2.

LOS LIBROS DE CABALLERÍAS: UNA PROPUESTA DE CARACTERIZACIÓN DE "GÉNERO"

Libro primero del muy noble y essorçado cauallero don Philesbian de candaria: hijo del noble rey dõ Felinis de vngria y de la Reyna Florisena: el qual libro cuenta todas las hazañas y auenturas que acabo el rey Felinis su padre. M. D. xliij.

Portada del *Philesbián de Candaria*
(Medina del Campo, 1542)

I. UN 'GÉNERO' PARA LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

En el capítulo precedente, me he mostrado partidario de concederle seriedad a la declaración del *Amigo* en el «Prólogo» de la *Primera parte* del *Quijote*; el *Amigo* expresa cuáles son las intenciones de *Cervantes*, presencia ficticia del autor del libro en su propio preámbulo. Recuérdese pues que, según el *Amigo, Cervantes* escribió un libro que «todo él es una invectiva contra los libros de caballerías», con la intención de «deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías». Si ése es su objetivo, prosigue el *Amigo* en sus consejos, no deben preocuparle demasiado «sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos» o «milagros de santos», sino apuntar a «derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros». Se ha precisado además el valor de 'Poética' que atribuyo al término *máquina* empleado por el *Amigo*, alusivo en mi opinión a los rasgos esenciales de estos caballerescos libros. La ilación propuesta y el blanco al que apuntan mis intereses —el comentario de ciertos elementos del *Quijote* extraños a la poética caballeresca y las posibles implicaciones de estas anomalías— requieren de una larga parada en el género de los libros de caballerías. Tan larga, que la detención me temo se convertirá en una estancia prolongada, pues la descripción del conjunto denominado *libros de caballerías* y de su *máquina* equivale a una propuesta de clasificación (literaria), articulada en torno a la selección de ciertos rasgos que, de inmediato, se convierten asimismo en criterios de inclusión o exclusión de un elemento en el conjunto definido. En otras palabras, esa descripción antedicha equivale a una propuesta de 'género' literario.

El concepto de 'género' es determinante, pues según sea la idea que barajemos de 'género', así se determinará la metodología y terminología que apliquemos en el estudio de los elementos del grupo. También se trata de un término complejo, ya que bajo la aparente naturalidad transhistórica de su uso puede subyacer la artificiosidad de una convención variable. Propongo en un preámbulo teórico la clarificación del concepto de 'género' que utilizaré en el capítulo, de modo que se desambigüe la complejidad del término. Con esa clarificación, aspiro a que la filiación entre concepto por un lado, metodología y terminología anejas por otro, sea coherente en los principios y susceptible de crítica en caso de infracción metodológica o terminológica[15]. Si la elaboración personal del aparato categórico *libros de caballerías* implicaba el incómodo hospedaje en este largo capítulo, asimismo presupone una descripción lo más precisa posible del umbral que antecede la clasificación, del lugar donde se encuentra la *lógica de las clasificaciones de género*,

[15] «La teoría del género debe presumiblemente contener descripciones o explicaciones de las categorías postuladas de modo lo suficientemente claro y explícito como para hacerlas capaces de ser aplicadas de manera coherente y (en la medida de lo posible) sin ambigüedades a los textos objeto de clasificación» (Rollin 1988: pág. 129).

por emplear los términos propuestos por Rollin (1988: pág. 130). Rollin proponía distinguir entre la *teoría del género* y la *clasificación de los géneros*: son en cierto modo dos conceptos que remiten, respectivamente, al fundamento de tipo lógico o filosófico (*teoría del género*) que fundamenta, de manera explícita o implícita, el concepto de 'género' sobre el que se trabaja para proponer una determinada clasificación de objetos (*clasificación*)[16]. En tanto que base clasificatoria, la *teoría del género* precede lógicamente la descripción del conjunto *libros de caballerías*. Para su evaluación y falsación posteriores (o para su evaluación por falsación), conviene explicitar en el umbral de este capítulo qué se entiende por 'género' literario.

De manera extremadamente simplificada, podrían señalarse dos consideraciones esenciales de lo que pueda ser un 'género' literario, partiendo de la imagen básica de adscripción de elementos a un conjunto dado en virtud de las afinidades existentes entre ellos. La primera consideración estima que esas afinidades se incardinan en un haz previo y finito de posibilidades, entre las que debe optar el autor cuando se acoge a un sistema limitado[17]. En la plasmación final de la posibilidad elegida por el autor se manifiestan otros rasgos más "concretos" y "materiales" que servirán para especificar mejor el lugar que ocupan los *textos*, compatible con el criterio que atiende al *discurso*. En esta estimación se avalora la *poïein* del texto, su "hacerse texto", y el texto es relevante en tanto que producto resultante de predeterminaciones de tipo lingüístico (cuando no psicolingüístico, psicológico, arquetípico, antropológico, etc.). Las "formas naturales de la literatura" de Goethe, categorías metahistóricas que incluyen la lírica, la épica/narrativa y la dramática, o la revisión moderna de Karl Viëtor, que emplea el concepto de "actitudes fundamentales y universales del escritor ante el mundo y la vida"; la propuesta de "modos literarios" de Paul Hernadi, en la que se añade a las clasificaciones platónica y goethiana un cuarto modo denominado "temático", la de los "radicales de representación" de Northop Frye o la de los "cauces de representación" de Claudio Guillén formarían parte de esta línea interpretativa del concepto de 'género', en la que puede también incluirse el "tipo" en la discriminación epistemológica planteada por Todorov, quien define el 'género' como la entidad caracterizada inductivamente a partir del análisis de un período histórico concreto, frente al "tipo", entidad caracterizada deductivamente a partir de una teoría del discurso (Rodríguez Pequeño 1995: págs. 60-61).

[16] «En este sentido, la teoría del género no es la elaboración de clasificaciones, sino la investigación de la lógica de tales clasificaciones; se trata de una actividad metodológica que se ocupa de responder a preguntas tales como por qué hay necesidad de elaborar clasificaciones de las obras literarias, cómo se elaboran dichas clasificaciones, cómo se decide entre sistemas de clasificación alternativos y cómo se pone a prueba un sistema que se propone» (1988: pág. 130).

[17] «Todos estos intentos presuponen que existe una base natural expresivo-genérica y por tanto limitativa en la economía de la comunicación literaria, semejante a los principios de regulación de la economía comunicativa que organizan las demás modalidades del discurso verbal» (García Berrio 1992: págs. 12-13).

Otra consideración diferente del término 'género' se centra en su carácter factual, en los *textos*. El observador se sitúa en un promontorio privilegiado, y desde esa eminencia observa retrospectivamente objetos cuya diversidad no empece la susceptibilidad de agrupación y de nominación del grupo. El interés conferido al producto literario no excluye de su análisis la consideración del "hacerse" del texto ni la intención de reconstrucción de los estadios previos a su concreción material, pero el acceso a esos niveles de estudio está mediado por la consideración fundamental de los *textos*. En el caso de esta aproximación empírica, la opción afecta al investigador del texto —no a su autor—, pues a él compete la responsabilidad de señalar las similitudes que guardan entre sí los objetos agrupados y la jerarquía otorgada a los mismos. Para paliar la arbitrariedad con que el estudioso del género podría elegir las similitudes entre los objetos diversos y su gradación (pues siempre podemos encontrar rasgos distintos en virtud de los cuales postular clases diferentes), Todorov sugiere la adecuación de la perspectiva subjetiva del observador al conocimiento de la Historia de la literatura y de la *Teoría* y *Clasificaciones* de los géneros (utilizo los términos definidos anteriormente por Rollin):

> Se puede encontrar siempre una propiedad común a dos textos y, en consecuencia, agruparlos en una clase. ¿Tiene interés que le llamemos «género» al resultado de tal agrupación? Creo que estaríamos de acuerdo con el uso corriente de la palabra y con que, al mismo tiempo, dispondríamos de una noción cómoda y operativa, si se conviniera en llamar géneros únicamente a las clases de textos que han sido percibidas como tales en el curso de la historia. Los testimonios de esa percepción se encuentran, ante todo, en el discurso sobre los géneros (discurso metadiscursivo) y, esporádicamente, en los propios textos (Todorov 1988: pág. 36)[18].

A esas dos posibilidades básicas que he descrito brevísimamente puede unírsele una vía conciliadora, que defiende la posibilidad de tender un puente entre la arbitrariedad de la selección a posteriori realizada artificialmente por el observador atento a los textos, por un lado, y la revelación de las posibilidades apriorísticas, limitadas y sistematizables por las que el autor ha de decantarse necesariamente

[18] En el caso que nos ocupa, la declaración del *Amigo* en el «Prólogo» sobre los libros de caballerías, «de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón», podría intepretarse como constatación de la escasa reflexión sobre esos *caballerescos libros* en la tratadística coetánea manejada por Cervantes (con independencia del número de las fuentes leídas y su grado de aprovechamiento, supuestos en los que difieren los cervantistas). A la presencia de los libros de caballerías en los tratados literarios de la época pueden unírsele los testimonios de recepción que reflejan los propios textos caballerescos, cuyos principios poéticos derivan en buena medida de una práctica lectora y su virtual manifestación en nuevos libros de caballerías (venero al que creo se le puede extraer mayor beneficio).

antes de dar el salto desde el "hacerse" del texto al texto ya hecho, o en términos retóricos desde la *inventio* y la *dispositio* a la *elocutio*. Maria Corti podría representar esa actitud, y me guío en la adjudicación por los comentarios vertidos por Rodríguez Pequeño al sintetizar el pensamiento genológico de la autora italiana (1995: págs. 61-62). Según Corti, los "géneros naturales" (primera consideración de 'género' contemplada en mis comentarios) y los "géneros históricos" (la segunda estimacion expuesta) están íntimamente relacionados, en una relación de potencia y actualización: los géneros históricos, por esta conexión con los naturales, no se desligan totalmente de factores estables, universales e inmanentes, al tiempo que los géneros naturales encarnados en sus diversas materializaciones devienen objetos históricos y socioculturales, sujetos a la diacronía y expuestos por tanto a las variaciones originadas por el hecho literario. Idéntica actitud conciliadora trasluce la aspiración de García Berrio:

> La constatación del primer extremo es un aliciente para el entusiasmo empírico de los amigos de registrar sólo lo más concreto y evidente, mientras que el descubrimiento de la parrilla genérica radical fomenta el cálculo de quienes propenden más bien a arriesgarse en especulaciones más universalistas y menos constatables [...]. Después de tantos años de reiteración polémica, el principio de acuerdo más razonable queda por tanto perfectamente trazado. Falta sólo [...] realizar, o reactualizar, el programa de articulación histórico-teórica en este punto, es decir, completar para la cuestión de los géneros literarios el ideal temático-formal de una Poética histórica (1992: págs. 14-15).

El problema que plantea esta actitud conciliadora es que aboca directamente a planteamientos filosóficos en torno a la naturaleza y la convención, al realismo y al nominalismo, terrenos en los que ni siquiera tenemos la certidumbre de que sea factible la *concordia discors*, la síntesis dialéctica entre lo concreto y contingente y lo trascendente e inmutable. El desiderátum genológico expuesto por García Berrio requiere de la dilucidación previa de la tensión (¿irresoluble?) entre *physis* y *nomos*, cuyas fricciones epistemológicas hostigan y alientan la historia del pensamiento occidental desde los *physikoi* griegos (Rollin, págs. 132-135). La síntesis conciliadora propone un concepto de género que implica la respuesta a una cuestión que desborda el ámbito de la clasificación literaria: «¿cuáles son las relaciones entre los fenómenos empíricos y los conceptos?» (Schaeffer 1988: págs. 156-157, a quien sigo muy de cerca en los siguientes comentarios). Buena parte de las teorías de los géneros han practicado ese deslizamiento, y, tan pronto se manifiesta la labilidad de la reflexión genológica, «ya está hecha la jugada», pues derivamos hacia «la disputa de los universales, con sus protagonistas tradicionales, que son el realismo y el idealismo». Llegados a este extremo, advierte Schaeffer que el teórico de

la literatura se halla en el terreno de la filosofía; y no ya en el de la epistemología, sino en la ontología, en la teoría del ser (*¿qué es* un género?).

La exposición previa de los distintos significados conferidos al término 'género' faculta el entrecomillado con que lo transcribo, que intenta marcar en la puntuación su complejidad. Resaltadas someramente las características de las dos estimaciones y del desiderátum conciliador, explanaré a continuación el concepto y la metodología por los que me decanto. En este estudio se entiende por 'género' el conjunto formado por un número determinado de textos literarios. El criterio para la formación de ese edificio ha sido la detección por parte del constructor de ciertas similitudes en los principios o reglas, explícitos o no, de esos textos. Esos principios similares me han servido para considerar esos textos vinculables por su Poética, y por tanto susceptibles de consideración como "género histórico". En la comprensión de los términos "principios" o "reglas" caben fenómenos heterogéneos como el protagonismo de los textos agrupados (véase *infra* «II. Propuesta de caracterización de 'género'», rasgo d]), recurrencias tematológicas (e]), coincidencias narratológicas (g]), afinidades constructivas (f], g], h]), i]), diseños editoriales convergentes (g]), similitudes ideológicas (l]) o semejanzas en el mundo ficticio que presentan (j]), k]). Con las matizaciones y manipulaciones que tendré ocasión de exponer más adelante, la metodología que he empleado se acomoda a la explicación que ofreció Fernando Lázaro Carreter de las aplicaciones del formalismo ruso al estudio de los géneros literarios:

> Es muy conocida la síntesis que realizó Tomasevskij (1925) exponiendo su posición propia y la de sus compañeros de escuela ante el problema de los géneros literarios. Cada uno de éstos sería un conjunto perceptible de procedimientos constructivos, a los que podrían llamarse *rasgos* del género. Estos rasgos constituyen un esqueleto estructural que yace bajo las obras concretas de ese género, las cuales pueden poseer rasgos propios, pero siempre subordinados a los dominantes. Cuando esos rasgos propios se hacen atractivos para otros autores, pueden convertirse en principales y ser centro de un nuevo género. Los géneros pueden sufrir evoluciones lentas o revoluciones; estas las hacen siempre los genios, que destronan los cánones dominantes e imponen muchas veces los rasgos subordinados. Los epígonos, en cambio, prolongan la vigencia de un género, hasta hacerlo estereotipado y tradicional. De esta manera, no se puede intentar ninguna clasificación lógica y apriorística de los géneros, ya que su establecimiento y distinción es siempre histórica, válida sólo por un tiempo dado. Y ello obliga a estudiarlos exclusivamente de un modo descriptivo, remplazando la clasificación lógica

por «una clasificación pragmática y utilitaria que tenga sólo en cuenta la distribución del material en los cuadros definidos» (1986: pág. 116)[19].

De esa propuesta germinal de Tomasevskij deducía Lázaro Carreter otros elementos fundamentales en la aplicación del formalismo a la genología. El problema del origen de los géneros bajo estos parámetros debía replantearse: su orto era un tránsito, no un punto del horizonte; tan pronto como un escritor detectaba en otra obra previa una serie de elementos relevantes y aptos para su reaprovechamiento, la iteración de éstos principiaba un diálogo, señal inequívoca para el investigador de agrupamiento genérico. Sin embargo, no todas las afinidades que detecta el estudioso tienen idéntica importancia. No serán determinantes las afinidades argumentales ni las temáticas, sino las analogías funcionales de las partes del texto concebido mereológicamente (a saber, como un todo estructurado que no es idéntico a la suma de sus partes constitutivas). Esa estructura, en cuanto tal, consta de funciones dispuestas en un cierto orden y tensión mutua, y están desempeñadas, en el plano del contenido, por ciertos elementos significativos (personajes, comportamientos, lugares de acción, orientaciones afectivas, etc.), que, aunque puedan ser sumamente diversos en las distintas obras del género, permiten su reducción a unas pocas categorías funcionales bien diferenciadas.

Debo precisar que la adaptación de estos fundamentos a mi estudio, realizado sobre un *corpus* de diversos textos pertenecientes a un grupo denominado tradicionalmente "libros de caballerías", y la caracterización del género "libros de caballerías" que los engloba son muy personales. De hecho, traiciono algunos de los postulados básicos del formalismo, no sólo en su aplicación genológica sino en los principios epistemológicos en que se apoya como teoría. El disenso afecta sobre todo a la presunción del valor especial de las "funciones estructurales" y a la "naturaleza de la estructura". En la detección de afinidades entre textos no considero cualitativamente distintos los criterios de las "funciones estructurales" frente a otros como los personajes, los temas, los rasgos narrativos, el diseño editorial, etc. El orden de exposición de los doce puntos que han centrado mi interés en la descripción personal del género (*infra*, pág. 54) no implica una gradación cualitativa, sino que responde a una mera necesidad enumerativa. En cuanto a los puntos que focalizan mi interés, asumo la heterogeneidad y arbitrariedad de la selección de rasgos concomitantes entre objetos diversos. No obstante su carácter subjetivo, no se trata en todos los casos de elementos evidentes *per se* que se ofrecen al análisis en una suerte de *epojé* fenomenológica, un cara a cara que enfrenta al texto con el lector con la garantía de que una oportuna y ajustada suspensión del juicio permitirá el acceso a sus rasgos esenciales. La institución literaria y la competencia lectora orientan la elección de los objetos que someteremos a la prueba del género, señal inequívoca de que consciente o inconscientemente se tiene cierta idea previa de lo

[19] Véanse también los comentarios de Mercedes Rodríguez Pequeño 1991: págs. 63-92.

que es un libro de caballerías —otra cuestión, que afecta desde luego al estudio del género, es la de si el trato directo con nuevos libros de caballerías desdice o no del pre-juicio. Además, salvo quijotes extemporáneos, son escasos los lectores "inocentes" que se aventuran por las ediciones modernas de los libros de caballerías, de manera que quienes deambulamos por sus páginas nos pertrechamos en mayor o menor medida con el arnés de la bibliografía especializada, interpretamos los padrones de las encrucijadas con la piedra roseta de la exégesis caballeresca más prestigiosa y prestigiada y ajustamos la mirada al estrecho orificio de una media celada confeccionada con cartones de ediciones anotadas de libros de caballerías, cuyo refuerzo fundamental a modo de barras de hierro son los estudios sobre el *Quijote* cervantino. En cuanto a la "naturaleza de la estructura" (ese «esqueleto estructural que yace bajo las obras concretas de ese género» en la cita de Lázaro Carreter), los esquemas y abstracciones que se irán planteando en la posterior descripción genérica de los libros de caballerías han visto la luz en un tiempo postestructuralista donde se ha denunciado, en términos de Derrida, la estructuralidad de la estructura. Se presentan pues como abstracciones útiles, cuya validez se mide por el grado de aprovechamiento que generen para el estudio del género caballeresco, y en ningún caso como un modelo trascendental perfecta o imperfectamente colmado en concreciones particulares que lo actualizan.

En el caso de los libros de caballerías, la postulación de un aire de familia entre dos objetos como el *Belianís de Grecia* (partes I y II) de 1545 y el *Silves de la Selva* de 1546, por citar dos elementos que se integran sin vacilación en los catálogos bibliográficos dedicados al conjunto denominado "libros de caballerías" y que incluyo en el listado de «Integrantes» (véase *infra* el *corpus* de libros de caballerías, págs. 58-60), responde en mi caso personal precisamente a su presencia en los repertorios de libros de caballerías más autorizados y a la lectura de bibliografía especializada donde se comentan ambos textos. En otras palabras, no ha habido estudio de fuentes, pero sí consulta de bibliografía específica. Sin haber leído ninguna de esas obras, no dudo en incluirlas en mi *corpus* de libros de caballerías porque forman parte del canon del género, porque se integran en las historias de la literatura española, capítulo *Prosa de ficción*, apartado *Libros de caballerías*, y porque deduzco de los estudios que las analizan y de la autoridad de sus analistas que algunos o todos los rasgos con que se define el 'género' denominado 'libros de caballerías' se presentan en ambos elementos. Si nos encontramos ante textos como el *Florambel de Lucea* (partes I-II) de 1532 y el *Florando de Inglaterra* de 1545, que incluyo también sin dudas en la nómina de los libros de caballerías aunque sean muy escasos los estudios dedicados a estos dos elementos del conjunto propuesto y aunque, mal que me pese, tampoco los haya leído, resulta evidente que el grado de credibilidad que otorgo al canon autorizado es idéntico o superior al conferido a los catálogos bibliográficos en la situación previa (detección del aire de familia entre el *Belianís de Grecia* y el *Silves de la Selva*), pero ya no puedo afirmar su pertenencia al conjunto "libros de caballerías" mediante la deducción de que

comparten todos o algunos de los rasgos que configuran el género. A falta de consulta directa y de estudios específicos, concedo crédito a catálogos precedentes cuyo concepto de 'género' es compatible con el que postulo en estas páginas[20].

El planteamiento cambia significativamente cuando la detección de rasgos comunes afecta a textos que sí han sido leídos, verbigracia, el *Amadís de Gaula*, probablemente de 1496, y el *Palmerín de Olivia* de 1511. Por supuesto, ambos elementos se incorporan sin matices al conjunto nominado "libros de caballerías", y lo hacen con las galas de textos editados (incluso reeditados) modernamente, trato del que carecen otros congéneres. Los dos han sido estupendamente estudiados, y en el análisis de sus rasgos más relevantes se han advertido similitudes, también diferencias que, juzgadas como secundarias, no empecen la postulación de un mismo aire de familia que los agrupa. Considero decisiva esta fase en la proposición de la existencia de un 'género', en su definición y por ende en la agrupación de elementos distintos en un único conjunto en virtud de los rasgos que lo definen y que se esgrimen como criterios de selección. Es decisiva en mi opinión porque tras el análisis recategorizamos dos rasgos similares como dos rasgos convergentes. Por ejemplo, la presencia del personaje central del "caballero andante" en las dos obras las identifica por copresencia de un rasgo. El protagonismo del andante, cuando presente en otro texto C, converge (se dirige o se une en un punto) con un rasgo que confiere aire de familia a dos textos previos. En el primer caso, procedemos por inducción sobre análisis de dos textos, el *Amadís* y el *Palmerín de Olivia*; en el segundo caso, deducimos un mismo aire de familia en tres objetos distintos por el cotejo de un texto C con la inducción extraída del estudio del *Amadís* y del *Palmerín*. Las implicaciones de estos mecanismos afectan notoriamente a la selección de rasgos que configurarán el género denominado "libros de caballerías" y, por ende, a los elementos distintos que caben o no en él tan pronto como los rasgos se convierten en criterios de selección.

Con la intención de clarificar las implicaciones de estos procesos, inherentes a la lógica clasificatoria mediante la que suelen erigirse las construcciones de género literario (con el sentido de 'género' por el que me he decantado previamente, con las oportunas matizaciones sobre el fundamento de base formalista), permítaseme desarrollar el caso previamente apuntado. Sean *Amadís* y *Palmerín* los textos A y B, cuyos rasgos más relevantes son {1, 2, 3, 4, 5, VI, VII} en A, {1, 2, 3, 4, 5, VIII, IX} en B, siendo esos rasgos de naturaleza variada —personajes centrales, esque-

[20] Puede darse el problema de que sí existan estudios específicos pero no los haya consultado, por ignorancia, por falta de tiempo o por causas menos disculpables. En cualquier caso, estimo que es imprescindible en un momento dado acotar el terreno y construir el edificio con los cimientos de las fuentes directas e indirectas consultadas. La cantidad y calidad de las mismas cimentan una construcción más o menos permeable a las consultas primarias y secundarias no realizadas o no existentes durante el acotamiento; queda pues la fábrica del edificio expuesta a la publicación de nuevos y mejores estudios específicos e incluso, por qué no, a la aparición de nuevas obras integrables en el conjunto "libros de caballerías".

mas narrativos, diseños estructurales, mundos ficticios, temas recurrentes, etc. Denominemos X {1, 2, 3, 4 y 5} al género o conjunto donde se integran los rasgos convergentes de los textos A y B, obtenidos mediante proceso inductivo del cotejo de ambos textos. Los elementos {VI, VII} de A y {VIII, IX} de B son sólo, en principio, elementos distintos; no son convergentes, pues entrarían en X, ni divergentes, porque se propondría X como base comparativa apriorística de la que divergen VI, VII, VIII, IX. Sin embargo, tan pronto como postulamos la definición del grupo X y precisamos sus rasgos ({1, 2, 3, 4 y 5}), VI, VII, VIII, IX se recategorizan como divergentes. Deductivamente, sometemos un nuevo texto C a la "prueba de familiaridad" para comprobar que en C aparecen {1, 2, 3, 4, 5, VI, VII}, siendo {VI, VII} rasgos ajenos al grupo X={1, 2, 3, 4 y 5} (la recurrencia de los elementos 1, 2, 3, 4, 5 es significativa, y también lo es la ausencia en X de VI, VII, VIII y IX). Supongamos que hemos procedido después de forma idéntica con los textos D, E, F y G, para los cuales obtenemos D {1, 2, 4, 5, VI, VII, VIII}, E {1, 2, III, VI, VII, VIII, IX}, F {4, V, VI, VII, VIII} y G {VI, VII, IX}. Procediendo idénticamente al modo en que se ha operado en las fases previas, obtendríamos la tabla y proposiciones siguientes:

	Elementos	Rasgos coincidentes					Rasgos no coincidentes			
	Texto A	1	2	3	4	5	VI	VII		
	Texto B	1	2	3	4	5			VIII	IX

(Por inducción)

		Rasgos convergentes					Rasgos divergentes	Elementos
	Conjunto X	1	2	3	4	5	VI, VII, VIII, IX	

(Por deducción)

	Conjunto X	1	2	3	4	5	VI, VII	**Texto C**
		1	2		4	5	VI, VII, VIII	**Texto D**
		1	2				III, VI, VII, VIII, IX	**Texto E**
					4		V, VI, VII, VIII	**Texto F**
							VI, VII, IX	**Texto G**

a) C pertenece a X por convergencia de rasgos comunes {1, 2, 3, 4, 5}; {VI, VII} son rasgos propios de C divergentes de X.

b) D pertenece a X por convergencia de rasgos comunes {1, 2, 4, 5}; {VI, VII, VIII} son rasgos propios de D divergentes de X.

c) E pertenece a X por convergencia de rasgos comunes {1, 2}; {III, VI, VII, VIII, IX} son rasgos propios de E divergentes de X.

d) F pertenece a X por convergencia de rasgo común {4}; {V, VI, VII, VIII} son rasgos propios de D divergentes de X.

e) G no pertenece a X: ausencia de rasgo común; {VI, VII, IX} son rasgos propios de D.

He formulado una serie de proposiciones abstractas que ilustran en cierto modo algunos de los problemas básicos que dificultan el estudio del género tal y como ha sido comprendido en este preámbulo, y no sólo el de los libros de caballerías. Me manejo todavía en términos abstractos, antes de encarnarlos en la materia viva de los textos caballerescos áureos, con la idea de revelar algunos problemas que suscitarían esas conclusiones. En primer lugar, la pertenencia de C a X postulada en la proposición a) se apoya en la copresencia de los cinco rasgos definidores de X {1, 2, 3, 4, 5}; sin embargo, en las proposiciones b), c) y d) disminuye progresivamente el número de rasgos convergentes (cuatro en D, dos en E, uno en F). El dilema trasparece de inmediato: ¿estamos en los tres casos ante un mismo grupo X? Los textos E y F presentan más rasgos similares con el texto G {VI, VII, IX} que rasgos convergentes con X: entre E y G, rasgos similares {VI, VII, IX} frente a rasgos convergentes {1, 2} para X y G; entre F y G, rasgos similares {VI, VII} frente a rasgo convergente {4} para X y G. De nuevo, es lícito plantearse la siguiente duda: ¿es oportuno hablar de pertenencia al género X apoyándose en la convergencia de un solo rasgo en el caso de F? ¿No estaremos ante un género Z, con rasgos definidores {VI, VII, IX}, inducidos del cotejo empírico de los textos E y G? Si fuera ese el caso, F pertenecería a Z por convergencia de elementos comunes {VI, VII}, siendo elementos propios de F {4, VIII}. En definitiva, más allá de la apariencia de galimatías que puedan producirle todas estas combinaciones al lector paciente (ya impacientado con probabilidad), lo que intento reflejar es la dificultad de priorizar unos rasgos sobre otros al incluir elementos distintos en el mismo grupo. Es pues una dificultad cuantitativa: ¿basta la convergencia de dos rasgos de E con X para incluirlo en el grupo X? ¿es suficiente con uno solo, como sucede en F con respecto a X, a despecho de la elevada cantidad de elementos divergentes de F con respecto a X? Pero es también una dificultad cualitativa: ¿qué número de divergencias "soporta" la estabilidad del género X antes de que se ofrezca como más plausible la proposición de un grupo distinto Z donde converjan esos rasgos que desestabilizan la homogeneidad de X[21]?

[21] Incurro personalmente en vacilaciones también de signo contrario. En casos como la *Peregrinación de la vida del hombre* de Pedro Hernández de Villaumbrales, la constatación cuantitativa del número elevado de coincidencias con los rasgos que predico como definidores de los libros de caballerías no se aplica de modo automático para incluirlo en la nómina del género. Aunque sólo difiere de la definición propuesta en que se le concede mucha mayor importancia a la dimensión espiritual de las andanzas

Volvamos a las cinco proposiciones anteriores. Al revisar la primera conclusión [a)], «C pertenece a X por convergencia de rasgos comunes {1, 2, 3, 4, 5}; {VI, VII} son elementos propios de C divergentes de X», se evidencia que tomando como base del estudio genológico el conjunto X, desestimamos la posibilidad de considerar un hipotético género Y, con rasgos {1, 2, 3, 4, 5, VI, VII} extraídos por inducción de los elementos A y C. Del género Y divergirían por ausencia los rasgos {VIII, IX} de B. Esto es, el *corpus* de textos primarios elegido como estadio básico de la investigación genológica condiciona necesariamente los resultados del cotejo deductivo aplicado a nuevos textos. Desde la *Poética* aristotélica, la crítica literaria y la reflexión teórica han ido de la mano. En su estudio de la obra aristotélica, comenta Dolezel que las reflexiones que se presentan en el tratado proceden de un a posteriori y no de un a priori, aunque su disposición altere en la exposición el orden del razonamiento. Si bien se exponen en primer lugar consideraciones generales, pronto se revela en el tejido expositivo que las reflexiones proceden de un *corpus* de textos literarios conocidos por Aristóteles, desde los cuales por inducción se proponen reflexiones de carácter general susceptibles de aplicarse deductivamente a otros textos literarios no analizados. A la hora de delimitar ese grupo, Aristóteles ejerció tareas de crítico literario, pues reflexionó sobre ciertos autores —Homero y Sófocles sobre todo— en detrimento de otras obras trágicas y épicas. Si se propone en la *Poética* como rasgo esencial de las tragedias la imitación de una acción, se hace en cierto modo porque las tragedias preferidas por Aristóteles se estructuran con predominio del *mythos*, de la fábula; si una regla funcional básica de la tragedia es la culminación teleológica en la catarsis, lo es porque las tragedias preferidas por Aristóteles tienen ese carácter catárquico (Dolezel 1997: pág. 50). Por lo que respecta a los libros de caballerías, la constelación de rasgos propuesta en distintos estudios sobre este género se ha visto afectada no sólo por pre-juicios, por juicios previos de tipo valorativo, propios de la Crítica literaria, sino por circunstancias imputables a la suerte histórica de estas obras con el correr del tiempo, al peso específico otorgado al *Amadís de Gaula* como modelo paradigmático de todos los demás libros de caballerías y parodiado en el *Quijote* cervantino (Guijarro Ceballos 1999: págs. 113-135), a su exclusión del canon de la literatura española durante el siglo XVIII, momento en que surgen las historias literarias nacionales (Lucía Megías 2002b), o, finalmente, por un problema de tipo genológico, que es el que ahora me preocupa. Una nómina escasa, o una mala selección, del conjunto de libros de caballerías condiciona el haz de rasgos que podría seleccionar inductivamente el

del caballero andante que en otros elementos del grupo (rasgo I]), o en el margen otorgado a la descripción alegórica, pues se presenta como una psicomaquia donde virtudes y vicios se pintan morosamente, que descolla frente a otros libros de caballerías (rasgo g]), el peso de la tradición literaria, que adscribe sin titubeos el texto al modelo de los "libros de caballerías a lo divino", y de los catálogos caballerescos más relevantes ha pesado en mi ánimo más que el rigor con que debería aplicar la vara de medir de mi planteamiento genérico.

investigador, ya que el modelo propuesto de conjunto X (género "libros de caballerías" en este caso) se infiere de la convergencia de rasgos similares del *corpus* original, y será X la abstracción con que cotejemos posibles nuevos textos. Citaré algunas evidencias que me han surgido al hilo de diversas lecturas de fuentes. Ni en el *Amadís de Gaula* ni en el *Palmerín de Olivia*, por ejemplo, se mencionan como piezas armeras el arnés y la celada de visera móvil, *ergo* un rasgo del género de los libros de caballerías (nuestra X de marras) podría ser su conservadurismo armero y su fijación en prácticas (y nomenclaturas) preteridas ya en la realidad del siglo XVI. Sin embargo, como tendré ocasión de exponer, el cotejo con otros libros de caballerías apunta en sentido distinto, y creo que un modelo genérico que contemplara como rasgo constitutivo del género la presencia de la celada y la visera móvil sería más útil, más "acogedor" y de mayor rendimiento para la amplia nómina de textos que deben irse aquilatando con la piedra de toque del haz de rasgos inducidos. Otro tanto sucede con la recurrente presencia en libros de caballerías de descripciones de cimeras, lemas y divisas lucidas por los caballeros andantes literarios en torneos, justas y otros eventos lúdicos, ausentes en el *Amadís* o el *Palmerín*. El encantamiento del caballero por una maga seductora y la concepción de un hijo bastardo se registra en el *Palmerín de Olivia*, pero no se desarrolla en el *Amadís*, *ergo* no se integra entre los rasgos convergentes que configuran el género, sobre el que se ahormará el estudio de obras distintas ajenas al *corpus* constitutivo. Pero, en verdad, la enorme cantidad de libros de caballerías que presentan ese mismo tema apunta en otra dirección (Guijarro Ceballos 2004a). No obstante lo dicho, el haz de rasgos propuestos sobre el análisis de un *corpus* suficiente y asumible debería armarse sobre una nómina manejable de entradas caracterizadoras, por lo que en mi propuesta los aspectos subrayados se subsumen en rasgos más amplios[22]. En resumen, la elección de la base de textos primarios es fundamental, y si bien sería imposible comprobar empíricamente que todos los limones son de color amarillo antes de afirmar axiomáticamente «los limones son amarillos», debemos reflexionar sobre cuántos elementos formarán el *corpus* germinal para la postulación de los rasgos del conjunto, que convertiremos en la horma genérica de otros textos.

Entre los rasgos que configuran el género de los libros de caballerías en mi propuesta se incluyen algunos que no aparecen en el *Amadís de Gaula*. Por ejemplo, no considero como rasgo del género la motivación amorosa, sentimental, del caballero andante al emprender las aventuras típicas de estos libros (*infra*, rasgo e], «los protagonistas de estos libros protagonizan aventuras de carácter prioritariamente armamentístico —*fechos de armas*—, ligadas en mayor o menor medida —pero no necesariamente— al sentimiento amoroso»). En el caso del *Amadís*, el héroe se entrega

[22] Aludo a los problemas armeros y al uso de cimeras, motes y divisas de justadores en el desarrollo de los rasgos e] e i], en este mismo capítulo, y en los dedicados a la «Historia del yelmo de don Quijote» y a la «Historia del rostro de don Quijote». En cuanto al tema del encantamiento amoroso, queda diluido en menciones dispersas que afectan a los rasgos g] y k].

sentimentalmente a Oriana desde el capítulo IV del Libro primero, de tal manera que el impulso bélico del doncel, luego caballero novel, caballero andante y monarca, corre paralelo al amor, y con frecuencia esta pulsión incluso lo espolea en la carrera heroica. Armando Durán proponía, tanto para la novela sentimental como para la novela caballeresca, una pieza clave: «el elemento fundamental de la trama es siempre el amor, no las aventuras; éstas pueden tener mayor o menor importancia en el desarrollo de la historia, pero, bien sean aventuras gratuitas, bien sean aventuras necesarias, todas ellas estarán siempre en función del amor de los protagonistas» (1973: pág. 176). Sin embargo, son muchos los protagonistas de libros de caballerías que ejercen su oficio antes de conocer a la doncella a la que entregarán su amor y su servicio caballeresco. Mal se aviene esta propuesta con evidencias como el *Floriseo* de Fernando Bernal, donde sólo a partir de la Segunda parte se desarrollan los amores del héroe con la Reina de Bohemia, o como el *Flor de caballerías* de Francisco Barahona, cuyas dos partes responden en opinión de su editor moderno a una neta distribución temática que, además, demuestra la prelación del elemento aventurero sobre el sentimental: «en la primera, los protagonistas demuestran su calidad de caballeros, y en la segunda, se narrarán las *maravillosas aventuras por donde descubrieron a sus señoras y los amores que con ellas tuvieron* (fol. 118r)» (Barahona 1997: pág. XXXVI). En su estudio del *Cirongilio de Tracia*, Roberto González resalta que frente al esquema de la actividad motivada por el amor que propone el *Amadís de Gaula*, «en lo que atañe al amor varón-mujer, éste surge en instancias muy avanzadas de la historia, en virtud de lo cual una buena cantidad de aventuras y hazañas del héroe se realizan sin referencia a esta motivación amorosa concreta» (2005: págs. 151-152). Estos tres casos, los del *Floriseo* de Bernal, *Cirongilio* de Vargas o *Flor de caballerías* de Barahona, no son los únicos que desdicen de esa pretensa derivación amorosa de la aventura caballeresca. De este modo, en virtud de la mayor utilidad del modelo genérico, de su aplicabilidad a distintas obras, de su mayor rendimiento a la hora de visualizar la presencia de un elemento convergente entre textos diferentes, ¿no debería considerarse la ausencia de este rasgo en el *Amadís* como un rasgo divergente frente a la construcción genérica planteada, en lugar de señalar la presencia de ese rasgo en un número muy considerable de libros de caballerías como un rasgo divergente con respecto a un constructo genológico más apegado al influyente *Amadís de Gaula*? Indubitablemente el *Amadís* es el padre del linaje caballeresco desde un punto de vista histórico, esencial en la configuración de la Historia de la literatura; probablemente sea además el mejor libro de caballerías desde una perspectiva axiológica, propia de la Crítica literaria (en conformidad con la estima cervantina por la obra). Sin embargo, la prelación temporal no condiciona necesariamente y en exclusiva el criterio organizativo del modelo explicativo (lo que no implica evidentemente que sea desestimada[23]).

[23] Una desestimación que sí aplico de inmediato a la primacía valorativa, pues *de gustibus non est disputandum*. Haya o no una diferencia abismal entre la calidad literaria del *Amadís de Gaula* y otros

Si se erige el *Amadís de Gaula* refundido por Montalvo en *modelo referencial* o *modelo paradigmático* del género de los libros de caballerías, y justificamos la elección en virtud de su valor fundacional en la Historia de la literatura española, nos arriesgamos a caer en ciertas debilidades genológicas que he tratado de destacar anteriormente con los planteamientos referidos a una base deductiva extraída del análisis del *Amadís* y del *Palmerín de Olivia*, textos A y B. Si, en sentido contrario, prescindimos por completo de la dimensión diacrónica en la confección del modelo genérico, desligamos el edificio construido de la realidad, lo presentamos «como exterioridad trascendental (o en el caso de las teorías nominalistas, pseudo-exterioridad, pura nada, de hecho)» (Schaeffer, pág. 160). Un modelo genológico válido para los libros de caballerías pienso que debería plantear la relación existente entre los elementos del conjunto (los textos) y el grupo formado por la detección de similitudes entre ellos (el género) bajo las dos formulaciones distintas que propone Schaeffer: «¿cuál es la relación que vincula los textos con los géneros? y ¿cuál es la relación que vincula un texto dado con *su* género?» (pág. 156). La primera cuestión afecta al problema de la retrospección como método y criterio de clasificación, y puede prescindir del criterio temporal. Combinando las fases inductiva y deductiva, contando para ello con un *corpus* de textos fiable, seleccionamos una serie limitada de rasgos que categorizamos como criterios de inclusión o exclusión de elementos en el conjunto así descrito y definido, un edificio extraído de los textos, pero no "subyacente" en los mismos como "esqueleto estructural", una armazón teórica de aplicación práctica que no tiene parangón con la filiación entre la "potencia" y el "acto" (el género natural materializado en un género histórico, o el modelo estructural encarnado en textos particulares). Sin embargo, para responder a la segunda pregunta, «¿cuál es la relación que vincula un texto dado con *su* género?», es imposible prescindir de la dimensión histórica, de la perspectiva diacrónica, si se aspira a superar la mera constatación de pertenencia a un grupo. Si el lector revisa por última vez las cinco proposiciones y el esquema anteriormente expuestos a modo de ejemplo abstracto, descubrirá que lo que se predica de los textos C, D, E y F, definidos como elementos de X en virtud de la copresencia de rasgos convergentes que definen a X, es su pertenencia a X. «La respuesta no tiene gran interés porque no se apoya en la genericidad textual *in actu*, sino en la clasificación retrospectiva» (Schaeffer, págs. 175-176). La genericidad textual *in actu* será una dimensión dinámica y diacrónica de inserción de los elementos C, D, E o cualquier otro, dentro del conjunto X, siempre que advirtamos que, salvo el

libros de caballerías, entre el «modelo único [...], inalcanzable, irrepetible» (Ferreras 1990: pág. 42), «la primera novela idealista moderna, la epopeya de la fidelidad amorosa, el código del honor y de la cortesía, que disciplinó a muchas generaciones» y «la turba de sus satélites» (Menéndez Pelayo 1962: I, pág. 200), resulta a mi entender inadecuada la exclusión de los cuerpos opacos y centrípetos si hemos de estudiar una galaxia caballeresca lo bastante amplia como para constituirse en un *corpus* aceptable (Guijarro Ceballos 1999: págs. 123-124).

caso extremo de E, cualquier otro elemento previo no puede definirse como perteneciente a X, pues el grupo X deriva de la visión retrospectiva de todos ellos y nunca pudo estar a la mano de los elementos inicial e intermedios del conjunto. Todo texto dialoga con otros previos, y no necesariamente el texto D entabla conversación con A y B antes de acceder a C, ni C necesariamente se miró en B antes de postularse como reflejo genérico de A. «El componente genérico de un texto no es nunca (salvo rarísimas excepciones) la simple reduplicación del modelo genérico constituido por la clase de textos (supuestamente anteriores) en cuya casta se sitúa» (pág. 172). Para cada texto, el modelo genérico es un material sobre el que trabaja, como lava que forma el mismo magma del que se nutre.

El lector advertirá fácilmente que mi propuesta de género sólo responde a la pregunta «¿cuál es la relación que vincula un texto dado con *su* género?» en los términos redundantes de confirmación de pertenencia o exclusión al grupo definido. Fácilmente intuirá qué interesante sería el paseo transtextual por los intensos diálogos establecidos entre estos libros de caballerías y el esfuerzo y lecturas —no sólo caballerescas— que implicaría semejante reto, incluso después de haber parcelado arbitrariamente mi estudio al grupo de textos escritos en castellano por autores españoles de los siglos XVI y XVII. Lanzo el guante para quien quiera recoger el desafío de tan larga *promenade*, verdadera temporada en el infierno de la transtextualidad y el hibridismo genérico, porque yo vuelvo grupas ante tamaño rival.

II. LIBROS DE CABALLERÍAS: PROPUESTA DE CARACTERIZACIÓN DE 'GÉNERO'

Teniendo en cuenta lo expuesto preliminarmente, defino el género de los *libros de caballerías* castellanos de los Siglos de Oro como a] el grupo de textos en prosa de ficción idealista (el *romance* en otra terminología) que b] abarca temporalmente el lapso cronológico comprendido entre la aparición impresa del *Amadís de Gaula* refundido por Garci Rodríguez de Montalvo a finales del siglo XV y los últimos textos —manuscritos e impresos— de las primeras décadas del siglo XVII, c] escritos originalmente en castellano por autores españoles, d] cuyos protagonistas principales son caballeros andantes que e] protagonizan aventuras de carácter prioritariamente armamentístico (*hechos de armas*), ligadas en mayor o menor medida —pero no necesariamente— al sentimiento amoroso. Estas aventuras constituyen el elemento clave en la vida del caballero andante, f] y en torno a la andadura de uno o varios de ellos se construyen sus relatos, g] de grandes dimensiones narrativas —los libros de caballerías son muy extensos en comparación con el resto de géneros de la prosa de ficción áurea, realista o idealista, y presentan unos rasgos editoriales bastante estables—, en conformidad con ciertos principios que derivan de la naturaleza cíclica del género de los libros de caballerías y con los aspectos narrativos de narración en tercera persona y focalizador externo, voz heterodiegética, narración ulterior y prioridad de la narración sobre el diálogo y la descripción. El caballero andante y el resto de personajes recurrentes en este género h] están esbozados conforme a una constelación de rasgos reiterados a lo largo del lapso temporal propuesto —finales del siglo XV y comienzos del XVII—, todos ellos rastreables en la literatura caballeresca medieval aunque con innovaciones destacadas que remiten al contexto renacentista, e i] participan en una serie de aventuras cuyos esquemas básicos también son fácilmente iterables. El género de los libros de caballerías propone a los lectores (y oyentes en su difusión oral) de los Siglos de Oro j] un mundo ficticio maravilloso y maniqueo, interpretable fácilmente en términos de Bien y Mal, Verdad y Mentira, Belleza y Fealdad, y por tanto muy idealizado e imbricado (Bien implica Verdad y Belleza, el Mal la Mentira y la Fealdad), y k] con amplia presencia de la magia. En ese mundo ficticio propuesto l] las aventuras "terrenas", "mundanas", de los caballeros andantes se relacionan con principios supraterrenos, trascendentes (Dios, la Fortuna, el Destino, la Libertad...), que son precisamente los que confieren al caballero andante y a sus andanzas una dimensión espiritual.

La caracterización genérica propuesta, articulada en torno a estos doce puntos básicos que serán ampliados y precisados en las páginas siguientes, se compadece en algunos de sus formantes con la que propuso el lexicógrafo Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* de 1611, cuando proponía como acepción de *libros de caballerías* 'los que tratan de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como

los libros de Amadís, don Galaor, del Caballero del Febo y de los demás'. Covarrubias apunta al valor esencial del personaje nuclear del género, el modelo del caballero andante (rasgo d] en mi definición), capaz por sí solo de nominar las obras (*libros de Amadís, don Galaor...*), al contenido fundamental de estos textos (las *hazañas* o aventuras —armamentísticas sobre todo— dignas de fama *de caballeros andantes*, rasgo e]), al carácter lúdico y no pragmático («de mucho entretenimiento y poco provecho») de unas ficciones elaboradas para la diversión («ficciones gustosas y artificiosas», rasgos a], j], k]) e, indirectamente, al punto de arranque del género, el *Amadís de Gaula*, al que pertenecen los personajes Amadís y Galaor (rasgo b]); Covarrubias alude probablemente al *Espejo de príncipes y caballeros* (1555) de Diego Ortúñez de Calahorra cuando cita al Caballero del Febo, de manera que parece trasparecer nítidamente el valor de hito inaugural otorgado al *Amadís* de Rodríguez de Montalvo. La cuestión de qué elementos podrían recogerse dentro de la indeterminación con que el lexicógrafo cierra su definición, «y de los demás», es tal vez la diferencia esencial entre los catálogos de libros de caballerías propuestos por Eisenberg y Marín Pina, por un lado, y Lucía Megías por otro, por citar a los estudiosos del género de caballerías más capacitados actualmente para comentar catálogos precedentes y postular los suyos conforme a los criterios que estiman idóneos. En la presentación de su *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Eisenberg y Marín Pina acotan el *corpus* de los libros de caballerías a los textos escritos en castellano durante los siglos XVI y XVII (Eisenberg 2000), un criterio al que se adecua el título de su manual. En la «Introducción» (pág. 8), se postula el *Quijote* de Cervantes como el mirador privilegiado desde el que acceder a lo que fueron los libros de caballerías castellanos, «un grupo de obras con una serie de características en común, reconocido como género en su tiempo», blanco de la parodia cervantina y susceptibles de nominarse bajo un rubro, *libros de caballerías*, que «designaba claramente un género nacional». Por su parte, Lucía Megías (2001a: págs. xvi-xxii; 2001b; 2002a: págs. 14-17; 2004: 34-36) ha elaborado un catálogo diferente de libros de caballerías, en correspondencia con la postulación de criterios distintos. La nómina de obras catalogada como *libros de caballerías* es mayor en este caso que en el listado propuesto por el manual de Eisenberg & Marín Pina, pues Lucía Megías integra textos caballerescos de otras lenguas traducidos al castellano. Insatisfecho con el criterio por el que estas obras quedan excluidas del *corpus* de Eisenberg & Marín Pina[24], aduce argumentos que legitimen la inclusión de estos «compañeros extranjeros» en su catálogo de libros de caballerías:

[24] Para el autor, la exclusión de textos como el *Arderique*, el *Tirante el Blanco*, los primeros libros del *Espejo de caballerías*, la *Demanda del santo Grial* o el *Palmerín de Ingalaterra* entre otros no se justifica mediante criterios literarios: «el criterio para establecer los límites del *corpus* de los libros de caballerías va más allá del contenido, centrándose en el hecho de que fueran escritos originalmente en castellano» (Lucía Megías 2004: pág. 15).

> Dado que toda traducción resulta una creación, como han puesto de manifiesto una vez más los estudios que se han realizado sobre estos libros, en donde procedimientos retóricos como la *abbreviatio*, la *amplificatio* o la *aemulatio* pueden llegar a modificar y adaptar perfectamente el modelo a las características estilísticas y narrativas de los libros de caballerías castellanos, y teniendo en cuenta que muchas de estas obras aparecieron a sus lectores contemporáneos como creaciones originales y anónimas, como sucede con el *Tirante el Blanco* [...], pocos son los argumentos que pueden esgrimirse para decidir la exclusión o la caracterización particular de estos títulos dentro del género editorial de los libros de caballerías castellanos (2004: pág. 31).

Las diferencias entre los catálogos de libros de caballerías de Eisenberg & Marín Pina y Lucía Megías merecen una cierta reflexión. En primer lugar, la argumentación de Lucía Megías afecta a la inclusión o exclusión de determinados libros de caballerías en el marco del *género editorial* de los libros de caballerías, mientras que los criterios de Eisenberg & Marín Pina discriminan la nómina de textos adscribibles al *género* de los libros de caballerías, aduciendo un concepto de 'género' que no es equiparable sin más al de 'género editorial', como ha advertido el mismo Lucía Megías.

> ¿Qué se quiere decir cuando se habla de género editorial? En el género editorial se engloban tanto las características internas que hacen posible que una serie de textos compartan una unidad genérica literaria, como aquellas externas que marcan vinculaciones (tipográficas e iconográficas) entre ellas. En otras palabras, el género editorial abarca tanto al lector (relacionado con el texto) como al comprador (relacionado con el libro), y todo ello gracias a unas determinadas expectativas de recepción, muy codificadas y (re)conocidas por todos, que pueden ser utilizadas por los libreros o impresores para hacer más atractivos sus productos (Lucía Megías 2001b).

Si de los «diferentes elementos conformadores de la imagen editorial caballeresca» obtenemos los rasgos esenciales de los libros de caballerías como 'género editorial', éstos «deben relacionarse con el contenido caballeresco, con el género literario; y sólo en la unión de ambos, del texto y de su medio de transmisión, podremos utilizar y comprender el complejo término de género editorial, en la unión del mensaje y del canal, que crean en conjunto unos peculiares horizontes de expectativas en el receptor en relación a un contexto determinado» (2004: pág. 24). En otros términos,

> Para considerar una obra como perteneciente con todo derecho dentro de este género editorial ha de cumplir una serie de características formales (formato en folio, cierto número de pliegos, portada con un grabado, en la mayoría de los casos representando a un caballero jinete...) pero también internas, tanto de contenido como estilísticas, ideológicas o retóricas, por las que se inserta dentro del género literario caballeresco» (2004: pág. 30)[25].

Retomando nociones de Rollin antes expuestas (*supra*, págs. 39-40), me parece obvio que la *teoría del género* de las propuestas de Eiseberg & Marín Pina y Lucía Megías son diferentes, y por ello —precisamente por ser coherentes con los principios que las sostienen— originan sendas *clasificaciones* distintas. La lógica clasificatoria que proponen es diversa, y a aquel investigador que considere que existe realmente algo denominado 'libros de caballerías', idea, abstracción, modelo o como quiera llamársele que trasciende sus meras concreciones textuales, le compete la tarea de discriminar cuál de las dos propuestas devuelve una imagen más fiel de lo que *son* los libros de caballerías, de lo que *es* un libro de caballerías. Por mi parte, estimo que la noción de 'libros de caballerías' es el constructo derivado de la delimitación de un *corpus* de textos afines, cuya afinidad procede tautológicamente de que esos sí parecen 'libros de caballerías' y otros no. Y al delimitar el *corpus* de textos afines, tan legítimos —por convencionales— pueden ser los criterios basados en la teoría de la recepción editorial de los libros de caballerías o en los estudios de traducción (Lucía Megías) como aquellos otros que se acogen a criterios de lengua (Eisenberg & Marín Pina) y nacionalidad de los autores (el catálogo que propongo en mi caso). La relectura del tercero de los doce rasgos que perfilan mi propuesta de género para el conjunto de textos denominado libros de caballerías (rasgo c], «escritos originalmente en castellano por autores españoles») indica claramente que el listado propuesto se acerca al de Eisenberg & Marín Pina más que al de Lucía Megías. Considerar que *Tirante el Blanco* no forma parte del catálogo de los libros de caballerías, después de haberlos caracterizado genológicamente como textos escritos originalmente en castellano, es el resultado de la aplicación coherente de los criterios de delimitación del *corpus* a un texto determinado; la constatación de que para Cervantes muy posiblemente *Tirante el Blanco* fue un texto tan 'castellano' como el *Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández, y por tanto el libro anónimo de 1511 debiera adscribirse a la nómina de los libros de caballerías, no invalida la lógica de la clasificación anterior, sino que reclama para sí una lógica diferente en la que priman otras consideraciones teóricas e histórico-literarias. El debate se trasladaría entonces a la entidad de las lógicas clasificatorias postuladas en ambas perspectivas, a su grado de certeza, pertinencia, idoneidad,

[25] Sobre las posibilidades de conjugar ambas propuestas a la hora de caracterizar el género de los libros de caballerías, véanse las dudas suscitadas en Guijarro Ceballos 2004b.

utilidad, falsabilidad, etc. Y a mi entender la primera impresión que produce el cotejo es la de que ambas lógicas tienen sus debilidades. Asumo que pueda parecer descorazonadora una propuesta de caracterización de género para los libros de caballerías que gravita, entre otros elementos definidores, sobre la lengua original de los textos y la nacionalidad de sus autores; en buena ley, si la investigación histórico-literaria demostrara por ejemplo que Jerónimo López, el autor de tres libros del ciclo de los Clarianes, fue realmente un autor portugués, o que el *Florando de Inglaterra* es traducción de un texto extranjero, una revisión del *corpus* propuesto en este trabajo debería excluirlos del catálogo. Así pues, ¿los integrantes de un género al albur de tantas contingencias? Sí, pues la coherencia del constructo admite sin contradicciones la posibilidad de ampliaciones o reducciones de la nómina, dado que asume su perfectibilidad, su provisionalidad y el automatismo con que se aplican criterios de inclusión y exclusión que son expuestos con la mayor transparencia posible, de tal manera que sean susceptibles de crítica tanto en lo que se refiere a su definición como a su selección y aplicación.

Integrantes

El *corpus* de libros de caballerías, tal y como se ha definido el género en el apartado precedente, comprende un total de sesenta textos distintos entre libros manuscritos e impresos[26]. He ordenado alfabéticamente, en un primer nivel, los libros de caballerías por sus títulos y, con criterio distinto, he tabulado en un subnivel aquéllos que se integran en un ciclo de aventuras. El resultado, la amplia nómina siguiente[27]:

1. *Adramón* (ms.)
    2. *Amadís de Gaula* (Garci Rodríguez de Montalvo), ¿1496?[20]
    3. *Las sergas de Esplandián* (Garci Rodríguez de Montalvo), libro V del ciclo de *Amadís*, ¿1496?[10]
    4. *Florisando* (Páez de Ribera), libro VI del ciclo de *Amadís*, 1510[3]

[26] En el siguiente listado de obras se indican por este orden 1) título del libro de caballerías, 2) autor, 3) inserción del libro en un determinado ciclo si no se trata de uno independiente, 4) precisión de texto manuscrito (ms.), 5) fecha de la primera publicación y en voladitas número de reediciones posteriores durante los Siglos de Oro.

[27] Me he apoyado para elaborar este listado en los estudios de Eisenberg & Marín Pina (Eisenberg 2000) y de Lucía Megías (2001, 2002a, 2004), de consulta imprescindible, clarificadores para encontrar los criterios con que discriminar qué elementos incluimos dentro del conjunto denominado "libros de caballerías" y/o para seleccionar los rasgos que caracterizan el conjunto antedicho y facultan la inclusión o exclusión de un elemento dado en el grupo.

5. *Lisuarte de Grecia* (Feliciano de Silva), libro VII del ciclo de *Amadís*, 1514[9]
6. *Lisuarte de Grecia* (Juan Díaz), libro VIII del ciclo de *Amadís*, 1526
7. *Amadís de Grecia* (Feliciano de Silva), libro IX del ciclo de *Amadís*, 1530[7]
8. *Florisel de Niquea* (Feliciano de Silva), libro X (partes I-II) del ciclo de *Amadís*, 1532[6]
9. *Florisel de Niquea* (Feliciano de Silva), libro XI (parte III, *Rogel de Grecia I*) del ciclo de *Amadís*, 1535[4]
10. *Florisel de Niquea* (Feliciano de Silva), libro XI (parte IV, *Rogel de Grecia II*) del ciclo de *Amadís*, 1551[2]
11. *Silves de la Selva* (Pedro de Luján), libro XII del ciclo de *Amadís*, 1546[2]
12. *Baldo*, libro IV de *Renaldos de Montalbán*, 1542
13. *Belianís de Grecia* (Jerónimo Fernández), partes I-II, 1545[6]
14. *Belianís de Grecia* (Jerónimo Fernández), partes III-IV, 1579
15. *Belianís de Grecia* (Pedro Guiral de Berrio), parte V (ms.)
16. *Bencimarte de Lusitania* (ms.)
17. *Caballero de la Luna*, libros III-IV (ms.)
18. *Cirongilio de Tracia* (Bernardo de Vargas), 1545
19. *Clarián de Landanís* (Gabriel Velázquez de Castillo), libro I, 1518[4]
20. *Clarián de Landanís* (Álvaro de Castro), libro II del ciclo de *Clarián*, 1522[2]
21. *Floramante de Colonia* (Jerónimo López), segunda parte del ciclo de *Clarián*, ¿entre 1518 y 1524?[2]
22. *Clarián de Landanís* (Jerónimo López), libro tercero del ciclo de *Clarián*, 1524[2]
23. *Lidamán de Ganaíl* (Jerónimo López), libro cuarto del ciclo de *Clarián*, 1528[3]
24. *Claribalte* (Gonzalo Fernández de Oviedo), 1519[3]
25. *Claridoro de España* (ms.)
26. *Clarís de Trapisonda* (ms.)
27. *Clarisel de las Flores* (Jerónimo de Urrea) (ms.)
28. *Cristalián de España* (Beatriz Bernal), 1545[2]
29. *Roselao de Grecia* (Pedro de Reinosa), libro III de *Espejo de caballerías*, 1547[3]
30. *Espejo de príncipes y caballeros* (Diego Ortúñez de Calahorra), 1555[7]
31. *Espejo de príncipes y caballeros* (Pedro de la Sierra), libro II de *Espejo de príncipes y caballeros*, 1581[6]
32. *Espejo de príncipes y caballeros* (Marcos Martínez), libros III-IV de *Espejo de príncipes y caballeros*, 1587[3]
33. *Espejo de príncipes y caballeros*, libro V de *Espejo de príncipes y caballeros* (ms.)
34. *Febo el Troyano* (Esteban de Corbera), 1576

35. *Félix Magno*, 1531[3]
36. *Felixmarte de Hircania* (Melchor Ortega), 1556[2]
37. *Filorante* (ms.)
38. *Flor de caballerías* (Francisco de Barahona) (ms.)
39. *Florambel de Lucea* (Francisco de Enciso Zárate), partes I-II, 1532[2]
40. *Florambel de Lucea* (Francisco de Enciso Zárate), parte III (ms.)
41. *Florando de Inglaterra*, 1545
42. *Florindo* (Fernando Basurto), 1530
43. *Floriseo* (Fernando Bernal), libros I-II, 1516
44. *Reimundo de Grecia*, libro III del *Floriseo*, 1524
45. *Leon Flos de Tracia* (ms.)
46. *Lepolemo* (Alonso de Salazar), 1521[12]
47. *Lidamarte de Armenia* (Damasio de Frías y Balboa) (ms.)
48. *Lidamor de Escocia* (Juan de Córdoba), 1534
49. *Marsindo* (ms.)
50. *Mexiano de la Esperanza* (Miguel Daza) (ms.)
51. *Olivante de Laura* (Antonio de Torquemada), 1564
52. *Palmerín de Olivia*, 1511[13]
53. *Primaleón*, continuacion de *Palmerín*, 1512[11]
54. *Platir* (Francisco de Enciso Zárate), 1533
55. *Philesbián de Candaria*, 1542
56. *Policisne de Boecia* (Juan de Silva y Toledo), 1602
57. *Polindo*, 1526
58. *Polismán* (Jerónimo de Contreras) (ms.)
59. *Tristán el Joven*, 1534
60. *Valerián de Hungría* (Dionís Clemente), 1540

Juan Ignacio Ferreras, después de afirmar que «no cabe comparar en número de títulos, de ediciones, de lectores en fin, el peso cultural y novelístico de los libros de caballerías con ninguna otra forma de novela de este siglo» (1990: pág. 34), proponía rebautizar el siglo XVI en lo que afecta a la ficción narrativa como el siglo de los libros de caballerías. En palabras de Lucía Megías (2002a: pág. 9), «Los libros de caballerías castellanos constituyen uno de los géneros narrativos más sobresalientes del siglo XVI, tanto dentro como fuera de la Península Ibérica. Uno de los géneros narrativos más trascendentales, por no decir el fundamental, en el momento en que se están poniendo las bases para la invención de la narrativa moderna». La nómina de libros de caballerías no tiene parangón en cantidad con ningún otro género de la prosa de ficción durante los Siglos de Oro. Aun así, el criterio con que se ha confeccionado este *corpus* es restrictivo, entre otros motivos porque trata de ser coherente con la definición propuesta del género. Por ejemplo, he excluido libros de caballerías perdidos o fantasmas bibliográficos como el *Caballero de la Rosa*, *Leoneo de Hungría*, *Leonís de Grecia*, *Lucidante de Tracia* o *Tauris-*

mundo, citados en catálogos bibliográficos de literatura caballeresca. Obras traducidas al castellano como el *Tirante el Blanco*, el *Arderique*, el *Palmerín de Inglaterra*, el *Espejo de caballerías*, el *Baladro del sabio Merlín* o la *Demanda del Santo Grial*, entre otros, si bien pudieron ser libros de caballerías en la estimación de los lectores de los Siglos de Oro, no se recogen por desajuste con los rasgos b] y/o c] de la definición previa de *libros de caballerías*. Pese a estar escrito originalmente en castellano, he excluido la *Selva de cavalarías famosas* de la lista de libros de caballerías recopilada según los criterios expuestos en la lógica clasificatoria porque el autor de este libro de caballerías manuscrito, Antonio de Brito, es portugués (en aplicación pues del rasgo c])[28]. En el caso del *Libro del cavallero Zifar*, obra didáctica y caballeresca medieval publicada a comienzos del siglo XVI con el formato editorial típico de los libros de caballerías, se excluye del listado fundamentalmente porque no se compadece con el rasgo b]. Las importantísimas narraciones caballerescas breves, procedentes de la literatura caballeresca medieval y traducidas desde finales del siglo XV (*Historia de Enrique fijo de doña Oliva*, *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, *Libro del conde Partinuplés*, *Historia de la reina Sebilla*, *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*, *Libro del rey Canamor*, etc.), no las incluyo en virtud de la aplicación de los rasgos b], c], f] y g]. Finalmente, las obras caballerescas castellanas en verso de los Siglos de Oro no se contemplan en el *corpus* de los libros de caballerías por emplear un cauce expresivo ajeno al que define el género en mi propuesta (rasgo a]).

En resumen, amoldo unívocamente la nómina a la definición de los libros de caballerías propuesta, y derivo ésta del concepto a posteriori que extraigo de la lectura de algunos libros de ese listado. Este procedimiento, expuesto a la tautología del círculo vicioso como ya se comentó en los preliminares teóricos, tiene en mi opinión las siguientes ventajas: 1) explicita los criterios que rigen la selección del *corpus*; 2) debido a la transparencia con que afloran los rasgos que caracterizan el grupo *libros de caballerías* propuesto, que se convierten también en criterios esgrimidos para la inserción de un elemento potencial en el conjunto dado, es fácilmente criticable en sus principios (fase inductiva de cotejo textual de fuentes primarias), en su aplicación a fuentes primarias no consideradas en la fase previa (delimitación de rasgos convergentes y divergentes a partir del cotejo deductivo con respecto a la construcción teórica *libros de caballerías*) y en el resultado de la aplicación (inclusión o exclusión del grupo); 3) se postula como construcción teórica útil y no trascendental, y por tanto sujeta al albur del replanteamiento general en virtud de nuevos textos analizados. Y para deslucirle el lustre al andamiaje teórico, no estará de más manifestar una debilidad mayúscula con la que se inicia mi proyecto. Repárese en qué medida se tambalea el edificio teórico si postulamos como orto del género de los libros de caballerías una obra como el *Amadís*, originalmente

[28] Lucía Megías (2004: págs. 155-172) dedica amplio comentario y estudio al libro de Brito.

medieval (en flagrante contradicción pues con el rasgo b] de la definición propuesta) y que algunos estudiosos consideran escrita originalmente en portugués (incompatible pues con el rasgo c]). Ambas debilidades pueden paliarse vigorizando argumentos válidos y plausibles, pero no previstos por el sistema genérico descrito en páginas anteriores; a saber, defendiendo que la reelaboración de Rodríguez de Montalvo del *Amadís* medieval fue tan radical como para atribuirle la autoría del *Amadís* impreso (no contradiría el rasgo b]), y precisamente en virtud de ese apadrinamiento ha de considerarse el castellano como la lengua original del *Amadís* (impreso, y de Montalvo), de modo que no se infrinja la oportuna presencia del rasgo convergente c] para el texto esencial en la constitución de los libros de caballerías, el *Amadís de Gaula*. O, por citar otra duda, ya mencioné las vacilaciones con que se excluye de la nómina de los libros de caballerías la *Peregrinación de la vida del hombre* de Pedro Hernández de Villaumbrales, un libro de caballerías a lo divino. Sirvan estas dos debilidades, las referentes al *Amadís* y a la *Peregrinación de la vida del hombre*, para certificar la perfectibilidad y provisionalidad del planteamiento propuesto y constatar que, personalmente, prefiero no acudir asistemáticamente a justificaciones parciales con el objetivo de sostener contra viento y marea la supuesta perfección del sistema.

Antecedentes medievales

En el caso del género de los libros de caballerías de los Siglos de Oro, podría decirse que en el principio fue el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo, publicado a finales del siglo XV. Sin embargo, la obra clave que principió un tipo de textos identificable como modelo estable hasta comienzos del siglo XVII no fue una obra original de este autor medinés. Es el resultado de la refundición por parte de Rodríguez de Montalvo de un texto caballeresco más antiguo, un *Amadís primitivo* del que apenas nos quedan unos escasos fragmentos manuscritos y, eso sí, abundantes referencias de otras obras y autores. Esa obra caballeresca original, de raíces medievales, atravesó distintas redacciones hasta su difusión impresa. Una primera versión inicial de comienzos del siglo XIV, en uno o dos libros, fue amplificada posteriormente en tres libros durante ese siglo. El *Amadís* redactado en tres libros hacia 1375 fue profundamente revisado por Rodríguez de Montalvo a finales del siglo XV, en un contexto cultural y político muy distinto al que lo vio nacer. Este autor de Medina del Campo, como señala Juan Manuel Cacho Blecua,

> no sólo reelaboró y reestructuró los materiales primitivos; formalmente añadió un cuarto libro y continuó el ciclo con uno nuevo titulado *Las sergas de Esplandián*, sometiendo una parte de los antiguos materiales a una nueva disposición. Diversas referencias permiten fechar la termina-

> ción de ambas obras entre 1492 y 1495 o 1497. Dada la envergadura de la refundición y de la ampliación, el proceso pudo ser bastante largo y haberse iniciado antes del final de la guerra de Granada (1492). Su último autor y refundidor corrigió y modernizó los antiguos originales de acuerdo con unas nuevas pautas lingüísticas y estilísticas, a la vez que introdujo importantes modificaciones. [...] Al insertar Montalvo nueva sabia en una vieja materia, la historia debió de producir la sensación de ser algo ya conocido y, a su vez, distinto; ofrecía una feliz síntesis de la tradición medieval, pero al mismo tiempo se configuraba con unas nuevas pautas expresivas, narrativas e ideológicas (2002a: págs. 88-89).

De este modo, el *Amadís de Gaula* impreso ofrecía a sus lectores coetáneos sustratos medievales y renacentistas fundidos hábilmente. Si proyectamos el *Amadís* sobre su tradición literaria, iluminamos el trayecto de la literatura caballeresca medieval en la Península Ibérica que conduce del *Amadís primitivo* al *Amadís* de Rodríguez de Montalvo, modelo paradigmático del género de los libros de caballerías renacentistas. Con un enfoque distinto, si desde el *Amadís* refundido por Rodríguez de Montalvo atalayamos los posteriores libros de caballerías castellanos, delineamos el itinerario de la literatura caballeresca renacentista desde su hito inaugural. Ambas perspectivas, la retrospección o la prospección, las plantean los historiadores de la literatura española y europea con el objetivo respectivamente de insertarlo en su tradición medieval y señalar los débitos de los libros de caballerías posteriores. Sin embargo, esta constatación erudita, historiográfica, desdibuja la trabazón inextricable del *Amadís* impreso a finales del siglo XV. Este libro de caballerías sintético, amalgama de tradición e innovaciones, fue leído en su época probablemente como un libro indivisible en sustratos medievales y estratos renacentistas. No hemos de suponerles pues a los lectores e imitadores del libro en el siglo XVI el mismo interés por diseccionar la obra en elementos medievales y modernos con que se le aplicó después el escalpelo investigador. Él y su progenie caballeresca áurea son, sobre todo, libros de entretenimiento que apasionaron durante más de un siglo a innumerables y heterogéneos lectores.

No obstante esta premisa básica, proyectemos el *Amadís de Gaula* sobre el telón de la literatura medieval con el objetivo de apuntar someramente sus antecedentes. Al fondo, como punto de fuga en que convergen las líneas maestras del escenario amadisesco, se encuentra en penumbra la fuente latina de la materia de Bretaña: la *Historia Regum Britanniae* del siglo XII (hacia 1136), crónica donde Geoffrey de Monmouth vertió al latín las leyendas celtas que circulaban sobre el rey Arturo. A este autor le debemos la versión historiográfica de un amplio y heterogéneo conjunto de tradiciones folclóricas y legendarias, prestigiadas en su difusión escrita por el uso de la prestigiosa lengua latina. Al lado de la fuente latina de la materia de Bretaña, y en fechas cercanas, se desarrollan los primeros textos caballerescos en lengua romance: las obras francesas en verso de Wace, María de

Francia (sus *lais* bretones) y, sobre todo, Chrétien de Troyes (los tres del siglo XII). A finales del siglo XII, Robert de Boron reunió en una trilogía distintos textos que habían circulado de modo independiente entre sí. El resultado de la fusión, también en verso, constaba de los libros *Joseph d'Arimathie*, *Merlin* y *Perceval*, de los que sólo se conservan la primera obra (3514 versos) y la parte inicial de la segunda (502 versos). Como precisa Fernando Gómez Redondo, con las obras en verso de Troyes, Wace y Boron encontramos los primeros ejemplos de un amplio grupo genérico denominado *roman* caballeresco en francés o *romance* en terminología actual, con el cual suele aludirse a una obra de carácter simbólico y de estructuras idealizadoras, cuyos personajes

> viven para cumplir un destino tras superar una infinidad de pruebas, que tejen un entramado de aventuras (viajes, separaciones, combates, sucesos extraordinarios), al final de las cuales debe triunfar el ideal del amor y, en ocasiones, el de la religión. [...] Hay que tener en cuenta que la materia argumental siempre es la misma: la caballeresca, y que, por tanto, estas obras narrativas se circunscriben a la clase social de la nobleza, cuyos hechos, deseos y aspiraciones intentarán determinar por medio del ámbito de la ficción (1991: págs. 152-154).

Tanto hemos ajustado el *zoom* de nuestra cámara al distante punto de fuga del decorado medieval que se nos ha desdibujado el *Amadís*, anteriormente en primer término sobre el escenario. Ampliamos el *zoom* y perfilamos con mayor nitidez tanto el primer plano como el fondo inmediato sobre el que resalta esta obra. La trilogía artúrica de Robert de Boron fue muy pronto prosificada por un autor anónimo en una obra que suele denominarse la *Vulgata* artúrica, o ciclo de *Lanzarote-Graal* o de *Pseudo-Map*, entre 1215 y 1230. Esta *Vulgata* se dividía en los siguientes libros: *Estoire del Saint Graal* (o *Joseph Abarimathie*), *Estoire de Merlin* (y una *Suite Merlin*), *Lancelot*, *Queste del Saint Graal* y *Mort Artu*. Muy poco tiempo después, entre 1230 y 1240, otro autor anónimo atribuyó a Robert de Boron una reelaboración de la *Vulgata*; el resultado de su reelaboración es lo que denominamos la *Post-Vulgata*, el *Roman du Graal* o *Pseudo-Robert de Boron*. De los cinco estadios que hemos precisado (materia de Bretaña latina, vertiente francesa en verso de María de Francia, Troyes y Wace, trilogía de Robert de Boron en verso y prosificaciones de la *Vulgata* y la *Post-Vulgata*), sólo los dos últimos se tradujeron en la Península Ibérica. Como indica Carlos Alvar (2002: pág. 63), «a mediados del siglo XIII las leyendas artúricas están suficientemente difundidas en el occidente de la Península Ibérica como para ser lugar de referencia para varios poetas, motivo de burla para otros o tema literario de nuevas elaboraciones para algunos». Recuérdese que suele fecharse la primera redacción medieval del *Amadís de Gaula* a comienzos del siglo XIV, pocos años después de que se tradujeran y difundieran en la Península los ciclos narrativos en prosa de la *Vulgata* y *Post-Vulgata*. Éste es

realmente el marco literario medieval en que podemos contemplar conjuntamente y sin distorsiones focales el *Amadís*, la silueta del primer libro de caballerías que se recorta con nitidez sobre el fondo de la materia de Bretaña que se difundió por toda la península a través de adaptaciones en catalán, portugués y castellano. Ciertos rasgos temáticos, narrativos e ideológicos, algunos detalles que perfilan la imagen del caballero andante o de su amada en los libros de caballerías castellanos de los Siglos de Oro, desde el *Amadís* en adelante, remiten directa o indirectamente al cauce medieval de la materia de Bretaña y al modelo del *romance*, y no pueden ser estudiados con profundidad sin remontarse a su sustrato medieval, como tendré ocasión de exponer en capítulos posteriores. Sin embargo, los libros de caballerías castellanos presentan una fisonomía peculiar a lo largo de un siglo y medio, con innovaciones destacables frente a los textos caballerescos ficticios de la Edad Media. Son y no son, al mismo tiempo y sin contradicción, *romances* caballerescos medievales. En opinión de Sylvia Roubaud,

> A pesar de la multiplicidad de los textos, de la diversidad de los títulos y de la aparente variedad de las figuras heroicas que cada relato propone a la admiración de sus lectores, el género [de los libros de caballerías], en efecto, siguió siendo resueltamente conservador; sólo admitió pocas innovaciones y siguió remitiéndose, a través de su trayectoria, a las formas y a los contenidos heredados de los modelos medievales (1994: págs. 116-117).

Sostengo que son y no son *romances* medievales sin contradicción y simultáneamente porque en esa consideración —o en su desconsideración— pueden subyacer diferentes perspectivas sobre los textos caballerescos castellanos de los Siglos de Oro. Una línea está trazada por la Historia de la literatura desde el *roman* medieval hasta la novela moderna, pasando por la hispanización del *romance* caballeresco en los libros de caballerías y la parodia de la máquina caballeresca en el *Quijote* (propuesta bien representada en los principios expuestos por Williamson 1991: págs. 19-21, que suscribo para buena parte de los capítulos que dedicaré a la nave encantada y a los yelmos de don Quijote). En esa vasta periodización, diseñada a vista de pájaro, que vincula la narración caballeresca castellana en prosa de ficción idealista durante los siglos XVI y XVII a una cadena más amplia, cuyos eslabones engarzan literaturas en un marco diacrónico y comparado más amplio, los libros de caballerías son en efecto *romances* caballerescos medievales. Los anclajes podrían establecerse por ejemplo mediante la detección de los sustratos medievales que ofrece el *Amadís* primitivo refundido por Montalvo. Cabe también otra perspectiva diferente, en la que los libros de caballerías no serían realmente *romances* caballerescos medievales, sino textos de gran difusión y éxito durante el Renacimiento, capaces incluso de suscitar el *revival* de textos caballerescos medievales (las ediciones de la materia carolingia o artúrica de procedencia medieval) y las

traducciones de textos caballerescos coetáneos escritos originalmente en otras lenguas. En este caso, el *romance* caballeresco medieval, los textos medievales recuperados durante el siglo XVI, serían libros de caballerías. Los lectores de la época pudieron detectar similitudes entre las traducciones y reactualizaciones de la materia caballeresca medieval y el *Amadís*, y no tanto las conexiones de los libros de caballerías con el sustrato medieval del *Amadís* primitivo y su *humus* de *romance* medieval. Y en esta consideración, los anclajes se cimentarían sobre el *Amadís* refundido por Rodríguez de Montalvo.

En lo sucesivo, me atendré a dos principios fundamentales ya expuestos: el carácter preliminar de este capítulo y la convicción personal de que el *Amadís de Gaula* refundido por Rodríguez de Montalvo fue leído, apreciado e imitado a despecho de que pudiera fundir elementos medievales y renacentistas (diseccionados posteriormente con escalpelo por la investigación literaria pero tal vez inconsútiles para los lectores de los Siglos de Oro[29]). Por exigencia de la claridad expositiva y en conformidad con el aserto antedicho, los distintos rasgos que caracterizan mi propuesta de género no discriminarán si estamos ante elementos de raigambre medieval o renacentista: simplemente, se trata de aspectos que caracterizan los libros de caballerías.

Rasgos caracterizadores del género de los libros de caballerías

a] Grupo de textos en prosa de ficción idealista (el 'romance' en otra terminología)

En el comentario sobre los antecedentes medievales del género de los libros de caballerías, aludí brevemente a la fase medieval de aparición del *roman* o *romance* caballeresco y comenté sumariamente el valor de unos conceptos, francés o anglosajón respectivamente, con que se viene designando en cierto sentido (con formulación muy simplista por mi parte) una forma especial de contar historias. Teniendo en cuenta que en la mayor parte de los libros de caballerías aparecen algunos de los rasgos que caracterizan el *romance* como forma de contar, conviene detallarlos brevemente[30]. Los *romances*, las narraciones ficticias idealistas, suelen ser historias de amor, de aventuras o, lo más frecuente, de amor y aventuras, con la participación de un viaje, una prueba o una busca. Los personajes están trazados firmemente, sin titubeos ni profundización psicológica; son rápidamente adscribibles al Bien o al Mal, al polo positivo y al negativo, y por ello también pueden aparecer como meros receptáculos simbólicos o alegóricos de principios enfrentados. Los proble-

[29] Sería el caso por ejemplo del análisis estratigráfico del *Amadís de Gaula* propuesto por Avalle-Arce (1990), impensable desde luego para un lector de la época.

[30] Sigo los rasgos propuestos por (Riley 1981: págs. 8-9) y Williamson (1991: págs. 56-58).

mas morales se simplifican: «se puede esperar el triunfo de la virtud, pero no es inevitable», como apunta Riley. Las peripecias (los cambios bruscos que afectan al destino de los protagonistas) y las anagnórisis o agniciones (los reconocimientos tras las peripecias) son muy importantes en el desarrollo y resolución de los *romances*; ambos mecanismos, inverosímiles e inmotivados para un lector moderno, «no representan la obra de un ciego azar, sino la manifestación de una Providencia divina. Es ésta la que preside los asuntos humanos, da sentido a la faz confusa de los sucesos y asegura la distribución de esa justicia llamada *poética*». Frente a la novela realista moderna, el *romance* se construye sobre elementos narrativos, temáticos y estilísticos convencionales, fácilmente reconocibles entre otros motivos porque participan de los mitos y de los cuentos folclóricos. En general, y obviando excepciones que dificultarían la redacción de este capítulo introductorio dedicado a la caracterización del género, puede sostenerse que, en sentido lato, los libros de caballerías se acogen a la forma de contar historias que suele denominarse *romance*, en virtud de la copresencia de los rasgos apuntados por Riley. Sin embargo, esos mismos rasgos los presentan otros géneros como la novela sentimental, la novela bizantina o la novela pastoril, de modo que las precisiones subsiguientes discriminan el género de los libros de caballerías de otros textos ficticios en prosa idealista o realista.

Grupo de textos que b] abarca temporalmente el lapso cronológico comprendido entre la aparición impresa del «Amadís de Gaula» refundido por Garci Rodríguez de Montalvo a finales del siglo XV *y los últimos textos —manuscritos e impresos— de las primeras décadas del siglo* XVII.

El *Amadís de Gaula* refundido por Garci Rodríguez de Montalvo, al que su refundidor añadió originalmente un quinto libro dedicado a las hazañas de su hijo Esplandián, fue publicado en cuatro libros a finales del siglo XV (tal vez con el añadido del quinto libro de *Las sergas de Esplandián* en un mismo volumen, según proponen distintos estudiosos). Esta singular obra marca el punto clave de transición entre la literatura caballeresca medieval castellana y el género de los libros de caballerías de los Siglos de Oro. El *Amadís*, el más editado, comentado y estudiado del género en la Historia de la literatura española, no sólo dio comienzo al mayor ciclo caballeresco con sus ocho continuaciones, sino a otros ciclos y libros independientes que configuran la nómina del *corpus*. Tal y como sucedió con el *Lazarillo de Tormes* en su sucesión literaria diacrónica, los libros posteriores que reflejaron especularmente personajes, temas, recursos narrativos o principios constructivos del *Amadís* adquirieron un evidente "aire de familia" que permitió a los lectores de los Siglos de Oro —verbigracia, al más agudo y voraz del género, Miguel de Cervantes— atribuirle al *Amadís* la progenie caballeresca posterior.

Juan Díaz, el autor del *Lisuarte de Grecia* (octava parte del ciclo amadisesco), alaba en el prólogo a su libro de caballerías la entretenida materia del *Amadís*, sus

sentencias «filosofales», sus ejemplos «saludables y convenientes». Lector de otras obras caballerescas e historiográficas, «después de haber leído muchas crónicas, diversas historias de singulares y esforzados caballeros, de ninguna tanto dulzor la amarga y gruesa corteza de mi ingenio sacar pudo como de la gran historia de *Amadís de Gaula*». El interés como lector le condujo a la lectura de los libros posteriores del ciclo («Y habiendo ya más de ella gustado lo interior que lo de fuera, vi la quinta parte, *Las sergas de Esplandián*, y la sexta de *Florisando*»), y posteriormente, tras la fruición lectora, a la actividad literaria creadora siguiendo en su imitación el libro inaugural del ciclo: «Y remontando sus estilos y modos de escribir y proceder en las asperezas de mi habilidad, parecióme no solamente razón, mas sobre razón razonable, como sobre oro dorar de nuevo, ser muy necesario venir en luz la séptima parte de la misma gran historia»[31]. Esa intención de continuar el ciclo amadisesco, condicionada por las obras precedentes, se justifica en buena parte por las expectativas de un público lector que, como él mismo, se complace en la lectura de estos libros: Díaz ofrece esta octava parte porque «los deseosos de semejantes escrituras no solamente ternían gran deseo, mas aun de ella había no pequeña necesidad para cumplimiento de la otra» (1526, «Prólogo»: fols. 2r-v). Podría pensarse que es obvia la importancia del *Amadís de Gaula* en los testimonios de otros autores que continuaron la senda abierta por Rodríguez de Montalvo. Más notoria y relevante se juzgaría entonces la incidencia del *Amadís* si se advierte cómo otros personajes de libros de caballerías, ajenos al ciclo amadisesco, se forman en la caballería andante con el alimento literario de este héroe. Es el caso de Félix Magno, que en su educación infantil «aprendía tan bien todas maneras de armas que todos se maravillaban de él y holgaba mucho de leer historias, y sobre todos se aficionaba más a Amadís que a ningún otro caballero» (*Félix Magno I-II*, pág. 11).

Las traducciones a otras lenguas durante el mismo siglo XVI (francés, inglés, italiano, holandés, alemán) avalan tanto la importancia del *Amadís* en el contexto literario europeo como la receptividad de un marco cultural proclive a las ficciones caballerescas: «a fines del siglo XV y bastantes años después, la caballería constituía un poderoso sistema de creencias, pensamiento y vision del mundo en toda Europa» (Cacho Blecua 2002a: pág. 96, al que sigo estrechamente en los comenta-

[31] El trayecto descrito –de la lectura a la asimilación de la poética y su empleo en la creación de una nueva obra literaria– es seguido por otros autores de libros de caballerías áureos, que aprenden y reproducen la *máquina* del género. Por ejemplo, Jerónimo López, autor de las partes II, III y IV del ciclo de *Clarián de Landanís*, confiesa en el «Prólogo» del *Floramante de Colonia* que desde muy niño gustó de leer las historias que narraban las peligrosas aventuras de emperadores, reyes y grandes señores ávidos por adquirir la virtud de la caballería andante «para que leyendo las aprendiese, y aprendiendo las supiese, y bien sabidas las escribiese» (1550: fol. 2r). En la transcripción de fragmentos pertenecientes a libros de caballerías de los Siglos de Oro he optado por modernizar lo más posible la ortografía y la puntuación, a despecho de otros criterios filológicos más respetuosos con el texto que serían inexcusables por ejemplo en las ediciones de esos mismos textos.

rios siguientes). En ese contexto arraiga y triunfa este modelo literario de caballero mundano, cuyas aventuras, apoyadas en estructuras folclóricas, se cuentan con una cierta linealidad; Amadís es el caballero protagonista que centraliza la narración, no obstante el empleo mesurado de la técnica del entrelazamiento, la gran amplitud de la obra y la proliferación de otros personajes menos relevantes que pertenecen al estamento más alto de su sociedad (reyes, hijos de reyes o nobles) y que «reflejan diferentes arquetipos, encarnación de vicios o virtudes, sin apenas matices intermedios». La vida heroica de Amadís se imbrica en su relación sentimental con Oriana según los parámetros del perfecto amante cortés (lealtad y fidelidad sin tacha, obediencia constante a su señora); en el *Amadís*, el amor «funciona como resorte generador de todas las cualidades desde las heroicas hasta las cortesanas, propiciando el desarrollo de la actividad bélica, plasmada en las múltiples aventuras» (págs. 105-106). Además del amor por Oriana, el principal motor de sus acciones caballerescas —su impulso vital— es la honra, el cumplimiento de las obligaciones anejas a su oficio caballeresco (defensa del territorio, auxilio de desvalidos, erradicación de malas costumbres) y la exigente tarea de ser siempre modelo excelso de cortesía, mesura, fidelidad, prudencia, buen trato palaciego y conversación mundana.

> Al cabo de pocos años el *Amadís* y, en menor grado, las *Sergas* se convirtieron en paradigmas o al menos referentes imprescindibles tanto para la constitución de un género editorial y de una serie literaria, los libros de caballerías castellanos, como para las adaptaciones de textos preexistentes, como por ejemplo los italianos. [...] El conjunto final del *Amadís* y las *Sergas* inauguraba un género muy reconocible en sus grandes líneas directrices, susceptible de ser ampliado, imitado, corregido o negado (págs. 114-115).

En cuanto al límite final propuesto, la vaguedad de las fechas («primeras décadas del siglo XVII») y la referencia a dos formas de difusión distintas («últimos textos manuscritos e impresos») matizan esa idea, trasmitida en algunos manuales de Historia de la literatura española, de que la obra de Cervantes *Don Quijote de la Mancha* vino a poner fin a un género ya de por sí declinante a finales del siglo XVI. Durante las primeras décadas del siglo XVII, y con posterioridad a la publicación del *Quijote*, siguieron apareciendo libros de caballerías originales que se difundieron de forma manuscrita, a los que deben unírseles las numerosas reediciones de libros de caballerías impresos durante el siglo anterior[32]. De este modo, el blanco al

[32] La *Quinta parte del Espejo de príncipes y cavalleros*, libro de caballerías manuscrito, fue muy probablemente escrita con posterioridad a 1623. Posteriormente a 1600, se reeditaron unos veinte libros de caballerías escritos en el siglo anterior. Para una mejor comprensión de la difusión de los libros de caballerías en esta fase terminal, Lucía Megías sugiere que se tengan en cuenta también factores como la saturación del gusto lector por este modelo literario y el auge de otras propuestas como la novela pastoril

que apuntaba la parodia de Cervantes, la «máquina mal fundada destos caballerescos libros», tenía aún vitalidad a comienzos del siglo XVII —más aun si el objetivo eran tanto el género caballeresco como la forma de narrar que lo sostenía, el *romance*. Pese a que las producciones impresas del momento se orientaran con preferencia a la edición de obras ficticias en prosa pertenecientes a otros géneros literarios, estos libros eran leídos todavía con suma fruición. No se olvide el valor de la cita cervantina tantas veces glosada en mis comentarios: «aborrecidos de tantos», es cierto, pero «alabados de muchos más» (I, vol. I, «Prólogo», pág. 16).

Grupo de textos d] cuyos protagonistas principales son caballeros andantes.

El protagonista principal de los libros de caballerías es el caballero andante. Los títulos de estas obras precisan de forma bastante estable la filiación historiográfica de la narración ("Historia de...", "Crónica de...", a veces simplemente "Libro [primero, segundo, tercero, etc.] de") y el nombre propio (o en ocasiones el apodo caballeresco) del protagonista del relato (Amadís, Lisuarte, Clarián, Floramante, Félix Magno, Olivante, Caballero de la Triste Figura, Caballero de la Cruz, Policisne...). En correspondencia con su protagonismo, las representaciones de las ediciones áureas de los libros de caballerías reproducen visualmente la imagen del héroe, a caballo y armado de punta en blanco (con todas sus armas). De forma sintética, los grabados visualizan un "tipo" idealizado, puesto que no perfilan la individualidad del protagonista sino los rasgos que vinculan a cada héroe particular con el arquetipo del caballero andante: sus actos (prioritariamente armamentísticos), su aspecto externo (con armas defensivas y ofensivas) y su constante cabalgar en busca de aventuras.

La errancia, las cabalgadas constantes, han sido descritas magistralmente por Paul Zumthor (1991: pags. 259-261): pasando días y noches sobre la silla de su caballo, fundido en su armadura, el caballero andante (*chevalier errant*) recorre el mundo de combate en combate; «al entregarse a la incierta extensión del vasto mundo, el caballero se desposee de sí mismo. Larga o breve, su errancia es un 'tiempo' donde no hay 'lugar'. Sólo tiene ante sí el 'espacio'. Su desarraigo volun-

o la bizantina; propone además que la evidencia del declinar del número de ediciones de libros de caballerías debe relacionarse tanto con la creciente importancia de su circulación manuscrita como con circunstancias editoriales especiales: «si a partir de la década de los ochenta la difusión impresa de obras originales se hace cada vez más escasa (con la única excepción de los *Espejos de príncipes y cavalleros* y del *Policisne de Boecia*), no significa tanto el agotamiento de un género como la imposibilidad económica de hacer frente a este tipo de publicación, siempre que no haya detrás una estrategia comercial o personal» (2002a: pág. 22). En el período final del siglo XVI, cuando Cervantes planea la contienda poética contra la *máquina* de los libros de caballerías, el género presenta «una salud que, si no envidiable, sí puede considerarse aceptable, mucho más si tenemos en cuenta que estamos hablando de un género con casi cien años de historia» (Lucía Megías 2004: pág. 38).

tario arranca al errante de la condición habitual del hombre». Se trata de un tipo literario cuya estructura imaginaria profunda se configura en torno a estos rasgos: horizontalidad y caminar, apertura y descubrimiento, ilimitación e imprevisibilidad. Bien lo sabía el caballero andante don Quijote de la Mancha cuando decidió dar un giro radical a su anodina existencia aldeana:

> En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo; y fue que le pareció convenible y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban (*Don Quijote de la Mancha*, vol. I, I, cap. 1, págs. 40-41).

Estas historias, crónicas o libros del caballero andante suelen narrar en sus primeros capítulos el nacimiento del protagonista, normalmente acompañado de alguna circunstancia especial (marcas de nacimiento, rapto tras el alumbramiento, abandono del niño, separación de sus padres, etc.). Su infancia y primera adolescencia se relatan de forma apresurada, como si se tratara de un mero expediente por cumplimentar, porque el caballero andante precisa de la armazón o investidura caballeresca para convertirse con pleno derecho en el punto de gravitación de todo el relato. A partir de ese momento, este caballero novel debe salir de su entorno familiar más inmediato con objeto de demostrarse, y demostrar a los demás, que las aventuras que irá superando lo hacen digno de ser el que es por origen y linaje. Como explica Cacho Blecua,

> De acuerdo con buena parte del pensamiento estamental, las cualidades del personaje de un libro de caballerías deberán manifestarse a través de la acción, pero fundamentalmente vienen condicionadas por su pertenencia a un linaje. Es decir, un individuo vale tanto cuanto la familia, la genealogía de la que desciende. Por su función heroica, sus cualidades las demostrará por medio de las múltiples aventuras acabadas felizmente, que no serán más que la demostración de las buenas cualidades heredadas de sus antecesores a quienes superará (1991: págs. 71-72).

Esa herencia linajuda socorre sanguíneamente en los trances más apurados a los nobles que desconocen desafortunadamente su linaje. En el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva (1530), Lucencio, hijo de Gricileria y de Perión de Gaula, desconoce cuáles son sus verdaderos padres y cree ser hijo de la villana Florisma y hermano de Florindo. Con sus rabiosos trece años a cuestas, a Lucencio le despunta la apetencia irrefrenable de armarse caballero andante, y muchas veces le decía a Florindo: «Hermano, no hay cosa que más desee que ser caballero, mas no sé cómo

ose pedir orden de caballería viendo que soy de tan baja parte, que nuestro padre fue labrador. Puesto que muy rico y honrado era, nós no somos fijosdalgo y los que no lo son no deben gozar de tan gran alteza de ponerse con reyes e hijos de reyes, porque los tales nos podían desechar de cualquier desafío por nós hecho (Silva 2004: pág. 51). Una mujer salvaje le asegura un buen día que desciende de noble cuna, y decide irse a Constantinopla en compañía de su hermano Florindo a suplicarle al emperador Esplandián que lo arme caballero. El pelo de la dehesa de su crianza entre labradores y gente de baja cuna, ¿lastrará sus hábitos y comportamientos sociales con la zafiedad y la villanía? Lejos de eso, tan pronto llega a la corte constantinopolitana, y como si su *cortesanía* fuera saber innato y no *habitus* social, «puesto qu'el doncel Lucencio toda su vida entre labradores se había criado, con tanta desenvoltura y crianza como si entre reyes y emperadores toda su vida estuviera, subiendo por las gradas del estrado se hincó de hinojos ante el emperador y le besó las manos» (pág. 53). ¿Qué sucederá cuando deba enfrentarse por primera vez a algún caballero enemigo, él que no ha sido adiestrado en las prácticas bélicas? En compañía de una doncella de la duquesa Grimarta parte en busca del ladrón del yelmo de la Duquesa; encuentra a dos caballeros disputándose la preciada pieza, y cuando Lucencio lo reclama para la doncella de la Duquesa ambos contendores aúnan esfuerzos para luchar contra el reclamante: «Y comienzan ambos de herirlo muy malamente por todas partes. Él, que se veía en tal peligro que si no se defendía bien que lo matarían, aunque no era usado en aquel menester, como le venía de linaje bien les daba a entender cuánta era su bondad» (pág. 58). Esos bienes intangibles legados al sujeto por su sangre regia o nobiliaria irrigan otras existencias ficticias como la de Floriseo del Desierto. Cuando el moro Marforte, embajador del Duque de Alejandría, se entrevista con él, hijo del duque Pirineo de Bohemia y por tanto caballero de gran linaje, deduce de su buena presencia y de su talante —ambos rasgos innatos— la alta cuna de su origen:

> Y como el moro le viese de tan gran hermosura y buena disposición hablole ansí: —Cristiano honrado, yo no sé quién tú eres, pero tu parecer muestra que debes ser nacido de alto linaje. Toma esta carta que te envía mi señor, el Duque de Alexandría. Y tomada y leída, dijo Floriseo: —Moro honrado, mis hechos querría que mostrasen cómo soy de alto lugar, que el parecer a veces engaña (Bernal, *Flosiseo del Desierto*, pág. 36).

A lo largo de las dos partes del libro de caballerías de Fernando Bernal, el protagonista demuestra con creces que sus hechos caballerescos refrendan la impresión de Marforte: Floriseo demuestra que es el que es, el hijo de un noble duque bohemio. En el caso del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, el Rey de Macedonia exclama ante su hijo Coroneo, que acaba de contarle las hazañas de Lisuarte y su origen, nieto de Amadís de Gaula e hijo de Esplandián: «¡Tan extremado caballero no podía ser de otro deudo salvo de aquél que extremadamente siempre tuvo la prez y

la gloria de las armas» (fol. 137v). El proceso de refrendo es siempre idéntico y redundante: las hazañas materializan en acto lo que en potencia encierra la sangre del caballero, pero sólo el caballero de linaje atesora en potencia la materialización de las hazañas[33]. Parafraseando el conocido adagio, el caballero andante cambia para que todo siga igual, itinera para que perviva un estático inmovilismo que restringe la aventura caballeresca al rey, al noble, al caballero andante, que deberán *reputarse* públicamente ante los demás para demostrar que su primacía es posible y necesaria. Esa adquisición de reputación pública, de fama, que afecta al reconocimiento ajeno del mérito propio, se relaciona con algunos de los rasgos más recurrentes en los libros de caballerías, que comentaremos más detenidamente con posterioridad: el deseo del caballero de mantener secreto su nombre propio, adquiriendo distintos sobrenombres caballerescos (la polionomasia) y de ocultar su rostro bajo la pieza del arnés (yelmo, almete, celada, bacinete...) que protege su rostro. Con el primer recurso, el caballero impide que se vinculen sus hazañas con su linaje (el conocimiento del nombre propio lo enraizaría con el que es por sangre) y fuerza su vinculación al sobrenombre que se otorga durante varias aventuras (lo enraiza con el que es por sus hechos). Con el segundo recurso, impide el reconocimiento inmediato del rostro e indirectamente el del nombre propio (impedimento facultado por la indumentaria propia con que corre aventuras: la armadura completa con la pieza del arnés que protege su cabeza, normalmente una celada o yelmo con visera, móvil o fija). Ambos recursos dilatan en el tiempo la asociación efectiva entre el linaje y las obras, la sangre y los méritos, de modo que cuando el andante *se reputa* suficientemente está en condiciones de *publicar* su nombre y *reconocerse* (mostrar su rostro)[34]. Belcar, por ejemplo, hijo del buen Frisol y sobrino del empe-

[33] Floriseo conoce desde su juventud quiénes fueron sus nobles padres, aunque desconozca en el momento de iniciar su andadura caballeresca dónde se encuentran los Duques de Bohemia. Para los libros de caballerías castellanos de los Siglos de Oro es difícil predicar el rasgo esencial del *desconocimiento de sí mismo* que ha postulado Jesús Rodríguez Velasco como elemento esencial de la 'fábula caballeresca' en el *roman* caballeresco medieval: «La fábula caballeresca propone de una manera clara, sobre todo a partir de principios del siglo XIII, que el caballero, para poder demostrar su individualidad, debe ser retirado completamente del linaje al que pertenece, tanto física como históricamente [...]. La clave final de la fábula caballeresca es que el caballero habita en el desconocimiento de sí mismo» (págs. 347-348). La literatura caballeresca castellana áurea plantea más bien un constante y redundante *reconocimiento de sí mismo* en virtud del cual el caballero valida constantemente una indiscutida valía genealógica.

[34] Esta anagnórisis es tan recurrente en el género que termina por convertir el secreto del nombre, la polionomasia y el ocultamiento del rostro en las señales inequívocas de la dignidad del escamoteador; en el *Félix Magno*, su anónimo autor cuenta que «venido Félix Magno delante de la Reina y su hija, después de haber pasado muchas razones, la Reina le rogó que le dijese cómo se llamaba. Félix Magno dijo a la Reina que le rogaba que por estonces no quisiese saber su nombre, que le mandase otra cosa que a su servicio tocase que hasta la muerte lo cumpliría. La Reina, viendo que el cavallero se quería encubrir, no le habló más en ello y bien pensó que debía ser de alta guisa el caballero» (*I-II*, pág. 18). El secreto del nombre, pues, es indicio de linaje en la estimativa de la Reina, como lo es en el siguiente

rador Palmerín, apenas recibe la armazón por parte de su tío siente esa comezón que venimos tratando. Se trata de un deseo de consecución de honra que alienta la decisión de ciertos jóvenes, donceles o caballeros noveles, de correr aventuras y salir del espacio cortesano "doméstico", incentivado también por el deseo de emular a otros caballeros que han colocado el listón de la reputación a una elevada altura que debe ser sobrepujada por aquellos que aspiren a igualar o superar en la fama a sus predecesores (con las consecuencias narrativas que este sobrepujamiento puede implicar en las hiperbólicas hazañas de los ciclos caballerescos). Como decía, Belcar

> ninguna cosa de las que en el palacio se hacían veía ni miraba pensando en su hacienda y decía en su pensamiento: «Belcar, conviénete ahora de no holgar, pues has rescebido esta tan honrada orden de caballería, espicialmente que eres sobrino del mejor caballero del mundo y a tu padre no le falta nada para lo ser ansimesmo. Y si hasta aquí has sido criado en gran vicio, ahora te convendrá trabajar porque parezcas en algo a aquellos de donde vienes, que con tanto afán alcanzaron tan gloriosa fama». Y pensando en muchas cosas, acordó de salir de la corte del Emperador lo más encubierto que pudiese y no lo hacer saber a persona del mundo y no llevar consigo sino un escudero e irse derechamente a Macedonia a se probar en la aventura de Francelina (*Primaleón*, pág. 3)[35].

Tarde o temprano, los éxitos que atesora en su currículo abocan al caballero andante a una situación de responsabilidad familiar y política, momento en el que accede a un estado que por otra parte era predeterminable por su linajudo nacimiento. Entonces, la tensión vital del caballero andante —la búsqueda constante de

ejemplo del *Cirongilio de Tracia* (1545); el caballero epónimo ha liberado a la infanta Leria de Hungría y a algunos caballeros suyos de las garras del diabólico jayán Fanamú. La Infanta, que desea continuar el camino emprendido a Constantinopla, «le rogó que le dijese su nombre. Mas el caballero, que vio el peligro que había en se lo decir y cómo en ninguna manera podría, si lo hiciese, encubrirse, que cierto sabía que lo había luego de publicar en la corte del emperador de Constantinopla, dijo contra ella: —Señora infanta, mucho os ruego me perdonéis si mi nombre no os dijere, cuanto más que mi nombradía es muy poca y yo soy caballero extraño, y aunque os lo dijese no me conoceréis. Bien vio la infanta que se quería encubrir, y por eso no quiso más importunarle sobre aquella razón, antes le dixo: —Buen caballero, bien entiendo que os queréis encubrir y que debéis ser de mucha guisa» (Vargas 2004: pág. 138).

[35] 'Salir encubiertamente' también implica, entre otras cosas, 'desconocerse' por las armas: «Armose de unas armas muy ricas verdes, que él había mandado hacer muy encubiertamente, y no llevaba otra cosa pintada en el escudo sino un castillo muy bien hecho» (*Primaleón*, pág. 3). Poco después de ser armado caballero, Orizenes se presenta junto a Bravarte de Sircia en el Paso del vado defendido por el valeroso Caballero de la Duquesa sin que nadie lo reconozca, «que por probarse con el Caballero de la Duquesa *se habían desconocido* y nunca nadie los había hallado menos» (Silva, *Amadís de Grecia*, pág. 81). Sobre las acepciones de "desconocerse", véase *infra* n. 86.

aventuras— decrece, las obligaciones políticas y familiares lo retienen en la corte y apunta en el horizonte la figura de un hijo suyo, legítimo o ilegítimo, que deberá recorrer —en una continuación, en otro libro de caballerías— un trayecto idéntico al de su padre para demostrar con sus hazañas caballerescas que, como reza el refrán, "de tal palo tal astilla"[36]. Cerremos pues la trayectoria caballeresca de Floriseo y del *Floriseo*, caballero y libro a los que me referí antes para introducir estas reflexiones. El nacimiento y vida caballeresca de su hijo legítimo Reimundo de Grecia y de su hijo natural Pirineo de la India, apuntados en esta obra, serán la materia narrativa del *Reimundo de Grecia*, continuación anónima del *Floriseo* de Bernal. Como sentenciaba en su *Relox de príncipes* fray Antonio de Guevara, «no es otra cosa nacer los niños en casa sino emplazar a los padres y abuelos para la sepultura». Eso sí, una muerte narrativa por lo que se refiere al protagonismo heroico de nuestro género, transferida genealógicamente al vástago o los vástagos que perpetuarán la nombradía del linaje. Si el lector de estas páginas se adentra en la lectura de alguno de estos largos libros de caballerías y lee cómo su autor le otorga al caballero protagonista familia asentada, residencia estable, hijos y responsabilidades políticas, témase que se acerca la conclusión de sus aventuras, consuélese con que podrá haber una hipotética continuación para las de su hijo o, por el contrario, alíviese si le aburren sus hazañas, porque está a punto de terminar el protagonismo de nuestro héroe. Su protagonismo, pero no necesariamente la presencia en el relato de las aventuras caballerescas de sus continuaciones. Véase por ejemplo cómo Esplandián, hijo de Amadís de Gaula, ya emperador en el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, recuerda con nostalgia su juvenil ejercicio caballeresco, ahora que se para a contemplar sus pasos desde una declinante madurez agobiada por el peso del gobierno imperial. Charlando con los jóvenes caballeros reunidos en su corte,

> nunca dejaba de hablar con los unos y con los otros. Y holgaba de los tener delante, nembrándose del tiempo de su juventud, cuando hacía las extrañas proezas contra los turcos acompañado de otros caballeros de su edad, lo que, aunque por una parte le diese placer, por otra le daba pasión ['dolor'] nembrándose de aquel dulce tiempo que tan desembargado era de cuidados, lo que no tenía a la sazón, que siempre se vía cargado de ellos como de cosa que continuamente es aneja a los reinos y señoríos (Díaz, *Lisuarte*, fol. 155v).

[36] Desde el *Amadís de Gaula*, la sucesión del protagonista conlleva un relevo generacional por el que los compañeros del caballero ceden también la plaza a sus hijos, que serán idénticamente los caballeros que acompañen al nuevo héroe; como comenta Fogelquist (1982: pág. 128), desde los primeros capítulos del *Amadís* se aprecia «un movimiento de vidas individuales que es al mismo tiempo un progreso colectivo de toda una generación, de la cual el hombre más destacado es, por supuesto, Amadís; [...] de hecho, el *Amadís* narra la vida del héroe y juntamente con la suya la de otros caballeros principales de su generación».

Esa misma melancolía del gobernante aqueja a Lisuarte la noche después de haber escuchado los consejos de su padre y recibido la corona de Gran Bretaña: «Pensando en muchas y diversas cosas que le ocurrían pasó gran pieza de la noche de guisa que muy pequeña la durmió, según los cuidados le comenzaban a aquejar, que muy anejos suelen ser a los reinados» (Díaz, *Lisuarte*, fol. 215r). Don Clarián de Landanís, caballero andante ejemplar en el *Clarián de Landanís* de Velázquez de Castillo, coronado emperador en las dos continuaciones independientes de Álvaro de Castro y de Jerónimo López (*Libro segundo* y *Floramante de Colonia* respectivamente), revive andanzas pasadas cuando escucha en la corte el proyecto de cruzada para reconquistar los Santos Lugares que exponen Florimán y Protesilendos, jóvenes caballeros de su mesnada: el Emperador y sus «ancianos caballeros [...] sospiran el tiempo que más las aventuras seguían; que, si en aquel tiempo se hallaran, pensaban que allí mejor que en grande parte del mundo pudieran mostrar sus proezas» (López 1524, *Libro tercero de don Clarián*, fol. 214r). Su insoportable nostalgia le lleva en ocasiones a resucitar viejos hábitos incompatibles con su estado y edad: «puesto que ['aunque'] las aventuras había dejado, no habían sido así del todo, que muchas veces, desconocidamente, a guisa de caballero andante, no hacía sino enmendar muchos agravios» (fol. 164v). En el *Félix Magno*, el relato de las aventuras de Falangrís, padre del héroe protagonista de este libro de caballerías, se abre y se cierra en apenas unas páginas, pues basta con señalar al inicio de la obra el ilustre linaje del que desciende Félix Magno. Para obviarlo del relato posterior, el autor lo agobia con el ejercicio del poder:

> Cuenta la historia que, pocos años después que aquel noble rey Artús se perdió siendo rey de la Gran Bretaña, hubo un rey en ella llamado por nombre Falangrís. Este rey tuvo un hijo llamado Falangrís como el padre. El cual en virtudes y fortaleza de armas pasaba a todos los de su tiempo, tanto su fama era sonada por todo el mundo. Andaba siempre buscando las aventuras por tierras extrañas, haciendo en armas grandes maravillas. Este caballero sabréis que, como supo la muerte del rey Falangrís, su padre, y viese que le convenía vivir en su reino, aunque mucho le pesase de dejar el ejercicio de las armas, viendo que de aquello antes mal que bien le podría suceder (como muchas veces acaece, que de estar los reyes fuera de sus reinos es causa de muchas disensiones y levantamientos), acordó de venir a su reino, donde luego fue alzado por rey en la gran ciudad de Londres (*I-II*, pág. 5).

A partir de entonces, vía libre para las hazañas de su hijo Félix Magno, entre las cuales se cuenta la brillante victoria obtenida contra los turcos, enemigos del Emperador de Grecia. Éste, agradecido, pone en un brete al caballero andante, quien se escabulle elegantemente de tan onerosa gratitud:

> —Yo os ruego —dijo el Emperador— que toméis por vuestro el reino de Certania que habéis ganado y con él toda la parte que de Grecia quisiéredes, pues que toda es vuestra.
>
> Félix Magno quiso besar las manos al Emperador por aquello que le decía, mas el Emperador no lo consintió, antes le abrazó. Félix Magno dijo al Emperador que él aceptaba aquella merced que le hacía para don Clarís de Alta Mar, su hermano, y que él lo tuviese así por bien.

Acepta el Emperador, pero don Clarís, alerta, condiciona su acceso al poder con esta cláusula: expone «que él no se quería llamar rey hasta que su hermano Félix Magno fuere casado, porque no era razón que él dejase las aventuras entre tanto que Félix Magno las siguiese» (*Félix Magno I-II*, pág. 98). El precavido don Clarís se vería apeado en su incipiente carrera como caballero andante si aceptara el gobierno de Certania; para asegurarse la posibilidad de competir con su hermano Félix Magno, dilata la entronización hasta el momento en que su hermano se case, a sabiendas de que tanto en un caso —ascensión al trono— como en otro —matrimonio (público y concertado políticamente)— las aventuras caballerescas no tendrían cabida. Esta ley incontrastable que dificulta la vida aventurera del caballero andante es la que orienta el interés de don Clarián por desposar y velar lo antes posible a su hermanastro Riramón de Ganaíl con la hermosa infanta Julieta: «Luego en proviso fueron desposados por mano del arzobispo Adriano, y don Clarián dio priesa en que se velasen. Esto hizo él por excusar a su hermano de andar las aventuras, porque el rey Prostolemo así se lo rogara» (Castro, *Libro segundo de don Clarián*, pág. 366). La trayectoria heroica y ejemplar del caballero Florambel de Lucea queda sancionada con la superación de la prueba de la Torre de las Maravillas, que le otorga el rango principal en la jerarquía de méritos que la aventura adjudica a sus aventureros. Es también el canto del cisne, «el fin de la trayectoria bélica del héroe, pues al terminar la prueba [...] llegan a la Ínsula Nueva los enviados del viejo emperador de Alemania que le solicitan a Florambel que los acompañe a Colonia para suceder a su gobernante» (Aguilar Perdomo 2005: pág. 17).

Los ciclos vitales de los personajes en el género no coinciden con el lapso de su protagonismo narrativo. Si infancia, juventud, madurez e incluso vejez son materia narrable del ciclo vital del personaje (extendiéndose en ocasiones a lo largo de varias obras de un mismo ciclo), su protagonismo abarca prioritariamente el trayecto desde la investidura como caballero hasta el cierre de sus andanzas o errancia caballeresca (cubriendo normalmente un libro o parte completos). Ese punto y aparte, y no punto final, da paso a las aventuras de su hijo o de otro caballero joven no vinculado a su descendencia que, como expresaba Cacho Blecua en texto citado antes, *superará* sus éxitos. A la astilla no se le exige sólo ser de la misma cepa que el palo, sino *superar* al padre o al caballero precedente del ciclo. A cada nuevo protagonista de un libro de caballerías, con término caracterizador del género, se le impone la ardua tarea de *sobrepujar* a sus mayores. En el *Olivante de Laura* de

Antonio de Torquemada (1564), Arsímenes se le presenta en sueños al Emperador y le pide que case al príncipe Tirses con la infanta Clarista, a don Padasán de Lidia con la infanta Tirseida, a don Rosanel de Briana con la princesa Darinea, al infante Aliazar con la infanta Casiana; «de los casamientos de éstos vendrá muy gran bien y provecho al mundo, naciendo de ellos hijos que en no menor estado sustentarán la orden de caballería que sus padres, los cuales serán remediadores de muchos agravios y tuertos que en su tiempo en el mundo se hicieren» (Torquemada 1997: págs. 677-678). A estos hijos se les asigna proféticamente la capacidad de igualar el estado de la caballería logrado por sus padres («en no menor estado»), pero lo normal es que se vean obligados a sobrepujar la fama de sus precedentes. En el octavo libro del ciclo del *Amadís de Gaula*, protagonizado por Lisuarte de Grecia, «su fama [de Lisuarte] crescía tan altamente que juntaban a las grandes maravillas que Dranciano de él decía, escurecía la fama de Florisando y sus proezas eran olvidadas como de las cosas pasadas a las presentes hacer suelen» (Díaz 1526: fol 104v). De este modo, Esplandián supera a su padre Amadís en *Las sergas*, Florisando a su predecesor literario en la sexta parte del ciclo, el *Florisando* de Páez de Ribera, y Lisuarte de Grecia a éste en la octava parte. Otro tanto cabe decir de Floramante de Colonia, que paulatinamente le gana el terreno a su padre don Clarián en la tercera parte del ciclo de los Clarianes: «juzgáronlo por uno de los señalados caballeros del mundo, diciendo que su padre no se le igualaba con gran parte según el ardimiento con que andaba en la batalla» (López 1524, *Libro tercero*, fol. 32r).

En el intervalo propuesto anteriormente, entre la investidura caballeresca y la asunción del poder, se despliega el nomadismo intermitente de las andanzas del caballero andante, punteado por estadías en castillos, cortes palaciegas, ermitas y monasterios, casas de floresteros... En general, si las aventuras *de camino*, como los enfrentamientos individuales contra caballeros malvados, los pasos, las luchas contra jayanes o monstruos, los encuentros desafortunados con viles señores de castillos, etc., caracterizan el nomadismo al través de florestas, puentes o montañas, los episodios de justas y torneos, los conflictos bélicos generales, la magia, las representaciones parateatrales y, sobre todo, el amor, se le presentan al andante durante sus períodos sedentarios.

Son caballeros andantes que e] protagonizan aventuras de carácter prioritariamente armamentístico, ligadas en mayor o menor medida —pero no necesariamente— al sentimiento amoroso. Estas aventuras constituyen el elemento clave en la vida del caballero andante.

Las andanzas del caballero andante cobran sentido vital para el protagonista de un libro, y función narrativa para el relato donde se narran, cuando lo ponen en contacto con las *aventuras*. El concepto de *aventura* en los libros de caballerías tiene una doble faz y admite paralelamente un doble acercamiento: lo que significa para el caballero andante por una parte, lo que implica narrativamente en la cons-

trucción del relato de sus caballerías por otra. En el apartado precedente he propuesto el dinamismo del caballero andante, sus viajes constantes a caballo, como rasgo esencial en la caracterización del personaje central de estos relatos. En el plano existencial, la *aventura* es el elemento que da sentido al viaje del caballero andante. Nuestro tipo literario, clave en la caracterización del género, *sale* en busca de *aventuras*, y su viaje tiene sentido cuando el camino le ofrece las *aventuras* que busca. Tras superarlas, el camino se ha convertido en una suerte de destino vital satisfactorio, con sentido completo: el caballero andante ha encontrado *su camino*. Sólo a partir de finales del siglo XVI, y especialmente con la versión del tipo del caballero andante errante que ofreció Miguel de Cervantes en *Don Quijote de la Mancha*, la errancia de estos personajes comienza a asociarse con el vagabundeo, el deambular sin sentido, el 'errar' ('caminar o desplazarse sin objeto'). La desesperación de don Quijote que se expresa en el pasaje siguiente, «Casi todo aquel día caminó sin acontecerle cosa que de contar fuese, de lo cual se desesperaba, porque quisiera topar luego luego con quien hacer experiencia del valor de su fuerte brazo» (vol. I, I, cap. 2, pág. 48), se entiende mejor cuando se proyecta sobre el tipo que describo: al Caballero de la Triste Figura le asaltan serias dudas sobre el destino de caballero andante que ha elegido porque el camino no le ofrece «cosa que de contar fuese», esto es, *aventuras*. Sin ellas, su cabalgada se convierte en vagabundeo sin sentido y no puede encontrar *su camino*. Cuando los caballeros andantes del *Polindo*, libro de caballerías de 1526, «cinco días anduvieron sin hallar cosa que de contar sea», o cuando don Quijote «todo aquel día caminó sin acontecerle cosa que de contar fuese», sus vidas son inenarrables, no son narrables, carecen de interés, porque no les suceden aventuras. Esas *cosas* que no les pasan y que por tanto no dignifican sus vidas tanto como para ser contadas, son las aventuras caballerescas, como revela el autor del *Félix Magno* cuando emplea una fómula semejante a las tres anteriores, pero en las que ha sustituido las *cosas* dignas de contarse por las *aventuras*: «Pues tornando a Félix Magno, sabréis que anduvo algunos días sin hallar aventura que de contar sea» (*I-II*, pág. 17)[37]. La aventura es ante todo aventura individual; la épica de las empresas colectivas buscará otros cauces literarios para su expresión, porque los libros de caballerías acostumbran a carear al individuo particular, el caballero andante, con *su* aventura. En el *Cirongilio de Tracia*, gran cantidad de caballeros andantes se reúnen en el castillo de Udegar en Hungría; en su mayor parte son extranjeros, y se han dado cita en ese castillo húngaro para socorrer al buen rey Lerián de Hungría. Tan pronto como la empresa colectiva ha

[37] Otros ejemplos semejantes aparecen en págs. 121, 154. El caballero sin aventuras es un caballero *desaventurado*, con término complejo donde se solapan los valores de *ventura* y *aventura* vinculados etimológicamente y con cruces todavía frecuentísimos en los libros de caballerías del siglo XVI (véase *infra*, págs. 141-143): «Brimartes y Amadís continuaron su camino, mas en todo él no hubo *ventura* que de contar sea, hasta que llegaron a la ciudad de Gales»; Amadís de Grecia, con el sobrenombre de El Caballero sin Descanso «porque en su corazón ni en sí mesmo lo traía, [...] anduvo por sus jornadas sin hallar *ventura* que de contar sea, hasta que llegaron a una fuente» (Silva 2004: págs. 301, 328).

sido superada satisfactoriamente, Cirongilio reúne a los cooperantes para recordarles su solitario mester:

> Esforzados caballeros, el día que el peso de las armas nos dispusimos a tomar nos dispusimos a tantos trabajos y fatigas cuantas mejor habéis visto por experiencia, y por cierto que si el fructo que d'ellas se coge no fuera tan alto no es de dubdar sino que el que a ellas se diera fuera tenido por hombre indocto y de poco saber y desesperado de sí mesmo. Y pues el intento nuestro es solamente seguirlas por alcanzar gloria y adquirir fama y honra, y ésta no se puede haber por lo que nuestros señores y amigos acaban sino por lo que por nuestras personas podemos hacer, puesto que no dejamos por eso de participar los unos con los otros, conviene que la tal no la busquemos juntos, que siéndolo, según todos sois de buenos caballeros, cuantas aventuras hay en el mundo que acabásedes, divididas, casi ninguna era la parte que a cada uno podía caber de alabanza; por lo cual debemos hacer entre nosotros apartamiento, porque yendo cada cual por su parte mejor las aventuras se hallarán (Vargas 2004: pág. 42).

El concepto de aventura tiene además un valor netamente narrativo y constructivo, como ha resaltado Marín Pina:

> La aventura es la unidad básica y mínima de los relatos caballerescos; las aventuras son los resortes dinámicos de la vida del héroe que le hacen progresar hacia un estado de perfección personal ejemplar; formalmente, es una unidad aislable que no aislada, con estructura propia dentro del relato caballeresco. La recurrencia de unos esquemas formales, asimilados en distintos niveles por los autores y por los mismos lectores, permite su reconocimiento (1989a: págs. 150-152).

De esta forma, el itinerario del caballero andante, desde su investidura al ostracismo, viene pautado por las aventuras que aquilatan su valía, al tiempo que esas mismas aventuras, al ser narradas, se convierten en los eslabones de la larga cadena con que se construye su relato —el libro de caballerías que lee el lector. Los eslabones, que pueden ocupar uno o más capítulos, tienen raíces folclóricas o se apoyan en fuentes librescas, extraídas tanto del mismo género como de otros con los que entran en contacto los libros de caballerías en su evolución diacrónica. Su engranaje obedece a una casuística muy amplia, pues son fácilmente intercambiables e incluso ampliables con el añadido de nuevos eslabones o aventuras.

Temáticamente, he precisado en la definición del rasgo que son «aventuras de carácter prioritariamente armamentístico, ligadas en mayor o menor medida —pero no necesariamente— al sentimiento amoroso». El ensamblaje de materia caballe-

resca y sentimental del *Amadís de Gaula*, la perfecta imbricación entre impulso sentimental y caballeresco del héroe, su inmediato y fiel servicio amoroso a Oriana desde que la vio siendo apenas un niño de doce años (capítulo IV del Libro primero), no siempre se presenta en los libros de caballerías posteriores, de ahí la apostilla de que el amor no necesariamente esté unido al ejercicio andantesco de la caballería. Son muchos los protagonistas de libros de caballerías que ejercen su oficio antes de conocer a la doncella a la que entregarán su amor y su servicio caballeresco (si bien tampoco se me alcanza ninguno de ellos que, tarde o temprano, no se enamore de alguna). Tal vez la formulación más sencilla de este rasgo del género sea la de que el amor es sentimiento inexcusable en la vida del caballero andante, pero no la condición indispensable para la búsqueda de aventuras, el *leitmotiv* que da sentido a su existencia y sobre el que se construye el relato. Esta formulación se corresponde textualmente con un aspecto relevante en el género de los libros de caballerías: la mixtura de episodios sentimentales con los bélicos y el interés concedido al desarrollo descriptivo y narrativo de los "procesos amorosos" en el relato de la vida caballeresca del protagonista. Las conexiones entre el género de la *ficción sentimental* o *novela sentimental* y los libros de caballerías han sido resaltadas atinadamente por numerosos historiadores de la literatura española. A ambos modelos de ficción idealista se les ha otorgado la dignidad de ser «los dos cauces esenciales por los que a finales del siglo XV se desarrolla con cierta independencia de la historiografía y de la influencia francesa la creación novelística» (Roubaud 1994: págs. 115-116). Y son cauces que convergen con frecuencia en tramos de un mismo caudal de aguas caballeresco-sentimentales o sentimental-caballerescas. Si en los relatos sentimentales priman los efectos de la pasión sobre la acción, la ficción caballeresca ofrece una relación inversa de fuerzas. Para seguir con la imagen precedente, en ciertos tramos del río las dos corrientes convergen, pero no se mezclan osmóticamente casi nunca en los libros de caballerías. Armas y amores se suceden normalmente como compartimentos estancos en el relato de la vida del héroe, que atraviesa por fases en que el afloramiento de lo sentimental provoca la detención de la acción caballeresca (o la exige para su surgimiento), otras en las que la afectividad amorosa queda latente bajo otras pulsiones violentas más candentes. El epígrafe en verso del capítulo 85 de *Las sergas de Esplandián* de Rodríguez de Montalvo informa de esas combinaciones: «Como el autor la pluma tendiese/ Por hechos heroicos y grandes señores/ Forzole Cupido que a cosas de amores/ Dejadas las armas, la mano volviese» (1963: pág. 485). Rodríguez de Montalvo orienta el capítulo al tratamiento de «cosas de amores» una vez «dejadas las armas», mezclando en mixtura típicamente renacentista temas distintos, o, como afirma el *trasladador* en los poemas que cierran el *Floramante de Colonia*, 'matizando' armas y amores: «Oye, lector, con sobra de celo, / mira y relee aqueste tratado/ de armas, amores, assí matizado, / no menos que estrellas están en el cielo» (López 1550: fol. 162v). La misma combinación temática se resalta en un soneto laudatorio que un anónimo poeta dedicó a Francisco Barahona (1997: pág.

139), autor de *Flor de caballerías*; el primer cuarteto rezaba así: «Aventuras extrañas y gloriosas, / golpes, invictos brazos y bravezas; / dulces amores castos y ternezas / de esclarecidas damas y hermosas». Mixtura que en mi opinión no implica generalmente verdadera imbricación de resortes amorosos y armamentísticos en la composición de los rasgos vitales que caracterizan al sujeto protagonista de los libros de caballerías.

En la descripción del rasgo e] adjetivaba el carácter prioritario de las aventuras caballerescas con el término 'armamentístico'. Acudo a una matización distinta a otra más usual, aventuras de carácter 'bélico', en un intento de vincular las *cosas de armas* de los caballeros andantes no sólo a las hazañas guerreras, bélicas, del caballero andante, sino a su faceta más lúdica y deportiva, que se despliega en las justas y torneos que se describen de forma recurrente en estos libros, o a sus enfrentamientos contra monstruos de toda laya, episodios todos ellos donde la participación de las armas es capital. El caballero andante afronta aventuras donde se despliega su pericia en el uso de las armas que le son anejas. No son sus trebejos desde luego los que le aseguran el éxito final, ni la fuerza, destreza, agilidad o resistencia con que los maneja. La victoria depende en última instancia de su situación privilegiada en la maniquea polaridad que rige la resolución de los conflictos en el género (véase *infra* el rasgo j]). Si el protagonista de estos libros es cristiano, humilde, honesto, hermoso, sincero y leal, vencerá indefectiblemente a los infieles o paganos y a las distintas encarnaciones del diablo, a los soberbios, a los deshonestos, a los monstruos, a los mentirosos y a los traidores. O, en otros términos y conectando el nivel mundano de las andanzas caballerescas con su correlato espiritual, trascendente (rasgo l]), el caballero andante está ungido por Dios, y esta unción es la que le asegura el triunfo sobre las distintas encarnaciones terrenas del Mal (perseguidores del cristianismo, jayanes, bestias diabólicas, hechiceros malignos, caballeros indignos de la caballería, traidores, descorteses, forzadores de mujeres, transgresores del orden establecido, etc.). Pero aunque la fuerza física, el armamento y su manejo no le aseguren al andante el éxito final, sí son desde luego las armas del caballero los instrumentos con que ejecuta sobre la tierra los designios divinos como brazo armado de Dios, unas veces en combates reales, otras en torneos y justas deportivos. Un precioso pasaje del *Floriseo del Desierto* de Fernando Bernal (capítulo XIII, págs. 23-25) ejemplifica por extenso estos rasgos que comento. De niño, Floriseo padeció una serie de desgracias familiares por la que quedó solo y aislado con apenas un año y medio de vida. Fue recogido por un buen ermitaño, Graciano, al que una voz en sueños le anunció que ese niño serviría «a Dios en más provechosa manera que otro hombre del mundo no siendo santo le haya servido». De regreso a su ermita, Graciano

> lo crio con mucha diligencia; hasta seis años, hablándole en lengua griega, y dende esta edad en los ocho años supo leer y escrebir. Y dende esta edad hasta los doce años supo perfectamente la arte de bien hablar y escrebir la lengua latina y griega [...]. Y el ermitaño, teniendo gana que

> Floriseo hiciese vida en aquel yermo, nunca le quería decir cosa de su linaje quién era. Pero el gran corazón de Floriseo bien enseñaba de dónde decendía, porque, aunque era mochacho, siempre tentaba cosas de mucha aventura de peligro, de donde todas las veces sacaba loor de fuerzas y corazón, habiendo muerto bestias y serpientes muy fieras como de continuo mataba en aquel yermo. Y sin esto, algunas veces mató algunos moros que querían entrar en la ermita por robarla; esto hacía él con un bastón muy recio que de continuo traía al hombro y, sin éste, ingenió él una arma de una piedra muy tajante que puso en un palo, con la cual cortaba muy bien.

El ermitaño, preocupado por estas tendencias del muchacho,

> procuró de apartarle de aquellas cosas de peligro en que le vía poner. Y hacíalo poniéndole en que estudiase las artes y la ciencia divina, lo cual él estudió dende doce años hasta que hobo deciséis, en lo cual alcanzó tanta parte con que en cualquier lugar de sabio fuera tenido por uno de ellos. Pero por este estudio no dejaba Floriseo de ocuparse algunas horas del día en probar su cuerpo en cosas de fuerza y desenvoltura, en lo cual tenía la mayor parte que en aquellos tiempos se pudiera hallar en hombre.

Un día de Pascua de Resurrección otros ermitaños que hacían santa vida en aquella zona rogaron a Floriseo que siguiese el santo retiro que ellos practicaban, pero esa misma noche creyó ver en sueños la imagen de un hombre que le dijo: «Floriseo, puesto que ['aunque'] la religión es cosa con que Nuestro Señor se sirve, no quiere ser servido de ti en ella. Por tanto, sal de este yermo y ve por el mundo, donde todo tu pensamiento y obras sean puestos en trabajo por acrecentar la honra de tu santa fe y por defender a todo cristiano que esté puesto en necesidad de socorro». Al día siguiente, ante los ermitaños, el muchacho se sincera y expone su vocación caballeresca:

> Padres y señores míos, bien creo que si miráis el proceso de mi vida no hallaréis en ella, aunque de pecador ha sido, obra ni palabra mía por donde mostrase que tenía ni tengo descontento de esta santa religión vuestra, antes está claro que siempre la amé y loé y defendí en cuanto pude, en lo cual no he yo merecido cosa ante Dios, pues, por haber yo nacido —o casi— en ella, lo que en la religión he hecho ha sido obra que otra no pudiera hacer porque no estuve en el mundo; el cual, según sus nuevas, yo aborrecía, pero determino de ir a él por probar si mi deseo, que es de servir a Dios, se mostrará allá tanto firme que las ocasio-

> nes del mundo no le venzan, lo cual solamente me hace —y no otro mal pensamiento— no tomar vuestro hábito de penitencia.

Como se ha ido comentando en páginas precedentes, el espíritu caballeresco de Floriseo se manifiesta en su comportamiento cada vez que aflora la sangre de su linaje (desconocido aún por el niño, pero que le será revelado por Graciano tan pronto como resuelva dejar el eremitorio). Ese impulso se orienta hacia la búsqueda de la aventura («siempre tentaba cosas de mucha aventura de peligro»), asociada con la práctica de las armas (en este caso, los rudimentarios útiles de lucha que confecciona hábilmente, «un bastón muy recio, una arma de una piedra muy tajante que puso en un palo»), y con los ejercicios físicos («probar su cuerpo en cosas de fuerza y desenvoltura») que lo curten para el trabajo de las armas. Tan potente es la fuerza de su sangre que finalmente se convierte en firme convicción vocacional: «determino de ir a él [al 'mundo', al 'siglo', fuera del ámbito espiritual del retiro] por probar si mi deseo, que es de servir a Dios, se mostrará allá tanto firme». Una vocación de caballería militante, secular y errante que, como ya ha narrado Bernal, se encauza sobre los designios de Dios, manifestados oníricamente primero a Graciano (una voz le anunció que el niño serviría «a Dios en más provechosa manera que otro hombre del mundo no siendo santo le haya servido») y luego al propio Floriseo («sal de este yermo y ve por el mundo»). Floriseo, a estas alturas del relato de Bernal, ¿responde ya al modelo de caballero andante de los libros de caballerías que he esbozado en el apartado d])? Recuérdese que en conexión con los grabados de estos libros señalé un "tipo" idealizado que comprendía los actos (prioritariamente bélicos), el constante cabalgar en busca de aventuras y el aspecto externo (con armas defensivas y ofensivas). En efecto, carece de las armas propias del caballero andante, del caballo y de la armazón o investidura caballeresca que lo faculten para el ejercicio de la caballería andante. Bernal colma esta laguna en los capítulos XIV y XV, «en que se cuenta cómo estando Floriseo para partirse de la ermita, vino a él un ermitaño que le trajo ciertas armas». Un ermitaño llamado Severiano, que fue antaño «nombrado caballero» (pues de otra manera no habría podido armar caballero a Floriseo la noche siguiente), se acerca al joven y le ofrece unas armas que reposan inactivas desde hace veinte años. Severiano le entrega espada, escudo y yelmo, y el primer tuerto que endereza le proporciona el caballo del cruel moro Magón. A partir de aquí, Floriseo encadena aventura tras aventura, guiado por estos principios básicos:

> De hoy más ['en lo sucesivo, de ahora en adelante'] será en tanto que yo viva mi contino oficio procurar con todas mis fuerzas el ensalzamiento de su santa fe y el remedio de los cristianos, y la libertad de mis padres y la justicia de toda persona agraviada, siendo para ello requerido, o viendo el agravio en mi presencia; y que en tanto que Nuestro Señor no me diere mujer con que le sirva yo, no conosceré otra pecando

con ella; y que para complir no terné en estima cualquier peligro que pueda venir a mi cuerpo (pág. 27)[38].

El interés del género por los episodios armamentísticos se plasma como decía en 1) los episodios dedicados a los conflictos armados que enfrentan a grandes contingentes de tropas de reinos o imperios distintos, 2) en los capítulos donde se relatan aventuras de camino en las que el caballero andante mide sus fuerzas con otros rivales, 3) en los torneos, justas y pasos de armas de carácter deportivo, 4) en las descripciones de armas, monturas e indumentaria (que aunque pueden aparecer en cualquiera de los tres espectros temáticos antedichos, suelen colorear brillantemente los combates lúdicos) y 5) en combates individuales entre el protagonista y distintos monstruos o seres sobrenaturales. Los autores de libros de caballerías transcriben verbalmente las *cosas de armas* con fórmulas expresivas estereotipadas y siguiendo un desarrollo esquemático relativamente estable (combate a caballo con las lanzas, combate a caballo o a pie con las espadas, caída del rival, desenlazamiento del yelmo, exigencia de rendición y perdón en caso de claudicación, muerte en caso de pertinacia). No dispongo del espacio necesario para matizar la variadísima casuística que ofrecen estos pasajes armamentísticos, pero al menos desearía ofrecer algunos comentarios generales sobre ellos. Me apoyaré en tres fragmentos del *Libro segundo de don Clarián de Landanís* de Álvaro de Castro (págs. 56-57, 312-313, 234) para aclarar este aspecto esencial en los libros de caballerías. El primer fragmento se inserta en el contexto narrativo de una guerra en Suecia (conflicto armado de grandes contingentes enfrentados); el segundo relata el enfrentamiento fratricida entre don Clarián y su hermanastro Riramón de Ganaíl, engañados ambos por dos traidoras hermanas (un caso típico de aventura de camino de carácter individual); el tercero, la participación del caballero español Valeriano del Ojo Blanco en un torneo (una lucha deportiva)[39]:

Eran ya recogidos todos los cristianos cuando el rey Zoboar llegó con todos los suyos ante el otero del abadía y, como era caballero de gran coraje, quísolos allí acometer. Mas fue tan bien recebido de saetas e dardos e piedras que, queriendo o no, los suyos tornaron atrás, heridos muchos de ellos y muertos. Hacía dar el rey Zoboar grandes voces a su gente que dijesen a los cristianos que saliesen con ellos en el llano y no esperasen otra vez a combatir con toda la hueste junta; que dónde eran aquellos sus caudillos tan esforzados y aquel príncipe suyo que ellos tenían por tan estremado.

—Mucho querrían haber emienda de nosotros —dijo don Clarián—; mas pues hasta aquí nos han dejado venir, bien les dejaremos ir con la afrenta que hoy nos han

[38] De donde se infiere además, como se apuntó antes, que el amor es sentimiento inexcusable en la vida del caballero andante (Floriseo se enamora en el libro segundo de la Reina de Bohemia), pero no la condición indispensable para el ejercicio de las cabalgadas en busca de aventuras.

[39] He marcado con cursivas las fórmulas, adjetivaciones, cambios de tiempo verbal, etc., que aparecen reiteradamente en la descripción del combate en los libros de caballerías y numerado las líneas de cada texto para facilitar las referencias en los comentarios subsiguientes.

hecho. Aunque, si gana tienen de trebejar por el campo, lugar les daremos a ello; por que, si os parece, nos podemos acercar más a ellos.

Los otros respondieron que lo debían hacer así. Entonces salieron a lo más llano todos los de la Devisa e con ellos Argadón, el señor de los Siete Castillos, y Mendacel y Nodanfer e Leobedín con hasta trecientos caballeros. Don Galián y Telión de la Maça y Arceal y Genadís de Suecia hicieron señal de querer justar a los paganos; ellos les acudieron luego a ello saliendo contra ellos otros cuatro caballeros, mas los de la Divisa *los derribaron a todos por el suelo.* Tenanzel y Minuspauro mostraron talante de justar; vinieron contra ellos dos caballeros mas ellos *los metieron por tierra.* Y assí se hicieron otras muy hermosas justas.

El rey Zoboar salió de entre los suyos con una gruesa lança en sus manos; Leobedín *vino contra él* mas *fue en tierra* (el Rey le tomó el caballo). Nodanfer, que lo quiso vengar, el rey Zoboar *lo derribó por el suelo.* Genadís de Suecia *se dejó ir contra él* y encontráronse *ambos tan duramente que las lanzas volaron en piezas.* Empero, Genadís cayó y su caballo lo tomó debajo, que no se pudo levantar; el Rey, que conoció ser de aquéllos de la Divisa que le habían dicho, tomólo preso antes que fuese socorrido y tornóse con otra lanza en aquel lugar. Don Clarián, que supo ser aquél el rey Zoboar, *dejóse ir para él* y *diéronse tan fuertes encuentros que hizieron muchas piezas las lanzas* y de tal manera se juntaron uno con otro que don Clarián perdió el un estribo y el caballo del rey Zoboar puso las ancas por tierra. Mas él lo hizo saltar adelante y, con mucha saña que entrambos hobieron, *acométense* de las espadas, dándose *tan grandes golpes que las llamas de fuego hacían saltar en alto.* Así que si los dejaran aquí se pudiera ver una hermosa batalla, mas de entrambas partes vino gente por les socorrer y, cesando las justas, revolvióse una tan cruda pelea que *otra cosa no viérades* sino golpes a todas partes.

Don Galián y Tenanzel se derribaron de los caballos y combatíanse a pie *muy bravamente.* El rey Zoboar quedó algún tanto herido de la espada de don Clarián en el hombro siniestro. Lanzóse el cruel Calegión entre los cristianos, dando tan *esquivos golpes* que locura era atenderlos por ser éste el más fuerte jayán que en toda esta hueste viniera. Don Clarián, que hobo temor que algún buen caballero de sus amigos matase, quiso ser el primero que con él se ocopase y, *moviendo muy de recio hacia él, encontrólo por un costado con su lanza tan fuertemente que la lanza le pasó de la otra parte* y le rompió en soslayo parte de la carne de las costillas. Un pedazo de la lanza le quedó metido por tal manera que todos pensaron que fuese ferido de muerte. El jayán *con gran rabia se dejó ir a él* y, señoreándolo por ser muy alto, tanta cudicia puso en lo herir que le dio con el brazo en el escudo tal golpe que por poco no se le fue el espada de las manos. A don Clarián le pareció que con una maza le hobiesen dado; empero, como con otros pudiera el jayán hallarse en quien más espanto pusiera su fiereza, y *diole tan fuerte golpe al través* que el yelmo con lo más de las narizes le cortó y, si no fuera tan fuerte, todas las fazes le hobiera cortado.

Así *se encendió mucho más la priesa* de caballeros que vinieron por les ayudar, mas los ballesteros y arqueros de los cristianos cargaron en aquella hora *tan de recio* sobre los paganos que los hicieron algo retraer. Y porque el sol era ya puesto, el rey Zoboar con su gente se tornó a su real y los cristianos a su albergue que con asaz trabajo aquel día habían ganado.

•

Y *déjase venir para él* y al medio de la carrera *danse tales encuentros de las lanzas que ambos vinieron al suelo.* De la cual caída cada uno de ellos se maravilló, porque don Clarián decía que en el mundo había hallado caballero ni jayán que del primer encuentro lo derribase como éste, y Riramón decía que, si don Clarián su hermano no, que en su
v vida lo sacara de la silla hombre ninguno sino éste.

Así que caídos los dos en tierra, cada cual de ellos se levantó *con grande ardimiento y presteza.* Y *echando mano* a sus espadas, *comiénzanse* de herir *tan bravamente que el fuego hacían saltar de los yelmos* y *las cabezas abajaban muchas veces hasta los pechos,* según los grandes golpes que se daban en ellas. Bien anduvieron una grande hora en
x aquella pelea que ninguno de ellos mostrava flaqueza. Mas como el sol ardía mucho, ahogábanse de calor, así con las armas como con el afán que pasaban del pelear. Y fueles forzado de se apartar afuera por cobrar huelgo, que a maravilla les faltaba.

Y como cada cual de ellos fuese de estremado ánimo, entrambos se levantaron a un tiempo y, bien apretadas *sus espadas en las manos y cubiertos de sus escudos, tórnanse* a
xv acometer tan esforzadamente que en chico rato no les quedó de los escudos con que se amparasen. Y por muchas partes de su cuerpo salía asaz de sangre, atanto que todo aquel *suelo estaba tinto con ella.* Y *los pedazos de la malla de las lorigas eran rompidas* en muchos lugares. [...] Era tanta la sangre que de entrambos salía que no se podían tener en pies y fueles forzado de se apartar. Y asentáronse sobre sendos cantos por descansar. Y
xx en tanto que descansaban, cada cual de ellos pensaba en sí por cuán pequeña causa se había trabado entre ellos aquel ruido.

¡*Quién viera aquí* el placer y la alegría que las dos alevosas hermanas tenían! [...] Y porque se veía cada uno de ellos que no podía escapar con la vida según se sintían y la mucha sangre que de ellos salía, determinaban de se vengar cada uno antes que
xxv muriese. Y con este propósito que los dos tenían, ambos se levantaron a un tiempo y *se vienen* el uno al otro. Y danse tan *esquivos golpes* como si entonces de nuevo comenzaran su pelea. Y Riramón, con coraje que tenía de verse así a sinrazón llegado a punto de muerte, echóse al hombro lo poco de la embrazadura del escudo que le había quedado y, *tomando su espada con entrambas manos,* arremetió para don Clarián. E
xxx *diole tal golpe sobre el yelmo* que le cortó gran parte de él y le alcanzó gran rato en los cascos de la cabeza. Don Clarián, como así se vido herido y veía que agora como de comienzo atormentaban los golpes de su contrario, fue tan enojado contra él que tomó su espada y, *apretándola bien en su mano,* le dio tal golpe sobre el hombro derecho que alcanzó al borde del almete y *le cortó todo cuanto de él alcanzó.* Y dio en el
xxxv hombro y también cortó de las armas gran parte e hízole en las carnes una gran llaga. Entonces Riramón con enojo tornó alzar su espada y [...] descargó tal golpe con la espada que no siento a hombre que no hendiera de arriba abajo por más armado que estuviera y luego cayó.

•

Luego el Duque salió de su tienda y se puso en su lugar. Y Valeriano como lo vido, deseaba de lo derribar porque sabía que andaba enamorado de aquélla que la vida a él hacía perder. Y así como las trompetas fueron sonadas, tal *se dejan ir el uno para el*

otro y *danse tales encuentros de las lanzas* que el Duque rompió su lanza muy bien,
e mas luego vino a tierra del caballo abajo. Y luego fue sacado de la tela.

Asimismo salió Beltalarte y tomó una lanza de las que a la tienda arrimadas estaban. Y puestos en el lugar que solía, *abajada su lanza se dejó venir* para Valeriano y él lo salió a recebir. Y al medio camino *se dieron tales encuentros de las lanzas que las rompieron muy bien.* Y así hicieron las segundas y terceras, mas a las
j cuartas Valeriano hobo tan gran empacho que dijo: "Si a dicha de mi señora Galiana fuese yo agora conocido e viese que contra un solo caballero no bastaban mis fuerzas, ¿en qué estima sería yo tenido en sus ojos?". Y con este pensamiento que tenía tomó una lanza y, en tocando las trompetas, hiere muy de recio a su caballo. Y encontró a Beltalarte *con tanta fuerza que lo hizo trastornar sobre las ancas del*
n *caballo.* Mas como su caballo estuvo quedo, que no se mudó de un lugar, tuvo tiempo Valeriano de tornar sobre él, e túvolo con entrambas manos por tal arte que lo ayudó a poner en la silla [...]. Y así lo dejó y se fue a poner en su lugar, porque vido que ya don Fierastel lo estaba esperando para la justa. El cual, luego que fue en el puesto donde había de estar, luego que las trompetas fueron sonadas *se dejan ir el*
r *uno para el otro y danse de las lanzas muy fuertes encuentros, de suerte que las rompieron.* De ahí tornaron a tomar otras. Y don Fierastel con pensamiento de vengar a sus compañeros y Valeriano con intención que si a aquel buen caballero vencía ganaba las honras de las justas, *abajan sus lanzas y déjanse ir uno contra el otro* y encuéntranse por tal arte que don Fierastel y su caballo vinieron a tierra. Y Vale-
x riano perdió ambos los estribos y en poco fue de no venir él también de la silla abajo. Mas luego que cobró las estriberas, se fue a poner en el puesto de los mantenedores.

El primer aspecto reseñable sería el de las coincidencias estilísticas con que se expresan los tres episodios de tema armamentístico, recalcadas mediante la cursiva en las citas. Fórmulas muy semejantes trasladan en la escritura el inicio de la acometida de los caballeros con sus lanzas[40], el momento justo del golpe propinado con la lanza y su violencia[41] y consecuencias[42]; otro tanto sucede con los combates de espada, donde resulta evidente la relación formulística entre los giros que expresan el momento inicial de aproximación (con cambio del tiempo verbal[43]) o el efecto de las cuchilladas sobre los yelmos[44]. No es de extrañar pues que estas descripciones fueran asimilables para lectores dotados de gran capacidad de retención y reproducibles para creadores de materia caballeresca peritos en las técnicas de *inventio, dispositio* y *elocutio* propias del género (en la poética caballeresca pues, en la *máquina destos caballerescos libros*). Caso singular fue el del morisco Román Ramírez, cuyas capacidades mnemotécnica e imitativa le permitían improvisar pasajes enteros de libros de caballerías, con tanta fidelidad que atrajeron sobre él las sospechas de la Inquisición,

[40] Véanse las correspondencias de ls. 22, 27/I/C-D, Q-R, U.
[41] Ls. 17, 18, 23, 27-28, 41-42/I-II/D-E, H-I, M-N, R-S, V-X.
[42] Ls. 18-20, 23-24, 45-46/I-II/C-D, H-I, M-N, R-S, W.
[43] Ls. 30/VII, XIV, XXVI.
[44] Ls. 30-31/VII-VIII, XVI-XVIII, XXX, XXXIII-XXXIV.

puesta al corriente por oyentes sorprendidos de las facultades tan sobrenaturales (¿diabólicas?) de Ramírez. Lejos de tratarse de una capacidad memorística rayana en lo sobrenatural, estamos realmente ante un dominio completo de los recursos literarios pertinentes para la construcción de estas escenas, y al mismo tiempo ante la constatación de que siguen esquemas prefijados y fácilmente iterables. El ingenioso morisco "creaba" según modelos, y sus creaciones semejaban extractos literales de obras ya escritas, como el *Cristalián de España*. Román Ramírez demostró cómo era capaz de repentizar los capítulos elegidos de ese libro de caballerías, y manifestó ante los investigadores que «pudiera alargar aquellas batallas y el cuento dellas cuatro horas y que era más la traza e inventiva que este confesante tenía que no lo que sabe de memoria de los dichos libros» (Cacho Blecua 2002b: pág. 20). En cuanto a la vinculación de estas convenciones con la expectativa coetánea de las obras, me remito a la autoridad de Cacho Blecua:

> La reiteración de modelos la podemos explicar desde distintas ópticas. En primer lugar, los autores no buscan la originalidad de la *inventio*, sino que pretenden insertarse en una tradición de la que imitan algunos de sus más prestigiados arquetipos (*imitatio*) que repiten cansinamente hasta la saciedad, en múltiples ocasiones introduciendo algunas variantes. Por otra parte, a la altura de fines del siglo XV y principios del XVI, en la configuración inicial del género se está formando un público lector cada vez más amplio, al que unos comerciantes del libro tratan de satisfacer en sus demandas, reeditando obras antiguas, traduciendo textos de contrastado éxito internacional o arriesgándose con novedades. [...] Los libros que se apartaban de los paradigmas imperantes, mucho más abundantes de lo que se cree, habitualmente fracasaron. Independientemente de las confesiones de los autores, se trata de una literatura de "entretenimiento", y como dice Hans Robert Jauss «puede caracterizarse, desde el punto de vista de la estética de la recepción, por el hecho de que no requiere ningún cambio de horizonte, sino unas expectaciones que son indicadas e incluso cumplidas por una predominante tendencia del gusto» (2002b: pág. 34).

Estas semejanzas y reiteraciones suelen provocar el hastío de los lectores actuales al enfrentarse a las descripciones del combate en los libros de caballerías. Sin embargo, los de entonces, buenos aficionados al género, advertían con seguridad matices e implicaciones en los distintos lances que suelen pasarle inadvertidos al de hoy. Por ejemplo, la descripción del encuentro con lanza entre don Clarián y Zoboar (ls. 26-31) implica a un tiempo la ligera ventaja de don Clarián sobre su enemigo (que ha estado a punto de ser derribado) y la dignidad del rival (logró romper su lanza en la armadura de don Clarián y moverlo de la silla un poco, pues perdió una estribera). Tal vez estimaron original el gesto cortés de Valeriano durante su justa con Beltalarte

(ls. M-P), o dedujeron de la amplia descripción del combate singular entre Riramón y su hermanastro que aquel caballero, capaz de aguantarle a don Clarián un combate con lanza y tres acometidas sucesivas con la espada, era digno de equipararse en valía al protagonista del libro. Trace el lector un paralelo con la crónica radiofónica, televisiva o escrita de un partido de baloncesto y repare en que, para un aficionado a este deporte, no es lo mismo un mate a dos manos que otro a una sola mano, ni machacar la canasta a aro pasado con una o dos manos que hacerlo de frente, ni hundir la pelota en la cara del rival (el *in your face* en fórmula recurrente) o culminando en solitario un contraataque. Piense además que un mate, como un tapón, puede implicar un cambio de signo en la dinámica del partido o en el rendimiento de un jugador (sueles acomplejarte cuando *te colocan una chapa*, con otro cliché reiterado, y crecerte cuando la pones tú). Considere también que en los concursos de mates los jueces suelen dar más puntuación a los jugadores más bajos (la dificultad en alcanzar el aro se pondera positivamente) y que tienen en cuenta incluso la 'coreografía' que precede el mate. Pues, salvando las distancias, para el lector de estos libros no era lo mismo un mandoble (ls. XXIX-XXXI) que un golpe de espada a una mano (ls. XXXI-XXXIV), ni una estocada que una cuchillada, ni denotaba la misma valía en el caballero romper una lanza al primer encuentro que no hacerlo. El derribo y la derrota de un rival destacado podía implicar la inminente victoria sobre el bando enemigo, y si sus armas eran peores que las del derrotado, aún tenía más valor su logro, que se realzaba cuando ostentaba su apariencia física y sus evoluciones con una brillante indumentaria. Por supuesto, para alguien que desconoce o desestima estos matices, todo es dar golpes y más golpes, de la misma manera que para el que no gusta del baloncesto todo se resume —y no le falta cierta razón— en intentar meter la pelota por un aro. Esto, en cuanto se refiere al gusto de los lectores actuales por estos pasajes. En cuanto a la oportunidad de traerlos a colación en este ensayo, dedicado al *Quijote* y los libros de caballerías en sus relaciones transtextuales, ya hemos mencionado la forma burlesca con que Cervantes supo valerse de estas convenciones para extraer efectos humorísticos en su novela[45].

Un segundo comentario general sobre la descripción de los combates armamentísticos deriva de la constatación previa. La similitud en las fórmulas descriptivas y en las fases del combate entre los tres pasajes del *Libro segundo de don Clarián* citados (conflictos armados generales, aventuras individuales de camino y luchas deportivas) informa de que en los tres casos asistimos indefectiblemente a la focalización del combate en una lucha individual entre caballeros singulares. Trazando un paralelo cinematográfico, todas estas escenas se resuelven en planos medios y cortos, incluso aquéllas en las que una gran cantidad de extras participa en el rodaje de la contienda masiva. Es el caso de la batalla en la guerra de Suecia, de la cual el momento inicial

[45] Véase *supra* «Cervantes, el *Quijote* y los libros de caballerías», págs. 25-27, y complétense estas notas con el amplio tratamiento otorgado a la parodia de la descripción del combate que ofrece Torres sobre los usos de la espada, la lanza o la rodela por parte de don Quijote (2002: págs. 30-32).

(ls. 1-7) y el momento final (ls. 50-54), con el añadido de un atisbo intermedio (ls. 31-34), rinden cuenta someramente de los contingentes de tropas enfrentados. Son planos generales donde se desdibuja la primacía de los caballeros más señalados del relato, para los que reserva el narrador su arsenal de fórmulas descriptivas del combate. En el desarrollo de la batalla, fuera de cuadro, continúan combatiendo las tropas enfrentadas, pero la cámara se centra en las *muy hermosas justas* (ls. 19, 31-32) que embellecen la contienda. Este elitismo en la descripción del combate, que restringe lo narrable a los hechos en armas de los caballeros protagonistas o secundarios del relato en detrimento del relato colectivo, devuelve una imagen idealizada e individualista de la guerra que ha sido valorada por distintos estudiosos de la materia como un reflejo del medievalismo de los libros de caballerías y de sus autores. Tal vez nos encontremos sin embargo ante las constricciones impuestas a la concepción del combate por la sujeción a unos moldes descriptivos y constructivos inherentes a la máquina caballeresca, uno de esos casos en que mayor sentido tendría hablar del "contenido de la forma" no sólo en términos del formalismo literario, sino también de los de la historiografía según Hayden White. Rodríguez de Montalvo, al describir en *Las sergas de Esplandián* la batalla entre las californianas y los cristianos, focaliza el interés del relato en la descripción singular de ciertos combates sobresalientes. Él mismo parece ser consciente de la restricción que impone a la descripción del combate la presentación de una contienda en cuadros aislados de lucha entre personajes elevados, si bien excusa su visión parcial amparándose en que el maestro Elisabat, cronista y testigo presencial de los hechos, no podía abarcar un cuadro tan amplio en esa crónica que finge traducir Rodríguez de Montalvo:

> Y si en aquesta historia no se cuenta por extenso lo que en particular cada uno de ellos hacía, mostrando su gran fuerza y esfuerzo, no lo causa sino que la multitud de la gente era tanta y tantos venían sobre cada uno de ellos, que aquel gran maestro Elisabat, que lo miraba y por escripto lo puso, no pudo determinar lo que en especial en este trance pasaba, sino algunas cosas bien raras (1963: pág. 542).

Cuando cesan las «hermosas justas», se convierten en crudas peleas donde todos se golpean y hieren (ls. 33-34). La comparación anterior entre la descripción del combate caballeresco (donde no faltan campos tintos en sangre, cráneos hendidos hasta el cuello, caballeros y villanos desmochados, brazos cortados a cercén, lanzadas que atraviesan de parte a parte los pechos armados de los rivales...) y un espectáculo deportivo como el baloncesto puede haber molestado a algún lector, pero los hechos de armas en los libros de caballerías tienen un cierto aire espectacular, susceptible del aprecio estético e incluso erótico. En *El otoño de la Edad Media*, Huizinga apunta que «el deporte, y en primer término el torneo, eran, en la Edad Media, dramáticos en sumo grado y a la vez tenían un sello intensamente erótico»; en ese erotismo participa la sangre: «El elemento de la verdadera bravura es, ciertamente, de no menos valor en

el torneo caballeresco que en el pentathlon. Justamente su expreso carácter erótico determinaba una sangrienta actitud» (1996: págs. 110-116). La compostura y gallardía de los andantes, su magnífico porte al presentarse *buenos cabalgantes* ante las nobles damas que les ayudan a desnudarse las armas, la exhibición espectacular de la fuerza y la violencia, fueron blanco de las críticas de algunos humanistas del siglo XVI. Esta espectacularidad se manifiesta especialmente en los capítulos dedicados en el género a las justas y torneos deportivos. Con ocasión de estas fiestas cortesanas, los caballeros andantes muestran toda la brillantez de su indumentaria: visten armadura y armas de torneo, lucen cimeras (ornamentos figurativos efímeros, colocados sobre la pieza superior del arnés), portan divisas (imágenes sobre los escudos, armadura o paramentos del caballo) y lemas alusivos a esas divisas. En palabras de Alberto del Río Nogueras (1994: págs. 310-311),

> en las justas recreadas en estas novelas no se premian exclusivamente los mejores encuentros, sino también los atavíos más llamativos y las más ingeniosas divisas [...]; el modelo de caballero de la época esgrime habilidad y dominio de las armas, pero también demuestra su pericia en elegir el atavío y mantener la apostura.

Un buen ejemplo de estos episodios lo ofrece también el *Libro segundo de don Clarián de Landanís* de Álvaro de Castro, del que extraigo la descripción de un caballero participante en un torneo, suficiente para apreciar (con el apoyo de las notas a pie de página) la espectacularidad de su atuendo:

> Luego el rey Delfange mandó bastecer justas y torneos y mandólas pregonar en muchas partes, a las cuales vinieron asaz buenos caballeros. Y se comenzaron primero día de setiembre. Los mantenedores de ellas fueron el Duque de Monserván; éste estava enamorado de la infanta Galiana y la había pedido por mujer por causa que era gran señor. El segundo mantenedor era Beltalarte, conde de Socrona, también otro gran señor. El tercero era aquel fuerte don Fierastel de Quirandia, señor de los Montes Claros. [...] Estos tres mantuvieron la tela cuatro días arreo[46] con mucha honra y prez. Y el duque de Monserván, como habéis oído que era enamorado sacaba muy ricas armas y muchas devisas[47] y bordaduras[48], señalándose sobre todos los otros. Y por cimera[49] sacó una es-

[46] *arreo*: 'sin interrupción, sucesivamente'.

[47] *devisa* (divisa): 'la señal que el cavallero trahe para ser conocido, por la qual se divide y se diferencia de los demás' (*Covarrubias*).

[48] *bordaduras*: las bordaduras son los motivos figurados que lucía el caballero durante estos combates deportivos, bien sobre la sobrevista o sobrevesta (también llamada 'cota de armas', túnica ligera, con distintivos heráldicos, que los caballeros vestían sobre la armadura), bien sobre los paramentos del caballo o bien conjuntadamente en ambos.

pera[50] grande de oro y decía la letra así: «Éste bien tiene esperanza[51], / que jamás desfavorece / a quien se nunca fallesce». El escudo era de pardillo y leonado y en campo verde[52] levaba una doncella, la cual tenía un corazón en su mano y alderredor todo cercado con una cadena. Y la letra dezía así desta manera: «Ésta robó mi libertad / y si prisión sufre cadena / voluntad quita su pena». Cuatro días arreo sacó el Duque esta devisa. Y siempre sacaba unos ricos paramentos[53] de raso[54] morado con bordaduras de oro muy ricas y alderredor de ellos una letra de damasco blanco[55] muy bien cortada, la cual decía: «Dicen que los corazones / nunca reciben engaño / y el mío es al contrario» (págs. 232-233).

Los caballeros andantes protagonizan incontables aventuras f] y en torno a la andadura de uno o varios de ellos se construyen sus relatos.

He señalado en apartados precedentes que la aventura se convierte en el elemento nuclear de la construcción básica de los libros de caballerías y que esas aventuras implican la participación del caballero andante (e]), fijado en un tipo imaginario de patrón estable (d]). No obstante, a los autores de estos libros se les ofrecían posibilidades distintas de encadenamiento de esas aventuras, que podemos simplificar en dos técnicas básicas. La primera de ellas I) engrana distintas aventuras que protagoniza un solo caballero andante, mientras que la segunda técnica II) relata las aventuras de varios caballeros andantes[56]. En este segundo caso, el autor

[49] *cimera*: el elemento heráldico o puramente decorativo que lucía el caballero sobre el yelmo, especialmente en las fiestas caballerescas y en los combates deportivos.

[50] *espera*: 'esfera'. La divisa del duque de Monserván conjuga un elemento figurativo efímero (la cimera representando una «espera [esfera] grande de oro») y un poema breve (la letra del caballero). La comprensión cabal de la divisa del Duque procede del juego combinado de la cimera y la letra, formando una suerte de poema visual donde la imagen (esfera) y la letra (a través de un término clave, esperanza) se complementan. La conexión surge de la homografía de 'espera'.

[51] *esperanza*: es el término clave de la letra que asocia el poema con la figura de la cimera (una esfera).

[52] *campo verde*: El color heráldico elegido se asocia doblemente con el motivo figurativo de la cimera (una esfera) y con el término clave de la letra del justador (*esperanza*), puesto que el verde es color de esperanza.

[53] *paramentos*: 'llámanse particularmente assí las sobrecubiertas o mantillas de los caballos' (*Autoridades*).

[54] *raso*: 'tela de seda lustrosa, de más cuerpo que el tafetán y menos que el terciopelo' (*Autoridades*).

[55] *damasco blanco*: 'tela de seda entre tafetán y raso, labrado siempre con dibuxo. Haile doble y simple, y de distintos colores. Es tela noble y la usan las señoras y caballeros para vestidos y colgaduras' (*Autoridades*).

[56] Si bien los títulos de estas obras normalmente citan a un solo caballero, sus desarrollos narrativos pueden afectar a dos o más caballeros que comparten el protagonismo del relato.

puede presentar a lo largo de su obra el desarrollo de las aventuras de cada uno de los caballeros protagonistas de dos formas distintas: IIa) en bloques compactos centrados en torno a cada caballero o IIb) entrelazando en capítulos sucesivos aventuras ligadas a cada uno de los protagonistas.

La disposición de aventuras en torno a un caballero principal acerca el relato a una biografía caballeresca (recuérdese, centrada sobre todo en el lapso de actividad andantesca, entre la investidura y la asunción de responsabilidades gubernamentales). La segunda forma de *dispositio*, las aventuras de varios caballeros andantes dispuestas en bloques compactos centrados en torno a cada caballero, jalona toda la historia con varias biografías caballerescas, mientras que el tercer caso (varios caballeros cuyas aventuras se interrumpen para dar paso a las del resto) fracciona esas biografías en aventuras entrelazadas (es indudablemente la forma más artificiosa, menos 'natural', de relatar los hechos caballerescos). Hacia estas dos formas básicas de construir un relato caballeresco, con la alternativa propuesta para la segunda de ellas, tienden los libros de caballerías de los Siglos de Oro, aunque son frecuentes los casos en que en un mismo libro se combinan ambas. Por ejemplo, a partir del cuarto libro del *Amadís de Gaula* se advierte un abandono progresivo del empleo del entrelazamiento y una mayor linealidad de la narración en torno a Amadís; este proceso, atribuible a la revisión del *Amadís primitivo* por parte de Rodríguez de Montalvo, se acentúa aun más en el quinto libro o *Las sergas de Esplandián*. En el *Floriseo* de Fernando Bernal, se entrelazan en el Libro primero las vidas de Pirineo, Primacia y su hijo Floriseo desde la separación hasta su feliz reencuentro final, mientras que el Libro segundo se ciñe al relato de las aventuras de Floriseo. Los libros I, II y IV del *Félix Magno* son eminentemente 'centrípetos' (tienden hacia el centro gravitatorio de un caballero principal, Félix Magno), mientras que en el libro III son constantes los entrelazamientos de aventuras protagonizadas por distintos caballeros, con esquema semejante al del influyente *Primaleón*, libro de caballerías paradigmático en cuanto a las posibilidades de la intercalación. Otros libros de caballerías, al modo de *Las sergas de Esplandián*, ofrecen sobre todo aventuras que protagoniza un solo caballero andante (*Florisando* de Páez de Ribera, *Lepolemo* de Alonso de Salazar, *Libro segundo de don Clarián* de Castro, *Philesbián de Candaria*...). El *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva presenta de modo constante el uso del entrelazamiento, si bien en un amplio tramo de la obra (entre los capítulos 21 y 48) la batalla en el Imperio de Constantinopla confiere a la narración un desarrollo lineal del tipo I). En resumen, el cuadro de posibilidades constructivas que propongo sirve para marcar las tendencias visibles en ciertos libros (e incluso la que prima en un determinado tramo de un solo libro).

En torno a la andadura de uno o varios caballeros se construyen sus relatos, g] de grandes dimensiones narrativas —los libros de caballerías son muy extensos en comparación con el resto de géneros de la prosa de ficción áurea, realista o idealista, y presentan unos rasgos editoriales bastante estables—, en conformidad con ciertos principios que derivan de la naturaleza cíclica del género de los libros de caballerías y con los aspectos narrativos de narración en tercera persona y focalizador externo, voz heterodiegética, narración ulterior y prioridad de la narración sobre el diálogo.

Antes se indicó (d]) que los libros de caballerías adaptan su desarrollo narrativo al ciclo vital del caballero protagonista y que, superada su vigencia andantesca, un sucesor —normalmente un hijo legítimo o ilegítimo— propiciará un nuevo libro que continúe el precedente. Es importante destacar que la naturaleza cíclica forma parte de la Poética del género, es una de las claves de la máquina de estos caballerescos libros, incluso en los casos frecuentes en que los elementos del conjunto "libros de caballerías" no se incorporan cíclicamente a otros elementos del grupo. Los autores que se planteaban la composición de una obra literaria de este tipo tenían bien presente los imperativos de la construcción en ciclos, con independencia de que luego continuaran las aventuras en un nuevo libro, las retomara otro autor distinto en su continuación o quedaran finalmente truncas. Por ejemplo, si no contamos con una decimotercera entrega del ciclo del *Amadís de Gaula* no es porque el autor de la duodécima y última, el *Silves de la Selva*, cerrara la posibilidad de nuevas continuaciones de la historia, sino simplemente porque nadie concluyó las historias truncadas del *Silves* que remitían a una continuación (Romero Tabares 2002). Idénticamente encontramos el caso de libros de caballerías como el *Lidamor de Escocia*, que son cíclicos pese a que su potencialidad cíclica quedara reducida al libro inaugural de Juan de Córdoba, autor que nunca encontró el tiempo o el deseo para darle su prometido remate, o al continuador ajeno que se preocupara de colmar el final trunco de *Lidamor*: «Quien quisiere oír la deliberación del Emperador y de los otros nobles caballeros que con él fueron presos y lo que a este esforzado caballero [Lidamor] avino en su demanda, y ansí mismo a su hermano Floramonte, que grandes cosas en armas hicieron, lea la Segunda parte de esta historia y verá las esclarescidas hazañas y grandes aventuras que en esta demanda les avino, con las cuales a Dios gracias damos fin a esta presente obra» (Córdoba 1534: fol. 112r)[57]. El carácter cíclico (y por tanto profundamente transtextual) del género es un principio operativo *a priori* en la confección del libro, incluso en el caso de obras inde-

[57] El estudio de los rasgos relacionados con el carácter cíclico de estos libros puede orientar la explanación de algunos de los 'principios o de reglas, explícitos o no, que observa un género literario', el afloramiento de parte de la *máquina* del género caballeresco (Guijarro Ceballos 1998a, 2004a).

pendientes[58], y desencadena en la textura de la obra la floración de «hilos sueltos» (Ferrario de Orduna 2005: pág. 100) que le otorgan una naturaleza abierta, incompleta, porosa. Aunque con ánimo vejatorio, Alonso Fernández de Avellaneda continuó una Primera parte del *Quijote* concebida al modo caballeresco, en cuyo cierre se instaba generosamente a otros músicos a tocar con mejor plectro tan novedoso instrumento novelístico (vol. I, I, cap. 52, pág. 597). Disconforme con el afinamiento del instrumento en manos de Fernández de Avellaneda, la voluntad cervantina de cierre del *Quijote* al final de la Segunda parte es contraria a la máquina caballeresca, proclive por naturaleza a dejar abierta la puerta de su continuación[59].

Los libros de caballerías le deben también en buena parte al influyente *Amadís de Gaula* un diseño editorial bastante estable a lo largo del período de vigencia del género. Como ha estudiado Lucía Megías (2000), la mayoría de los textos caballerescos difundidos en los siglos XVI y XVII se presentaron de forma impresa ante sus lectores, y lo hicieron con unos rasgos externos, unas marcas materiales, identificables para sus potenciales compradores y lectores. Como el *Amadís*, las ediciones eran de formato folio, con disposición del texto a dos columnas, uso de la letra gótica, grabados de diversa tipología pero con presencia recurrente de caballeros en sus monturas, etc. Esas marcas materiales les otorgan un innegable "aire de familia", distinto al aspecto exterior que nos devuelven los textos impresos de otros géneros como la novela pastoril, las novelas bizantinas o la novela picaresca. La materialidad de las ediciones caballerescas áureas se convierte en «un código con unas precisas características externas que tenía la finalidad de atraer como una sirena en medio del océano impreso la atención del comprador, mediante el cual un género literario se identifica con una formulación externa concreta» (Lucía Megías 2004: pág. 12; véase también del mismo autor 2005: págs. 213-220). El haz de rasgos materiales antedichos caracteriza el género de los libros de caballerías como un *género editorial* de los Siglos de Oro, una suerte de patrón estable en el que se reflejaron externamente textos anteriores como el medieval *Libro del caballero Zifar* y el *Tirant lo Blanc* de Martorell (Ramos Nogales 1997, Mérida Jiménez 2005).

Retomando el comentario de los rasgos narrativos del género, en los libros de caballerías aparece constantemente un narrador heterodiegético, que focaliza o ve los hechos desde fuera (no es pues uno de los personajes implicados en el relato), y om-

[58] Es rasgo notorio de los libros de caballerías manuscritos: «Los libros de caballerías manuscritos se estructuran normalmente como obras abiertas, en donde finaliza la narración con el anuncio de nuevos episodios, nuevas aventuras, nuevos amores, nuevos personajes, si no es que se cierra el relato en medio de una aventura o un acontecimiento, como sucede en el *Quinto libro de Belianís de Grecia, León Flos de Tracia, Lidamarte de Armenia, Polismán*» (Lucía Megías 2004: pág. 59).

[59] Don Quijote conocía también esta regla constructiva de la poética caballeresca. Atraído por la habilidad del *Belianís de Grecia* para «acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura», al hidalgo manchego «muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete» (*Don Quijote*, vol. I, I, cap. 1, pág. 38).

nisciente (en el sentido de que "ve" y "sabe" más que los propios personajes acerca de una historia ficticia en la que, como se ha dicho, no participa como personaje). Este narrador fundamental, básico, asume la función de un traductor que vierte o traslada al castellano la historia donde se relatan los hechos del caballero aludido en el título del libro[60]. Los libros de caballerías son pues *narraciones fenoménicas*, tal y como define este concepto Darío Villanueva. Para este autor, el discurso novelístico puede presentarse a los ojos del lector real, empírico, de dos formas distintas. Una de ellas es la que caracteriza las *novelas fenoménicas*, aquellas cuya existencia como *texto* y las circunstancias de producción no se le ocultan al lector: «tal sucede en aquellas obras novelísticas configuradas como cartas, informes, crónicas, confesiones, conversaciones, declaraciones o, en general, manuscritos», situación novelística (situación de ficción) que acarrea normalmente la presencia de una instancia intermedia entre el autor implícito y/o el narrador y los lectores:

> Me estoy refiriendo, lógicamente, al editor o compilador, que no es en puridad enunciador del mensaje narrativo, sino mediador en el proceso comunicativo del mismo, tarea en la que puede asumir diferentes grados de responsabilidad, desde la mera transcripción y ordenación del discurso fenoménico hasta la selección o censura del mismo, pasando por su traducción cuando el manuscrito encontrado o la colección de cartas de la novela epistolar estén supuestamente escritos en otra lengua que la de la comunicación final (Villanueva 1989: pág. 32).

Teniendo en cuenta que este esquema básico puede complicarse en algunos libros de caballerías, será oportuno desarrollar estas instancias del narrador en una fórmula dispuesta verticalmente y un esquema que facilitarán nuestra exposición posterior. Los seis niveles de la fórmula en tabla («Un autor real, bajo la figura del trasladador-narrador, finge traducir la obra histórica escrita originalmente por otro autor (anónimo o de nombre ficticio) y en otra lengua, donde se cuenta la historia del caballero andante que le llega al lector en forma de libro de caballerías») desarrollan lo que con fórmula más sucinta se ha denominado el *tópico de la falsa traducción* en el género de los libros de caballerías (Cirlot 1993, Marín Pina 1994), o en un marbete más preciso a mi entender, «el tópico de la traducción fingida de un original

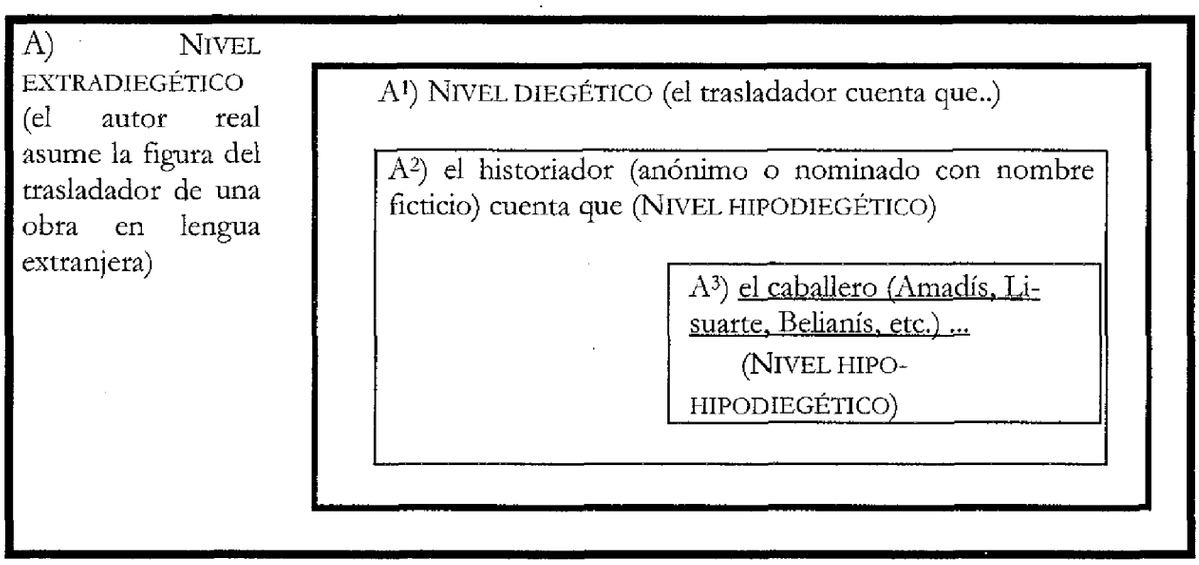
[60] A veces, en el prólogo del libro de caballerías o en el interior de la historia caballeresca asistimos *in situ* a la entrega del manuscrito original al trasladador de la historia. En esas circunstancias, el trasladador (fingido) de la crónica (fingida) penetra como personaje homodiegético en el relato de la entrega del manuscrito, pero no propiamente en la narración contenida en la crónica manuscrita entregada al trasladador. Por supuesto, al tiempo que futuro trasladador, se convierte también y de inmediato en el lector deseado por el cronista fingido.

fingido». El cuadro visualiza las relaciones de dependencia narrativa o niveles de narración[61].

CUADRO 1.

Un autor real	1
bajo la figura del trasladador-narrador	2
finge traducir	3
la obra histórica escrita originalmente por otro autor (anónimo o de nombre ficticio) y en otra lengua, donde se cuenta	4
la historia del caballero andante	5
que le llega al lector real en forma de libro de caballerías	6

CUADRO 2.



He optado por subrayar en ambos cuadros el nivel 5 del cuadro 1 y el nivel A^3 del cuadro 2 para marcar la distinción entre la narración de las aventuras del caballero andante (la diégesis pura, niveles 5, A^3) y las distintas explicaciones que informan del origen del libro de caballerías, del modo en que el autor accedió al manuscrito donde se contaban en lengua extranjera las aventuras del caballero andante y el proceso por el cual se las presenta al lector en castellano (lo que suele denominarse como nivel extradiegético, que es aquél que comienza el relato con el acto narrativo productor del mismo, la primera instancia que origina la diégesis). La separación entre el nivel

[61] La diferencia fundamental con respecto al cuadro propuesto por Pozuelo Yvancos (1994: pág. 236) radica en la fusión de planos en el *plano de la historia* y el *plano del discurso*, que allí se compartimentan, y en que aquí se tienen en cuenta las instancias de la historia desestimadas por impertinentes en la narratología del discurso.

diegético (5) y el extradiegético (1-4, 6) me permitirá exponer con mayor claridad —ésa es al menos mi intención— los casos frecuentes en que el autor (nivel 1), el trasladador (nivel 2), la traducción en sí (nivel 3), el cronista (4) o la forma en que llega el libro a manos del autor o del lector (nivel 6) se convierten en materia literaria (se incorporan a la diégesis, nivel 5).

Con cierta frecuencia, el prólogo de los libros de caballerías informa de estos seis niveles del tópico de la falsa traducción[62]. Una vez se explica en el prólogo el origen de la obra y la forma en que le llega al lector traducida en forma de libro, se nos presenta la (ficticia) historia de un (ficticio) caballero andante (ficticiamente) traducida de un (ficticio) original en una (ficticia) lengua extranjera. Puede pues establecerse un corte entre el prólogo (el nivel extradiegético) y el capítulo siguiente, donde se inicia verdaderamente el relato de las aventuras del caballero andante (la diégesis pura o, en conformidad con el tópico de la falsa traducción, el arranque de la traducción de la obra extranjera donde están escritas las aventuras), sin que este corte impida la emergencia de los niveles 1, 2, 3, 4 y 6 en el nivel 5.

Por ejemplo, si aplicamos el esquema al *Florisando* leeríamos que (1) el autor real Páez de Ribera (2) bajo la figura de un trasladador o adaptador (3) finge traducir del toscano al castellano (4) la versión toscana de Filarites, procedente a su vez de un texto original griego, (5) donde se relata la historia del caballero andante Florisando, (6) que llega hasta el lector en forma de libro de caballerías, en el sexto libro del ciclo del *Amadís de Gaula*, dedicado a Florisando. Si lo hacemos con el *Félix Magno*, (1) el autor real (anónimo) (2) bajo la figura de un trasladador o adaptador (3) finge traducir del toscano al castellano (4) la versión toscana de un texto original en árabe, cuya autora es la sabia Califa, (5) en el que se cuentan las hazañas de Félix Magno, (6) que llegan a manos del lector en el libro de caballerías llamado *Félix Magno*. En el caso del *Philesbián de Candaria*, (1) el autor real (anónimo) (2) bajo la figura de un trasladador o adaptador (3) finge traducir del alemán al castellano (4) la versión alemana de una historia escrita originalmente en griego y anónima, (5) dedicada a la figura de Philesbián, (6) que llega al lector con el título de *Philesbián de Candaria*. Finalmente, en el caso del *Felixmarte de Hircania* seguimos el rastro (1) del autor real, Melchor Ortega, que (2) bajo la figura de un trasladador o adaptador (3) finge traducir del toscano al castellano (4) un texto toscano de Petrarca, autor que a su vez tradujo la versión latina de Plutarco de un texto original griego, obra de Philosio Ateniense, (5) donde se relataba la historia de Felixmarte. (6) Gracias a la traslación del adaptador desde el toscano al castellano puede leerse la historia *Felixmarte de Hircania* en castellano.

[62] Reitero que estos comentarios explicitan constantes en el género advertidas retrospectivamente y marginan evidencias juzgadas como excepcionales; por ejemplo, el importante y muy influyente *Primaleón* prescinde del tópico de la falsa traducción y de los juegos narrativos a los que éste puede dar pie.

La tabla y el cuadro me resultan útiles también para defender la presencia de un narrador en tercera persona y ajeno a los hechos que relata (un focalizador externo, un narrador que no es personaje implicado en la acción narrada) como rasgo relevante del género en mi propuesta genológica. Un narrador principal que, en este caso, asume la apariencia de un traductor que va remitiendo intermitentemente a la historia que traduce (con fórmulas del tipo «Cuenta la historia», «Dice la historia», «La historia os quiere ahora decir», o incluyendo en la remisión el nombre del cronista cuando no se trata de obras históricas anónimas —ficticias, no se olvide)[63]. Son frecuentes los casos en que esa crónica que se finge traducir no es una historia anónima, sino que está atribuida a un historiador (Vadulato de Bondimargue en el ciclo de los Clarianes, el santo ermitaño Cipriano en el *Florambel de Lucea*, el griego Philosio Ateniense en el *Felixmarte*, el historiador griego Galersis en el *Florisel III*, el sabio Novarco del *Cirongilio de Tracia*) o a un mago o maga (Elisabat en *Las sergas de Esplandián*, el nigromante y cronista Xartón del *Lepolemo*, «el gran sabio en las mágicas Alquife» para el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz o el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, Califa en el *Félix Magno*), y en ambos casos los historiadores o magos son a menudo personajes implicados en la acción que relatan[64]. Estos datos hablarían en favor de una consideración narratológica de los libros de caballerías caracterizada por la presencia de un narrador que, aunque se exprese en tercera persona, participa como personaje en la misma historia que cuenta (narrador homodiegético) y "ve" los hechos desde dentro, como testigo de vista (focalización interna). Sin embargo, con independencia de que el supuesto historiador (nominado o anónimo) esté fuera del relato del caballero andante (narrador heterodiegético y focalizador externo) o incluido como personaje en la historia (narrador homodiegético y focalizador interno), nos encontramos generalmente con la mediación narrativa del trasladador o traductor[65]: «el trasladador cuenta que el historiador (anónimo o nominado) cuenta que...», y se sigue la historia del caballero andante protagonista del relato que leemos. En mayor o menor medida, el texto se filtra, fluidamente o con dificultades, a través del trasladador, y por ello

[63] Transferencias pues nivel 1> nivel 2 (de narrador a trasladador) y nivel 2 > nivel 4 (del trasladador a lo que cuenta la historia traducida gracias al acto de la traducción, nivel 3) en CUADRO 1; paso del nivel extradiegético A al nivel diegético A^1 y del nivel diegético A^1 al hipodiegético A^2 en el CUADRO 2. En el caso del paso del nivel 1 al nivel 2, y salvando las distancias entre el mundo real de los autores biográficos y el novelesco que los convierte en enunciadores de un relato ficticio, se mantiene estable el sujeto de los niveles 1 y 2; el autor real Páez de Ribera (nivel 1) finge que es *trasladador*, el *trasladador* Páez de Ribera (nivel 2), sin asignarle persona ajena al oficio ficticio. En otras palabras, los autores reales de libros de caballerías, sean o no anónimos, se dotan de un oficio ficticio en sus textos, pero no inventan una identidad distinta.

[64] En CUADRO 1, el autor del nivel 4 está implicado como personaje en la historia del caballero protagonista del libro de caballerías (nivel 5); en CUADRO 2, el narrador del nivel hipodiegético A^2 participa en el hipo-hipodiegético A^3.

[65] Nivel 2 en CUADRO 1 y nivel diegético en CUADRO 2.

considero que los rasgos de narración heterodiegética y focalización externa caracterizan en último término el género de los libros de caballerías.

He esbozado hasta ahora el esquema narrativo básico del libro de caballerías. Hay autores como Fernando Bernal que no necesitan más que este modelo básico para centrarse en la narración de las aventuras de su héroe:

> Capítulo primero: en que se declara quién fueron su padre y madre de Floriseo, cuya es la presente historia:
>
> Léesse en las historias que hablan de la nobleza y antigüedad del Reino de Bohemia que en los tiempos más antiguos fue poblado de católica gente y ennoblecido con muchos grandes señores que en él había, entre los cuales era el más principal un caballero cuyo nombre era Pirineo, ansí por ser muy pariente del Rey de Bohemia como porque era Duque de Aquilonia e Señor de Ostrina, todo lo cual es gran señorío. Pues así es que este noble caballero fue casado con una muy noble señora cuyo nombre era Primacia, los cuales eran tan conformes cuanto nunca jamás personas de su manera se habían visto en aquel reino, lo cual se veía porque de los dos no se conocía más de una voluntad y querer. E ansí vivieron algunos años en alegre conformidad, en la cual acabaran sus días si como todos los bienes les sobraban no les faltara hijos, a cuya causa tenían mucha tristeza (*Floriseo del Desierto*, pág. 5).

Tras asumir el autor real, Bernal, la figura de un trasladador (más bien de un editor y adaptador, pues ni siquiera se cita la lengua propia de esas historias bohemias), relata que los historiadores de esas crónicas contaron entre otras la vida del hijo de Pirineo y Primacia, Floriseo, «cuya es la presente historia», que se ofrece entonces hasta la conclusión de la obra de Bernal[66]. En el *Lidamor de Escocia* (1534), Juan de Córdoba procede en principio como Bernal, si bien a la altura del capítulo 33 deja reposar la enunciación del relato en el muelle colchón de un cronista, Nicomedes, médico que asiste como testigo de vista a las hazañas de Lidamor y compañía:

> [Trajamor] metiose por un gran camino que por allí pasaba, donde acabó muy extrañas aventuras que aquí no son contadas, mas, quien las quisiere leer, en un libro llamado *Flor de aventuras* las hallará más largamente escritas, ansí de él como de otros muchos buenos cavalleros. El cual libro está en lengua toscana, donde fue sacada aquesta presente historia de este noble caballero Lidamor de Escocia, porque, viendo aquel gran maestro Nicomedes los inumerables hechos de este buen ca-

[66] El anónimo continuador de Bernal, que prolongó su obra con el *Reimundo de Grecia* (1524), ni siquiera precisa de esa fingida base histórica para continuar el relato caballeresco con las hazañas de los hijos de Floriseo, Reimundo y Pirineo.

> ballero y de todos aquellos preciados caballeros que él conoscía, acordó de ponerle por escrito haciendo un gran libro de las grandes hazañas de Lidamor y de sus cormanos y de los otros cavalleros que habéis oído. Él andaba en la compañía de Lidamor no osando poner la historia en letras que Lidamor las supiese, porque bien sabía que no lo había de consentir, y por eso la puso en lengua toscana, la cual él muy bien sabía, donde hizo un gran libro llamado *Flor de aventuras*, del cual fue sacada aquesta presente obra (Córdoba 1534: fol. 56r).

Sin embargo, lo más frecuente es que los autores de libros de caballerías desarrollen más complejamente uno o varios de estos elementos en ciertos contextos de la historia[67]:

1ª. SITUACIÓN NARRATIVA. Acabo de caracterizar el género por la presencia constante de un narrador heterodiegético y focalizador externo. Ese tipo de narrador se presenta normalmente en el discurso narrativo en tercera persona, pero con cierta frecuencia ésta queda anulada por la súbita irrupción en el relato de la primera persona gramatical. Pasamos en estos casos de las fórmulas del tipo «Dice la historia»[68], «Cuenta la historia»[69], «Dice el cuento»[70], «Dice la presente historia»[71], «Cuenta la historia y dice que...»[72] o «Dize el historiador»[73], a otras como «Hágovos saber» (fol. 13v) o «Pues ahora vos quiero decir» (fol. 73v), las dos del *Libro tercero de don Clarián* de Jerónimo López, donde el autor real penetra en la historia que en la lógica ficcional del relato ha sido escrita por otro autor y que él traslada al castellano. Y lo hace a veces para resaltar su tarea de narrador, a despecho del tópico de la traducción fingida de un original también fingido. López, en el libro citado, transgrede el pacto que él mismo se ha impuesto y que le ha propuesto al lector; si se ha presentado como trasladador de la crónica escrita por el cronista Vadulato, en un momento dado del relato "personaliza" su voz autorial con el uso de la primera persona verbal:

[67] Elaboro pues en los siguientes subapartados una lista de cinco *Situaciones narrativas* en las que se amplía el esquema básico apuntado, en uno o varios de los elementos o niveles referidos en CUADRO 1 y CUADRO 2.

[68] En el *Lidamor de Escocia* de Córdoba, por ejemplo, en fols. 16v, 18v, 21v, 23v, 24r, 24v, 25v, 27v, 27v, 32v, 37v, 44r, 45v, 54v, 65v, 68r, 80r, 82r, 87v, 92r, 96v, 98r, 102r, 109v, 110r; en el *Philesbián de Candaria*, 4r, 6r, 8r, 9v, 12v, 15r, 20v, 25r, 32v, 53r, 55r, 64r, 91r, 118r.

[69] *Lidamor de Escocia*, fols. 27v, 45r.

[70] *Primaleón*, págs. 42, 391.

[71] *Lidamor de Escocia*, fol. 66v.

[72] *Lidamor de Escocia*, fols. 13v, 59v, 62r.

[73] *Philesbián de Candaria*, fols. 26v, 42r.

> Dejo de decir la grande admiración de su viaje por no mostrarme prolijo, salvo quiero sus enojos recontar, que más clara fue su pena de lo que con discreto mirar podéis sentir; que, si ahora sus afanes encareciese y servicios despendidos quejase, a la fin fortuna, que siempre fue su enemiga, daría fin muy vergonzoso a su propósito y yo gran culpa y pequeño galardón merecería. Por esto me place contar sus trabajosas jornadas, porque después, si ventura le ayudare para que su deseo se cumpla, bienaventurado tal afán (1524: fol. 31v)[74].

Es cierto que en ocasiones resulta difícil aseverar a qué enunciador remite la marca de la primera persona verbal. El epígrafe en verso del *Cirongilio de Tracia* de Vargas («Capítulo XXI: El veintiuno qué trate / aquí yo pienso dezillo: / cómo el príncipe se parte / y el infante sin más arte / del sobredicho castillo; / y cómo, partido d'él, / por una estraña aventura / vio en la Fuente de Arabel / al hijo de Rocadel / plañendo su desventura», 2004: pág. 76) inserta inopinadamente en la narración una primera persona que tanto podría remitir al cronista de la historia, el ficticio Novarco, como al traductor o trasladador Bernardo de Vargas, duda que dificulta también en el siguiente ejemplo la atribución exacta del enunciado: «Entrado, don Cirongilio mandó sacar la dueña de prisión. Que os diga que se holgó bien es cosa de creer» (pág. 96). Esas dudas se solventan a veces con el auxilio de ciertas licencias del traductor (¡no se olvide, el autor real revestido del ficticio papel de trasladador de la historia!), que matizan o comentan asuntos relevantes de la crónica traducida, exégesis en que indubitablemente asistimos a la irrupción del trasladador en la textura de su traducción. La crónica de don Cirongilio de Tracia incluye una cumplida descripción de los pasos de un baile cortesano y una nota erudita sobre su nombre: «llamábase esta danza 'illiense', porque era uso de los de Illión, que era una ciudad en la provincia de Troya que fue destruida por los griegos. Y luego hicieron otras muchas danzas, así como la gaza, la ginopedia y la pavana, de las cuales ninguna en nuestra época se usa, perdidas por la mucha antigüedad —sólo la pavana, y ésa no en tanta perfición como antes era» (Vargas 2004, pág. 355). *Nuestra época* es la que comparten el trasladador y sus lectores, no desde luego el cronista Novarco, autor griego del original traducido por Vargas. Así pues, sólo el análisis de los contextos dilucidaría la responsabilidad de una enunciación que,

[74] Si abordamos esta situación con el apoyo de los dos cuadros anteriores, podríamos formular así esta situación narrativa: el autor (nivel 1) rompe la lógica ficticia del tópico de la traducción fingida de un original fingido que le propone al lector (nivel 6), y se atribuye la autoría de un pasaje del nivel 5, cuando se sostuvo en el tópico que el trasladador (nivel 2) traducía (nivel 3) la historia escrita en otra lengua por otro autor (nivel 4); en otros términos, un elemento del nivel extradiegético (A^1) se atribuye la autoría de un pasaje del nivel hipo-hipodiegético (A^3), obviando la mediación del cronista del nivel hipodiegético (A^2). Y, además, este exabrupto del narrador apunta a la figura del autor real, Jerónimo López, y no a la figura del *trasladador* Jerónimo López, comportamiento observable en el resto de sus textos caballerescos (Guijarro Ceballos 2002: págs. 267-268).

como la precedente, ni siquiera tiene marcadores textuales orientativos (como sucede con el paso de las fórmulas de seguimiento de la crónica base al uso de la primera persona que se comenta); sería el caso también del pasaje del *Amadís de Grecia* en que las dificultades de la mar conducen al Caballero de la Ardiente Espada «al puerto de Roma, que se dice agora de Civita Vieja» (Silva 2004: pág. 207), donde la modernización del topónimo reposa en el *agora* de Feliciano de Silva y no en el tiempo del fingido cronista de la historia, Alquife.

2ª. SITUACIÓN NARRATIVA. En *Las sergas de Esplandián* (capítulo XCIX), la maga Urganda la Desconocida muestra a Rodríguez de Montalvo –el autor real– el libro escrito en griego por Elisabat, donde se cuenta el final de la crónica del emperador Esplandián, un final del que carecían las fuentes manejadas hasta ese momento por el autor para su traducción. Libros de caballerías posteriores como el *Olivante de Laura* de Torquemada, *Febo el Troyano* o la *Tercera parte del espejo de príncipes y caballeros* de Marcos Martínez procedieron de forma idéntica: los autores reciben de un mago o maga la crónica que han redactado para que la traduzca, aunque presentaron esa cesión en el prólogo de sus obras[75]. Como en tantos otros rasgos caracterizadores del género, también fue original en éste Feliciano de Silva, pues atribuye a su amada la conexión con el perdido texto de la segunda parte del *Amadís de Grecia*. En el punto de unión que engarza la primera y segunda parte del *Amadís de Grecia*, el traductor relata la prerrogativa que le permitió hallar la traducción latina de la crónica griega de Alquife en que se historiaba la segunda parte de los hechos de Amadís de Grecia[76]. Intrigado por la conclusión de la primera parte de la historia («yo estuve algunos días con mucho deseo de saber de ella»), el hallazgo inesperado de la segunda parte, «la cual quiso Dios depararme para que pudiese traducir y enmendar de la suerte que agora oiréis que hallé» reclama un

[75] En esta situación narrativa, el nivel 1 se ficcionaliza, se integra en el nivel 5 (el autor real participa como personaje en la historia que se traduce), al tiempo que se profundiza narrativamente en el nivel 6 (el autor real se detiene para contarle al lector cómo la historia llegó hasta él y cómo se la ofrece para su lectura). Un elemento extradiegético, convertido en criatura de ficción, penetra en el nivel hipohipodiegético (A^3), donde entra en contacto además con los cronistas de la historia (nivel 4, A^2), a la vez personajes implicados en la historia del caballero andante (nivel 5).

[76] La primera parte del *Amadís de Grecia* concluye así: «En este fenecimiento de estos grandes hechos el gran sabio Alquife dio fin a la primera parte de esta grande historia, y la segunda parte que él escribió fue apartada de esta, y por tanto yo estuve algunos días con mucho deseo de saber de ella, a cuya causa esta gran historia ha estado tanto tiempo encubierta, la cual quiso Dios depararme para que pudiese traducir y enmendar de la suerte que agora oiréis que hallé» (Silva 2004: pág. 240). Interpreto el pasaje como una alusión del traductor a un manuscrito griego completo del cual se desgajó la segunda parte, base de una traducción latina posterior. Esa mutilación explica tanto el deseo que tiene Silva, como trasladador y lector del original, de saber cómo termina la historia, como el largo tiempo en que la historia ha estado oculta (la causalidad vincula la mutilación —la causa— y la dificultad del hallazgo —el efecto—, aunque la intercalación sintáctica de «y por tanto yo estuve algunos días con mucho deseo de saber de ella» parezca 'causar' las dificultades).

paréntesis entre las traducciones de las dos partes: la «Lamentacion» y el «Sueño» de Feliciano de Silva, donde «dice el autor e intérprete la manera como se halló» (Silva 2004: pág. 240; repárese en la oportunidad con que Silva reclama los calificativos de *autor* e *intérprete* en un momento en que no está trasladando el —ficticio— original de Alquife). En el «Sueño» se expone el decálogo de los mandamientos de Amor, entre los cuales se incluyen preceptos de obligado cumplimiento para los perfectos amadores y caballeros de los libros de caballerías (silencio amoroso, humildad, pensamiento consagrado en exclusividad al amor, etc.). Los méritos de Feliciano como amador se calibran según este exigente código, y la evaluación se sanciona con la coronación por parte del dios del Amor. Unas doncellas lo conducen ante su amada, que «me habló en esta suerte»:

> —Yo sé que una de las cosas porque has sacado al natural los amores de aquellos preciados caballeros Lisuarte y Perión y Amadís de Grecia fue por la experiencia de los que tú por mi causa pasas, y sé que tienes gran congoja por saber de la parte segunda de esta grande historia. Y porque yo, asimismo, tengo el deseo que tú tienes, para satisfacer al tuyo y al mío y al servicio de aquel que la obra quieres dirigir por ser con más razón que a otro por su sobrada perfición en todas las cosas que grande la debe tener, te hago saber que la hallarás en una cueva que se llama los Palacios de Hércules, metida en una caja de madera que no se corrompe, en un lado de la pared, porque cuando España fue perdida la escondieron en aquel lugar porque la memoria de estos caballeros no se perdiese. Y hallarla has en lengua latina, la cual de griego fue sacada, y con la antigüedad algo corrompido el estilo; ponla de la suerte que pusiste la primera parte (Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, págs. 246-247).

3ª. SITUACIÓN NARRATIVA. Es frecuente que los autores de libros de caballerías conviertan al autor fingido de la historia que traducen en testigo de vista de los hechos que se relatan, y por tanto personaje implicado en la historia contada. Sería por ejemplo el caso del maestro Elisabat, tan allegado a Esplandián «que muchos de sus grandes hechos vio y oyó» (*Las sergas de Esplandián*, pág. 403). En esta tercera situación narrativa puede ofrecérsele a la figura del cronista un desarrollo relevante. Normalmente eruditos clérigos o sabios magos, estas figuras son tratadas en esos casos con el mismo interés que otros personajes secundarios. Por ejemplo, el obispo Vadulato de Bondirmague cumple en el ciclo de los Clarianes las funciones de cronista imperial (escribe la crónica regia del emperador Vasperaldo), de cronista nobiliario (compila distintas obras apoyándose en los testimonios de los caballeros de la corte de Colonia) y de relator de fiestas (es el responsable de conservar por escrito lo sucedido en las grandes fiestas organizadas por Vasperaldo). Pero si hay autores de historias que son clérigos, los hay también que son magos.

Califa (*Félix Magno*) o Ypermea (*Olivante de Laura*), magas y cronistas, tienen la ventaja frente a sus colegas exotéricos del conocimiento mágico, que las capacita para saber de antemano el desarrollo futuro de los acontecimientos y para penetrar en los más recónditos secretos y pensamientos ajenos[77].

4ª. SITUACIÓN NARRATIVA. A otros autores les interesa especialmente entreverar en la historia del caballero andante noticias sobre la composición de la crónica manuscrita extranjera que siguen en su traducción, así como la transmisión del texto que se siguió hasta su definitiva traducción al castellano. Por ejemplo, Gabriel Velázquez de Castillo, autor del *Clarián de Landanís*, relata en la historia de este caballero la compleja forma en que sus andanzas se convirtieron en un libro (el mismo que finge después traducir). El emperador alemán Vasperaldo rogó al obispo y cronista imperial Vadulato que anotara los hechos caballerescos más relevantes de los miembros de su corte. Con el tiempo, la continuidad de esta práctica compilatoria culminó en una historia en ocho volúmenes titulada *Speculum militiae*. De esta crónica en latín extrajo Vadulato otra obra de menores dimensiones, en tres libros, titulada *Gloriosa facta magni imperatoris*, traducidos después al alemán por el doctor Demon de Nuremberga y de esta lengua al italiano por Faderico de Maguncia, obispo de Lanchano. La historia de don Clarián, vertida al castellano por Velázquez de Castillo, deriva finalmente de la versión italiana. En esa compleja transmisión, el texto original latino de Vadulato recibió añadidos posteriores de su traductor al italiano, Faderico de Maguncia, como se advierte en un pasaje del *Clarián de Landanís*. Tras superar las distintas pruebas caballerescas de la Gruta de Hércules, don Clarián accede a una amplia sala, donde encuentra seis sillas con sendas estatuas sedentes. Clarián reconoce a Sansón, Judas Macabeo, Hércules y Héctor figurados en escultura y con sus nombres escritos en letreros; la quinta le representa y nombra a él mismo. Sin embargo, ningún letrero anuncia quién es el sexto caballero figurado, por lo que deduce que se trata de un caballero aún por venir, aquél que les superará a todos ellos:

> Quién el sexto caballero fuese, aquí determinadamente no se dice, porque la historia cuenta que, en tanto que don Clarián vivió, no se pudo saber. Y después este Reino de Contuma fue señoreado de un emperador de Grecia, el cual esta tan rica y extraña obra de la sala hizo pasar en Costantinopla, mas no se pudo allá fabricar con gran parte tan bien como de antes estaba. Y Faderico de Maguncia, obispo de Lanchano, segundo traducidor de esta historia, escribe que en algunas historias italianas que él leyó se hace memoria de la Gruta de Ércoles e que alegan ser

[77] Quedó dicho que en estos casos estábamos ante un narrador homodiegético y focalizador interno en el nivel 5 (CUADRO 1) y ante un elemento del nivel A^2 que es también personaje del nivel A^3 (CUADRO 2).

> este sexto caballero Roldán o Reinaldo de Montalván. Mas el obispo Faderico tiene ser éste el muy noble y esforzado duque Gudufre de Bullón, rey que fue de Hierusalem, diciendo así que [...] Lotenico, un orador griego, escribe ser éste el duque Gudufre (Velázquez de Castillo 1995: pág. 417).

En esta ocasión, la personalidad del sexto caballero superaba el marco temporal del cronista, Vadulato, y por ende la posibilidad de que su nombre figurara en la crónica donde se cuentan los hechos de don Clarián; sin embargo, en la transmisión posterior de la crónica, el traductor Faderico debió interpolar sobre la traducción alemana de Demon de Nuremberga sus conocimientos eruditos, añadiendo la noticia de la solución divergente que presentaban algunas historias sobre la personalidad de este caballero misterioso: algunas fuentes postulaban la identificación del sexto caballero con Roldán, frente al testimonio escrito aportado por un orador griego, al que da mayor crédito Faderico[78].

Consciente de su tarea filológica y editorial en el *Cirongilio de Tracia*, Vargas no sólo romancea una versión latina de la historia, debida al «docto historiógrafo Promusis», quien a su vez trasladó un «original griego que ordenó el sabio Novarco» (2004: «Prólogo», pág. 6-7). Vargas también se responsabilizó de la corrección o enmienda de versiones anteriores. Si bien «es escriptura muy auténtica y aprobada»,

> porque en las traslaciones pasadas alguna cosa se mudó, saliendo de la realidad de la verdad, en la presente trabajé con diligencia, quitando lo superfluo y añadiendo lo que faltava como quedase en toda perfectión; y hallela tan ofuscada y ciega y con tantos yerros —no sé si por negligencia de los comentadores, o por falta del impresor, o por su inadvertencia—, que ninguno creyera que era de su autor Novarco. [...] Pero digo una cosa: que entre cuantos autores en este caso fablan, la más perfecionada obra y que más va por las pisadas y sémitas de Novarco es la presente (Vargas 2004: págs. 6-7).

Inmodestamente, restringe su oficio al de la restauración de lo prístino: «Ni menos me quiero jatar que haya hecho algo, pues solamente es de mi cosecha lo que estaba fecho reformarlo, y emendar lo errado por la antigüedad del tiempo y multitud de los solícitos escriptores». En la *recensio* acudió a todo tipo de testimonios, pero, tras su examen interno y el cotejo entre ellos, acude a los materiales griego y romano más antiguos (y clásicos):

[78] Así pues, en estas situaciones narrativas se realza el nivel 4 (CUADRO 1), centrándose el autor en el relato de la composición material de la crónica y su transmisión más o menos compleja.

> Aunque todavía diré que de los códices y estoriales me haya dado tan poco, que si por ellos me hobiera de gobernar, fuera incurrir en más yerro, y tuve por mejor trastornar de nuevo los auténticos autores, tomando de unos y otros lo necesario, así como de los griegos a Novarco, a Tugelín y a Plicornefo, de los latinos a Promusis, a Haleriense y a Carvehante, así que para escrebir lo castellano fue forzado emendar lo griego y lo latino.

Así pues, estamos realmente ante la traducción de una compilación historial de Bernardo de Vargas más que ante la traducción de una crónica griega intitulada *Cirongilio de Tracia*, obra del historiador Novarco, o si se prefiere ante la edición crítica y extensamente anotada de un texto historiográfico de Novarco, centrado en la figura de Cirongilio de Tracia, en la que las notas y comentarios proceden de otros autores, sobre todo clásicos, que son traducidos también por Vargas[79].

5ª. SITUACIÓN NARRATIVA. En otros casos, el autor real de un libro de caballerías destaca las figuras del trasladador y adaptador con que aparece en la narración caballeresca[80]. Precisamente por casos como los que se comentan a continuación es más oportuna la designación de 'trasladador' que la de 'traductor', pues demuestran que el elemento de la narración diegética (A^1, CUADRO 2) no traduce casi nunca al pie de la letra (ni de forma literal o *ad verbum*, ni en sus equivalencias conceptuales o *ad sententiam*). El trasladador adapta la fuente al contexto de llegada (el castellano del siglo XVI), e incluso la altera sustancialmente: interpola fragmentos digresivos de su cosecha, comenta episodios del original traducido, abrevia la fuente, reordena su disposición, reflexiona sobre la traducción o sobre los problemas que afectan a la fuente cronística que maneja para su adaptación al castellano, etc. Por ejemplo, el (fingido) trasladador Juan Díaz del *Lisuarte de Grecia* (cuyo autor real es Juan Díaz) comenta que el historiador de la quinta parte del ciclo amadisesco

[79] La interpolación de una noticia del historiador Antífates es fruto del trabajo interpolador del autor del «Prólogo», y no se encuentra en la crónica base de Novarco sobre la que trabaja Vargas como (fingido) traductor. Tras su victoria sobre el duque de Brangir, el rey Lerián de Hungría lo condena a la entrega regular de un impuesto: «la cuantidad del tributo fue tres mil aspios, que era moneda de oro que en aquel tiempo corría en aquellas partes [...]. Y como él era caballero dotado de buena razón, lo agradesció tan bien y cumplió así su palabra que este tributo siempre lo pagó él y sus descendientes a la corona real de los reyes de Hungría. Ésta fue la primera vez que este ducado conosció servidumbre y vasallaje, y pasando tiempos vino en tanto aumento que de ducado fue hecho reino, y como antes se llamase ducado de Brangir desde ahí adelante se dijo reino de Polonia; y hállase esto por las antigüedades que de ella escribe Antífates, historiógrafo de los reyes de Apolonia, de quien yo le tomé, y aunque otros muchos lo dicen éste es el más auténtico» (Vargas 2004: pág. 286).

[80] Cuarta y quinta situaciones son esencialmente iguales, pero las distingo porque en el primer caso se tematiza el texto trasladado y su transmisión directa y/o indirecta (con participación incluso de otros documentos y monumentos con valor filológico), mientras que en el segundo se resaltan trasladador y traslación.

(*Las sergas de Esplandián*) contó que Guilán, duque de Bristoya, murió en una batalla, y lo mismo se sostiene en la parte que él traslada al castellano (la octava del ciclo). Sin embargo, en la sexta parte del ciclo (*Florisando*), el historiador presentó a don Guilán vivo. Ante semejante contradicción, el trasladador asegura que en efecto Guilán murió en la batalla de Constantinopla junto a Perión y a Lisuarte, lo mismo que don Grumedán, Nicorán de la Puente Medrosa, Cendil de Ganota y Brandoyvas. Para justificar su opinión, el trasladador se extiende en la transmisión de la crónica manuscrita y en las gestiones que realizó para trasladarla finalmente al castellano.

> Por ser más firme de ella [de la verdad] vi la historia y original, que es la propia que fue de los emperadores de Constantinopla, porque cuando por nuestros pecados aquel gran imperio de Constantinopla se perdió y fue ganado de los turcos, el coronista mayor del Emperador fuyó con las corónicas antiguas viejas y nuevas y se acogió a la isla de Rodas; y allí moró algunos días y toda la librería dejó al Maestre de la Orden de San Juan, rogándole muy afincadamente que la hiciese guardar como cosa de tanto valor que, aunque el señorío se perdiese, que las famosas vidas de aquellos que lo ganaron no fuesen perdidas ni trastornadas en el olvido de las gentes. El cual coronista que fuera del Emperador, como fuese natural de Florencia, trajo esta historia escrita de su mano en lengua toscana porque en estas partes hobiese memoria, de la cual corónica e historia en toscano fue sacada esta grande historia sin faltar ni acrescentar palabra, la cual en la misma guisa había sido trasladada del original griego. Lo que todo enquerí con mucha diligencia y lo envié a preguntar a hombres muy sabidos de la lengua griega, residentes continuamente en Rodas, y me escribieron ser la verdad como la historia en Constantinopla lo decía [...]. No queriendo más prolongar en este paso, concluyo con lo que arriba dije según la original y antigua crónica en griego, e historia natural sacada de ella en toscano de que ésta fue trasladada de letra a letra, lo dice, que murió este noble Duque en Constantinopla como arriba dije (Díaz 1526: fols. 100r-v).

Parafraseo primero la situación narrativa que desarrolla la transmisión de la crónica manuscrita: tras la caída de Constantinopla, entre las obras y sabios que huyeron hacia Occidente se encontraba el cronista imperial, que halló refugio y seguridad para sus manuscritos cronísticos en Rodas. Tradujo al toscano algunos, entre los que se encontraba el manuscrito autógrafo de la historia del linaje amadisesco, la misma que vierte al castellano el 'traductor' del libro de caballerías que lee el lector a partir de 1526, fecha de publicación de esta obra[81]. Pero si revisamos

[81] Insistencia pues en el nivel 4 (CUADRO 1) y en la composición de la crónica.

los datos que aporta este traductor sobre su tarea reparamos de inmediato en que los comentarios desdicen de sus criterios de traducción, y que estamos ante un adaptador más que ante alguien que traduce al pie de la letra su fuente[82]. El trasladador afirma que de la versión toscana del original griego «fue sacada esta grande historia sin faltar ni acrescentar palabra»; lo cierto es que acrecienta el texto toscano rindiendo cuenta de la diligencia con que subsanó una incoherencia detectada en el *Florisando*, después de acudir a la consulta filológica de los originales griegos de los que el cronista imperial bizantino se sirvió en su traducción al toscano.

Las mismas conclusiones (trasladador antes que traductor *ad verbum* o *ad sententiam*) podemos extraer del pasaje precedente del *Clarián de Landanís* (incluido en los ejemplos de la SITUACIÓN NARRATIVA IV). Sabemos gracias a la versión italiana de Faderico que aquel sexto caballero esculpido en la Gruta de Hércules fue para algunos historiadores italianos Roldán, si bien el testimonio de un orador griego, Lotenico, apuntaba hacia una identificación de la escultura con Godofredo de Bullón. El traductor deja de traducir su fuente al pie de la letra tan pronto como manifiesta su opinión personal en apoyo de Faderico y Lotenico: «Cierto, muy bien se puede dar crédito a esto, porque la gran fortaleza y esfuerzo que Dios por su Gracia en el duque Gudufre puso y sus grandes hechos le hacen digno y merescedor de esta gloria» (Velázquez de Castillo 1995: pág. 417).

El caballero andante y el resto de personajes h] están esbozados conforme a una constelación de rasgos reiterados a lo largo del lapso temporal propuesto.

En el punto a] de este apartado propuse filiar la 'manera de contar' propia de los libros de caballerías áureos con algunos rasgos que caracterizan el *romance*. El esbozo recurrente con que los autores de libros de caballerías pergeñan la descripción física y el comportamiento de los personajes, principales o secundarios, recuerda los mecanismos habituales del *romance*: modelos cumplidos de Belleza o Fealdad, personalidad sin matices ni alteraciones sustanciales a lo largo de la historia. Sus caracteres y sus apariencias rehúsan respectivamente la interiorización psicológica y la individuación caracterizadora, y al mismo tiempo esos personajes se convierten con relativa facilidad en el revestimiento moral y corporal de principios abstractos enfrentados. Véase por ejemplo con qué rapidez se despacha la etopeya de Primaleón, a quien mayor morosidad en el detalle no habría dado más realce del que tiene ya de por sí como dechado de todas las perfecciones humanas:

> Sabed que Primaleón no era muy grande de cuerpo, mas de mediana estatura y tenía el cuerpo tan bien hecho que era extremado entre todos los caballeros, y la su hermosura no tenía par. Era más mesurado que

[82] Se presentan pues situaciones narrativas que insisten en el elemento del trasladador y su traducción (niveles 2 y 3 del CUADRO 1) y pertenecen propiamente al nivel diegético (A^1).

> otro caballero que en el mundo hobiese, especialmente entre dueñas y donzellas y, cuando le convenía, era el más bravo en acometer cualquiera gran hecho que otro que en el mundo hubiese. ¿Qué os diremos de Primaleón? Que en todas cuantas buenas maneras podía haber en buen caballero las había en él muy complidamente y parecía tan apuestamente armado, que quienquiera que lo mirase lo conocería en el hermosamente cabalgar (*Primaleón*, pág. 144).

Un repaso por otros libros de caballerías mostrará cómo la etopeya del caballero andante, por citar en primer lugar la figura esencial de este tipo de obras, obedece a unos cánones estables. En cuanto al aspecto externo de Esplandián, sabemos incidentalmente que «En la cabeza no otra cosa salvo sus muy hermosos cabellos, que los hombros le cubrían, que ante ellos el fino oro perdía su color y su haz ['faz, rostro'] se podía comparar a la de los ángeles» (*Las sergas*, pág. 492). De largo pelo rubio, casi divino en su belleza, fue también Lisuarte de Grecia, en un retrato robot semejante al de Esplandián (salvo en la precisión de la melena rizada): «Sobre su cabeza no llevava cosa alguna salvo peinados sus muy fermosos cabellos, que de color de fino oro eran, espesos y ondados que los hombros le cubrían; junto con la extraña hermosura de su rostro, no había persona que de súbito le viese que juzgase ser hombre natural» (Díaz, *Lisuarte*, fol. 22r). Con una escueta mención al color rubio del pelo, a la melena hasta los hombros y a su piel blanca el lector de la época visualiza el rostro del caballero andante. No retrata por supuesto el rostro individualizado de Esplandián, Lisuarte, Clarián o cualquier otro hermoso andante, sino que completa con detalle un esbozo idealizado y estereotipado, el tipo de un caballero que alcanza todas las perfecciones, una suerte de ángel mundano más cercano a la Belleza, a la Verdad, al Bien y a Dios que el común de los mortales. El rostro de los caballeros andantes responde pues a un modelo de belleza seráfica o angelical, que debe relacionarse con otros aspectos típicos de los libros de caballerías como su idealismo (rasgo j] de mi propuesta) y la conexión trascendente del caballero andante (rasgo l]). Esa relación se manifiesta, por ejemplo, en el caso de Félix Magno, de quien se cuenta que

> cuando hubo los siete años era el más hermoso doncel del mundo. Y todos le miraban como por maravilla, que no parecía sino que Dios le había enviado del cielo. Y por cierto, según lo que después avino, con razón se podía decir, porque muchos reinos de cristianos fueran del todo destruidos y sojuzgados de los renegados turcos si Dios no acorriera con este caballero, que hizo cosas tan señaladas en armas que por todo el mundo fue sonada la su gran fama, como adelante oiréis (*Félix Magno I-II*, pág. 9).

Por su extraordinaria belleza, el término de comparación del joven Félix Magno debe buscarse en otra esfera. Félix Magno participa de la belleza divina, y esa comparación, poco ortodoxa en principio, es razonable («con razón se podía decir») si se tiene en cuenta que el caballero está ungido por Dios y ha sido elegido para ejecutar los designios divinos sobre la tierra. La lógica interna de la exposición podría formularse así: Félix Magno es hermoso como un ángel, y es como un ángel porque –el lector lo comprobará más adelante («como adelante oiréis»)– es un enviado divino, un elegido. Además, la Belleza del caballero es manifestación externa de otras virtudes; en términos casi platónicos, Belleza implica Bien y Verdad, como se desprende de este pasaje referido al mismo caballero:

> Me parece que, así como en la hermosura es extremado, lo debe ser en todas buenas maneras que caballero debe tener y, si no fuese de tan poca edad, pensaría que pues en la tierra no se halla quien defienda la vuestra justicia, que Dios os enviaba un ángel de los suyos contra estos diablos que tan a sinrazón os quieren tomar lo que es vuestro (*Félix Magno I-II*, pág. 17).

Los cánones estéticos para estos caballeros andantes son exactamente los mismos que se esgrimen para juzgar la hermosura de sus señoras. Como se trata de una belleza física sumamente idealizada, casi divinizada, estamos ante ángeles asexuados, o andróginos pseudodivinos, que comparten las mismas señales de la hermosura[83]. Como los de Esplandián o Lisuarte, «la princesa Onoloria traía los sus muy hermosos cabellos sueltos, cabellos que muy rubios eran» (Feliciano de Silva, *Lisuarte*, pág. 24); largos y rubios son también los de Elena: «sus cabellos más rubios que el fino oro, sueltos por las espaldas, que lo más del cuerpo le cobrían, y sobre ellos un rico prendedero de oro» (Díaz, *Lisuarte*, fol. 67v). El pincel de Jerónimo de Urrea alcanza en su *Clarisel de las Flores* otras partes del cuerpo de la hermosa princesa Florisalba y refrenda la recurrencia de la melena rubia y la naturaleza angelical de estas mujeres: «era de proporcionada grandeza; de color blanca; los ojos, pestañas y cejas, negras; las facciones del rostro y compostura de colores cuales nunca hombre imaginar supo; los cabellos luengos, copiosos, de color de las resplandecientes madejas de oro del fértil oriente; el aire del cuerpo y fermosura de pecho y garganta ninguna le igualó; las manos jamás naturaleza compuso otras semejantes...; el donaire en el reír, el tono de la voz más era de ángel que de humana doncella» (Lucía Megías 2004: pág. 67). La tez blanca de estas damas se

[83] La semejanza entre la belleza del rostro masculino y el femenino permite en ocasiones los casos de travestimiento que presentan algunos libros de caballerías, cuando el joven caballero barbilampiño se disfraza de mujer y logra incluso enamorar a otros hombres, o la mujer, vestida de varón, encender las pasiones de otras doncellas o dueñas (*Amadís de Grecia*, *Florisel de Niquea*, *Espejo de príncipes y cavalleros*, etc.).

desprende también de aquellos contextos en que se nos presentan ligeramente ruborizadas. Como en el célebre soneto de Garcilaso, la color de sus gestos se viste de rosa y de azucena, y la soflama que surge del rostro albo como un destello fugaz de rosa acrecienta la hermosura y enciende el corazón del enamorado. Así, cuando la joven Damavela vio por primera vez a Lantedón de Suecia se turbó, «de forma que una color muy encendida en su muy resplandeciente faz [...] mucho en su hermosura acrecentaba» (Velázquez de Castillo, *Clarián de Landanís*, pág. 24); «a la Princesa le vino una color al rostro de lo que su cormana ['prima'] Griliana dijo que se paró tan hermosa como un ángel» (Silva, *Lisuarte de Grecia*, pág. 23); «la Princesa cuando oyó esta razón a su padre, tornóse tan colorada como una rosa, a la cual causa pareció tan hermosa a todos que decían no haber visto otra su igual en el mundo» (Castro, *Libro segundo de don Clarián*, pág. 366). Como no podía ser menos, esa misma llama fugaz, que vivifica la belleza de tanta tez inmaculadamente blanca y la libera de la frialdad marmórea[84], aparece en los rostros de los caballeros andantes para realzar su hermosura: «El Caballero de la Estrella [Félix Magno], viendo que no se podía ya más encubrir, dijo al rey que en todo quería hacer su mandado y, quitado el yelmo, como estaba muy colorado del trabajo de las armas y de la batalla que había hecho, parecía tan hermoso que todos decían nunca haber visto caballero tan hermoso» (*Félix Magno I-II*, pág. 194); de otro caballero sabemos que «los cabellos, que él más hermosos había que ningún otro caballero, le cayeron sobre los hombros, y con el encendimiento del justar estaba tan hermoso que a todos hizo maravillar» (Velázquez de Castillo, *Clarián de Landanís*, págs. 83-84). Y no se crea que sólo enrojecen por el esfuerzo bélico, pues Lisuarte, a petición de Rosamunda, declara el nombre y linaje propio: «porque le pareció que era vanagloria nombrarse fijo de tal padre, embermejecióse. Y sus hermosos carrillos tornaron de color de grana fina, que su fermosura mucho acrecentó» (Díaz, *Lisuarte*, fol. 166r). Albas también las carnes de tanta hermosa dama, como se deduce del siguiente pasaje de la *Segunda parte del Espejo de príncipes y cavalleros* de Pedro de la Sierra Infanzón. En una escena brutal y violenta, asistimos a la mancilla de la hija del Rey de Cimarra, que defiende hasta la muerte su honra; su violador «la desnudó, y con las riendas del palafrén crueles azotes le daba en sus delicadas espaldas, matizándolas con azules señales, y todo le aprovechaba poco. Viendo la perseverancia que la Infanta mostraba, añadiendo crueldad a crueldad, sus blancas y bien compuestas piernas con sus rollizos brazos con unos cordeles agarroteó, y la ató a un árbol muy fuertemente» (García Rojas 2002: pág. 408).

Como sucediera con los caballeros antedichos, tanta excelsa belleza femenina es explicable por su participación en la belleza divina: de la infanta Leonorinda se dice «su hermosura era tanta que todo el mundo se maravillaba y decían todos que

[84] Esa frialdad pétrea reduce la belleza de la infanta Galiarda: unas lágrimas resbalan por su rostro, «no que con ellas en algo se afease, antes parecía pararse más fresca, pero estaba así yerta como si fuera imagen de mármol» (López, *Libro tercero*, fol. 204r).

no podía ser que fuese aquella princesa hija de hombre terrenal, sino que Dios la había enviado del cielo al rey, su padre, y a la reina, su madre, y decían que según ellos eran de sanctos y ella de hermosa, que bien se podría creer» (*Félix Magno I-II*, pág. 30). Distintas damas descritas en el *Clarián de Landanís* aparecen como ángeles por su excelsa belleza: «ella venía tan fermosa y tan ricamente guarnida que no parescía sino ángel del cielo» (pág. 24); «celestial figura» (pág. 472); «estaba tan hermosa que no hobiera ninguno que la viera que no dijera que aquélla no parescía mujer terrenal, sino ángel que Dios allí habrá enviado» (pág. 144). Algo divina les parecía la hermosa Claridiana a los valientes Bariandel, Liriamandro y Zoílo, quienes, en persecución de un jabalí,

> vieron venir una doncella, al parecer de poca edad, que en un poderoso caballo venía, con un venablo en la mano, y vestida con una marlota de brocado verde, prendidos los cabellos —que oro de Arabia parescían— con una red de oro [...]. Alcanzando al puerco al tiempo que llegaba a atravesar el camino por junto a ellos, la hermosa dama le tiró el venablo con tanta fuerza y destreza que, acertándole por medio de los lomos, lo pasó de parte a parte [...]. Y con la grande furia que traía, la hermosa dama pasó adelante con su caballo. Y dándole luego la vuelta, muy sosegada, como si cosa ninguna hubiera hecho, paso a paso se vino para los caballeros, los cuales tan espantados estaban de lo que habían visto que sin se hablar palabra el uno al otro se miraban, pareciéndoles ser cosa de sueño, o alguna celestial visión, según las excelencias y estremadas gracias que tan súbita y arrebatadamente vieron en aquella doncella (Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y cavalleros*, II, págs. 217-218).

La belleza de la princesa Roselina, cuando se toca con una corona de gran valor, «no parecía verdaderamente sino que rayos de sol de la faz le saliesen, y tanto cuanto más la corona sobre su cabeza tenía tanto más la divinidad de su hermosura acrecentaba» (*Libro tercero de don Clarián,* fol. 204r). López ha apuntado la vinculación sacra de la belleza femenina y el rostro de Roselina no se ilumina, sino que como una diosa irradia luz propia. La consideración de la belleza corporal como resplandor de luz de la interior deslumbra al lector de los deliquios de Cirongilio de Tracia, enamorado de la infanta Regia:

> ¿Qué esfuerzo puede haber en mí contra aquella que no hay caballero en el mundo que a su gran hermosura no se rinda y subjete? ¿Quién habrá que resista a los penetrantes rayos de su diáfana beldad? ¿Quién de tanta constancia que no le fallescerán las interiores fuerzas del ánima en presencia de aquella que la mayor parte de su inmenso poder consiste en la exterior forma de su ilustrante faz? Que así como el sol con sus en-

> cendidos rayos purga y aplaca las desenfrenadas y venenosas iras de las criaturas terrestres, así ella, sol de toda hermosura, se halla con los rayos piramidales cuando, participando el efecto de su basis o principio, procede y es causa que el desordenado poder de cualquiera fuerte cavallero o jayán se conquiste y pierda su vigor encendido en fuego de obediencia suya (Vargas 2004: pág. 283).

En la belleza física del caballero protagonista de estos libros resplandecen otras virtudes que ornan su carácter y lo encumbran por encima del resto de personajes. En cada obra, el héroe se convierte en la vara de medir la valía de los demás caballeros, que serán tanto más hermosos y virtuosos cuanto más se acerquen al protagonista, siempre inalcanzable. Don Clarián, «príncipe y señor de la máquina y corona de toda la caballería del mundo» (Castro, *Libro segundo*, pág. 348), atesora todas las bondades del caballero perfecto desde el *Libro primero* y es la piedra de toque de las virtudes de sus familiares y amigos: don Galián «era muy noble y esforzado y de buenas maneras, leal, franco, hermoso, y uno de los mejores caballeros que en la corte había, fueras ['aparte de, excepción hecha de'] su primo don Clarián, que este no tuvo par» (Velázquez de Castillo 1995: pág. 182); el pelo de Riramón es tan rubio como el de don Clarián, y se parecía también «en la color del rostro, mas por mucho que era hermoso no lo era tanto como don Clarián» (pág. 244); nadie tan fiel a su amada, «que ninguno igualaba en fe de bien amar con gran parte de aquel noble caballero don Clarián, que éste antes ni después que a su señora Gradamisa conosciese nunca tuvo otro amor, ni en hecho ni en dicho jamás erró contra ella» (pág. 517). En la continuación de Álvaro de Castro (*Libro segundo de don Clarián*), además de su hermosura, se hiperbolizan su mesura («en mesura sobraba a cuantos eran en el mundo», pág. 128), su ligereza («par de ligereza no tenía», pág. 29), su paciencia y cortesía («era el más sufrido y el más cortés de los hombres», pág. 89), su bondad («porque no había en él más benignidad y clemencia que en todos cuantos a la sazón eran en el mundo», pág. 107) o su valía como martillo de jayanes («para quebrantar el poder y soberbia de los jayanes de aquel tiempo, no se hallaba otro en el mundo sino don Clarián», pág. 160). A tan egregio caballero no sólo le corresponden el caballo y la espada mejores del mundo (Norartaque y la Espada de la Esmeralda), sino la mujer más bella, Gradamisa, a partir de la que se mide la belleza y virtudes relativas de otras damas como Polinestra, Bricencia o Julieta en el *Libro segundo*. Esas virtudes éticas (mesura, paciencia, modestia, humildad, rebelión contra la injusticia ejercida sobre los débiles, ira justa, contención de la efusividad en determinadas situaciones), cristianas (fe sincera, respeto por la liturgia y la ortodoxia), amorosas (servicio, fidelidad), cívicas (cortesía, dotes de conversador contrapesadas con cierto laconismo cuando las palabras deben dejar paso a la acción, disimulo palaciego para manejarse en cortes donde deben celarse algunos secretos, conocimientos musicales y poéticos), militares (destreza en la lucha, dominio de las armas, pericia en las cosas de la guerra) o

físicas (fuerza, resistencia, ligereza, hermosura) se predican de los caballeros andantes en este género áureo de los libros de caballerías.

Otro personaje relevante y recurrente en el género es el del escudero. Compañero de fatigas del caballero andante, padece con frecuencia los mismos sinsabores que su señor y trata de aliviarlos de diversas maneras. Son fieles confidentes que escuchan los lamentos amorosos de los andantes, diligentes mensajeros que median ante sus amadas o relatan con exactitud y donaire las hazañas de sus señores ante auditorios cortesanos que no estuvieron presentes en las aventuras. Para las largas jornadas a caballo preparan en sus alforjas frugales comidas que comparten con sus señores, y tanto intiman con ellos que no faltan las ocasiones en que aconsejan al andante cómo debe actuar en asuntos tan delicados como el amor. A veces un enano cumple esas mismas funciones, si bien este personaje tan típico en el género descuella frente a los escuderos por tres rasgos peculiares: son graciosos (tipos chistosos de lengua fácil para los donaires y las bromas), feos y cobardes. Si el enano sorprende por su gracejo y talla anormalmente baja, los grandísimos jayanes aportan en los libros de caballerías la contrapartida de lo desmesuradamente grande. Bravucones soberbios de nombres sonoros, no hay libro de caballerías que no presente alguno de estos gigantes para contrastar la fuerza y valentía del caballero protagonista. El jayán encarna una desproporción monstruosa fácilmente trasladable a la caracterización diabólica; si antes comenté que en la textura ideológica del género la Belleza implica el Bien y la Verdad, la monstruosa fealdad física y moral de los jayanes implica el Mal, la Mentira, la Soberbia, el Paganismo y otros deméritos que hinchan más aun sus altos corpachones. Desde el terrible Endriago del *Amadís*, otro ser diabólico pulula en los libros de caballerías al acecho del héroe: el Monstruo, normalmente una bestia donde se abigarran rasgos fisiológicos de animales dispares (dragones, serpientes, leones, toros, tigres, murciélagos, puerco espines, etc.).

Como tendré ocasión de exponer (apartado k]), la magia es un tema extensamente desarrollado en los libros de caballerías. Magos y magas son pues personajes recurrentes en el género, y mientras unos secundan los propósitos del caballero, otros tratan de impedir su consecución. Ayudantes y opositores practican indistintamente los mismos encantamientos, se sirven de los mismos conocimientos mágicos, alcanzan la misma facultad profética de vislumbrar el futuro en el presente, pero sus saberes teóricos y sus resultados prácticos serán juzgados positiva o negativamente según coadyuven con el caballero andante, o por el contrario, dificulten sus empresas. A estos magos y magas se les suele atribuir la facultad de animar reuniones cortesanas con espectáculos de magia lúdica, y no faltan en el género los que asumen la responsabilidad de escribir la historia del caballero andante al que secundan (véase antes apartado g]).

Además de las tareas familiares, conyugales, sentimentales, eróticas, mágicas, diabólicas o cronísticas que se les suelen asignar a los personajes femeninos en los libros de caballerías, el género recoge con gusto la dimensión belicosa de ciertas

mujeres que transgreden el monopolio de los hombres en asuntos de armas. El *Platir*, el *Espejo de príncipes y cavalleros*, el *Lidamarte de Armenia*, *Cristalián de España* o el *Policisne de Boecia* presentan estos personajes femeninos que, bien por naturaleza y educación (la figura de la *amazona*), bien por circunstancias que las obligan a armarse y comportarse como los caballeros (la *doncella guerrera*), se miden virilmente a los hombres (Marín Pina 1989b).

El caballero andante y el resto de personajes recurrentes i] participan en una serie de aventuras cuyos esquemas básicos también son fácilmente iterables.

Si tenemos en cuenta que los personajes típicos del género muestran una gran estabilidad, sobre todo por lo que se refiere a su eje central, el caballero andante (apartado d]), y que los libros de caballerías, como todo *romance*, reiteran esquemas argumentales y espectros temáticos fácilmente reconocibles para sus lectores y oyentes (apartado a]), advertiremos de inmediato que ciertas aventuras tienden a presentarse de forma constante en cada uno de los elementos del grupo. Abordados con mayor o menor profundidad, con matices particulares en éste o aquel otro autor, apenas encuentro libro de caballerías en que no aparezcan los temas que comentamos a continuación, porque afectan a su protagonista esencial –el caballero andante– y al 'conjunto de principios o de reglas, explícitos o no, que observa un género literario' —la poética del género. En *Don Quijote de la Mancha*, la parodia de Cervantes de los libros de caballerías se dirigió tanto a la imagen típica del caballero andante literario como a la *máquina* de este género áureo. En el capítulo XXI de la Primera parte, durante una conversación entre el caballero manchego y su escudero Sancho Panza, don Quijote imaginó su futuro inmediato como aquél que acontecería a un protagonista típico de estos libros de caballerías e, indirectamente, pergeñó un conjunto de principios o de reglas, explícitos o no. Con el objetivo de ordenar la presentación de este apartado, transcribiré y numeraré el largo pasaje cervantino para disponer después, sobre esa planilla, los temas más recurrentes del género de los libros de caballerías. Propongo en los apartados de la planilla el uso del término *Temas genéricos* porque me interesa especialmente resaltar la conexión entre cierto tipo de aventuras caballerescas, la imagen típica del caballero y de otros personajes y los soportes narrativos e ideológicos de estos *romances*, y pienso que el término revela mejor esa aspiración que el de *tema*[85]. Por

[85] Reconozco la escasa concreción del término propuesto, 'Tema genérico', pero confío al menos en que revele con cierta transparencia el sentido que quiero conferirle: no estamos sólo ante una fórmula estilística más o menos fijada por la tradición, pues también afecta a contenidos propios del género caballeresco; tampoco estamos exclusivamente ante un estudio tematológico —el tema o el motivo del caballero que deja sueltas las riendas de su caballo para que éste elija el camino—, ya que el gesto, su expresión y su valor tematológico afectan además al inicio de la aventura caballeresca y, por ende, a la estructura narrativa del *romance* caballeresco y, en otro nivel, a la imagen del caballero andante y al arquetipo legado a la tradición occidental.

ejemplo, si consideramos como un tema típico de los libros de caballerías el de la *nave encantada*, no sólo abordaremos un aspecto temático, sino que implicaremos un haz de intereses más amplio en que se integran aspectos narrativos (el relato finalista del viaje), ideológicos y espirituales (la búsqueda, el destino y el azar, o si se prefiere la predestinación y el libre arbitrio), elementos caracterizadores del protagonista (el héroe protagonista como caballero elegido para superar ciertas pruebas), formas típicas de la 'manera de contar' de estos libros (la búsqueda y el viaje como principios del *romance*), de su cronotopo (la navegación y el medio acuático como lugares de incertidumbre y peligro), etc. Resalto en versalitas algunos elementos propios de cada uno de los *temas genéricos* analizados, a sabiendas de que se trata de rasgos muy heterogéneos, donde se amalgaman recursos narrativos y estilísticos (*incognito*, polionomasia, retórica cortés, inserción de poemas...), tópicos (amor de vista, sobrepujamiento...), diseño de personajes (divisas, armamento...), aventuras típicas (aventuras de gradación jerarquizante, encantamientos...), etc. Una última advertencia sobre los siguientes subapartados; al ceñirme a este pasaje cervantino, quedan fuera de la exposición ciertos rasgos temáticos que también son relevantes en el género de los libros de caballerías: verbigracia, los pasajes de Descenso a los Infiernos, la aparición de una segunda mujer que interfiere la relación entre los amantes principales, el nacimiento de hijos bastardos del caballero protagonista, el empleo del disfraz y un larguísimo etcétera que omito para intentar dar claridad a esta apretada síntesis sobre los libros de caballerías áureos.

–Digo, pues, señor –respondió Sancho–, que [...] sería mejor, salvo el mejor parecer de vuestra merced, que nos fuésemos a servir a algún emperador, o a otro príncipe grande que tenga alguna guerra, en cuyo servicio vuestra merced muestre el valor de su persona, sus grandes fuerzas y mayor entendimiento; que, visto esto del señor a quien sirviéremos, por fuerza nos ha de remunerar, a cada cual según sus méritos, y allí no faltará quien ponga en escrito las hazañas de vuestra merced, para perpetua memoria [...].
–No dices mal, Sancho –respondió don Quijote–; mas, antes que se llegue a ese término, es menester andar por el mundo, como en aprobación, buscando las aventuras, para que, acabando algunas, se cobre nombre y fama tal que, cuando se fuere a la corte de algún gran monarca, ya sea el caballero conocido por sus obras; y que, apenas le hayan visto entrar los muchachos por la puerta de la ciudad, cuando todos le sigan y rodeen, dando voces, diciendo: "Éste es el Caballero del Sol", o de la Sierpe, o de otra insignia alguna, debajo de la cual hubiere acabado grandes hazañas. "Éste es –dirán– el que venció en singular batalla al gigantazo Brocabruno de la Gran Fuerza; el que desencantó al Gran Mameluco de Persia del largo encantamento en que había estado casi novecientos años". Así que, de mano en mano, irán pregonando tus hechos, y luego, al alboroto de los muchachos y de la demás gente, se parará a las fenestras de su real palacio el rey de aquel reino, y así como vea al caballero, conociéndole por las armas o

por la empresa del escudo, forzosamente ha de decir: "¡Ea, sus! ¡Salgan mis caballeros, cuantos en mi corte están, a recebir a la flor de la caballería, que allí viene!". A cuyo mandamiento saldrán todos, y él llegará hasta la mitad de la escalera, y le abrazará estrechísimamente, y le dará paz besándole en el rostro; y luego le llevará por la mano al aposento de la señora reina, adonde el caballero la hallará con la infanta, su hija, que ha de ser una de las más fermosas y acabadas doncellas que, en gran parte de lo descubierto de la tierra, a duras penas se pueda hallar. Sucederá tras esto, luego en continente, que ella ponga los ojos en el caballero y él en los della, y cada uno parezca a otro cosa más divina que humana; y, sin saber cómo ni cómo no, han de quedar presos y enlazados en la intricable red amorosa, y con gran cuita en sus corazones por no saber cómo se han de fablar para descubrir sus ansias y sentimientos. Desde allí le llevarán, sin duda, a algún cuarto del palacio, ricamente aderezado, donde, habiéndole quitado las armas, le traerán un rico manto de escarlata con que se cubra; y si bien pareció armado, tan bien y mejor ha de parecer en farseto. Venida la noche, cenará con el rey, reina e infanta, donde nunca quitará los ojos della, mirándola a furto de los circustantes, y ella hará lo mesmo con la mesma sagacidad, porque, como tengo dicho, es muy discreta doncella. Levantarse han las tablas, y entrará a deshora por la puerta de la sala un feo y pequeño enano con una fermosa dueña, que, entre dos gigantes, detrás del enano viene, con cierta aventura, hecha por un antiquísimo sabio, que el que la acabare será tenido por el mejor caballero del mundo. Mandará luego el rey que todos los que están presentes la prueben, y ninguno le dará fin y cima sino el caballero huésped, en mucho pro de su fama, de lo cual quedará contentísima la infanta, y se tendrá por contenta y pagada además, por haber puesto y colocado sus pensamientos en tan alta parte. Y lo bueno es que este rey, o príncipe, o lo que es, tiene una muy reñida guerra con otro tan poderoso como él, y el caballero huésped le pide (al cabo de algunos días que ha estado en su corte) licencia para ir a servirle en aquella guerra dicha. Darásela el rey de muy buen talante, y el caballero le besará cortésmente las manos por la merced que le face. Y aquella noche se despedirá de su señora la infanta por las rejas de un jardín, que cae en el aposento donde ella duerme, por las cuales ya otras muchas veces la había fablado, siendo medianera y sabidora de todo una doncella de quien la infanta mucho se fiaba. Sospirará él, desmayaráse ella, traerá agua la doncella, acuitaráse mucho porque viene la mañana, y no querría que fuesen descubiertos, por la honra de su señora. Finalmente, la infanta volverá en sí y dará sus blancas manos por la reja al caballero, el cual se las besará mil y mil veces y se las bañará en lágrimas. Quedará concertado entre los dos del modo que se han de hacer saber sus buenos o malos sucesos, y rogarále la princesa que se detenga lo menos que pudiere; prometérselo ha él con muchos juramentos; tórnale a besar las manos, y despídese con tanto sentimiento que estará poco por acabar la vida. Vase desde allí a su aposento, échase sobre su lecho, no puede dormir del dolor de la partida, madruga muy de mañana, vase a despedir del rey y de la reina y de la infanta; dícenle, habiéndose despedido de los dos, que la señora infanta está mal dispuesta y que no puede recebir visita; piensa el caballero que es de pena de su partida, traspásasele el corazón, y falta poco de no dar indicio manifiesto de su pena.

Está la doncella medianera delante, halo de notar todo, váselo a decir a su señora, la cual la recibe con lágrimas y le dice que una de las mayores penas que tiene es no saber quién sea su caballero, y si es de linaje de reyes o no; asegúrala la doncella que no puede caber tanta cortesía, gentileza y valentía como la de su caballero sino en subjeto real y grave; consuélase con esto la cuitada; procura consolarse, por no dar mal indicio de sí a sus padres, y, a cabo de dos días, sale en público. Ya se es ido el caballero: pelea en la guerra, vence al enemigo del rey, gana muchas ciudades, triunfa de muchas batallas, vuelve a la corte, ve a su señora por donde suele, conciértase que la pida a su padre por mujer en pago de sus servicios. No se la quiere dar el rey, porque no sabe quién es; pero, con todo esto, o robada o de otra cualquier suerte que sea, la infanta viene a ser su esposa y su padre lo viene a tener a gran ventura, porque se vino a averiguar que el tal caballero es hijo de un valeroso rey de no sé qué reino, porque creo que no debe de estar en el mapa. Muérese el padre, hereda la infanta, queda rey el caballero en dos palabras. Aquí entra luego el hacer mercedes a su escudero y a todos aquellos que le ayudaron a subir a tan alto estado: casa a su escudero con una doncella de la infanta, que será, sin duda, la que fue tercera en sus amores, que es hija de un duque muy principal.

–Eso pido, y barras derechas –dijo Sancho–; a eso me atengo, porque todo, al pie de la letra, ha de suceder por vuestra merced, llamándose el Caballero de la Triste Figura (vol. I, I, cap. 21, págs. 228-231).

I (ls. 1-12). Sancho Panza, al iniciar la conversación con su señor, invierte el orden de lectura esperable de un típico libro de caballerías. Si en ellos el *happy end* sanciona el trayecto recorrido durante el relato, aquí Sancho, encelado con la expectativa de una recompensa, oblitera la penalidad del camino. Sancho adelanta el necesario final feliz del género; el hidalgo manchego, sin embargo, reordena la historia de todo caballero andante que se precie y advierte al escudero que sólo tendrá su premio al final de una complicada y trabajada trayectoria que deberán culminar: «antes que se llegue a ese término, es menester andar por el mundo, como en aprobación, buscando las aventuras, para que, acabando algunas, se cobre nombre y fama tal que, cuando se fuere a la corte de algún gran monarca, ya sea el caballero conocido por sus obras». Tuve ocasión de comentar este esquema previamente (apartado d]): el caballero andante debe demostrar por sus obras lo que vale por su sangre, sobre todo al inicio de su vida caballeresca. Para ello, necesita ocultar su nombre, su rostro o ambos a la vez, de tal manera que nadie pueda relacionar sus hazañas con la identidad nominal, reconocible por su origen monárquico o nobiliario, o con su rostro, identificable para familiares, amigos o súbditos que conocieran previamente al caballero que intenta ahora demostrar su valía. La OCULTACIÓN DEL NOMBRE y del ROSTRO son dos esquemas básicos en el género de los libros de caballerías; el héroe de estas obras corre distintas aventuras celando su

verdadero nombre, trocado por un APELATIVO CABALLERESCO apoyado en la IMAGEN DE LAS ARMAS Y DIVISAS que luce, y preservando a menudo la ocultación de su rostro. Repárese en el pasaje cervantino (ls. 8-13): la muchachada que recibe al caballero andante en la ciudad asocia ciertas hazañas (victoria sobre el jayán y desencantamiento del Gran Mameluco de Persia) con un sobrenombre, *el Caballero del Sol*, o *de la Sierpe*, y no con el nombre propio del caballero andante. El sobrenombre adquirido por el desconocido se relaciona visualmente con las divisas que luce sobre su armadura o sobre el escudo. Cuando al final del libro de caballerías pergeñado por don Quijote se descubra la verdadera identidad del Caballero de la Sierpe (ls. 71-73), hijo de un valeroso rey y por tanto príncipe heredero, se producirá la paradójica situación de que este caballero andante ha adquirido fama por sus propios méritos (nadie conocía su sangre), si bien sólo los de noble sangre estaban llamados a culminar ese tipo de aventuras.

Estos caballeros salen en busca de aventuras *desconocidos* para los demás porque tienen la facultad de *desconocerse* a sí mismos con el yelmo y las nuevas divisas[86]. Por ejemplo, el caballero escocés Toriano, derrotado por el Caballero de las Flores de Plata, le ofrece a Deocliano, que desea vivamente salir de la corte y correr aventuras que engrandezcan su fama, una digna de su valía: justar contra el de las Flores de Plata y vengarlo. «Yo vos doy la fe de cavallero –dijo Deocliano– que a todo mi poder no quedéis quejoso. Y para que sepáis la voluntad que tengo en ese caso, mandad luego fazer unas armas [divisas] para mí y otras para vos porque vayamos desconocidos» (Jerónimo López, *Libro tercero de don Clarián*, fol. 76r). Toriano y Deocliano 'se desconocen' –velan su identidad– en el doble sentido de ocultarse a los demás y transformarse por y para ello. Si el azar o el destino les depara alguna aventura, el *INCOGNITO* se completa generalmente con el gesto de calarse la visera de la celada o con el uso de alguna protección del arnés que oculte su rostro, ligado de forma natural a la práctica bélica que requiere un buen uso de las armas ofensivas y defensivas. Sólo teniendo en cuenta este movimiento y su resultado, podemos explicarnos que en el capítulo 35 el Caballero de los Buitres y el Caballero de las Flores de Plata sostengan a corta distancia un tenso diálogo, y una cruel pelea cara a cara, sin advertir el de los Buitres que lucha contra su padre

[86] 'Desconocer' con valor transitivo, equivalente a 'disfrazar', 'desfigurar', 'hacer que algo no pueda ser conocido', y en sentido reflexivo 'disfrazarse'; Rufino José Cuervo, s.v. 'desconocer', ejemplifica esta acepción y uso con estas autoridades: «–Busca un oficio que tenga / tu rostro desconocido. / ¡En el oficio he caído. / Y ¿es? –Servir en la cocina, / donde el carbón y la harina / me sabrán desconocer» (Lope de Vega, *El gran Duque de Moscovia*); «Traía yo, desde que salí de Toledo, para desconocerme y deslumbrarme el rostro un gran parche en un ojo y otros varios disfraces» (Céspedes y Meneses, *Soldado Píndaro*). Desde el *Amadís de Gaula*, Urganda se llamaba la Desconocida «porque muchas vezes se trasformava y desconoscía» (Rodríguez de Montalvo 1987-1988: I, pág. 342).

Garçón de la Loba, el de las Flores de Plata que pone en peligro la vida de su propio hijo[87].

Tras su DESCONOCIMIENTO más o menos largo, los caballeros andantes salen del anonimato al trocar el sobrenombre caballeresco por el suyo propio, revelación que suele acompañarse con la visibilidad del rostro (se trata pues de una AGNICIÓN o ANAGNÓRISIS doble). El proceso descrito, simplificado en tres fases, sería el siguiente: Conocimiento / Desconocimiento / Reconocimiento, que puede (suele incluso) aparecer cíclicamente a lo largo de la vida de un caballero andante. Por ejemplo, Deocliano, personaje principal del *Libro tercero de don Clarián de Landanís* de Jerónimo López, culmina seis procesos bajo sendos sobrenombres, originando la típica POLIONOMASIA del género (cambios sucesivos de los sobrenombres caballerescos): Doncel (y luego Caballero) de la Triste Figura, Caballero del León Pardo o Leopardo, Caballero del Rayo, Caballero de las Rosas, Caballero Dorado y Caballero de la Maravilla. Con cierta frecuencia, el caballero se da a conocer cuando estima que los méritos adquiridos bajo su apelativo identificador son equiparables a la noble sangre que atesora.

II (ls. 18-35, 46-66). El Caballero de la Sierpe recreado por don Quijote ya está en palacio, donde es honrado por el Rey que reconoce los méritos adquiridos por este buen caballero andante. Tan pronto como el Rey le presenta a su hija, se desencadena su relación amorosa con la Princesa. Los episodios amororos en los libros de caballerías se desencadenan al primer vistazo, son fruto de un AMOR DE VISTA[88]. Tan pronto como se ven, el amor penetra por sus ojos y los une inextricablemente, arrebatando el corazón y el seso a dos seres angelicalmente hermosos («Cada uno parezca a otro cosa más divina que humana», como precisa don Quijote). Con la intercesión de doncellas de la dama (también con frecuencia con la tercería de los escuderos de los caballeros), los enamorados se encuentran a escondidas para conversar. Él hace gala con frecuencia de sus dotes de poeta y músico, ocasión propicia para que el autor del libro de caballerías incluya COMPOSICIONES POÉTICAS en la prosa de su relato caballeresco. Ella enciende y refrena el corazón del caballero enamorado; con la misma RETÓRICA SENTIMENTAL que el caballero arguye para ganar su amor y poseerla físicamente, la doncella le patentiza la delicada situación en que se encuentra su honra y los riesgos que asume con esa cita. Siguiendo postulados del AMOR CORTÉS, la doncella, obra maestra de Dios en la recurrente hipérbole sacroprofana, se convierte en la señora feudal, el caballero en el vasallo sumiso que debe superar los hitos amorosos que jalonan un trayecto co-

[87] Los episodios de FRATRICIDIOS y PARRICIDIOS provocados por el *INCOGNITO* de los caballeros son uno de sus temas recurrentes en el género desde el *Amadís de Gaula*.

[88] No faltan casos en que el amor que surge de la mirada entre el caballero y la dama confirma uno previo y a distancia: la fama de la dama enamoró al andante (AMOR DE OÍDAS), que parte en su búsqueda hasta encontrarla y comprobar con sus propios ojos las virtudes que se pregonan de ella (con casos también en que son las damas quienes se enamoran de la fama del hombre).

ronado por la posesión física, posterior al MATRIMONIO SECRETO concertado entre ambos. Pese a la exigencia del SERVICIO CABALLERESCO AMOROSO, el caballero andante debe superar la ACEDIA (la *recréantise*) que provoca una larga estancia en la corte al lado de su amada, pues el sedentarismo no se compadece con el necesario aumento de su honra. Parte pues en busca de aventuras, si bien el contacto será constante a través de mensajes y cartas («Quedará concertado entre los dos del modo que se han de hacer saber sus buenos o malos sucesos») donde suele desplegarse una brillante RETÓRICA EPISTOLAR SENTIMENTAL, para la cual les serán imprescindibles las doncellas de la Princesa («siendo medianera y sabidora de todo una doncella de quien la infanta mucho se fiaba») y el escudero del andante, que cumplen en estos casos las funciones de mensajeros.

III (ls. 35-40). Sin embargo, tampoco faltan ocasiones dentro de palacio en que el Caballero de la Sierpe puede demostrar su superioridad (SOBREPUJAMIENTO) sobre todos los demás caballeros. Suele en efecto suceder en los libros de caballerías que, tan pronto se alzan los manteles de las mesas, una aventura les sale al paso a los comensales como postre sorpresa. Son aventuras de naturaleza mágica y festiva –una MAGIA LÚDICA o magia blanca– y de CARÁCTER PARATEATRAL como muchas de las fiestas de la época (tanto las presentadas en textos literarios de entonces como las documentables históricamente). Estas aventuras implican la participación de todos aquellos caballeros y damas que aspiren a llevarse la palma en aquellos méritos que se aquilatan con las reglas del juego. Estas ordalías se convierten pues en AVENTURAS DE GRADACIÓN JERARQUIZANTE, ya que el caballero que supera la prueba es el mejor caballero, y los demás quedan graduados en el podio en función de su mayor o menor cercanía a los méritos del triunfador. Por supuesto, el Caballero de la Sierpe será el CABALLERO ELEGIDO para dar cima a la prueba, inalcanzable para todos los demás; no en vano es el protagonista del libro de caballerías potencial que esboza el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha y está por ello revestido en grado sumo de las mejores virtudes que atesoran los andantes, amén de contar con el apoyo divino para culminar esas y otras aventuras.

IV (ls. 66-68). Don Quijote de la Mancha se recrea especialmente en los episodios sentimentales de su imaginado libro de caballerías, concediéndoles mayor desarrollo que a los episodios armamentísticos. La relación sentimental entre la Princesa y el Caballero de la Sierpe cubre un amplio segmento de la fabulación quijotesca, mientras que los episodios que exigirían el uso de las armas por parte del caballero se desarrollarían en los pasajes alusivos al crecimiento de la reputación de la fama del caballero, a la aventura de gradación jerarquizante y al conflicto bélico generalizado. En este sentido, el esbozo presentado por don Quijote en el largo pasaje que empleo, a modo de planilla, en la presentación de algunos temas genéricos típicos del género de los libros de caballerías, no se compadece con la importancia que atribuí a los *fechos de armas* en el rasgo e]. Buena parte de su materia narrativa desarrolla BATALLAS DE «GUERRA GENERALIZADA» o combates masivos (conflictos bélicos entre grandes contingentes de tropas, asedios y expug-

naciones de fortalezas, enfrentamientos de armadas, incluidas en esta categoría las 'aristías' o 'heroicidades' concertadas entre dos campeones o dos grupos de caballeros elegidos de los ejércitos enfrentados, que dilucidaban en este combate restringido la suerte de uno masivo), en las BATALLAS DE «CAMPO CERRADO» (tanto los desafíos, con la compleja maquinaria legal y retórica que los desencadena y rige, como las lides deportivas —justas, torneos y pasos de armas, en los que suelen recrearse prolijamente armas, divisas, motes y cimeras) o en los combates de caballeros andantes contra fieras de toda ralea. El peso específico de estos episodios en la obra determina en cierto sentido la ETOPEYA DEL PROTAGONISTA (perfecto caballero andante, valiente, buen capitán y estratega, conocedor del manejo de las armas, ligero y resistente, etc.) y condiciona el grado de filtración de otros temas, como los sentimentales o doctrinales (el caballero enamorado y el buen gobernante, por ejemplo), que completan la personalidad compleja del héroe y la mixtura genérica.

V (ls. 68-73). El proceso de reputación creciente del caballero andante ha llegado a su culminación; los hechos del Caballero de la Sierpe lo acreditan en la corte ante el Rey, sus conquistas bélicas y amorosas ante la Princesa. Indefectiblemente («o robada o de otra cualquier suerte que sea», como dice con gracejo don Quijote), la relación amorosa secreta (pero sacralizada por el MATRIMONIO SECRETO) de los enamorados se hará pública una vez se publique el altísimo linaje del Caballero de la Sierpe (del DESCONOCIMIENTO al RECONOCIMIENTO). Con esta AGNICIÓN se cierra el círculo estamental e ideológico subyacente: las hazañas del Caballero de la Sierpe encumbran al que por linaje merecía las dignidades alcanzadas, si bien sólo el que atesoraba semejante sangre podía culminar tamañas proezas. «Muérese el padre, hereda la infanta, queda rey el caballero en dos palabras», y don Quijote remata el resumen de su inventado libro de caballerías, porque el acceso al poder y el matrimonio público son marcas narrativas del declinar del protagonista, de la conclusión de la obra y de un RELEVO GENERACIONAL que otorgará el protagonismo a un vástago de los recién casados.

El género propone a los lectores (y oyentes en su difusión oral) de los Siglos de Oro]] un mundo ficticio maravilloso y maniqueo interpretable fácilmente en términos de Bien y Mal, Verdad y Mentira, Belleza y Fealdad, y por tanto muy idealizado (Bien implica Verdad y Belleza, el Mal la Mentira y la Fealdad).

Todo texto literario propone a sus lectores un modelo de mundo ficcional, en el que se incluyen seres, objetos y procesos ficcionalizados. El resultado final, el mundo ficticio presentado al lector, estará más o menos alejado de la idea que éstos se hacen del mundo real. Teniendo pues en cuenta la relación que pudo establecerse entre los mundos ficticios de los libros de caballerías y el concepto de mundo real de sus lectores de entonces, podríamos adscribir este género a los mundos ficcionales maravillosos (los propios del *romance*, por otra parte), caracterizados con los

siguientes rasgos básicos. El mundo ficticio de un libro de caballerías está regido a la vez por las leyes de lo natural y de lo sobrenatural, que explican respectivamente lo natural o lo sobrenatural que acontece en la historia. Por ejemplo, la caída de un caballero derribado de su montura obedece a una lógica narrativa que no difiere en absoluto de las leyes que regirían esos procesos si hubieran acontecido en el mundo real (o por mejor decir en la idea que se hacen los lectores del mundo real); la transformación mágica de una maga en una serpiente, un vuelo celérico de un reino a otro a lomos de una nube o de una paloma, responden a una lógica narrativa que implica la posibilidad de los acontecimientos sobrenaturales, no explicables por leyes naturales, y por tanto asumidos como sobrenaturales también por los lectores con respecto a su idea de lo que es el mundo real. Del rasgo anterior se deduce inmediatamente que en estos universos ficcionales maravillosos se admiten lo imposible y lo inverosímil, aunque esto no significa que lo maravilloso no cause asombro a los seres ficticios (por seguir con el ejemplo previo, personajes que asisten a la transformación mágica se asombran ante hechos imposibles e inverosímiles que se presentan en la historia). Los seres y los objetos que integran este mundo ficticio tienen propiedades maravillosas, que se explican sobrenaturalmente (sobre todo por la incidencia de poderes divinos, maléficos o mágicos). Este tipo de mundos ficcionales maravillosos están fuertemente convencionalizados.

El mundo ficticio maravilloso de los libros de caballerías está regido por polaridades que enfrentan maniqueamente un lado positivo a otro negativo. Esos términos enfrentados afectan a conceptos heterogéneos ('verdad', 'belleza', 'cristianismo', 'humildad', 'cortesía', 'proporción física', etc.), con la peculiaridad de que los términos de cada polo son tan solidarios entre sí que el enfrentamiento, por ejemplo, entre la humildad y la soberbia actualiza otros términos del paradigma (el desproporcionado jayán feo será un pecaminoso y malvado soberbio, por ejemplo). Si disponemos algunos de estos conceptos en forma de columnas, tendríamos los siguientes pares:

Bondad	Maldad
Belleza	Fealdad
Virtud	Pecado
Dios	Diablo
Verdad	Mentira
Cristianismo	Paganismo (en término recurrente en estos libros, que engloba cualquier religión no cristiana)
Proporción	Desproporción
Humildad	Soberbia
Combate justo y victoria	Combate injusto y derrota
Honestidad	Deshonestidad
Buena *costumbre* (ley)	Mala *costumbre* (ley)
Fidelidad	Traición
etc.	etc.

Salvo excepciones, el género 'enfrenta' literalmente los términos polares en una contienda inacabable entre el Bien y el Mal, psicomaquia mundana en la que se dirimen principios abstractos y trascendentes sobre la faz de la tierra. No se postula la asimilación conciliadora y superadora de los polos enfrentados, sino la erradicación del término de polaridad negativa que ha vencido temporalmente al positivo. Propongo algunos ejemplos caballerescos donde se manifiesta este fundamento de polaridades enfrentadas que otorga a los conflictos caballerescos su dimensión espiritual.

En *Las sergas de Esplandián* de Rodríguez de Montalvo, paganos invasores y cristianos defensores de Constantinopla («diablos» y «santos» respectivamente, pág. 533) conciertan una aristía, un combate selectivo donde medirán sus fuerzas diez caballeros destacados de cada bando. Al cartel redactado por los paganos, replican los cristianos con otro en que se lee: «el campo siendo señalado y seguro, luego entraremos en él, y allí será manifiesta la escuridad y tinieblas de tu ley y la claridad de la nuestra» (pág. 534). En la liza –el campo señalado para el combate entre elegidos– se resolverá en primer término el par enfrentado *Cristianismo/Paganismo*, pero la lucha física va ligada a una constelación de elementos gravitatorios como los pares *Victoria/Derrota* o *Verdad/Mentira*, de tal modo que la victoria de los diez caballeros cristianos demostrará no sólo la derrota de los diez paganos, sino la verdad («claridad») de la ley cristiana y la mentira («escuridad y tinieblas») de la ley pagana. En el *Félix Magno*, el trasladador-editor de la crónica redactada por la maga Califa presenta en primer lugar el desafío de dos caballeros, Belianís y Felián, y en segundo lugar explica retrospectivamente a los lectores el origen de ese desafío. Ambos se comportaron de forma injusta con una reina, «y pensando que la reina no hallaría ningún caballero que con ellos se osase combatir, pusieron su pleito en batalla como veis». Añade entonces el trasladador: «De lo cual hemos de mirar que, el que esto sigue, el galardón de ello siempre le da Dios, como a estos caballeros hizo» (*I-II*, pág. 20), y se narra después la derrota de estos dos alevosos ante Félix Magno y Danasil, que defienden a la reina en el desafío. Este comentario extradiegético del trasladador, que invade la pura narración de los acontecimientos (reclamación injusta, desafío y posterior derrota de los malvados), seculariza la dimensión espiritual de los acontecimientos y adelanta el final del combate: la derrota de los malvados no sólo supone la presencia del par enfrentado, victoria de los justos, sino que implica un haz de conceptos paradigmáticos como Dios, Verdad y Combate Justo, y sus pares opuestos Diablo, Mentira, Combate Injusto. Además, como muestra de que estamos ante un universo ficcional maravilloso fuertemente convencionalizado, la anulación de cualquier efecto dramático acerca de la suerte que correrán los rivales durante el combate (ya adelanta el trasladador que los injustos, malos, mentirosos, recibirán de Dios el pago merecido –la derrota–) no hace más que atenerse al desarrollo esperable de los acontecimientos: la justicia poética predetermina la victoria de Félix Magno y Danasil. Sus victorias son en cierto modo las victorias de Dios y el Bien sobre el diablo, el pecado, el mal,

la soberbia... Lidamán de Ganaíl, caballero ejemplar, considera siempre que las victorias que consigue no son realmente suyas, sino manifestaciones de Dios: «Venciolos aquel alto Dios —dijo Lidamán— que a los malos nunca deja sin castigo» (López, *Lidamán de Ganaíl*, 1528: fol. 104r), como hará Vitoraldo: «Verás la grandeza de Dios que a mí, su siervo, dará poder para te quebrantar la mala voluntad» (fol. 107v). La victoria sobre los enemigos del caballero cristiano bueno, humilde, virtuoso, honesto, fiel, bello y bien proporcionado, que sostiene la defensa de la verdad y de un *statu quo* (una *costumbre*) que ha sido subvertido, implica tanto la derrota de su rival como la erradicación (momentánea) de los términos solidarios que forman el paradigma del polo negativo. Este mecanismo es especialmente evidente en los numerosos pasajes caballerescos donde el enemigo derrotado reniega de sus dioses. En el *Espejo de príncipes y cavalleros* de Ortúñez de Calahorra (I, pág. 171), el caballero pagano Rajartes lamenta en un dolido monólogo dramatizado la indefensión que padece ante las furiosas acometidas del Caballero del Febo: «¡Oh!, dioses inmortales, ¡en cuán poca obligación os es Rajartes, pues otro que fuese humano a su gran poder le habéis querido igualar!». En el *Lidamán de Ganaíl* de Jerónimo López (fol. 94v), el jayán pagano Bramandelín reniega de sus dioses y descree de su existencia tan pronto como la inminente victoria de su rival sanciona la verdad del cristianismo y de Dios: «El gigante que así se vido escarnido y tan mal tratado por un solo caballero, comenzó a blasfemar de sus dioses».

El género propone a los lectores (y oyentes en su difusión oral) de los Siglos de Oro un mundo k] con amplia presencia de la magia.

El dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón, en el tercer acto de su comedia *La cueva de Salamanca*[89], presenta por boca de un prudente y sabio doctor una división de los saberes mágicos que utilizaré para comentar uno de los elementos más importantes del mundo ficcional maravilloso de los libros de caballerías: «La mágica se divide / En tres especies diversas: / Natural, artificiosa / Y diabólica. De aquestas / Es la natural la que obra / Con las naturales fuerzas / Y virtudes de las plantas, / De animales y de piedras. / La artificiosa consiste / En la industria o ligereza / Del ingenio o de las manos, / Obrando cosas con ellas / Que engaña algún sentido, / Y que imposibles parezcan. / Estas dos lícitas son, / Con que este modo no excedan; / Mas con capa de las dos / Disimulada y cubierta, / El Demonio entre los hombres / Introdujo la tercera». Episodios relacionados con la magia natural, con la magia artificial y con la magia negra o diabólica aparecen recurrentemente en los libros de

[89] Comedia disponible en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (http://www.cervantesvirtual.com), 1999 (edición a partir de *Obras completas*, t. I, Valencia: Albatros Hispanofila, 1999, págs. 139-171).

caballerías castellanos de los Siglos de Oro y constituyen uno de los atractivos más poderosos para la captación del interés lector de sus aficionados.

De la definición propuesta por la figura dramática de Ruiz de Alarcón para la magia natural («Es la natural la que obra / Con las naturales fuerzas / Y virtudes de las plantas, / De animales y de piedras»), se desprende de inmediato que los casos, frecuentísimos, en que este tipo de magia aparece en diversos episodios caballerescos no constituyen una infracción de las leyes que rigen el concepto de mundo real que tenían sus lectores. Decíamos en el apartado previo (j]) que la caída de un caballero derribado de su montura obedecía a una lógica narrativa que no difería en absoluto de las leyes naturales y lógicas que regirían esos procesos si hubieran acontecido en el mundo real. La misma consideración debe postularse para aquellos casos en que la magia natural explica en los libros de caballerías áureos ciertas virtudes de armaduras, armas, fármacos, piedras, filtros amorosos, etc. Por citar un caso muy clarificador, en el *Libro segundo de don Clarián* de Álvaro de Castro un cautivo persa le cuenta al emperador alemán Vasperaldo la virtud extraordinaria de una copa en apariencia vulgar: gracias a un hueso del corazón del Ave Fénix que tenía engastado en su fondo, la copa le permitía a su poseedor evitar cualquier envenenamiento, ya que rezumaba una sustancia que no sólo denunciaba la presencia del tósigo, sino que lo combatía a modo de antídoto.

> A gran cosa tuvieron todos aquellos señores lo que el preso dijera. Y el Emperador le dijo: —En verdad, yo no osase beber con tal copa como ésa, que me paresce a mí que esa tal por virtud del diablo hace lo que face. El prisionero le dijo: —No lo hace sino por virtud de naturaleza (págs. 190-191).

Como apostilla el cautivo, la virtud de la copa procede de la magia natural; se trata de una propiedad inherente a ese hueso tan especial. Para un lector actual, probablemente este pasaje se consideraría maravilloso, pero en la mentalidad de los lectores del siglo XVI se ajustaba sin distorsiones a su concepto de mundo real[90]. Alguna virtud natural debía presentar el mágico joyel «antidesangramiento» del *Belianís de Grecia*, no muy distinta de la que tenía el anillo de don Clarián: «tenía tal virtud que, en tocando con él en cualquier parte que sangre alguna saliera, la facía cesar de súpito» (Castro, *Libro segundo*, pág. 209). Las propiedades naturales de animales, plantas y piedras se asocian con frecuencia al macrocosmos a través de las conexiones astrológicas—y nos seguimos moviendo en un terrero propio de la magia natural. Así, microcosmos y macrocosmos aúnan esfuerzos para conferir

[90] Las virtudes naturales de esta copa mágica derivan de la formación en un órgano interno, el corazón, de un «hueso», lo que recuerda otras concreciones calculosas a las que se le atribuían idénticas propiedades, caso de las piedras bezoares, cuya difusión en el siglo XVI fue extraordinaria porque se consideraba que actuaban como contraveneno cuando se colocaban en una copa.

virtudes mágicas a la tienda que le entrega la maga Marcelia a Reimundo de Grecia: tranquilo podía dormir en ella, sin temer encantamientos o relámpagos, «a causa de las figuras que en ella van y de los animales de cuyas pieles es fecha» (*Reimundo de Grecia*, 1524: fol. 8v). Otro tanto cabe decir de las armas de virtud y consteladas (armas construidas con materiales con propiedades naturales y teniendo en cuenta la astrología, mediante principios de magia natural) que recibe Floriseo del Desierto poco antes de abandonar su retiro entre los ermitaños:

> —Floriseo, hijo, pues estás contento del parecer de las armas, quiero porque en más las tengas decirte su virtud. La espada tiene tal virtud que defiende al que la trae de ser encantado y de ser empozoñado con manjares. Y el escudo tiene virtud que defiende al que duerme sobre él la cabeza de ser emponzoñado de bestia o serpiente que pueda dañar con su ponzoña. Y el yelmo tiene virtud que asegura al que la trae de perder el sentido aunque caya del caballo. Maravillado se tornó Floriseo de oír las virtudes de las armas. Y creyendo que esta propiedad toviesen por parte de encantamiento quería no recebirlas. Y el ermitaño le dijo: —No dudes de recebir estas armas que te he ofrecido pensando que sean encantadas, porque de esto yo te hago seguro, según que yo lo fui del caballero que me las dejó en mi ermita al tiempo que falleció. El cual, habiéndome dicho las virtudes que te he contado de estas armas, me dijo: «Padre, tened por cierto que la virtud de estas armas viene por parte de los planetas en cuyo acatamiento se hicieron y por parte de la propiedad de las piedras que en ellas van puestas sobre ciertos signos que allí están esculpidos, todo lo cual hizo el rey Tolomeo, que gran sabio de las estrellas fue (Bernal 2003: pág. 26).

También son muy frecuentes en los libros de caballerías los episodios que presentan fenómenos mágicos vinculables a esa magia artificial o artificiosa que mencionaba Ruiz de Alarcón: «La artificiosa consiste / En la industria o ligereza / Del ingenio o de las manos». Con una inteligencia despierta, una buena dosis de inventiva («industria del ingenio») y habilidades prestidigitatorias («ligereza de las manos»), numerosos magos y magas caballerescos ofrecen brillantes y divertidos espectáculos cortesanos en los libros de caballerías. A veces cuesta entender cómo pudieron ser orquestados estos episodios caballerescos de magia festiva y lúdica por los magos que los despliegan ante un maravillado público cortesano. Presento en este apartado dedicado a la magia *artificiosa* los episodios de magia blanca en que el ambiente reinante es lúdico, festivo y participativo, despreocupándome del 'truco' del mago[91]. En el primer y fundamental hito del género, el *Amadís de Gau-*

[91] Las escenas de magia artificiosa participan del tono teatral o parateatral —en todo caso, siempre festivo y lúdico— de otros divertimentos cortesanos (momos, invenciones, mascaradas...) descritos en

la, la doncella de Briolanja recrea este mismo ambiente cuando le relata a Oriana las maravillas que contempló su señora Briolanja en la Ínsola Firme, adonde se había dirigido para probar las aventuras de la Cámara Encantada y del Arco de los Leales Amadores. Briolanja fue invitada junto a su séquito a comer en una sala, al final de la cual había una honda cueva

> y al otro cabo de aquel tan gran palacio estaba una muy fermosa torre, que desde las finiestras de ella se puede ver todas las cosas que en aquella sala se hacen, y allí nos fizieron subir todos; donde fallamos cabe las finiestras puestas las mesas y los estrados, y allí fue la Reina y nosotras muy bien servidas de muy diversos manjares (Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, I, pág. 910).

Cuando van a comer el segundo plato, observan desde la mesa cómo surge de la cueva una gran serpiente que se enfrenta a dos leones. Aunque los comensales observaban el espectáculo desde lo alto del palacio, no dejaron de asustarse: concluido el espectáculo, «los hombres de la ínsola reían mucho de nuestro espanto» (I, pág. 911)[92]. La magia lúdica del sabio Apolidón, responsable de las maravillas artificiales y de las diversiones palaciegas de la Ínsola Firme, forma parte también de los saberes del mago Muça Belín del *Palmerín de Olivia*[93] o de la sabia Celacunda del *Libro segundo de don Clarián* (capítulo 44), que divierte a la corte itinerante del emperador Vasperaldo de Alemania con un mágico banquete donde los platos y las copas son servidos y escanciados por manos invisibles. La industria de los magos Urganda y Alquife, su *arte* mágica (con ese valor técnico e instrumental del étimo latino *ars*), los capacita para construir una poma maravillosa (una gran bola de cristal) que permite

los libros de caballerías, escenificados durante la comida o bien en ese momento inmediatamente posterior en que, con frase recurrente en el género, «se alzan las tablas».

[92] La hilaridad aparece también más tarde, cuando en la cámara donde duermen Briolanja y otras damas se produce una «suelta de animales». Pasada la media noche, se introdujo en la cámara un extraño ciervo con candelas encendidas en los cuernos, perseguido por cuatro perros no menos singulares y un cuerno volador; el ciervo siembra el desconcierto en la cámara, saltando sobre las camas o metiéndose bajo las mismas. «Pasado aquel miedo, tovimos muy gran risa de aquella revuelta en que nos vimos» (I, págs. 911-912).

[93] Por ejemplo, la construcción de una fuente, «la más deleitosa de ver que jamás ellos la vieron, en que había muchos caños de agua y de vino que caían en piedras labradas de diversas colores» (1966: pág. 476) o las metamorfosis que opera el mago poco después, cuando, «estando todos muy ledos acabando de comer hablando en las cosas que más a cada uno les contentaba», comienzan los episodios maravillosos: seis caballeros amenazantes se presentan ante los comensales, espada en mano. Frente a ellos, sólo Palmerín y Trineo tienen los arrestos necesarios para esgrimir sus armas; trabada la lucha, los desconocidos caballeros se convierten en leones y de leones, finalmente, se metamorfosean en doncellas que tocan sus instrumentos musicales. «Palmerín que esto vio conocía que aquel hecho era del saber de Muza y asosegó su corazón y comenzó de reír muy de grado de ver a las Infantas en tanta manera aquejadas de los leones» (pág. 477).

ver a los príncipes griegos reunidos las bromas de Fraudador de los Ardides, que se encuentra en la lejana isla de Guindaya (Feliciano de Silva, *Tercera parte de Florisel de Niquea*, capítulos 76 y ss.).

Pero los límites entre la magia natural, la magia artificial y la ilícita magia diabólica –la última categoría propuesta por Ruiz de Alarcón– no siempre están claros en los libros de caballerías. Si releemos la propuesta del dramaturgo, repararemos en que ni siquiera presenta fronteras estables para él, pues la magia diabólica, aquélla en que participa el diablo, se cuela «disimulada y cubierta» en la práctica de la magia natural y de la magia artificial tan pronto como exceden su *modo* habitual y dejan de ser *lícitas*: «Estas dos lícitas son, / Con que este modo no excedan; / Mas con capa de las dos / Disimulada y cubierta, / El Demonio entre los hombres / Introdujo la tercera». La maga Tritona del *Libro segundo de don Clarián* caracteriza la complejidad de este tipo de personajes (probablemente, también la de los perfiles difusos de ambas prácticas, la mágica y la demonológica). De ella se cuenta que

> fue la mayor sabidora en los cursos del cielo que mujer en sus tiempos haya habido. Y ésta, por más gozar de su sabiduría, retrújose a la Selva Hirania, que es bien cincuenta millas de aquí, y face su habitación en una honda cueva y pasan de ciento y treinta años que ha que está en ella. Y es tanto su saber que tiene fecha en la cueva una puerta que sale a la mar y cuando ha menester algo de lo profundo de las aguas, lánzase dentro. Y acaécele estar dos o tres días dentro, cogiendo de las hondas arenas que debajo de las bravas aguas están y buscando los peces que tienen las piedras albinas en el buche, con las cuales hace sus encantamentos. Y salida de las aguas, sabe subir en los aires y llegar fasta las nubes, donde los rayos y piedras se congelan, y de allí toma las bucelas cristalinas con que hace sus conjuros. Así que ésta es la más sabida mujer que hay en el mundo. Y vienen a ella los sabios de las Indias a deprender ['aprender'] de ella muchas cosas que de aquella sabiduría les enseña (Álvaro de Castro, *Libro segundo*, pág. 332).

El retiro eremítico de la maga Tritona, su vivienda en una profunda cueva e incluso sus artes y prácticas mágicas la vinculan a la figura tradicional de la hechicera. Sin embargo, frente a las brujas que practican la magia diabólica, es la única mujer que recibe a lo largo del *Libro segundo* el calificativo de *maga* y su saber se funda en los libros de magia (libros que heredará más tarde la Doncella de las Artes, otra maga típica renacentista[94]), detalles que acercan su perfil a la magia natural, a la ciencia

[94] Esta Doncella de las Artes «dende que era niña de ocho años, fue tan inclinada a la arte de las estrellas que ninguna noche durmía sino en los campos llanos, donde ver pudiese el movimiento que los cielos hacían. Y por su buen ingenio alcanzó mucha parte del juicio de las estrellas. Y sabiendo esta doncella que la sabia Tritona moraba en la Selva Hircania, determinó de se ir en su compañía, de la cual

natural, y la alejan de la hechicería y las prácticas diabólicas. En el capítulo 129 del *Libro tercero de don Clarián* de Jerónimo López, el caballero Florimán pregunta constantemente a la sabia Meliota, su benefactora, qué ha sido de sus amigos Protesilendos y Diormedes. Un día Meliota conduce a Florimán hasta una azotea y le muestra cómo pelean a lo lejos una serpiente y una víbora. De inmediato, la sabia Meliota se desnuda de todos sus vestidos menos de la camisa, se quita el tocado y esparce sus cabellos. Se vuelve a las cuatro partes del mundo haciendo diversos caracteres y señas, habla a gritos, otras veces calla, por momentos se pone colorada o negra como la pez. Ahí la tiene ante sí Florimán de pie, luego tumbada, más tarde sentada o levitando en el aire, hasta que un cuervo le entrega un frasquito. Después de ordenarle que regrese a sus tristes moradas, se transforma Meliota en un dragón y vuela hasta la sierpe y la víbora, a las que rocía con el líquido del frasco para devolverles su apariencia normal: la de Protesilendos y Diormedes, los amigos de Florimán. Evidentemente, en este caso nos encontramos ante la práctica de la magia diabólica, y para confirmarlo basta con advertir que el líquido necesario para el desencantamiento se lo proporciona a la hechicera el cuervo infernal al que ordena que regrese a su morada diabólica. Pese a tratarse de magia diabólica, es una magia instrumentalmente útil porque sirve para desencantar a dos buenos caballeros, amigos íntimos del valiente Florimán. En el *Libro tercero* que comento, nada distingue a la sabia Meliota de las sabias Serpentina o Armalata. Sus conocimientos mágicos, la forma de ejecutar sus saberes y los resultados obtenidos son idénticos, pero la consideración positiva de la primera frente a la negativa de las dos últimas procede del valor respectivo de ayudante y opositoras al héroe y sus intenciones. La 'licitud' o 'ilicitud' del ejercicio de la magia diabólica, la magia que no es ni natural ni artificial, muchas veces no procede en los libros de caballerías de consideraciones abstractas sobre el origen y método del arte mágica, sino de la intención y el resultado obtenidos a favor o en contra de las aspiraciones del héroe. Si las secundan, la magia es lícita, pues el fin justifica los medios.

En ese mundo ficticio propuesto l] las aventuras "terrenas", "mundanas", de los caballeros andantes se relacionan con principios supraterrenos, trascendentes (Dios, la Fortuna, el Destino, la Libertad...), que son precisamente los que confieren al caballero andante y a sus andanzas una dimensión espiritual.

En distintos apartados de este capítulo, en el que desarrollo una propuesta caracterizadora de lo que presumo pudiera ser un conjunto denominado 'libros de caballerías castellanos de los Siglos de Oro', he destacado la interdependencia que

aprendió tanto que se presume que sabe tanto o más que no ella. Y puede haber dos meses que la dueña Tritona es muerta y esta donzella se halló allí con ella al tiempo de su muerte, a la cual enseñó todos los secretos de su saber y le dio todos los libros de su arte» (Castro, *Libro segundo de don Clarián*, págs. 356-357).

enlaza la dimensión mundana del caballero andante y sus aventuras con principios abstractos de diversa categoría. Sin tratarse de 'alegorías perfectas' donde cada pasaje remite en sus hechos y personajes implicados a categorías abstractas[95], es muy frecuente sin embargo que en el género se expliciten las correspondencias entre ambas esferas, sobre todo por lo que se refiere a su protagonista esencial, el caballero andante. El héroe de este género suele presentarse como el brazo secular de Dios, la pieza clave que la divinidad mueve en la sombra para que sus designios se materialicen en el tablero del mundo sublunar. Contando con su apoyo, no caben siquiera hazañas que serían juzgadas en otras condiciones por imposibles (una forma indirecta tambien de primar la veracidad del relato sobre su aparente inverosimilitud):

> Porque las crónicas que por verdaderas tenemos aprobadas, en la realidad de la verdad pasaron no tan ciertas como leemos escriptas muchas cosas de ellas; y otras cosas de ellas, que admirables parecen y por razón duras de creer, son verdaderas. Y si ejemplos para creer cosas admirables que por caballeros hayan pasado en hechos de armas que parecen grave creerse pueden haber, ¿qué mayores ejemplos que los que de pura obligación hemos de creer y tener por fe?, como fue que Sansón con una quijada mató mil filisteos y Judas Macabeo hacerse echar metido en una saca de lana con un trabuco dentro en la ciudad que cercada tenía, por cuya industria de él fue tomada, con otros muchos ejemplos. Algunos dirán a esto: «Lo que Sansón y Judas Macabeo hicieron fue por inspiración divina, que para ello les dio poder»; a esto se puede responder que ninguna cosa sin Dios es hecha, como dice San Juan, y, así como él permitió que aquéllos tuviesen poder de hacer lo que hicieron, permite con otros que hayan el poder que Él dar les quiere para hacer sus obras grandes y maravillosas, así para los que las vean como para los que las oyan, que a su poder todo es posible y nada imposible (Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, 2002: «Prólogo»).

Los héroes de los libros de caballerías están ungidos desde su nacimiento incluso en aquellas obras que sitúan el tiempo de la ficción en épocas anteriores al advenimiento de Cristo, o coetáneas al cristianismo pero enmarcadas en espacios propios del paganismo. Es el caso de Cirongilio de Tracia, descendiente del célebre Alejandro Magno e hijo del difunto rey Eleofrón, cuyo nacimiento fue acompañado de «muy grandes señales [...] porque al instante que el niño nasció aparesció en el cielo una luminaria tan grande y tan clara que a juicio de los que la miraban parecía

[95] En cuanto la correlación entre estos aspectos se ajusta de forma sistemática, el libro de caballerías se acerca a una suerte de psicomaquia, a los libros de caballerías 'a lo divino' y en definitiva a la literatura espiritual.

ocupar la décima parte del cielo»; además de esas señales atmosféricas y astronómicas, otras encarnadas en el propio bebé hablan de su carácter providencial en un mundo pagano: «En la misma persona del infante quiso nuestro señor Dios mostrar sus señales y grandes maravillas, poniendo y esculpiendo en el su brazo derecho diez letras bermejas a manera de fuego, las cuales, puesto que muchos se juntaron, no hobo persona alguna en toda aquella región que las supiese ni acertase a leer ni entendiese ni penetrase su significación, cosa dina de grande espanto y admiración» (Vargas, *Cirongilio de Tracia*, pág. 17).

Cierto es que los designios divinos son inescrutables, pero para revelarlos el género de los libros de caballerías nos propone un mecanismo fundamental de interpretación: las profecías, esenciales en estos libros. El personaje del mago o del sabio tiene las virtudes de vislumbrar proféticamente el curso posterior de los acontecimientos y de exponerlos en largas profecías, orales o escritas, donde se adelantan en clave hermética los inminentes hechos que acaecerán a los personajes más relevantes de la historia caballeresca que leemos[96]. En cierto sentido, el mago o sabio conoce por su arte (astrológica) o por su intuición (saberes ocultos a veces poco ortodoxos) el destino de los personajes. Es un exegeta, un intérprete apto para prever los acontecimientos futuros, pero no el Hacedor, el Creador de esos hechos, que dependen siempre, en primer término, de la voluntad divina. Atando cabos, la filiación propuesta se desglosaría así: el mago o sabio en su predicción adelanta el curso de los acontecimientos, que son inexorables porque proceden de Dios; para que se materialicen sobre la tierra los designios divinos, se requiere la participación de ciertas piezas (los personajes implicados en la profecía), pero esa participación no es voluntaria, está predeterminada, ya que los acontecimientos futuros previstos en la omnisciencia de Dios son inexorables. Dios dispone, el mago interpreta, el caballero ejecuta. Descendamos por un instante de estas elucubraciones abstractas al mundo sublunar de los ejemplos caballerescos.

Desde el nacimiento de Esplandián, el hijo de Amadís de Gaula, se profetizan grandes aventuras que él culminará. En una de ellas, una terrible tormenta amenaza su vida. La posibilidad de la muerte podría frustrar las expectativas depositadas en el porvenir del caballero, en el cumplimiento de las altas tareas pronosticadas. A la manera del santo Job, Esplandián asume estos embates de la fortuna como pruebas divinas que le irán moldeando para acceder de forma consciente y prudente a la realización plena y máxima de su destino; si en esos acaecimientos muriese, Dios no haría más que mostrar su omnipotencia, por encima incluso de las predicciones, a veces falibles, que Él consiente:

[96] La profecía es hermética para los personajes que la oyen o la leen en la propia ficción literaria, incapaces de interpretar los sucesos y personas implicados en el criptográfico mensaje profético, pero no necesariamente para los lectores de estas obras (es probable que los bienes mostrencos del bestiario, del simbolismo animal y de la iconografía y emblemática al uso, así como la detección de las reglas básicas de la máquina caballeresca, bastaran para descodificar las profecías sin dificultad).

> Mis amigos, si esta tan grande afrenta en que sois, a vosotros solos viniese, cierto, con mucha razón, más por muertos que por vivos os debríades tener. Mas siendo yo presente, que para semejantes cosas fui nacido, y para muy mayores miedos fui armado caballero, no temáis; que no solamente aquel muy alto Señor porná remedio a esto en que somos, mas aun permitirá que en doblada alegría se nos torne; que sin estos semejantes espantos y otros más crecidos, no puedo yo llegar a la alteza de gloria y prez de armas, según que las cosas dichas de mí se esperan. Y puesto caso que en este medio tiempo la vida me sea quitada, quito seré yo de culpa, y aun aquellos que de mí hablaron, pues que el poder del muy alto Señor es sobre todo (Rodríguez de Montalvo, *Las sergas de Esplandián*, 1963: pág. 487).

El voluntarista Esplandián actúa convencido de que lo que tenga que sucederle ocurrirá, su propia muerte incluida, pues así está ordenado por Dios, aunque este acontecimiento desmienta las profecías en torno a su destino. Si se reflexiona sobre este pasaje y sus implicaciones, extraemos la consecuencia de que incluso el azar o la fortuna son imprevistos sólo para los personajes (magos o sabios incluidos), no así para Dios, que se sirve también de lo azaroso para materializar sus designios sobre la tierra[97].

Con frecuencia, la política de Dios pasa desapercibida para sus propios ejecutantes mundanos. Florestán, príncipe de Cerdeña, sufrió en el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva el agravio de una decisión imperial funesta: el Emperador sancionó el matrimonio de Griliana con Dardario, rey de la Breña, dama de la que estaba enamorado y por la que emprendió multitud de aventuras. Con gesto del que tendré ocasión de ocuparme en el capítulo dedicado al tema de la nave encantada, luciendo la divisa paraheráldica de un corazón partido, se lanzó al mar y se entregó a las corrientes marinas y a los fenómenos ambientales, según recuerda el *Amadís de Grecia* del propio Silva. Se puso en brazos de la fortuna, y el destino le deparó mucho tiempo después el encuentro fortuito con la princesa Esclariana, coincidencia providencial para ella, pues estaba a punto de ser violada por un cruel turco, seducido por su belleza inigualable. Después de salvarla, una nueva cadena ata el designio de Florestán: «ha mucho tiempo que ando por el mundo sin saber nadie de mí, pasando muchas cuitas y afanes hasta este tiempo que vuestra vista me ha sacado de ellas poniéndome en otras mayores». Florestán atribuye a la *ventura* que guio

[97] La maga Urganda asume la inexorabilidad del cumplimiento de lo que está por venir; aunque trate de evitarlo, la misma mudable fortuna terminará abocándola a lo que el destino le reservaba: «Quiero entrar en la villa y ver algo de esta tierra, que, según mis artes demuestran, en ella me ha de venir una gran afrenta, que hasta agora no he podido saber en qué manera será, de la cual he querido huir con todas mis fuerzas; mas la fortuna, guiadora de las semejantes cosas, como a lo mío proceda, no me da lugar, así que me conviene pasar a mal de mi grado por aquella ley que sobre mí ordenada tiene» (*Las sergas*, pág. 508).

su azaroso trayecto marítimo el encuentro con la Princesa[98]; sin embargo, Esclariana considera que el inesperado socorro de Florestán, a quien debe la vida y la preservación de la honra, a quien elige como único compañero de por vida[99], se rige por un secreto designio que urde su destino a través del azar: «Señor Florestán, perdonadme la descortesía que os hice ignorando ser quien sois. Agora veo yo que no me tiene Dios olvidada pues Él me ha traído a poder de tal caballero» (Silva, *Amadís de Grecia*, págs. 183-184). Parece evidente que, al menos en la estimación de Esclariana, la política de Dios ha guiado en la sombra los hilos ocultos de una fortuna a la que se entregó Florestán, que ignoraba que sólo en apariencia era azarosa la contingencia que mareaba su nave.

Propongo otro ejemplo donde el mismo problema esencial se plantea desde la ladera de los conocimientos astrológicos. En el *Libro segundo de don Clarián* de Álvaro de Castro, se cuenta cómo el emperador Vasperaldo fue secuestrado mágicamente por la hechicera Cerasta:

> Luego como ['después de que, tan pronto como'] este desastre del Emperador hobo acaecido, tal fue sabido en todo el imperio, a la cual causa vinieron allí muchos señores y señoras, [...] entre los cuales vinieron la Dueña Encubierta, tía del rey Lantedón, y Celacunda, la hermana del Emperador. Éstas, como eran tan sabias dueñas, procuraban por sus artes de saber qué hobise sido del Emperador o dónde lo hobiesen llevado y nunca lo pudieron alcançar. [...] A esta sazón llegaron de camino don Clarián y Riramón, que allá donde estaban habían oído la nueva. Y como vinieron, fue tanto lo que sintieron que dijeron que luego a la hora se querían partir. Mas la Dueña Encubierta los llamó y les dijo: —Mis señores, todas las cosas están en Dios, mas ruégovos que dejéis vuestra partida por estos cuatro días, que os fago saber que los signos ['las doce partes iguales en que se considera dividido el Zodíaco'] y planetas están tan revueltos agora que ningún buen fin puede llevar obra que agora se comenzare. Don Clarián le dixo: —Señora, antes me parece a mí que es razón de partir agora en ese ser que las estrellas están ['en esa posición en que se encuentran las estrellas'], porque Dios debe permitir que así sean por causa que los adevinos o nigrománticos que por ellas juzgan no puedan alcanzar la hora de nuestra partida para poner estorvo alguno en

[98] Florestán anduvo «desconocido» (con las armas del corazón partido y ocultando su verdadera identidad) por «ínsulas de bravos jayanes y fuertes cavalleros haciendo grandes proezas, andando en aquella barca con solo aquel marinero con quien venía, andando por la gran mar no haciendo otra vía más de la que la ventura de él quería hazer, la cual allí a la sazón allí lo trujo para que librase aquella doncella hermosa princesa» (Silva 2004: pág. 183).

[99] «No se os podría decir cuánto fue consolada pareciéndole que no podría recebir ninguna deshonra yendo con tal caballero, y, conformando en su pensamiento de nunca haber otro por marido, pues él más que otro la merecía» (Silva 2004: pág. 183).

> ella, pues tan revueltas y conturbadas están para juzgar por ellas. La dueña le dixo: —Vos, mi señor, habláis como católico, mas yo digo lo que las estrellas dicen. Y haced aquello que Dios os encaminare (Castro 2000: págs. 329-330).

Tanto la dueña Encubierta como don Clarián conceden crédito a la interpretación astrológica de la posición de los signos y planetas, porque, si bien el caballero prima la omnipotencia divina («Dios permite que las estrellas estén en esa posición») y la maga análogamente antecede su predicción astral con la máxima «todas las cosas están en Dios», los dos creen que los astros afectan a la aventura, aunque lo interpretan en sentido distinto. La maga pretende disuadirlo porque los signos y planetas no vaticinan nada bueno; don Clarián sin embargo estima que Dios impide mediante ese aparente caos astral que otros puedan dificultar su viaje y la liberación de Vasperaldo. De este modo, siendo ambas posturas ortodoxas al afirmar la primacía de Dios sobre la influencia astrológica, la alusión de la Dueña Encubierta al catolicismo de don Clarián («vos habláis como católico») informa de una mayor convicción en el caballero en la omnipotencia divina y en el apoyo que concede Dios a su empresa; la sentencia de la Dueña Encubierta, «todas las cosas están en Dios», aparenta un grado menor de convicción que la réplica de don Clarián.

Otros autores de libros de caballerías extreman el determinismo con que pintan a sus héroes (y, en el ámbito estrictamente narrativo, el valor proléptico de un mensaje profético que debe materializarse inexorablemente en la historia). El caso de Jerónimo López es especialmente significativo en el *Libro tercero de don Clarián*. Las profecías siempre están subordinadas a la omnipotencia divina: «pero como las fortunas que a los muy poderosos príncipes son prometidas por aquella Gracia divinal no puede dejar de pasar, y también porque las palabras del Sabio se cumpliesen, avino así» (1524: fol. 13r). Celacunda avisa a los caballeros de Vasperaldo de la necesidad de ir al puerto de Cánfer, pues les profetiza que ese es el camino que más les interesa; cuando Vasperaldo reúne a sus caballeros, la decisión consensuada, independiente aparentemente de la profecía, coincide con ella: «allí les pidió su parecer sobre la ida de Cánfer como su hermana lo mandara decir; pero, como por Dios era ordenado que aquel camino se ficiese, todos se confirmaron en lo que debían luego hacer, dando Florisarte muchas causas» (fol. 56v). Lo mismo puede decirse del vaticinio de Celacunda sobre la inminente llegada de don Clarián a Colonia; todos los caballeros aguardan su llegada, convencidos de la certeza del cumplimiento de la profecía de la sabia (fol. 60v); la profecía que anuncia un padrón se cumplirá por parte de un caballero elegido porque «ansí se lo tiene Dios prometido» (fol. 96v); los caballeros «llegaron al tiempo y sazón que ya vistes, que Dios así lo tenía ordenado y la sabia Meliota, desde el día de sus nacimientos, prenosticado» (fol. 179r). Ejemplos semejantes se encuentran en su libro *Lidamán de Ganaíl*: el Sabio no Conocido pronostica los sufrimientos que pasará Lidamán por culpa de Beliflor, pero le advierte que los sobrelleve lo mejor posible, «que las

cosas que por aquel alto y poderoso Dios son ordenadas, como no pueden dejar de passar, excusadas son deligencias mundanas, que debéis saber que ya está vuestra planeta obligada de pasar por esta escura pasión» (1528: fol. 19v).

Así pues, desde el arranque histórico del género, que surge de la dialéctica establecida entre el *Amadís primitivo* refundido y alterado por Rodríguez de Montalvo y su continuación original, *Las sergas de Esplandián*, los libros de caballerías se decantan en dos tendencias fundamentales con respecto a la relación del héroe y sus aventuras con los principios supraterrenos[100]. Algunos libros de caballerías (los más abundantes en mi opinión) ajustan por completo la presciencia de Dios y la interpretación del sabio o mago mediante las profecías o las cartas astrales. En ellos, los hechos profetizados coinciden exactamente con los designios divinos, de tal manera que el cumplimiento del destino del caballero protagonista del relato materializa completamente lo que de cualquier modo iba a suceder. Otros confieren al personaje principal un mayor margen de libertad (de libre arbitrio), pero sólo se trata de una libertad aparente, pues los sucesos no previstos en las profecías (parciales e incompletas frente a la presciencia divina) se presentan como azarosos para el héroe, como necesarios y previstos en otra esfera para que la providencia materialice sobre la tierra lo que inexorablemente se había de cumplir. En ambos casos, la profecía (y en menor medida las predicciones astrológicas o los sueños présagos) se convierten en una suerte de avance de los episodios que el lector encontrará en el resto de la narración, porque su protagonista indefectiblemente atravesará los hitos señalados por anticipado, y esos jalones constituyen una parte esencial del relato del libro de caballerías.

[100] Cacho Blecua (1979: pág. 351) comenta que en los tres primeros libros del *Amadís de Gaula* priman las relaciones narrativas apoyadas en motivaciones lógicas, pero a partir del libro IV, con el papel destacado que asumen Esplandián, Nasciano y Elisabad, «el autor explica la falta de una motivación novelesca y lógica como resultado de la intervención divina. Las glosas del narrador, o el mismo Nasciano, asumen una postura providencialista clara. El desarrollo narrativo está justificado por elementos ajenos a la obra. Todo sucede porque Dios lo quiere así».