muerte de un familiar» (Flores García, 2014, 84), dichas características aparecen en *Corante*, a las que se les puede agregar una más, el lamento por la pérdida de un reino. La situación melancólica del personaje es motivo para una nueva creación en el ámbito textil. La manifestación del dolor a través de un color y tejido ajeno a la tristeza.

A pesar de esta dificultad, Juan de Silva realiza una combinación de tocados, el bonete con chía. Se trata de dos prendas. Por un lado, el bonete era la prenda para la cabeza más usada en el siglo XV, mientras posteriormente se quedó como el tocado para letrados y clérigos (Bernis, 1962, 78). Por otra parte, la chía era una banda de tela perteneciente al capirote. Se conformaba de un rollo relleno para darle firmeza y que se ajustara a la cabeza, una cresta y una chía, la cual era larga porque cruzaba por el pecho y colgaba por la espalda (Bernis, 82). Con estas dos últimas prendas, Juan de Silva hace una combinación de estilos y simbolismo, pues propone el uso de un color alegre como un medio para transmitir la tristeza. Además, juega con la moda de la época al crear una prenda a partir de elementos de

---

<sup>16</sup> Personas graciosas por su físico o falta de cordura que divertían a los miembros de la corte. En su mayoría eran enanos, locos y bufones al servicio de los reyes y príncipes (Moreno Villa, 1939).

<sup>17</sup> Jesusa Alfau de Solalinde no recoge este tejido, pero menciona que en España en la época los Omeyas las reinas vestían de blanco cuando sus esposos fallecían (1969, 120). En la India, el blanco sigue siendo el color de luto.

<sup>18</sup> Lamentablemente, no he podido hallar la definición precisa del tamete. Aparece una referencia a este tejido «un tamete de Segovia» en una venta de paños en Zaragoza, pero no se indica textura, color ni precio. (Otte Sander, 2008, 209).

otros accesorios.

Corante lleva un segundo traje, «una ropa de un cendal de oro muy rico, la vistió, que para tal tiempo la tenía» (*Policisne de Boecia*, 68). Creada a partir de la selección de materiales elaborados para una ocasión especial, nuevamente se cubre con un rico tejido. Al estar fabricado con fibras de oro, su valor monetario aumentaba. El cambio de vestiduras reales es un símbolo de ostentación del poder que tenían los monarcas, porque marca «la necesidad de tener diferentes estilos para atraer la vista de todas las personas a su alrededor: hay un deseo por ser admirados en todo momento. Esta búsqueda del asombro viene de la imaginación para confeccionar vestiduras que, desde el diseño de la tela, el color y el adorno, confeccionen un atuendo único e incomparable» (Flores García, 2020, 246).

La prueba finaliza cuando el príncipe Policisne toca la trompeta y rompe con el encantamiento. En agradecimiento por haber acabado con su mala fortuna, Corante besa las manos de los reyes, se humilla de rodillas ante ellos y promete publicar la gran bondad de Policisne en todas partes<sup>19</sup>.

La recompensa ante tal travesía y sufrimiento para este pequeño rey

---

<sup>19</sup> El efecto de la trompeta era que cualquier hombre que la tocara y no fuera el elegido, quedaría sin sentido y dormido durante media hora, además de hacer algunos desfiguros como vueltas, saltos y revuelcos que provocaban risa en los espectadores. Caso contrario, el caballero para quien estaba destinada la prueba no presentaría ninguna de las anteriores afectaciones. Además, tendría el derecho de coronar nuevamente a Corante y restituírle su reino. Este episodio de Corante toma inspiración en los pasajes caballerescos cuyo clímax está en la superación de una aventura de mano del personaje elegido, es decir, aquel para el que está guardada la prueba. Al respecto, Gutiérrez Trápaga señala que «la aventura está vinculada directamente con la caracterización del protagonista» (2013, 13). En este sentido, la relación de Policisne con los personajes marginales comienza desde su bautizo, debido a que el festejo lo amenizan ocho enanos, mismos que se analizan en páginas anteriores. Así mismo, todo el libro está cargado de elementos maravillosos en relación con los enanos, gigantes y sabias de esta historia. Además de estos rasgos, hay otros dos que son relevantes, el tiempo y la vejez como resultado de la espera para acabar con el encantamiento. Corante aguardó sesenta años para la restitución de su reino. Así como él, hay otros personajes que debieron esperar mucho. Por ejemplo, en el *Amadís de Gaula* un escudero aguarda desde hace setenta años que la pareja elegida culmine con la aventura de sacar la espada de la vaina y haga reverdecer la guirnalda de flores para que pueda heredar su reino. En el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva una pareja desea ser desencantada porque han permanecido así más de dos mil años. En el *Tristán de Leonís* de 1534, Milenia, cuyo nombre guarda relación con el tiempo, mil años a la espera de poder casarse hasta hallar a la doncella más bella que rompa el encantamiento del pergamino. Tanta espera se vuelve un recurso de comicidad por la apariencia de los interesados. A pesar de las circunstancias de las historias, los personajes provocan la risa de los espectadores y del lector. El primero, por querer gobernar a pesar de su edad, la segunda, por pretender casarse, aunque ya está en la vejez.

es la restitución de su reino, la muerte de los traidores a causa de la magia de la trompeta y su casamiento «con una hija de un gran señor que con su reino confinava» (*Policisne de Boecia*, 72) con la cual tiene un hijo. Corante reafirma su señorío con este matrimonio. Si en un principio rechazó casarse con la hija de su principal caballero, porque no convenía a su honra, ahora esta nueva dama le traerá más valía a su persona.

A pesar de su fealdad física, Corante se inserta en el grupo de los personajes marginales que viven un proceso de refinamiento gracias a los conocimientos, el cargo real que ostentan y el deseo de transmitir dicho poder a través de su indumentaria. Esta búsqueda de la perfección se refleja a través de su modo de actuar, hablar, vestir y por la petición de restitución de su reino. Corante es consciente de que necesita la ayuda del más bienaventurado caballero que en perfección de virtud logre terminar con el encanto de la trompeta mágica y así consiga recuperar su reino, por lo que al llegar ante el rey se dirige de manera cortés: «Y él [Corante], hincando las rodillas, le pidió las manos, mas el rey las tiró no se las queriendo dar, y así levantándole con mucha cortesía, le dixo que no las acostumbra dar sino a quien su vassallo fuesse» (*Policisne de Boecia*, 66). Este rechazo del saludo ofende en gran manera a Corante, quien no duda en decir su mal sentir al rey: «a quien la sobra de mi gran tristeza no me dexó hazer el acatamiento y cortesía mal mirando, -y diciendo esto, se humilló a él» (*Policisne de Boecia*, 66). La respuesta de Corante revela dos aspectos interesantes. Por un lado, abatimiento por la descortesía de no ser saludado como a su estado merece, por el otro, control sobre sus emociones, debido a que no reacciona de forma violenta ante el actuar del rey. Sobre este segundo aspecto, Lucía Megías y Sales Dasí señalan que «estos enanos de alta posición social se comportan siempre de manera cortés, valientes, generosos y en lucha constante contra su naturaleza» (2002, 11). Corante refleja estas cualidades a lo largo del desarrollo de su aventura, pues en todo momento se dirige con amabilidad ante el rey Minandro; ha persistido por más de sesenta años en la búsqueda del caballero que culmine la aventura; su hablar y forma de agradecer lo colocan dentro del comportamiento cortesano requerido para gobernar y su atuendo lo aleja de las prendas rústicas que caracterizan a la mayoría de los seres marginales de estas historias.

El motivo de la aventura mágica encabezada por un objeto encantado que solamente puede ser tocado, usado o ganado por el más leal y esforzado caballero en hechos de armas y amores está presente en todos los libros de caballerías. Entonces, ¿cuál es la importancia de esta aventura para la trama del *Policisne*? y ¿por qué es relevante la figura de Corante? Si bien es cierto que la historia de este libro presenta ecos del *Esplandián*<sup>20</sup>, Juan de Silva sabe jugar con las reminiscencias de la obra de Rodríguez de Montalvo para darles otro toque mágico y adecuarlos al gusto de finales del XVI y principios del XVII. La hazaña de Corante es el inicio del deseo de Policisne para ser armado caballero. El joven quiere recibir la orden para combatir y ganar fama; sin embargo, ésta ya comenzó a obtenerla con la publicación de su señalada fortuna para finalizar la aventura de la trompeta. Corante otorga a Policisne su primera prueba para demostrar su perfección de virtud, valor y honestidad antes de salir al mundo. Se trata de una especie de iniciativa pre-heroica<sup>21</sup> para conocer si el príncipe será merecedor de dicho nombre.

De acuerdo con la tipología de personajes propuesta Eloy R. González, Corante es el «enlace» que motiva la primera aventura con el futuro bélico de Policisne, de ahí la necesidad de que este inicio fuera espectacular en todos los sentidos: magia, música, prendas coloridas y una variedad de

---

<sup>20</sup> Sales Dasí señala los destellos alusivos de las *Sergas* en el *Policisne*; destaca el modo de recreación y el uso de opuestos (fealdad-belleza, gigantes-enanos, exotismo-realidad, etc.) que relacionan a personajes, lugares y hazañas y destaca las aportaciones de Juan de Silva para el género (2010).

<sup>21</sup> Cacho Blecua habla sobre las características del joven en su formación para la prueba iniciática que le permitirá ser nombrado caballero y tomar las armas. Las primeras dos fases corresponden a la separación del lazo materno, identificado en el abandono y la crianza del héroe a cargo de otras personas. La segunda consiste en la vela de armas. El joven es armado, generalmente, por mano de su padre biológico sin que ambos conozcan su parentesco. Una vez pasadas estas acciones, el paladín comienza sus aventuras por el mundo. En este sentido, hay un proceso de formación del caballero que lo prepara para el espacio bélico (1979). En el *Policisne* hay algunas diferencias en torno a la inserción del joven en las aventuras, puesto que Policisne aún no ha recibido las armas y ya ha tenido su primera hazaña del enano Corante en el capítulo veintiocho. Es en el capítulo treinta y ocho que el protagonista recibe las armas: «Policisne fue armado por ella de aquellas limpias y hermosas armas, que su postura era tanta, según le parecía bien, que no se hartaban en lo mirar» (*Policisne de Boecia*, 85). A partir de este momento deja la corte paternal para insertarse en la naturaleza con el deseo de hallar fama. Además, hay otro factor relevante en la formación de Policisne, pues él no salió a buscar la hazaña, sino que la prueba llegó a la corte de su padre, el rey Minandro, lugar que otorga en todos los aspectos, las herramientas necesarias para que el caballero comience su formación guerrera. Es por eso que utilizo el término de «iniciativa pre-heroica» porque aún antes de tomar las armas, el joven ya ha superado una prueba antes de ser considerado como tal héroe.

personajes que atrajeran la atención por sus diferencias físicas. Una vez finalizada la prueba, «este tipo de personaje desaparece de la trama luego de cumplir su cometido» (González, 1991, 829), Corante no vuelve a aparecer en la historia. El narrador indica que retornará a la trama en la segunda parte prometida, que no llegó a redactarse.

En los ejemplos anteriores se observa que algunos personajes se alejan de los huesos, las conchas y las pieles groseras<sup>22</sup> para acercarse a las gemas, el oro y las pieles tratadas. Además, la narración abre las puertas para una nueva concepción de seres marginales, aquellos que estaban «obligados por deficiencias físicas y morales a quedar subordinados al héroe» (Bueno Serrano, 2005, 451), pero que mediante una transformación de apariencia son considerados parte de los festejos de la corte.

Lucía Megías y Sales Dasí (2002, 12) advierten que en los libros de caballerías castellanos se elimina «la figura del enano de alta extracción social», si bien es cierto que son pocos los personajes marginales de talla baja con un poderío real, aún aparecen estos pequeños seres a la cabeza de un reino y el *Policisne* preserva e innova estas figuras y les da una imagen diferente a los libros que le antecedieron, especialmente con el pineo, personaje que se verá a continuación.

### 3. Huesos para diminutos seres

Las consideraciones acerca de que el *Policisne* es una imitación bien escrita, clara y con deseos de conseguir el humor como en los primeros títulos del género<sup>23</sup>, salta a la vista en los episodios maravillosos por la diversidad de personajes que interactúan entre sí, encabezados por una mujer mágica que utiliza sus poderes acorde a sus deseos de favorecer o perjudicar a otros. No obstante, hay un ingenio para la configuración de ciertos personajes que permiten observar la creatividad del escritor con la

---

<sup>22</sup> Este término hace referencia al estado de la piel recién quitada del animal, por lo que su textura es áspera y tosca, es decir, sin curtir todavía.

<sup>23</sup> Russell distingue varias rarezas en la obra, desde su estructura, aprobación, licencia y dedicatoria, hasta el estilo del lenguaje. En repetidas ocasiones alude a una fuerte influencia del *Amadís*. A pesar de estas consideraciones, el lector puede observar las singulares aportaciones de Juan de Silva al género caballesc (1982, 142).

intención de destacar su obra.

La primera mujer maga que aparece en el libro es la sabia Taranta, cuya aventura se desarrolla en dos partes. La primera comienza en el capítulo II, en donde se cuenta la historia de los dos enamorados, el caballero Roldín y la infanta Menardia, hija de la sabia Taranta. El joven se enamora de la dama, para estar cerca de ella, se disfraza de pordiosero y espera fuera del palacio junto a otros pobres para pedir limosna. Después de un tiempo, la infanta conoce la verdad, al principio se siente burlada, pero después acepta el amor del caballero. Un día los ataca un león, el cual mata a una de las doncellas de Menardia. Todos corren y Roldín lo mata, pero queda un poco herido. En medio del suceso, los dos amantes se dan muestras de su amor y una de las doncellas los observa desde unos arbustos. Corre a contarle a la sabia Taranta, madre de Menardia, quien al saber de la relación de los jóvenes envía a la doncella que los delató a arrojar unos polvos en el lago. Cuando las damas van y beben del agua, se transforman en ciervas. Taranta le corta la lengua a la doncella que reveló el secreto y se la come. Después ella misma se clava una daga en el corazón y se transforma en una feroz sierpe que despedaza a Roldín y se lo come (*Policisne de Boecia*, 11). Hasta aquí se narra la típica historia del amor trágico de los enamorados, tal como le ocurre a Fineas y Tarnaes en el *Primaleón*<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> En este pasaje del *Policisne* hay dos reminiscencias clásicas, por un lado, la de los amantes que sufren y por el otro, el desprendimiento de la lengua por publicar algo. En el primer aspecto, no es la primera vez que en los libros de caballerías aparece el tema de los dos enamorados que por distintas causas mueren de manera trágica. Como ya lo mencioné en el texto, en el *Primaleón* en el capítulo CXXXIX está una de las historias más conocidas sobre el castigo físico que le es impuesto a los amantes, Tarnaes y Fineas, dos jóvenes enamorados que sufren penalidades porque el rey de Lacedemonia, padre del joven, también ama a Fineas. El rey no puede con los celos, así que encanta a su hijo para que permanezca en una torre en la que deberá beber y comer fruta amarga al mismo tiempo que unas aves le pican los ojos. La dama, desdichada por este sufrimiento, se quita la vida al clavarse la daga de Tarnaes. También se observan reminiscencias mitológicas como las Danaides, las 50 jóvenes que por encargo de su padre Dánao, debían matar a sus esposos con una daga durante su noche de bodas (la única que no cumple dicha petición es Hipermnestra, la mayor de las hermanas). En castigo a este acto, 49 danaides fueron condenadas a llenar un cántaro de agua con orificios, lo cual las obligó a permanecer siempre en este trabajo. En cuanto al segundo motivo, en la historia de Menardia y Roldín hay ecos de *Filomela*, en donde la protagonista es víctima de su cuñado Tereo, quien la forzó y para ocultar lo ocurrido le corta la lengua a la joven. También recuerda al mito de *Lara*, ninfa a la que le desprenden este órgano por órdenes de Júpiter porque habla mucho. En el *Polindo* de 1526 ya está este tipo de violencia hacia la mujer, en los capítulos C y CI con el personaje de Dartenisa, hija del rey de Hungría y requerida en amores por Andarco, caballero al servicio de la corte de su padre. Ante el rechazo de la joven, Andarco arma un plan para alejar a Dartenisa del palacio y así obtener su deseo. Después de lastimarla, le corta



En la segunda parte es donde está lo novedoso. Cincuenta y nueve capítulos después el narrador retoma la historia. Aparece el príncipe Panifor, hijo del rey de Escocia, quien regresa a Boecia bajo el nombre del Caballero Negro. Junto a Floremés va a la Floresta Encantada para ver a la infanta Menardia, porque quiere terminar con la aventura del lago encantado. Para lograrlo, debe ir a Tebas a buscar al gran sabio que le dará el remedio contra el hechizo. Sus planes cambian cuando la fortuna los lleva a una isla hermosa, rodeada de diversos árboles frutales. En el interior de este paraíso habitan unos seres «tan pequeños como un codo, de hermosos rostros y los cabellos y la barba avían rubios. Vestían pieles de extrañas colores, los cuales como al Cavallero Negro vían así armado y a Floremés se espantavan y metían en sus cuevas» (*Policisne de Boecia*, 147). A partir de este momento el lector se entera de la existencia de unos seres nuevos en los libros de caballerías. El primer rasgo que el narrador da es su altura, la cual no supera el codo<sup>25</sup>. Para tratar de imaginar qué tan pequeños son, se toma el referente inmediato, el enano, quien de acuerdo con algunos estudios de la época establecen su estatura en tres pies o tres palmos (Lecouteux, 2002, 24-26). No obstante, es hasta que el narrador los nombra «mas el pineo, que assí aquellas gentes se llamavan» (*Policisne de Boecia*, 147), que el lector puede relacionarlos con los pigmeos, por la similitud en el nombre, y acercarse más a su estatura.

El *Tesoro de la lengua castellana* (1611) de Sebastián de Covarrubias define el término pigmeo como «cierta nación de hombres pequeños, cuya estatura es un codo. Pelean con las grullas y su historia ha sido escrita por muchos autores». El *Diccionario de Autoridades* (1726) señala que el pigmeo es la persona de estatura o tamaño muy pequeño, cuya estatura no pasa de un codo. Malaxecheverría (2008, 145) agrega otras características, los pigmeos tienen cuernos, viven siete años y son pequeños como enanos. Las

---

la lengua para que no revele lo sucedido, pero la dama utiliza su ingenio para pintar una madeja de hilo con su sangre y así bordar el daño que recibió. Esta confesión permanece en un trozo de tela con el cual logra revelar la identidad del culpable. En el *Policisne* sobresalen dos aspectos más, el primero, ingerir la lengua por la misma persona que la cortó; el segundo, el uso de la magia para hacer que la aventura tenga más elementos maravillosos que dificultarán terminar la hazaña.

<sup>25</sup> Varios estudiosos dan su definición sobre la longitud del codo. Covarrubias dice que es la medida de seis palmos. Establece que el hombre promedio tiene de altura cuatro codos. *Autoridades* toma esta misma aseveración. *Moliner* lo establece en 418mm. Según la descripción del texto el pineo mediría aproximadamente entre 40 y 45 centímetros.

dos primeras referencias sostienen la misma altura de los pineos en el *Policisme*.

Bartholomaeus Anglicus (1494), en el capítulo LXXX titulado «De los pineos y sus propiedades» dice que estos son hombres de pequeña estatura, tienen un codo de altura. Moran en las montañas de India en una tierra templada cerca del mar. Anglicus recoge las ideas de otros autores para complementar la suya. Por ejemplo, cita a San Agustín, quien señala que tienen dos codos de estatura y son en su perfecta edad tres años. Los más viejos combaten contra las grullas, aunque algunas veces son vencidos por ellas. Plinio menciona que se arman con los huesos de estas aves. En verano cabalgan sobre los carneros, van armados con sus saetas para descender a la rivera del mar y quebrar todos los huevos y nidos de las grullas; esta batalla dura tres meses. Si ganan, con las plumas de estas aves y los cascarones de los huevos construyen sus casas. Aristóteles expresa que los pineos moran en cuevas debajo de la tierra. Las anteriores características coinciden en el diminuto tamaño, entre uno y dos codos, y en su lucha contra las grullas. En el *Policisme* se menciona la belleza de su rostro, sus cabellos y barbas rubias, cualidades que se alejan de las que les eran dadas en la realidad, como la piel negra, la abundancia de barba para llevarse como vestido y los rasgos faciales chatos y feos (Lecouteux, 2002, 20-21).

Ante el alboroto que provocan los dos caballeros, llegan diez mil pineos: «Venían en canes grandes con sus adereços a manera de la gineta. Por armas no trahían otra cosa sino en las manos, como a manera de adargas, unas conchas blancas de pescados y en las cabeças unos cascos de pescado. En la otra mano trahían unas hastas tamañas, como tres palmos, a manera de lanças, y por hierro un garabato<sup>26</sup> en los cavos» (*Policisme de Boecia*, 149). Estos aderezos consistían en caparazones de terciopelo, tela de oro o tela de plata guarnecidos con fajas de terciopelo bordadas o recamadas con seda. Otros adornos podían ser dos tiras o chías<sup>27</sup> que salen de la boca por donde van los cabos del pretal. También llevaban cuerdas

---

<sup>26</sup> Especie de garfio en el que cuelgan la carne u otra cosa (*Tesoro*).

<sup>27</sup> Bandas de tela muy larga, a veces tenía forro de piel. Aparecen colgadas de los capirotos y algunas se usaban como prenda independiente a manera de bufanda (Bernis, 1962, 77,87-88).

moriscas<sup>28</sup> de madre e hija muy abultadas. Los pretales, las cabezadas y las espuelas debían ser de cuero (Aguilar, 1572, II, fol. 24r).

Los huesos de pescado recrean la imagen de los gigantes estudiados en el apartado anterior cuya armadura también se componía del esqueleto de los animales. En clara proporción al tamaño, esta fauna marina es ideal para el cuerpo de estos pequeños seres. La apariencia de los pineos corresponde a su modo de vivir, insertos en la naturaleza, pero se aleja de su comportamiento en el actuar, porque poseen conocimientos que en «diversos oficios tenían, como en casa de rey y a manera de su trato» (*Polícisne de Boecia*, 149), los cuales les permiten presentarse como seres razonados en medio de lo salvaje.

En la ficción, los pineos están gobernados por un rey llamado Sarfín, el cual también se aproxima cuando se entera de la presencia de los dos caballeros. Su arribo se da de forma espectacular:

venía el rey pineo en un can tan grande como un lebrel, con unas guarniciones de oro muy ricas y muchas borlas de oro de la cabeça del can colgadas. El can trahía una gualdrapa de oro de un cendal extrañamente texida. Él avía el rostro muy feo y la barba cana y tan larga que en el arçón de la silla le dava, que la cinta tres dedos le passava. Vestía unas ropas largas hasta el suelo del mismo cendal, sino que más rico era. En el pescuezo trahía muchas argollas de oro y en los braços ansimesmo; en la cabeça trahía una corona de huesso guarnida y engastada toda en oro; y en sus manos un ramo en señal de paz. Veinte de los más honrados le trahían a pie un pabellón de plumas de aves de diversas colores (*Polícisne de Boecia*, 148).

En semejanza de los recibimientos triunfales ocurridos en las cortes, el rey Sarfín hace su arribo con lucimiento. El metal y la tela son los principales elementos que sobresalen. El cendal de oro tejido es uno de los más ricos en adorno de entre las categorías de este textil (Alfau, 1969, 76). La riqueza de este material aumenta en el que lleva puesto el rey pineo, cuya longitud recuerda a las faldas largas de las damas durante los festejos.

La unión del elemento óseo con el mineral preciado une dos características de Sarfín, su poderío como rey y su contacto con los elementos

---

<sup>28</sup> Las cuerdas moriscas son cintas de seda bordadas que se colocan en lugar de las cabezadas (Tapia y Salcedo, 1643, 29).

de la naturaleza. La corona refleja la condición rústica-real de este diminuto gobernante.

Estos detalles textiles que adornan los canes y las ropas de Sarfín, los ponen en semejanza a los usados por los caballeros durante las justas. Los aderezos de los canes equivalen a las gualdrapas de los caballos, la ropa larga del rey a las sobrevivistas que lucen en batalla, los huesos de pescado a los yelmos de acero y las pequeñas astas a las lanzas y espadas.

Otro elemento que sobresale es su forma de vida. El texto dice que están «apartados de toda habitación de gentes», situación que los relaciona con otros seres que viven en medio de la naturaleza. Por ejemplo, en las *Sergas de Esplandián*, se describe el entorno y la forma de vida de la infanta Melía:

Assí anduvieron una pieça por la montaña hasta entrar en un valle de muy bravas peñas y de muy espessas matas de árboles, y mirando a su diestra vieron una boca de una cueva, y cab'ella sentada una cosa que les pareció la más dessemajada cosa que nunca sus ojos vieron [...] vieron una forma de muger muy fea toda cubierta de vello y de sus cabellos, que en el suelo tocavan; su rostro y manos y pies parecían tan arrugados como las raíces de los árboles cuando más envejecidas y retuertas se muestran. Assí que a todo su parecer carecía de la orden de Natura (*Sergas de Esplandián*, 557).

La infanta Melía de ser una mujer de «alto linaje y gran guisa» se ha convertido en «una cosa tan extraña y disforme» que su figura desaparece tras el vello que la cubre. Este aspecto veloso relaciona la imagen de Melía con la del rey de los pineos, porque al bañarse se observa la condición de su cuerpo: «Sarfín el rey se despojó de sus ropas quedando en carnes, que todas las avía vellosas» (*Policisne de Boecia*, 149). El aspecto de ambos cuerpos es similar, pero hay una importante diferencia, el rey Sarfín usa ropas acordes a su estado y es atendido como a su persona regia merece, ya que es bañado, perfumado y vestido por tres doncellas que están a su servicio.

Aunque en cierta medida la apariencia física del sabio Sarfín, cubierto de pieles y la barba larga y cana, lo relaciona con la infanta Melía, el modo de vida y el uso de la magia los diferencia. Por un lado, ambos viven en cuevas, pero Melía pareciera una especie de mujer salvaje por la forma en

que es descrita «toda cubierta de vello y de cabellos, que en el suelo tocaban; su rostro y manos y pies parecían tan arrugados como las raíces de los árboles cuando más envejecidas y retuertas se muestran» (*Sergas de Esplandián*, 557) Esa «sequedad corporal»<sup>29</sup> expuesta en el estado físico de su piel, es reflejo de su forma de vida, aislada y sin ninguna interacción con la sociedad. Por el contrario, los pineos, a pesar de que también viven apartados y de no tener contacto con persona alguna, manifiestan su ánimo por medio de la vestimenta que usan, la cual destaca por los colores y el contraste de la calidad de los tejidos, pieles y cendales.

Axayácatl Campos (2000, 137) señala que Melía «huye del contacto humano, como esos animales silvestres que temen al hombre y se alejan de él, pero que al ser molestados reaccionan para defenderse». El lector recordará la forma agresiva de Melía cuando Urganda se presenta ante ella y ambas comienzan a pelear hasta el grado de jalarse las tocas y los cabellos. En el caso de los pineos huyen sin tratar de enfrentarlos por dos motivos. El primero cuando ven las armas «los cuales como al Cavallero Negro vían así armado y a Floremés se espantaban y metían en sus cuevas» (*Policisne de Boecia*, 147). Es decir, su miedo está justificado porque temen que los lastimen, incluso buscan refugio en las alturas «vieron sobre un árbol uno d'ellos que fruta estava cogiendo. El Caballero Negro corrió en su cavallo y Floremés en su palafrén por tomarle antes que descendiese; el cual, de espanto d'ellos, començó a dar bozes, [...] no dexava de llorar y del árbol no quería descender, que muy alto era, porque d'ellos no fuesse tomado» (147). El segundo por el tamaño de los caballeros, debido a «sus estraños cuerpos, que bien alçava el Caballero Negro cuatro d'ellos con una mano» (149). La calma llega cuando el rey pinoe llega junto a su séquito para conocer las intenciones de los dos caballeros.

Cuando el Caballero Negro cuenta el motivo de su presencia en la isla, Sarffín decide ayudarlo porque él tiene el remedio necesario para finalizar con la aventura. Éste consiste en ir al otro lado de la ínsula donde hay muchos dragones y serpientes por un dragón. Es el tiempo en que están

---

<sup>29</sup> Utilizo el término «sequedad corporal» para referirme a la condición de la piel del personaje en relación con sus actos y su transformación moral en los libros de caballerías. Cuanto más alejados del bien, su rostro y manos estarán más ásperos, por el contrario, entre más refinados tendrán una mejor piel. Agradezco al Dr. Axayácatl Campos García Rojas esta observación.

recién paridas, lo cual es importante para domesticar a la criatura. Solamente le darán de comer serpientes, para que cuando crezca el dragón, lo lleven al lago encantado y devore a la serpiente. De esta manera terminará el hechizo. Este saber Sarfín lo obtuvo de su padre, quien era un gran sabio. Al morir, le dejó los libros de la sabia Taranta que consiguió cuando ella murió.

Hasta aquí queda la historia de los pineos, la cual responde a la estética renacentista de la «variedad en la unidad» (Bautista Avalor-Arce, 2006, 122) en donde la interpolación de su relato y la representación del poder real en seres alejados de los ideales físicos por sus deficiencias corporales son dos de los componentes que enriquecen la trama narrativa del *Policisne*. Uno de estos mecanismos es la unión de opuestos en algunos de estos seres que les permiten sobresalir de entre sus semejantes porque presentan una «mezcla afortunada de fuerza y gracia, de justicia e inteligencia, de grandeza y bondad» (Lecouteux, 2002, 13). El sabio Sarfín es el mayor representante de estas cualidades en el mundo de los pineos. No solamente por sus saberes en el ámbito de las propiedades mágicas, sino porque manifiesta su determinación al incursionar al espacio de los dragones con el propósito de tomar uno de ellos y amansarlo. Otra observación es que los pineos no aparecen como acompañantes del caballero o dentro del espacio de la corte al servicio de las princesas, sino que tienen su propio reino, apartado de la sociedad, cuyas características naturales y geográficas lo convierten en un espacio maravilloso.

Todas estas características hacen que la vestimenta de los pineos esté en correspondencia con el modo de vivir y el espacio en el que habitan. Las pieles de extraños colores, probablemente procedentes de las animales que los rodean, responden a uno de los rasgos del atuendo de los gigantes y otros seres que viven apartados, la de tener una «apariencia asilvestrada» (Río Nogueras, 1999, 151), pero con una diferencia importante, los conocimientos que tanto Sarfín como los demás pineos tienen en diversos oficios y esto se refleja en la confección de sus aderezos en oro, cendales y demás telas con las que se visten. Finalmente, ¿cuál es la función de los pineos? Mientras que los primeros personajes marginales caen en la risa y la burla, los del *Policisne* presentan rasgos interesantes en

cuanto a su posición social y al modo de reflejarla en su vestimenta. Debido a que no solamente se trata de seres cuya apariencia adquiere tintes cortesanos, sino que se trata propiamente de un rey, un gobernante con un dominio territorial que será fundamental para el desarrollo del héroe. Es decir, los pineos presentan innovaciones físicas y narrativas por considerarse seres fuera del orden natural, por su diminuto tamaño, pero que aportan un interesante enlace para el crecimiento guerrero del caballero, esto mediante el dragón que el sabio Sarffin le dará al Caballero Negro para que finalice la aventura de la cierva encantada. Dicho de otro modo, estos pequeños seres son el medio para la realización heroica del caballero.

## Conclusión

Seres de diferente estatura que oscilan entre el placer y el entretenimiento, la mediación y la compañía, la astucia y, en muy pocos casos, el señorío, los gigantes, enanos y pineos en el *Policisne de Boecia* presentan características novedosas en su forma de vestir y actuar.

La primera de ellas se relaciona con el personaje del pineo, que se puede considerar como el mayor ingenio de Juan de Silva y de Toledo. Dicha criatura presenta matices importantes para la configuración de los demás personajes marginales. Por su tamaño, estaría en el último lugar, pero por su función, estaría en el mismo nivel que el enano y el gigante.

Otra novedad es la imagen del gigante al servicio del enano. Usualmente las pequeñas criaturas viven atemorizadas de la mala fama de los jayanes, pues son víctimas de su crueldad; sin embargo, en el *Policisne* la aventura es encabezada por los enanos, ahora ellos representan el poder real y los gigantes su protección.

Por último, la piel es el material que Juan de Silva relaciona mayormente con la imagen del gigante. A lo largo de la obra aparece una gran variedad de animales, aves, dragones, mamíferos y reptiles. La mayoría están en los lugares habitados por los seres marginales, la tierra de los pineos y las islas de los jayanes. Estas bestias brindan la materia prima para los trajes de los personajes. El cuero y la piel son la base sobre la que se colocan los demás elementos que cubren el cuerpo, seda y cendal. El uso de

estas materias en bruto (Martínez Martínez, 2002, 250), que no pasan por el proceso de curtido necesario para refinar su textura, permite hablar de una interpretación corporal a través de los materiales que confeccionan la indumentaria de cada personaje. Como muestra, obsérvese el contraste entre los jayanes, uno manso al servicio del rey enano Corante, el otro temerario bajo las órdenes de la sabia Almandroga. El primero vestido acorde al séquito de los enanos, el segundo, con pieles y huesos de animales. Los dos manifiestan su carácter a través del ropaje, tanto la suavidad servicial, como la aspereza. A pesar del contraste, hay un elemento que los une, el uso de los huesos, cráneos, costillas y garras de los animales en clara alusión a su fuerza física. Como guerreros y protectores deben formar su armadura con los elementos de la naturaleza, así que el traje de metal se sustituye por los elementos óseos de elefantes, ballenas y leones.

Sin duda alguna hay personajes que no se desprenden por completo de su origen rústico. En su apariencia conservan elementos que reflejan dicha condición. En los pasajes antes estudiados, los jayanes son quienes más preservan este rasgo a través de las pieles. Esto se debe a que su vida continuará inserta en el espacio de la naturaleza, por lo que no hay motivo para una completa transformación. Ésta llegará cuando abandonen su condición rústica para permanecer en la corte al servicio del caballero.





## Bibliografía citada

- Aguilar, Pedro de, *Tractado de caballería a la gineta*, Sevilla, Casa de Hernando Díaz, 1572. URL < <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=6080> >
- Alfau de Solalinde, Jesusa, *Nomenclatura de los tejidos españoles del siglo XIII*, Madrid, Real Academia Española, 1969.
- Anglicus, Bartholomaeus, *El libro de proprietatibus rerum*, Henrique Meyer de Alemania, 1494.  
URL: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000179082&page=1> >
- Bautista A Valle-Arce Juan, *La novela y sus narradores*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Bernis, Carmen, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez/ Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- Bouza Álvarez, Fernando J., *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias: oficio de burlas*, Madrid, Temas de Hoy, 1996.
- Bueno Serrano, Ana Carmen, «Motivos literarios de la representación de la violencia en los libros de caballerías castellanos (1508-1514): enanos, doncellas y dueñas anónimas», en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval: Alicante, 16-20 de setembre de 2003*, coord. Josep Lluís Martos Sánchez, Josep Miquel Manzanaro i Blasco, Rafael Alemany Ferrer, Vol. 1, 2005, pp. 441-452.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa Editorial/ Universidad de Zaragoza, 1979.
- Campos García Rojas, Axayácatl, «La infanta Melía: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en ‘Las sergas de Esplandián’», en *Proceedings of the IXth Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar*, ed. Andrew M. Beresford and Alan Deyermond, London: Queen Mary & Westfield College, Department of Hispanic Studies, 2000, pp. 135-144.
- , «Domesticación y mascotas en los libros de caballerías hispánicos: *Palmerín de Olivia*», *eHumanista*, 16, (2010), pp.268-289, URL: < <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/16> >.

- , «Hermosos y comedidos gigantes en los libros de caballerías hispánicos: *Flor de caballerías*», en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*, eds. Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, pp. 999-1008.
- Caro Baroja, Julio, *Historia de la fisiognómica: el rostro y el carácter*, Madrid, Ediciones Istmo, 1988.
- Coduras, María, *La antroponimia en los libros de caballerías españoles: el ciclo amadisiano*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza. Tesis de doctorado, 2013.
- Córdoba de la Llave, Ricardo, «Cuatro textos de literatura técnica medieval sobre el trabajo de cuero», *Meridies* V-VI (2001), pp. 171-204.
- Cortés, Jerónimo, *Fisonomía natural y varios secretos de naturaleza*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir-Textos*, 20 (2016), pp. 1-144. URL: < [https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista20/textos/01\\_Fisonomia\\_Natural.pdf](https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista20/textos/01_Fisonomia_Natural.pdf) >.
- Flores García, Andrea, *Doncellas, princesas, reinas y sabias: Interacción de la mujer en los libros de caballerías*, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Iztapalapa. Tesis de maestría, 2014.
- , *Aproximación a la vestimenta en los libros de caballerías de Feliciano de Silva*, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Iztapalapa. Tesis doctoral, 2019.
- , «Atuendos galanes para criaturas extrañas en los libros de caballerías I: Los gigantes», en *En línea caballescica. Lecciones del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballescica*, coords. y eds. Axayácatl Campos García Rojas y Yordi Enrique Gutiérrez Barreto, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras/ eSchola Letras Hispánicas, 2020, pp. 135-147. URL: < [http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL\\_UNAM/3493](http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/3493) >.
- , «Destellos de realidad a través de la vestimenta: la influencia de la moda europea del siglo XVI en algunos libros de caballerías hispánicos», *Tirant*, 23 (2020), pp. 241-260, URL: < <https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/19176> >.
- Fresneda González, Nieves, *Moda y belleza femenina en la corona de Castilla durante los siglos XIII y XIV*, Madrid, Dykinson, 2016.

- García Cuadrado, Amparo, *Las Cantigas: el códice de Florencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.
- García Freile, David, «La dulzaina en Castell y León: Apuntes para una estandarización», *Revista de Musicología*, 32 (2009), pp. 331-342.
- García Marsilla, Juan Vicente, «Vesti la giubba! Indumentaria, apariencia y comunicación en la entrada triunfal de Alfonso V el Magnánimo a Nápoles (1443)», *En la España Medieval*, 44 (2021), pp. 169-191. URL: < <https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/view/70832> >
- González, Eloy R., «Tipología literaria de los personajes en el *Amadís de Gaula*», *NRFH*, XXXIX, 2 (1991), pp. 825-864.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel, «‘Para otro caballero debe de estar guardada y reservada esta aventura’: la aventura guardada en el Quijote», *Anuario de Letras Hispánicas. Glosas hispánicas*, 2 (2011), pp. 13-24. URL: < <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/3801> >.
- Laplana Gil, José Enrique, «Un tratado de fisiognomía de 1650», *Scriptura*, 11 (1996), pp.141-154.
- Lecouteux, Claude, *Enanos y Elfos en la Edad Media*, trad. Francesc Gutiérrez, Barcelona, José J. de Olañeta, 2002.
- Lisuarte de Grecia* = Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, ed. Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- López-Fanjul de Argüelles, Carlos, «Los colores en la heráldica de los libros de caballerías», *JANUS*, 7 (2018), pp. 19-54. <https://core.ac.uk/download/pdf/250404666.pdf>
- Lucía Megías, José Manuel y Emilio José Sales Dasí, «La otra realidad social en los libros de caballerías castellanos 1. Los enanos», *Rivista di filologia e litterature ispaniche*, 5 (2002), pp. 9-24.
- Malaxecheverría, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 2008.
- Marín Pina, María Carmen, «Seda y acero. La indumentaria en el *Palmerín de Inglaterra*, como signo cortesano», *Tirant*, 16 (2013), pp. 295-324, URL: < <https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/3338> >.
- Márquez Villanueva, Francisco, «El tema de los gigantes», en *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 297-311.
- Martínez Martínez, María, «Oficios, artesanía y usos de la piel en la indumentaria (Murcia, ss. XIII-XV)», *HID*, 29 (2002), pp. 237-274.

- , «La creación de una moda propia en la España de los Reyes Católicos», *Aragón en la Edad Media*, 19 (2006), pp. 343-380.
- Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, 2 tomos, Madrid, Gredos, 2007.
- Moreno Villa, José, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700*, México, Fondo de Cultura Económica, 1939.
- Espejo de príncipes y caballeros* = Diego Ortuñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros. El caballero del Febo I*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Otte Sander, Enrique, *Sevilla, siglo XVI: Materiales para su historia económica*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces/ Consejería de la presidencia, 2008.
- Pastoureau, Michel, *Figures et couleurs: études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'or, 1986.
- Pastrana Santamarta, Tomasa, «Pielés para el adorno. Los animales como material de confección en los libros de caballerías», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico* / coord. Isabella Tomassetti, eds. Roberta Alviti, Aviva Garribba, Massimo Marini y Debora Vaccari, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, vol. II, pp. 1459-1471.
- , *Cada uno según su estado. El atuendo en los libros de caballerías: materialidad y funciones*, León, Universidad de León, 2020, Tesis doctoral inédita.
- Policisne de Boecia* = Juan de Silva y de Toledo, *Policisne*, ed. Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- Río Noguera, Alberto del, «Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 147-161.
- Russell, Peter Edward, «The last of spanish chivalric romances: *Don Policisne de Boecia*», en *Essays of Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honor of Frank Pierce*, Oxford, Dolphin, 1982, pp. 141-152.
- Sales Dasí, José Emilio, «El *Policisne de Boecia* y la tradición amadisiana un siglo después», *Destiempos.com*, octubre-noviembre, 5, 27 (2010), pp. 2-33.
- Sergas de Esplandián* = Garci Rodríguez de Montalvo, ed. Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003.

- Tapia y Salcedo, Gregorio de, *Exercicios de la gineta al príncipe nuestro señor don Baltasar Carlos*, Madrid, Diego Díaz, 1643. URL: < [https://www.larramendi.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1032453](https://www.larramendi.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1032453) >.
- Torres Villanueva, Ana Isabel, «Un retrato del natural: las descripciones de vestimenta en los libros de caballerías del siglo XVI», *Medievalia*, 51 (2019), pp. 181-204.
- Valera, Diego de, *Tratado de las armas*, en *Prosistas castellanos del siglo XV*, ed. Mario Penna, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1959.
- Valero de Bernabé, Luis, *Simbología y diseño de la heráldica gentilicia galaica*, Madrid, Instituto Salazar y Castro. Hidalguía, 2003.





PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### Ficção e memória no *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1567). Ficha de tesis

Pedro Monteiro  
(Instituto de Filosofia da Universidade do Porto)

§

#### Institución

Universidade do Porto

#### Contacto

[pedromont.94@gmail.com](mailto:pedromont.94@gmail.com)

#### Director(es)/a(s)

José Carlos Miranda

Aurelio Vargas Díaz-Toledo

#### Fecha de defensa

30.05.2022

#### Enlace repositorio institucional

[http://sigarra.up.pt/flup/pt/pub\\_geral.pub\\_view?pi\\_pub\\_base\\_id=564282](http://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=564282) (disponible a partir del 01.06.2023)

#### Palabras clave

estudios de memoria; libros de caballerías; Jorge Ferreira de Vasconcelos; ficción portuguesa del siglo XVI

#### Resumen

El objetivo principal de la tesis es el estudio del *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (Coimbra, João de Barreira, 1567), un libro de

caballerías portugués poco estudiado y reconocido, desde una perspectiva de la metodología de los estudios de memoria. Partiendo justamente del título de la obra, la tesis propone entender la memoria como elemento central en la construcción de este texto. Para eso, la metodología adoptada ha sido la de los estudios de memoria cultural, desarrollada en las décadas finales del pasado siglo por una escuela de críticos alemana, que todavía sigue siendo desarrollada y empleada en el estudio de diversos fenómenos culturales.

La tesis está dividida en dos partes, que corresponden a distintos sustratos de análisis. En la primera parte, se analiza lo que en los estudios de la memoria cultural se llama de memoria de la literatura, o sea, la intertextualidad. Así, esta parte está dividida en tres capítulos. En el primero, partiendo de la estructura general del texto portugués, se relaciona el texto de Ferreira de Vasconcelos con el género caballeresco ibérico. El segundo capítulo está dedicado a los personajes y al concepto de *interfigurality*. Empezando con el sustrato artúrico de la obra, se analiza la sobrevida de los personajes y las relaciones intertextuales entre textos tan distintos como el *Amadís de Gaula*, la *Crónica de los Nueve de la Fama*, el *Palmeirim de Inglaterra* o *Il Filocolo*, de Boccaccio. El último capítulo de la primera parte examina el cronotopo de la obra, igualmente desde una perspectiva intertextual.

En la segunda parte de la tesis se analizan las formas a través de las cuales se representa la fijación de la memoria en la narrativa. En el primer capítulo se examinan las relaciones entre los espacios de memoria y la escritura; en el segundo capítulo se realiza un análisis de la importancia de escritura para la imitación de modelos, relacionando este texto caballeresco con los espejos de príncipes; y, finalmente, en el tercer capítulo, se estudia la representación del torneo con el que termina el texto de Ferreira de Vasconcelos, evento que ocurrió en la realidad histórica, en 1550, en la corte portuguesa.

En las conclusiones se conjugan las dos partes del análisis y se propone que el *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* presenta un influjo en los libros de caballerías portugueses, el que todavía, no ha conocido seguidores. Simultáneamente aproximándose y alejándose de los dos textos anteriores de la tradición portuguesa, la obra de Ferreira de



Vasconcelos presenta una lógica eminentemente circular que favorece la memoria que pretende fijar, transmitir y crear. Cargado de representaciones de la inevitabilidad e imprevisibilidad de la fortuna, el *Memorial* presenta un carácter particularmente pragmático, marcado por la melancolía final del texto, después de la referencia a la muerte, en 1554, del príncipe heredero al trono portugués. Ferreira de Vasconcelos coloca la esperanza en la figura de Sebastián, hijo del príncipe muerto, presentándole un conjunto de ejemplos a seguir. Aunque la bibliografía anterior haya leído este texto casi exclusivamente como un guía amoroso para el joven monarca, tal perspectiva es ampliada en la presente tesis. En un texto donde la geografía de acción mítica y desconocida es sustituida por una geografía marcadamente occidental, en el que las aventuras se construyen a partir de referencias a una futura guerra entre cristianos y musulmanes, en el que el principal par amoroso de la narrativa es un caballero cristiano y una princesa musulmana, y en el que el narrador presenta duras críticas a los soberanos que procuran fama y riqueza en regiones alejadas de sus reinos, sería imposible no relacionar todos estos factores con el contexto específico de la segunda mitad del siglo XVI y las posiciones relativas al imperio portugués. El texto de Jorge Ferreira de Vasconcelos parece colocarse en la senda de una facción cortesana la que defendía el avance sobre el Norte de África contrariamente a la longinqua India, postura que la posteridad ha connotado a una visión anticuada de la política y de la cultura imperial, aunque haya sido una faceta visible a lo largo de los reinados de Juan III y de su nieto, Sebastián. Estudiar el *Memorial*, Jorge Ferreira de Vasconcelos, bien como los restantes textos caballerescos portugueses, significa, por lo tanto, acercarse a los márgenes, a la literatura que sigue estando fuera de lo que es considerado el canon del sistema literario portugués del siglo XVI. Sin embargo, solamente a partir de los márgenes se pueden identificar los aspectos de la memoria literaria y cultural que la posteridad intentó armonizar o, incluso, olvidar.





PROGETTO  
MAMBRINO

# HISTORIAS FINGIDAS



## *Adramón*: estudio y edición. Ficha de tesis en curso

Jesús Ricardo Córdoba Perozo  
(Università di Napoli «L'Orientale»)



### **Institución**

Università di Napoli «L'Orientale»

### **Contacto**

[jrcordobap@unal.edu.co](mailto:jrcordobap@unal.edu.co);

[jrcordoba@unior.it](mailto:jrcordoba@unior.it)

### **Director(es)/a(s)**

Augusto Guarino (Università di Napoli «L'Orientale»)

María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia)

### **Fecha prevista de defensa**

2025

### **Palabras clave**

Libros de caballerías, edición crítica, ficción caballeresca, realismo literario, prosa de ficción realista

### **Resumen**

El proyecto de tesis desarrolla el estudio y la edición crítica del *Adramón*, libro de caballerías manuscrito conservado en un único testimonio en la Biblioteca Nacional de Francia en París. La edición pretende aproximar el texto, escrito en el siglo XVI, a los lectores modernos aplicando una serie de criterios que permitan conservar usos del castellano áureo y, al mismo tiempo, facilitar la lectura de la obra. Diversas notas explicativas acompañarán el desarrollo del

argumento según se requiera ofrecer información contextual (histórica, literaria, cultural, política, etc.).

El estudio, por su parte, atiende a los principales problemas literarios que plantea el *Adramón*. Se abordarán aspectos fundamentales como la figura del autor, la fecha de composición y el lugar de redacción. No obstante, también, se prestará especial atención a algunas problemáticas propias de la obra como el desarrollo axiológico del héroe, los vínculos con otros géneros literarios (como los libros de viajes), la entrada de la realidad histórica y las reflexiones teóricas sobre las formas de composición de la ficción y su función, destacando la postura estética del autor anónimo.



PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### La mujer en la sociedad caballeresca del *Amadís de Gaula*. Ficha de tesis en curso

Carlos José Cabello López  
(Universidad de Salamanca)

§

#### Institución

Universidad de Salamanca

#### Contacto

[CarlosCabello@usal.es](mailto:CarlosCabello@usal.es)

#### Director(es)/a(s)

Dr. Francisco Bautista Pérez

#### Fecha prevista de defensa

Mayo 2024

#### Palabras clave

*Amadís de Gaula*, mujer, sociedad caballeresca, política, sexualidad

#### Resumen

Esta tesis opta por presentar las dinámicas del mundo caballeresco del *Amadís de Gaula* manifestadas en su elenco femenino. Aunque muchos elementos de la feminidad amadisiana parten por herencia literaria española como artúrica, los mismos son transformados tanto por la evolución literaria del *Amadís primitivo* como por la refundición de Garci Rodríguez de Montalvo. Oriana, su madre Brisena, la sabia Urganda, y todas las demás damas y doncellas (muchas de ellas sin nombre) que participan en la sociedad caballeresca

fingida están sujetas a diferentes roles, funciones y posiciones. Todos sus quehaceres reales como potenciales parten del grado de agencia que tiene cada una desde su estatus social, político y cortés. El mismo se ve limitado o favorecido tanto por el estatus de la mujer en cuestión como por las afinidades que posee (sean familiares, políticas o amatorias) con el sexo opuesto. El servicio cortés que caracteriza las relaciones interpersonales en los libros de caballería y asume la debilidad femenina como justificación para la defensa del «sexo débil», paradójicamente, es lo que les da a varias féminas del elenco la capacidad de agenciar para su bien, el de sus amigos, y para agredir a terceros. Estas dinámicas se infunden en el rol político de la mujer, la búsqueda del deseo sexual femenino y en los momentos en que sus discursos (sean cartas o súplicas) desdoblan, transgreden o alimentan el servicio cortés en sí.



PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



Francisco de Moraes, *Palmeirim de Inglaterra (Partes I-II)*, introducción de Aurelio Vargas Díaz-Toledo, ed. Aurelio Vargas Díaz-Toledo y Pedro Álvarez Cifuentes, Madrid, Sial Pigmalión, 2021 (colección «Universo de Almouro», n. 1).

Isabel Correia, *Palmeirim de Inglaterra (Partes I-II). Material de apoio à leitura*, Madrid, Sial Pigmalión, 2021.

Pedro Monteiro  
(Universidade do Porto)

### §

La nueva edición del *Palmeirim de Inglaterra*, llevada a cabo por los investigadores Aurelio Vargas Díaz-Toledo (Universidad Complutense de Madrid) y Pedro Álvarez Cifuentes (Universidad de Oviedo) supone un verdadero punto de inflexión que a medio plazo conllevará una revolución en los estudios relativos a la literatura caballerescas portuguesa de los siglos XVI y XVII. Las razones que sustentan este cambio tan importante son múltiples, y deben rastrearse muchos años antes de la edición del *Palmeirim*, ya que tanto Aurelio Vargas como Pedro Álvarez destacan por sus investigaciones que, no solamente han puesto de relieve el olvido que los libros de caballerías portugueses han conocido por parte de la crítica especializada, sino que han puesto la atención sobre el notable alcance de este género en el sistema literario portugués del renacimiento, manierismo y barroco.

La edición de las dos partes del texto caballeresco portugués de Francisco de Moraes debe, por lo tanto, ser encuadrada en un contexto más amplio y debe asimismo ser celebrada, puesto que representa el inicio de una colección llamada *Universo de Almouro*, pensada y dirigida por

Aurelio Vargas, que se propone editar y publicar todos los libros de caballerías escritos en portugués. Al atento e interesado lector esta colección le recordará a otra que cuenta hasta el momento con más de cuarenta volúmenes. Veinticuatro años después de la edición del *Platir*, obra con la que se inició la publicación de los *Libros de Rocinante*, por fin sale a la luz una colección análoga para la tradición caballeresca portuguesa. Nótese que entre las ediciones españolas y la colección portuguesa hay un interludio de casi tantos años como los que separan la supuesta primera edición del *Amadís*, a finales del siglo XV, y la edición del primer libro de caballerías portugués, el *Clarimundo*, en 1522. Es curioso destacar que ambas colecciones comienzan con dos títulos del ciclo de los palmerines, dos obras que además continúan paralelamente el *Primaleón*. Debe subrayarse, además, que el nombre de la colección portuguesa proviene precisamente de la importante aventura del gigante Almourol y de la fascinante Miraguarda, una de las más famosas aventuras del *Palmeirim de Inglaterra*. Teniendo todo lo anterior en cuenta, no habría mejor forma de empezar tal colección que con el libro de caballerías que generalmente es considerado como el mejor texto de la tradición portuguesa. No debe olvidarse tampoco que el *Palmeirim de Inglaterra* ha sido uno de los pocos textos caballerescos que se libró de la hoguera en el *Quijote*, además de haber inspirado a Luís de Camões en sus composiciones poéticas.

En la introducción que prelude la edición del texto, Aurelio Vargas nos presenta un análisis dividido en cuatro partes. En el primer punto, llamado «A autoria do *Palmeirim de Inglaterra*: uma polémica decimonónica» (8-19), se presenta un recorrido sobre la discusión historiográfica relativa a la disputa entre la autoría portuguesa y española del *Palmeirim*. Una querrela historiográfica que ha perdurado, ya que durante mucho tiempo se desconocía la primera edición del texto en portugués. Ha sido una vez que Aurelio Vargas localizó el único ejemplar conocido hasta hoy de la edición portuguesa de c. 1544 en la Biblioteca del Cigarral del Carmen de Toledo, que la polémica de la autoría del *Palmeirim* se ha visto finalmente resuelta.

En un segundo momento (19-34), se presenta una muy completa biografía de Francisco de Moraes, si bien el propio Vargas comienza



afirmando que se desconocen prácticamente todos los aspectos vitales de la vida de Moraes. Pese a esto, las páginas dedicadas a la vida del autor, así como a su interrogaciones e hipótesis, son el recorrido más completo y reciente que nos permite adentrarnos en la biografía de un personaje tan destacado de la corte portuguesa del siglo XVI como fue Francisco de Moraes.

La tercera parte de la introducción está dedicada ya a la narrativa (34-46), enfocándose en algunas de las principales características de la obra. Empieza por llamar la atención sobre los hilos narrativos del *Primaleón* que se recuperan en el *Palmeirim*, destacando igualmente la influencia del *Amadís* y de las *Sergas* en la narrativa portuguesa. Desde ahí, avanza hacia una detallada mirada sobre tres de las aventuras más destacadas de la obra: la aventura de la Copa Encantada, la aventura del castillo de Miraguarda y la aventura de las cuatro damas francesas. El análisis de esta última aventura sobresale por el posible trasfondo biográfico que Aurelio Vargas defiende que pudo existir entre la jornada de Floriano do Deserto a Francia y un viaje de Francisco de Moraes a la corte francesa. Conectando con la posibilidad de este fundamento biográfico, este apartado termina con unas breves consideraciones relativas al contexto histórico de la primera mitad del siglo XVI, las amenazas turcas a la cristiandad y la posible influencia que el nuevo espíritu de cruzada ha tenido a la hora de elaborar el *Palmeirim*.

La cuarta y última parte de la introducción reflexiona sobre el género caballeresco y la fortuna editorial del *Palmeirim de Inglaterra* (46-56). En este punto se presenta un contexto global del género de los libros de caballerías escritos en portugués antes del *Palmeirim*, al mismo tiempo que se refieren los textos posteriores, sobre todo aquellos que han continuado el libro de Moraes. Del mismo modo, Aurelio Vargas enfatiza la singularidad de este texto gracias a su traducción al español pocos años después de la primera edición portuguesa. Todavía impresiona más el hecho de que, a partir de la versión española, el texto fuese traducido al italiano y al francés y, desde la versión francesa, al inglés, terminando la introducción con un listado de todas las ediciones del *Palmeirim* en lenguas ajenas al portugués publicadas entre la edición de la primera parte en español, en 1547, y las ediciones inglesas de finales del siglo XVII.

Antes de irrumpir en el texto se indican aún unos concisos criterios de edición, en los que se destaca el deseo de los editores de presentar un texto simultáneamente accesible para los lectores actuales de la obra y no completamente modernizado, permitiendo todavía un contacto con las formas, la riqueza y la variedad del portugués del siglo XVI. Los preliminares de la edición del *Palmeirim* concluyen con un listado bibliográfico. En primer lugar, se consignan todas las ediciones anteriores del texto, por un lado, las impresiones portuguesas a lo largo de los siglos XVI a XIX (con las referencias a las bibliotecas donde se encuentran los ejemplares más antiguos) y, por otro, las ediciones modernas en portugués, así como las ediciones en español. Una de las particularidades más destacadas de la edición de Aurelio Vargas Díaz-Toledo y Pedro Álvarez Cifuentes, con respecto a todas las ediciones modernas anteriores, responde al hecho de que esta nueva edición se hizo a partir de un ejemplar del *Palmeirim* recién descubierto por Aurelio Vargas en la Biblioteca Nazionale di Napoli, ampliando a cinco el número de ejemplares conocidos de la edición de 1567. Otro aspecto de loar es la decisión de los editores de haber incluido una tabla de capítulos al final del libro elaborada a partir de sus epígrafes, aunque como tal no se encuentre en la edición de Évora.

La edición del texto de Francisco de Moraes se complementa también con la publicación de material de apoyo a la lectura del texto a semejanza de las guías de lectura caballerescas publicadas para los libros de caballerías españoles. En el caso del *Palmeirim de Inglaterra*, esta labor ha sido desarrollada por Isabel Correia (Instituto Politécnico de Coimbra, Portugal), destacada investigadora en lo que respecta a los textos artúricos medievales y sus relaciones con los libros de caballerías.

El libro *Palmeirim de Inglaterra (Partes I-II). Material de apoio à leitura* abre con una introducción donde la autora sintetiza con gran pericia las variadas problemáticas que han envuelto a la obra a lo largo de los siglos: desde el debate historiográfico relativo a la autoría y a la primacía de la versión portuguesa sobre la traducción española, la autora presenta un recorrido sobre uno de los temas centrales del texto de Moraes, el amor,

sin dejar de subrayar la maestría del autor a la hora de crear personajes cautivadores.

A continuación, se presenta el resumen del argumento y los varios índices que suelen caracterizar a una guía de lectura. Empieza con un índice de personajes, con más de trescientas entradas, un índice toponímico, otro de elementos mágicos y, el más novedoso de todos, un índice heráldico, que se revela de extrema utilidad a la hora de estudiar la emblemática caballerescas y compararla con otras obras del género. Al igual que la edición del *Palmeirim*, el material de apoyo a la lectura presenta asimismo una bibliografía final que, aunque no sea exhaustiva, recoge desde los estudios clásicos a los más recientes, centrales e indispensables para cualquier persona que se quiera aventurar en la floresta caballerescas de los libros de caballerías portuguesas, especialmente del *Palmeirim de Inglaterra*.

A la edición del libro de caballerías de Francisco de Moraes le ha seguido en la colección de *Universo de Almourol* la edición y la guía de lectura de las dos primeras partes de la *Argonáutica da Cavalaria*, de Tristão Gomes de Castro, ambos libros de la mano, una vez más, de Aurelio Vargas. Si el *Palmeirim* ha tenido una difusión abrumadora, y varias veces ha sido considerado como el mejor libro de caballerías portugués, la obra de Gomes de Castro sufrió un destino totalmente opuesto, ya que se ha difundido de forma manuscrita, y permaneció desconocida hasta que Aurelio Vargas sacó a la luz las dos primeras partes en 2003 y la tercera y cuarta en 2017. Todo esto atestigua la importancia de la colección de *Universo de Almourol*. En la base de los estudios filológicos están los textos a los que siempre hay que regresar una y otra vez. La edición del *Palmeirim de Inglaterra*, así como la colección dirigida por Aurelio Vargas, se destacan por ello: no solo nos proporcionan textos que vagamente se conocen y ocupan unas líneas dentro las historias de la literatura portuguesa, sino también aquellos que casi exclusivamente son conocidos por los investigadores dedicados a la literatura caballerescas. Tener a disposición, por primera vez, una edición de todo el corpus caballeresco portugués significará la revolución a la que se aludía al principio de la presente reseña, una revolución a la hora de entender la literatura portuguesa que pasa por restituir la centralidad que los libros de caballerías tuvieron hace cinco

siglos. Empecemos por leer el *Palmeirim de Inglaterra*, y sigamos después la huella de todos los que están por conocer, solamente así podrá comprenderse verdaderamente la literatura portuguesa de los siglos XVI y XVII.

§



PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



Aguilar Perdomo, María del Rosario, *Jardines en tiempos de los Austrias. De la ficción caballeresca a la realidad nobiliaria*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2022.

Álex Bermúdez Manjarrés  
(Centre for Medieval Studies, University of Toronto)

### §

La amplia experiencia editorial e investigativa de la Dra. Aguilar Perdomo con la «caballería de papel» se consolida en este volumen, pródigo en material visual, que se interroga por las relaciones entre la poética del vergel de los libros de caballería españoles y la estética jardinera de los aristócratas a quienes estas novelas fueran dedicadas. Recientes estudios (valga recordar como muestra los de E. Hyde, H. Brunon, J. D. Hunt y M. Leslie) se han enfrentado con amplitud interdisciplinar a la condición inasible, esencialmente sensorial, de la experiencia de los espacios floridos del pasado, en un intento de «historiar culturalmente el jardín» (64). En consonancia, el trabajo aquí reseñado es un aporte notable tanto para los estudios de ficción caballeresca como para la historia cultural de los paisajes nobiliarios del quinientos, debido a un acertado enfoque metodológico, profundidad de detalle y, no obstante, una estricta delimitación del material que se manifiesta en un manejo admirable del ingente corpus caballeresco y de aquel, muchas veces fragmentario, de los palacios y jardines de la alta aristocracia del tiempo de los primeros Austrias.

En la Introducción, partiendo de la edad media la autora traza un breve panorama de la historia cultural del jardín, que le permite soportar un punto central de la tesis del libro, argumentada principalmente en el Capítulo 1. A saber, que en el siglo XVI, como parte de un conjunto de prácticas de distinción y representación identitaria de la alta nobleza

Aguilar Perdomo, María del Rosario, *Jardines en tiempos de los Austrias. De la ficción caballeresca a la realidad nobiliaria*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2022. Reseña de Álex Bermúdez Manjarrés, *Historias Fingidas*, 10 (2022), pp. 333-338.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1305> - ISSN 2284-2667

favorecidas por la monarquía de los Austrias, en la península Ibérica se desarrollaron una serie de cambios en la arquitectura y jardinería palaciegas (en grandes líneas, la incorporación de patrones provenientes del renacimiento italiano y flamenco sobre un modelo previo arabo andaluz) y que terminarían en un modelo «manierista». La hipótesis que sustenta Aguilar Perdomo a lo largo del libro es que estos desarrollos «estarían en relación con la presencia de huertas y vergeles más complejos en los libros de caballerías» (65).

A través de los «parterres de los jardines andaluces, castellanos o leoneses» (156) y también napolitanos de los nobles dedicatarios de libros de caballerías, el Capítulo 1 traza un panorama del desarrollo de las prácticas paisajísticas entre la aristocracia ibérica del siglo XVI. Paralelamente, en sus nueve secciones, desarrolla una división tripartita de las diferentes cualidades de la écfrasis del jardín en el corpus caballeresco. Primero, aquellas obras que no demuestran particular atracción artística hacia el vergel, p. ej., *Florisando* (1510) de Ruy Páez de Ribera (quien no parece responder a la magnificencia del palacio de Cogolludo de los duques de Medinaceli). En segundo lugar, otras obras limitadas al tópico del lugar ameno que, siguiendo a Claudio Guillén, la autora denomina, «encantos de Libanio», p. ej., el *Florambel de Lucea* (1532) de Francisco de Enciso Zárate dedicado a Pedro Álvarez de Osorio, IV marqués de Astoria. Finalmente, los más interesantes para el estudio, las narraciones que comprenden desarrollos jardineros más complejos en paralelo a los de la aristocracia, principalmente los libros primero y segundo del *Clarián de Landanís* (1518 y 1522) dedicados a Charles de Lannoy, caballero de Carlos V, y a Álvaro Pérez de Guzmán, I conde de Orgaz, respectivamente; las dos novelas de Pedro de Luján, *Silves de la Selva* (1546) y *Leandro el Bel* (1563); y *el Olivante de Laura* (1564) de Antonio de Torquemada, dedicados a Luis Ponce de León, IV duque de Arcos, Juan de Guzmán, IX conde de Niebla y Felipe II, respectivamente. A través de un detallado contrapunto entre la reconstrucción material y «social» de los jardines de los dedicatarios y la poética del vergel en cada obra caballeresca, el capítulo sugiere preguntas del tipo ¿pudo, por ejemplo, Feliciano de Silva, inicialmente parco en asuntos jardineros, haber desarrollado descripciones paisajísticas como parte de su acercamiento al IV duque de Béjar, consumado constructor y

dedicatario de la *Tercera parte del Florisel de Niquea* (1535)?; o ¿cómo pudieron influir las prácticas estéticas del linaje de los Mendoza, duques del Infantado, en la actividad creadora de una serie de autores caballerescos, a saber, Gabriel Velázquez de Castillo, Feliciano de Silva y Alfonso de Salazar?

Ahora bien, Aguilar Perdomo es la primera en comprobar que (con excepción principal del palacio de los condes-duques de Benavente) la relación entre los gustos paisajísticos de la alta nobleza ibérica y los vergeles caballerescos se despliega fundamentalmente desde el terreno de la hipótesis. Sin embargo, da cuenta del adecuado enfoque interdisciplinar escogido por la autora que su exploración ubica las manifestaciones estéticas y ornamentales del grupo nobiliario en relación con el nivel «macro» de los movimientos intelectuales y artísticos europeos, en un panorama que excede los productos meramente literarios e incluye la consideración conjunta, por ejemplo, de la arquitectura, la educación, la fiesta y las actividades parateatrales, en una línea de «representaciones culturales» abiertamente deudora de R. Chartier. Así, con este capítulo puede percibirse algo de la riqueza «experiencial» que acompaña la adaptación de las modas renacentistas italianas (literarias y artísticas) entre la aristocracia peninsular, p. ej., a través de don Pedro Fajardo, I marqués de los Vélez y sus sucesores, cuyo contexto involucra, por un lado, la influencia de Pedro Mártir de Anglería y, por otro, la construcción del magnífico patio del castillo de Vélez Blanco y el patrocinio de las letras (97-108).

Habiendo establecido las coordenadas principales tanto de los jardines palaciegos como de su representación caballeresca, el Capítulo 2, «Los elementos del jardín», define y analiza separadamente los componentes del vergel, partiendo a partir de la poética ejemplificada de modo paradigmático en la huerta de Apolidón en el *Amadís*: agua (192-247); fuentes (247-71), estanques (271-9) flores (279-95) árboles y arbustos (296-311) aves (311), laberintos (322-37) y cenadores (337-48). El enfoque del capítulo es histórico y abundante en detalles eruditos, con el fin de trazar los antecedentes materiales y literarios de cada elemento del jardín. Por otra parte (aunque resulta inevitable y aporta riqueza a la discusión) puede notarse una cierta anticipación del tema del Cap. 3, «Los usos del

jardín», p. ej., en la interesante discusión de semillas, esquejes o injertos florales (obsequio o elemento de intercambio frecuente entre aristócratas) entendida como una práctica de distinción en medio de la creación de lazos nobiliarios transnacionales (290-1).

Siguiendo el argumento central del libro, en el Capítulo 2 también se verifica, aunque de un modo más tangencial que en el primero, una ampliación creciente en la riqueza de las descripciones literarias que se correspondería con artificios más elaborados en los jardines reales. Sirva de ejemplo, con respecto a las fuentes: primero la autora identifica en obras iniciales del género (el *Florisel*, el *Baldo*, o el *Amadís de Grecia*) un modelo sencillo (*a tazza*, con pilas redondas u octogonales y una columna o pilar, o sea, la imagen principal en la iconografía de jardines de recreo durante los siglos XIV y XV). A partir de este, señala que otras novelas de la segunda mitad del siglo incorporan descripciones de dispositivos más complicados que podrían reflejar fuentes escultóricas, entonces introducidas en los jardines nobiliarios, p. ej., el *Silves de la Selva* (1546) con una fuente evocando las figuras de Píramo y Tisbe, o el *Felixmarte de Hircania* (1556) con la suya en forma de pelícano. Mucho más complejo es el desarrollo presente en *Tercera parte del Espejo de Príncipes* (1587) y el *Mexicano de la Esperanza* (1583) (249-270).

Asimismo, el capítulo arroja numerosas luces sobre el movimiento de artistas y objetos de arte entre Italia y España, puesto en relación con la trayectoria vital de los aristócratas que participaron de los acontecimientos políticos entre las coronas de Nápoles y la Ibérica. En efecto, un importante aporte del capítulo es la multitud de testimonios que señalan la importancia de las villas napolitanas en el desarrollo de una sensibilidad particular hacia la naturaleza que la aristocracia ibérica reflejaría luego en sus propias posesiones.

Entendiendo el uso como recepción o consumo del jardín, con un enfoque más teórico que los anteriores, el Capítulo 3 termina por elaborar y clasificar algunas prácticas culturales de la aristocracia del siglo XVI que los capítulos anteriores, particularmente el segundo, ya habían anticipado: espacio para el amor (368-84); para el festejo cortesano (384-404); lugar de refugio o consuelo (404-416), como Oriana ante la «sabrosa morada» de Miraflores en el *Amadís*; y (aunque casi ausente de la caballería de papel



española) jardín arqueológico o gabinete al aire libre (416-429). Este capítulo es particularmente meritorio porque profundiza la exégesis de un componente insoslayable de toda la literatura medieval, el vergel, pero cuyo papel, dado su apenas variable convencionalismo, se torna a menudo difícil de explicar en la exégesis de episodios particulares. Precisamente, como señala Aguilar Perdomo, la estable poética del jardín medieval provee una «secuencia reglamentada de antemano» (369) que funciona, desde la perspectiva del lector, como signo de la «coloratura emocional» de determinado pasaje. Por esta razón, es valioso que este capítulo ponga en discusión la caballería de papel española con antecedentes en la poesía épica francesa, la poesía provenzal, la prosa caballeresca temprana, así como con la ficción española e italiana del quinientos y, en general, la literatura erotológica y técnica del renacimiento, así como con testimonios pictóricos, escultóricos y ornamentales. Por ejemplo, en la primera sección del capítulo puede verificarse la ubicuidad y el gradual desarrollo del motivo del jardín como sitio de enamoramiento o más frecuentemente de encuentro carnal de los amantes (370-383). Huelga finalmente mencionar, dada la creciente atención de un sector de la crítica, que este capítulo resulta una herramienta indispensable para rastrear e interpretar episodios de violencia sexual que, no exclusivamente en la literatura caballeresca, ocurren frecuentemente en arboledas u otros espacios vegetales (383).

Finalmente, cierran el volumen tres Apéndices («Libros de caballerías y sus dedicatarios», «Número de apariciones de las voces *huerto* o *huerta*, *vergel* y *jardín* en los libros de caballerías» y «Gráfico de la frecuencia de la aparición de las voces *huerto* o *huerta*, *vergel* y *jardín*») e índices onomástico y toponímico. Lo acompañan, en total, 157 imágenes a color.

Además de una reconstrucción erudita de la historia del jardín nobiliario del siglo XVI en España, la detallada labor de Aguilar Perdomo representa un significativo avance en el entendimiento de las elusivas relaciones entre la creación y difusión del género caballeresco y las prácticas culturales e intelectuales del estamento aristocrático. Su estudio, anclado a un tema específico, aporta elementos para entender el complejo mecanismo de mecenazgo como institución auspiciadora de producciones estéticas en el amplio contexto espacial de los primeros Austrias que, como recuerda la autora en sus numerosos decursos por Nápoles, no

estaba de ningún modo delimitado a la península Ibérica. Aunque ceñido estrictamente al género caballeresco español, este estudio es un aporte notable al entendimiento de la poética del vergel en la exégesis la literatura no solo caballescica, sino probablemente de otros géneros de ficción medievales y de la modernidad temprana.

§