



Entre el Renacimiento y el Barroco
Pedro de la Sierra
y su obra

José Julio Martín Romero



Prensas Universitarias de Zaragoza

*ENTRE EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO:
PEDRO DE LA SIERRA Y SU OBRA*

*ENTRE EL RENACIMIENTO
Y EL BARROCO:
PEDRO DE LA SIERRA Y SU OBRA*

José Julio Martín Romero



Prensas Universitarias de Zaragoza

FICHA CATALOGRÁFICA

MARTÍN ROMERO, José Julio
Entre el Renacimiento y el Barroco : Pedro de la Sierra y su obra / José Julio
Martín Romero. — Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007
337 p. ; 22 cm. — (Humanidades ; 62)

ISBN 978-84-7733-924-3
1. Sierra, Pedro de la. I. Prensas Universitarias de Zaragoza. II. Título. III.
Serie: Humanidades (Prensas Universitarias de Zaragoza) ; 62
821.134.2 Sierra, Pedro de la 1.07
929 Sierra, Pedro de la

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

© José Julio Martín Romero
© De la presente edición, Prensas Universitarias de Zaragoza
1.ª edición, 2007

Ilustración de la cubierta: José Luis Cano

Colección Humanidades, n.º 62
Director de la colección: José Ángel Blesa Lalinde

Prensas Universitarias de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

Prensas Universitarias de Zaragoza es la editorial de la Universidad de Zaragoza, que edita e imprime libros desde su fundación en 1542.

Impreso en España
Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza
D.L.: Z-3406-2007

Para Carlos Alvar, con mi admiración y gratitud

INTRODUCCIÓN

Pedro de la Sierra pertenece a la larga nómina de autores olvidados del Renacimiento español. Este infanzón aragonés fue un apasionado de los libros de caballerías, como la mayoría de la población del momento. Fue tan aficionado a leer hasta «los papeles rotos de las calles» como Cervantes, y, como él, apasionado conocedor de los libros de caballerías. Leyó con entusiasmo el *Amadís de Gaula*, las *Sergas de Esplandián* y sus continuaciones; conocía bien la tradición artúrica (la *Demanda del Santo Grial*) y disfrutó especialmente con el *Olivante de Laura* (la incursión en el mundo de las caballerías del humanista Antonio de Torquemada). Pero cuando Sierra decidió dar rienda suelta a su vena literaria optó por continuar uno de los libros de mayor éxito, el *Espejo de príncipes y caballeros* —más conocido como *El Caballero del Febo*—, obra de Ortúñez de Calahorra. A pesar de este éxito, la obra de Ortúñez no había suscitado ninguna continuación desde que apareciera en 1555 hasta la publicación del trabajo de Sierra en 1580, que, bajo el título de *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, salió de las prensas complutenses de Juan Íñiguez de Lequerica.

El aragonés quiso volcar en este libro todas sus inquietudes literarias. De esta forma, su obra se convirtió en uno de los libros de caballerías más heterogéneos. Y fue esta característica la que, quizá, determinó su éxito.

Junto a las batallas y los hechos prodigiosos, Sierra no dudó en insertar episodios pastoriles siguiendo la estela de Feliciano de Silva y Torquemada. Pero el aragonés no se limitó a incorporar un determinado personaje o una situación pastoril, sino que quiso que todo el mundo sentimental de su libro tomara rasgos bucólicos, de forma que, incluso cuando narra historias de amor entre nobles, éstos se comportan como los pastores ena-

morados de las obras de Montemayor. Sierra fue consciente del cambio de sensibilidad del público, que acogía los libros de pastores con tanto entusiasmo como la literatura caballeresca, y por ello decidió acentuar esa característica heredada de Silva.

También sigue a Feliciano de Silva en la incorporación de composiciones poéticas. Prácticamente ningún libro de caballerías desde la *Cuarta parte de Florisel de Niquea* había presentado tantos poemas (un total de veintidós) con que Sierra quiso adornar su texto. De esa forma pretendía dejar constancia de su vena lírica. En estos poemas se descubre buena parte de los tópicos poéticos de su época, la mayoría en torno al tema del amor: la dama cruel e insensible ante el sufrimiento del amado, el asombro ante la resistencia a dicho sufrimiento o la simpatía entre la Naturaleza y la pasión del amante. Sierra fue un hábil versificador tanto en metros tradicionales castellanos como en métrica italianizante, si bien sorprende que no aparezca ni un solo soneto en todo el texto. No dudó en imitar a los autores más prestigiosos del momento; de esta forma, sigue muy de cerca a algunos de ellos, como a Garcilaso, cuyos versos apenas se atreve a tocar a la hora de reescribirlos e incorporarlos a su obra. Resulta especialmente interesante el proceso de imitación seguido por Sierra, ya que nos descubre el sistema de escritura propio de su época.

Por otra parte, el aragonés brilla especialmente como narrador. Las múltiples historias del libro surgen como las melodías en una sinfonía, integrándose unas en otras, interrumpiéndose en determinados momentos para ser retomadas posteriormente, encadenándose entre sí, superando el entrelazamiento medieval sin abandonarlo. Y, junto con el entrelazado, Sierra utiliza la interpolación de episodios: los diversos casos que jalonan la andadura caballeresca de los héroes crecen hasta convertirse en verdaderas *novellas*, que se leen casi como relatos independientes.

La *Segunda parte de Espejo de príncipes* nos ofrece importantes datos sobre el estado de la literatura a finales del siglo XVI: la situación y tendencias de la lírica, el nivel alcanzado en la narrativa, la superación de las barreras genéricas, la conciencia del texto como artefacto artístico o la importancia de la intertextualidad.

Pero en la obra de Sierra también se perciben algunas de las inquietudes y preocupaciones de su tiempo. Así, las numerosas historias en torno a la castidad o el suicidio nos proporcionan información sobre la verdade-

ra ideología dominante en la época sobre estos temas. Con respecto al suicidio, hemos de recordar que el Concilio de Trento lo condenó de forma expresa, lo que hubo de crear reacciones encontradas en una sociedad profundamente religiosa que, al mismo tiempo, se había formado en la admiración a personajes que habían preferido morir a comportarse de forma no virtuosa. El aragonés parece proponer diversos casos que concluyen de forma idéntica, pero en los que la valoración no puede ser la misma al tener en cuenta las circunstancias y las motivaciones del personaje. Las narraciones de Sierra parecen una especie de estudio (una casuística) sobre estos temas.

Por otra parte, Sierra supo infundir a los viejos tópicos caballerescos una profundidad ideológica mayor al fusionarlos con la prestigiosa mitología grecolatina. De esta forma, el típico enfrentamiento entre padre e hijo —recuerdo de la lucha entre Amadís y Esplandián— se convierte en una recreación del mito edípico, pues poco antes el hijo del héroe (Claridiano) hubo de enfrentarse a un temible monstruo, claro recuerdo de la Esfinge. En definitiva, Sierra pretende enriquecer su libro de caballerías con la incorporación de reflexiones sobre algunos de los temas más polémicos en su época y con referencias a la mitología clásica, pero sin sobrecargar su texto con digresiones que retarden el siempre ágil ritmo narrativo.

Por tanto, la variedad es la característica que mejor define al libro de Sierra, una variedad que, sin embargo, no rompe la unidad del texto. De esta manera, la *Segunda parte de Espejo* es texto que resume el Renacimiento al tiempo que supone un paso más hacia el Barroco.

Adentrarse en las páginas de la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* significa recorrer (al galope) el mundo literario de todo el Renacimiento, pero también descubrir las inquietudes y mitos que poblaban la mente del hombre español del siglo XVI.

SEMBLANZA DE UN ESCRITOR OLVIDADO

Apenas se sabe nada del autor de la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, en cuya portada se leen prácticamente todos los datos que tenemos de él: se llamaba Pedro de la Sierra, era vecino de Cariñena y poseía el título de infanzón. Su nombre aparece en bibliografías y catálogos de bibliotecas siempre vinculado a la obra que tratamos, sin que tengamos constancia de que escribiera ningún otro libro. Fue citado por Nicolás Antonio:

PETRUS DE LA SIERRA, auctor inscribitur fabulosæ illi historiae, cui otium suum plures, ne nihil agant, impendere solent. Titulus est: *El Cavallero del Febo; Primera y Segunda Parte*, alias *Espejo de principes y caballeros*: duobus tomis. Cæsarugustæ 1580. in folio¹

La mención es aún más breve en la *Biblioteca nueva de escritores aragoneses* de Latassa, si bien, además de adscribirle el texto, ofrece una lacónica valoración sobre el escritor:

1581 Literato de varia y culta erudición en el siglo XVI. Escribió: *Espejo de príncipes y caballeros*. En Zaragoza, 1581. Consta su memoria en la *Biblioteca de D. Gabriel Sora*, p. 111.²

1 Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*, ed. facsimilar, Madrid, Visor, 1996, vol. II, f. 238. Erróneamente le atribuye también la primera parte del ciclo, obra de Ortúnñez de Calahorra.

2 F. de Latassa y Ortín, *Biblioteca nueva de escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1500 hasta 1599*, Pamplona, Oficina de Joaquín Domingo, 1798, vol. I, artículo 239, p. 391. Nada añade Gómez Uriel en su *Biblioteca antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa, aumentadas y refundidas en forma de diccionario biográfico-bibliográfico*, Zaragoza, Imprenta de Calisto Ariño, 1886, en cuyo tercer volumen, p. 208, encontramos sin variación el mismo artículo.

En efecto, tal como nos dice Latassa, en la biblioteca de Gabriel Sora se menciona a Sierra y su libro, bajo el epígrafe «[autores] de los de romance», sin que nos ofrezca ningún otro dato.³

Entre los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentra una «provança» hecha a petición de un tal Pedro La Sierra en el año 1592, «vecino de la feligresía de San Martín d'Oscos y Concejo de Grandas», con quien no ha de confundirse nuestro autor, infanzón de Cariñena, en el reino de Aragón.⁴

Por tanto, son muy escasos los datos que tenemos de este escritor aragonés y todos ellos relacionados con el texto que nos ocupa. Como hemos visto, Nicolás Antonio se limita a comentar el carácter fabuloso de su obra (comentario con claros matices negativos, ya que se convierte en crítica contra los que pierden el tiempo leyéndola); Latassa es el único que ofrece una caracterización del autor (aunque ciertamente exigua), si bien su opinión parece basarse en los datos que se infieren del propio texto. En efecto, la lectura de la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* apoya esta idea de «varia y culta erudición» del autor. Como se ha comentado, en las páginas del libro de Pedro de la Sierra se encuentran influencias tan diversas como la épica culta, tanto latina como italiana, lírica en metros italianizantes y castellanos, libros de pastores o los más prestigiosos libros de caballerías. El autor debió de pasar innumerables horas leyendo a los escritores más afamados del momento sin limitarse al género caballeresco.

La práctica literaria debió de representar para Sierra un rasgo más de su cortesanía. Siguiendo los pasos de Jorge Manrique, Garcilaso y tantos otros, Pedro de la Sierra aunó en su persona nobleza y letras. Ignoramos si llegó a combatir en la realidad o si tan sólo conoció las batallas que se encuentran en los libros de caballerías, pero la seriedad con que trata los aspectos bélicos nos hace intuir el gran respeto que debió de sentir por el ejercicio de las armas. En efecto, aun cuando toma fragmentos claramente irónicos al respecto, todo rastro de burla desaparece. Así ocurre en la descripción de los combates múltiples influidos por Ariosto: las luchas que, en el *Orlando furioso*, la Discordia causa en los paganos, que se

3 *Bibliotheca Doctoris Gabrielis Sora*, Zaragoza, Juan de Larumbe, 1618 (ejemplar R-19-680 de la Biblioteca Nacional de Madrid), f. 111r.

4 Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 11.887.

enfrentan por motivos insustanciales, se convierten en el texto del aragonés en fieros combates que el autor (e imaginamos que más de un receptor de la época) tomó muy en serio.

El hecho de que sea aragonés y de que la edición prínceps de su obra se publicara en el reino de Castilla, en Alcalá de Henares, hace pensar en la ortodoxia «castellana» o «monárquica» de su texto, cuyo contenido no se percibió como política ni religiosamente peligroso para la ideología dominante, la de Felipe II. Y esto en unos momentos en los que las relaciones de este monarca con la nobleza aragonesa eran bastante tensas, si bien no tanto como llegaron a serlo apenas unos años después. Quizá Pedro de la Sierra formó parte de los aragoneses sumisos al rey y no fue uno de los rebeldes constitucionalistas, pero carecemos de datos al respecto (salvo su obra de ficción, en la que no podemos encontrar ninguna rebeldía).⁵

Por tanto, Pedro de la Sierra tomaba muy en serio el aspecto militar, y de igual forma debió de enfrentarse a su labor literaria. Entre sus modelos se hallan los autores más prestigiosos: latinos, como Virgilio, italianos, como Ariosto, o glorias nacionales, como Garcilaso. Sin embargo, no se constata que dominara otro idioma además del castellano, pues leyó

5 A no ser que se considere que un momento del texto pueda tener paralelismos con la situación de los nobles aragoneses del momento: uno de los héroes del libro (Polifebo) se enfrenta al Emperador de Alemania, quien injustamente iba a prenderlo. Sin embargo, considerar que Polifebo representa la rebeldía aragonesa frente a las injusticias de Felipe II nos parece una hipótesis bastante improbable: el texto pasó todos los trámites burocráticos para su impresión y recibió todas las licencias. No hubiera escapado un detalle así al férreo control del Estado. Por otra parte, si hubiera que buscar un paralelo de Felipe II en el texto, sería quizá Filipensio, nombre que el héroe (Claridiano) toma para hacerse pasar por pastor a causa de su amor por la pastora Caicerlinga. La relación entre los nombres parece apoyar la idea. Además, en la literatura pastoril, el hecho de tomar la ficción como reflejo de situaciones reales no era infrecuente: «El fervor pastoril renacentista sirvió para que, bajo nombres eglógicos, los poetas se ocultaran, dejando en los personajes que les servían de disfraz, muchos rasgos de su fisonomía que el pudor les obligaba a silenciar o no se atrevían a hacer públicos, carentes de un ropaje literario. Otras veces, sin tales motivos, gustaban de dejar su retrato renaciente, los escritores, en la misma literatura o representar a sus amigos o a personas notables, en los personajes pastoriles» (J. de Entrambasaguas, «Estudio preliminar» a su edición de Pedro Laynez, *Obras*, Madrid, CSIC / Instituto Miguel de Cervantes, 1951, p. 161). Que Felipe II aparezca transformado en héroe caballeresco en su aspecto sentimental resulta una hipótesis demasiado arriesgada (no nos gustaría caer en las «penosas investigaciones no siempre felices» de las que habla Entrambasaguas, *ibídem*), pero su transformación en injusto emperador que termina humillado por uno de los héroes nos parece menos probable si cabe.

las obras extranjeras en traducciones castellanas: la que Gregorio Hernández de Velasco realizó de *La Eneida* de Virgilio, y la que Jerónimo de Urrea —aragonés como Sierra— hiciera del *Orlando furioso* de Ariosto, tal como se detecta en los fragmentos que imitó de ellas.⁶

El hecho de que entre los libros de caballerías escogiera continuar el texto de Ortúñez de Calahorra resulta indicativo. La obra de Ortúñez se presenta como un libro de caballerías ya diferente desde su portada. Entre sus fuentes se encuentra Petrarca y muestra más de una influencia homérica y ariostesca.⁷ Otra obra que le influyó fue el *Olivante de Laura*, de Antonio de Torquemada, cuya producción «seria» (*Manual de escribientes, Jardín de flores curiosas*) también debió de conocer nuestro autor. Los modelos escogidos por este escritor son siempre los que gozaban de mayor prestigio.⁸

Por tanto, Pedro de la Sierra se presenta como un noble culto, pero no humanista. Leyó mucho, aunque todo indica que desconocía el latín y el italiano, lo que lleva a pensar que no pasó por aulas universitarias. Toda su cultura proviene de su afición a la lectura.

En conclusión, salvo los datos de la portada del libro, el resto son conjeturas basadas en los datos que se infieren de su propia obra: su personalidad grave, que lo lleva a rechazar burlas sobre el ejercicio de las armas, su carácter cortesano, su desbordada pasión por la lectura, su preferencia por géneros «idealistas»⁹ (poesía épica, libros de caballerías, libros de pastores), en cuanto a la narrativa, y una admiración (extendida y frecuente en la época) por Garcilaso, cuyos versos son los más imitados en su texto. Nada más sabemos de este autor, cuya obra consolidó el ciclo caballeresco de mayor éxito en la segunda mitad del siglo XVI.

6 Vid. José Julio Martín Romero, «Nuevos datos sobre la influencia del *Orlando furioso* en España: Pedro de la Sierra frente a Ariosto», *Revista de Literatura Medieval*, en prensa.

7 Vid. los comentarios sobre su portada que realiza Daniel Eisenberg, en su «Introducción» a su edición de D. Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros [el caballero del Febo]*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, vol. I, pp. XXX-XXXII. Para la influencia homérica, ibidem, pp. XXXII-XXXIV. Por último, sobre la influencia de Ariosto, vid. M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, pp. 267-271, así como José Julio Martín Romero, «Nuevos datos sobre la influencia del *Orlando furioso* en España: Pedro de la Sierra frente a Ariosto».

8 Vid. el capítulo dedicado a las fuentes del texto.

9 Sigo la distinción establecida por A. Rey Hazas, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 65-105.

LA DIVERSIDAD DE EPISODIOS: LOS HILOS DEL TEJIDO NARRATIVO

1. La biografía caballeresca

La segunda parte de un libro de caballerías, de acuerdo con las convenciones del género, narra las hazañas de uno de los descendientes de los héroes de la primera parte. Es el caso de las *Sergas de Esplandián*, del *Primal León* o del *Tristán el Joven*. No obstante, frente a una primera parte de héroe único, en ocasiones la continuación ofrece un protagonismo múltiple. Así, la obra de Pedro de la Sierra cuenta las aventuras de Claridiano de la Esfera, hijo de Alfebo y la emperatriz de Trapisonda, pero este caballero —que no inicia su errancia hasta la mitad del libro— tendrá que compartir protagonismo con sus familiares. Ya desde la portada se hace notar la multiplicidad de héroes que van a poblar las páginas del texto. Claridiano ocupa el cuarto puesto de los nombrados y va seguido de otro héroe cuya biografía vertebrará en parte la obra: Polifebo de Tinacria.¹⁰

El hecho de que, frente a un protagonismo marcado de un único héroe, la segunda parte de un ciclo presente protagonismo múltiple ya se

¹⁰ La portada reza de la siguiente manera: «Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros, dividida en dos libros, donde se trata de los altos hechos del emperador Trebacio y de sus caros hijos, el gran Alfebo e ínclito Rosicler, y del muy excelente Claridiano, hijo del cavallero del Febo y de la emperatriz Claridiana, y asimismo de Polifebo de Tinacria, y de la escelentissima Arquisilora, reina de Lira, y de otros muy altos príncipes».

daba en el ciclo de los palmerines. Marín Pina considera que este protagonismo múltiple es originalidad del autor del *Primaleón*, si bien ya era frecuente en la producción artúrica francesa.¹¹

La falsilla caballerescas se pone en evidencia en la narración de la trayectoria vital de dos caballeros descendientes de los héroes de la primera parte: Claridiano, hijo de Alfebo y Claridiana, y Polifebo, fruto de los amores entre Trebacio y la reina Garrofilea. Ambas biografías caballerescas aparecen jalonadas por numerosos tópicos del género, desde su nacimiento hasta la recuperación de su linaje.

1.1. Procreación y nacimiento

Tanto Claridiano como Polifebo son frutos de amores ilícitos. En el caso de Claridiano, su madre, la emperatriz de Trapisonda, oculta el embarazo (al igual que Elisena en el *Amadís* y que otras tantas madres de héroes caballerescos) hasta que da a luz, preocupada por su honra, ya que aún no ha contraído matrimonio público con su amado Alfebo. Pedro de la Sierra no se detiene demasiado en narrar la inquietud de la emperatriz, que sigue las normas de comportamiento establecidas por el género: *a)* preocupación y tristeza que la lleva a *b)* confiar en una doncella que le aconseja que *c)* se retire hasta el momento del parto. Por tanto, Claridiano es fruto de unos amores habidos dentro de un matrimonio secreto, al igual que otros muchos héroes caballerescos cuya larga lista encabeza Amadís de Gaula.

De igual forma, Polifebo de Tinacria nace de resultados de unos amores ilícitos entre la reina de Tinacria y el emperador Trebacio. La reina, apasionadamente enamorada de este emperador, no duda en introducirse en

11 M.^a C. Marín Pina, *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 1988 (publicada en microfichas, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1989), p. 168. Pero hemos de recordar que ya en la primera parte de *Espejo de príncipes y caballeros* —de ahora en adelante E. P. I— el protagonismo era compartido por el Caballero del Febo y su hermano Rosicler, sin olvidarnos de su padre, Trebacio, y Claridiana, amada del Caballero del Febo. Pero en la segunda parte de *Espejo* —a partir de ahora E. P. II—, además de todos éstos, cuyas aventuras continúan, aparecen otros tantos: Eleno de Dacia, Claridiano, Polifebo de Tinacria y Arquisilora de Lira. La tendencia al protagonismo múltiple se exagera en la obra de Pedro de la Sierra, pero Claridiano de la Esfera, hijo del Caballero del Febo, y Polifebo de Tinacria, hijo de Trebacio, parecen convertirse en el relevo generacional, tal como sucedía con Esplandián, que capitaneaba toda una serie de nuevos caballeros andantes.

su cámara y desvelarle sus sentimientos. A pesar de su rechazo inicial, Trebacio no puede evitar conmoverse ante una tentativa de suicidio de la dama, tentativa fallida, tras la cual se desvanece. Sin esperar a que la doncella se recupere, el emperador comienza a satisfacer los deseos eróticos de la dama. Pero Trebacio se marcha poco después y la reina descubre que está embarazada. Desesperada, confiesa su error ante sus vasallos, que, más alegres por el futuro heredero que dolidos por la pérdida de la honra de su señora, la perdonan.

Pero, aunque Polifebo es fruto de unos amores ilícitos, la procreación de Claridiano se ajusta mejor al modelo amadisiano, pues en su historia encontramos el matrimonio secreto, la doncella confidente, la ocultación del embarazo y el parto clandestino.¹²

1.2. Marcas de nacimiento

Otro tópico caballeresco que encontramos en la novela es el de las marcas de nacimiento. Ya en la primera parte se encontraba dicho lugar común: tanto el Caballero del Febo como su hermano Rosicler nacieron con marcas en sus cuerpos, señales de su destino heroico: el primero, con un brillante rostro; el otro, con una rosa.¹³ De igual forma, Claridiano nace con unas extrañas marcas. Se trata de una «esfera tan ardiente que ponía temor tocarla». Si su padre había nacido con una señal en forma de sol, que le dio nombre, Claridiano mostrará en su cuerpo una marca realmente parecida: una esfera luminosa. Su nombre será producto de dicha marca.¹⁴ También se hace referencia a la marca de nacimiento cuando Gal-

12 Ambos nacimientos son propios de héroes, de acuerdo con los estudios de Lord Raglan y Otto Rank, aunque en nuestra opinión se debe, más que a razones antropológicas, a la tradición literaria hispánica de la que surge el texto que estudiamos.

13 «Y vieron quel que primero avía nacido traía una pequeña cara figurada en el lado izquierdo, tan resplandesciente que con dificultad dexava ser mirada. El niño que postrero avía nascido, vieron que en medio de los pechos traía figurada una rosa blanca y colorada, de tan perfecto color que verdaderamente parecía ser cogida de los cabriosos rosales» (D. Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y cavalleros*, ed. de D. Eisenberg, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, vol. I, p. 91). Todas las citas de la obra de Ortúñez de Calahorra derivan de esta edición.

14 «[...] le vieron una ardiente sfera en el pecho, y fueron muy maravillados. Y por esta ocasión le pusieron por nombre Claridiano de la Sfera» (Pedro de la Sierra, *Espejo de príncipes y cavalleros (Segunda parte)*, ed. de José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, p. 71). Todas las citas de E. P. II en el presente estudio derivan de esta edición.

tenor desvela su identidad ante sus padres. De hecho, esta señal se convierte en la prueba irrefutable de la identidad del héroe en el momento de anagnórisis.¹⁵

Estas marcas recuerdan inmediatamente a las letras rojas que Esplandián presentaba en su pecho, con su propio nombre y el de su amada. Sin embargo, además de Esplandián, otros héroes muestran marcas de nacimiento. Amadís de Grecia tiene en su cuerpo una señal en forma de espada ardiente rodeada de letras. Cirongilio de Tracia presenta su nombre escrito en el brazo, aunque tan sólo el ermitaño que lo bautiza puede descifrar las letras. Clarián de Landanís «tenía en los pechos una estrella tan hermosa y bien tallada que maravilla era de ver, la cual era tan blanca que sobre la blancura de las carnes del niño, aunque muy blancas eran, hacía gran diferencia».¹⁶ Lidamor de Escocia también tiene una seña en el pecho «a manera de una luna tan colorada y bien hecha que no parecía sino della correr sangre».¹⁷ Olivante de Laura mostraba «en los pechos de baxo de la teta siniestra encima del corazón otro pintado, hecho de una señal muy vermeja y muy encendida, y encima dél hechas dos letras tan bien puestas y tajadas como de mano de quien las avía pintado».¹⁸ Floriseo presenta en el pecho una flor roja en forma de cruz. Febo el troyano también aparece marcado y así «en medio de los pechos le vieron una cara muy hermosa, de la cual unos diáfanos rayos de claridad salían, que, reberverando en sus blancas, resplandescientes y cristalinas carnes, dava unos dislates de resplandor que no dexava ser mirada».¹⁹ Florante, uno de los antecesores de este héroe, también nace con una marca que, esta vez, expresa el destino de su linaje, pues «de la

15 «Y sed cierta, señora, que es vuestro hijo Claridiano de la Esfera, el nombre le pusistes por una esfera que en el pecho tiene desde su nascimiento» (E. P. II, p. 284).

16 Cito según A. J. González Gonzalo, «Clarián de Landanís» de Gabriel Velázquez del Castillo (*guía de lectura*), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. 46.

17 Cito según J. F. Sáenz Carbonell, «Lidamor de Escocia» de Juan de Córdoba (*guía de lectura*), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999, p. 49.

18 Antonio de Torquemada, *Olivante de Laura*, ed. de I. Muguruza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, p. 61.

19 Esteban Corbera, *Febo el troyano*, ed. de José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, p. 171. La señal de Febo del troyano recuerda claramente a la de su modelo, el Caballero del Febo, en la primera parte del ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros*.

teta derecha a la izquierda tenía unas letras, tan bermejas como fina escarlata, que dezían “del tronco d’este decenderá la destrucción de griegos”». ²⁰

Claridiano de la Esfera se incluye dentro de esta serie de héroes con marcas de nacimiento, siguiendo lo que ya se había convertido en tópico genérico. Al igual que la mayoría de estos héroes, su nombre viene dado por dicha marca, lo que lo convierte no en opción arbitraria, sino en reflejo fiel de su identidad. ²¹

1.3. Rapto y amamantamiento por animales

Además del abandono, tema típico de los libros de caballerías, es frecuente en estas obras que el recién nacido sea raptado. En el *Lancelot en prose*, del primer tercio del siglo XIII, Lanzarote del Lago fue tomado por la dama del lago. ²² En el *Amadís de Gaula*, Galaor fue raptado por el gigante Gandalaz, quien lo da a criar a un ermitaño. Gandalaz tiene la intención de vengarse de otro gigante, Albadán, que mató a su padre y le usurpó la peña de Galtares. Informado por una doncella de que el encargado de esa venganza es el niño, no dudó en raptarlo para su propio beneficio. Galaor, pasados los años, inaugura su andadura caballeresca precisamente venciendo a este temible gigante y devolviendo a Gandalaz su territorio. En el *Olivante de Laura*, la sabia Ipermea se lleva al héroe, ²³ ya que por su conocimiento llega a saber los grandes beneficios que obtendrá de él. Ipermea lo entrega a su hermano, el Duque Armides, para que lo críe, «porque por él vuestro estado, que en el reyno de Persia perdido os parece tener, no solamente os sea restituido, mas en tanta cantidad acrecentado, y vos puesto en tanta superioridad y alteza que nunca criança para hombre mortal como ésta que vos haréis será hecha». ²⁴ Por tanto, la

²⁰ Corbera, *Febo el troyano*, p. 24.

²¹ Claridiano hereda el nombre de su madre, Claridiana (esto es, luna clara), y su apelativo («de la Esfera») remite al de su padre (Caballero del Febo, es decir, del Sol). De esta manera, parece implicar la conjunción de los dos astros, tal como sus padres, reflejos humanos de estos astros-dioses, hicieron al unirse.

²² Vid. la traducción de C. Alvar, *Lanzarote del Lago I*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

²³ Marín Pina comenta algunos ejemplos de raptos de héroes al nacer en el *Lisuarte de Grecia*, *Polindo*, *Florambel de Lucea*, *Palmerín de Inglaterra* y *Flortir*. Marín Pina, *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, p. 181, nota 22.

²⁴ Torquemada, *Olivante de Laura*, p. 74.

sabia Ipermea busca el propio provecho en el rapto del niño. En el *Cirongilio de Tracia*, el héroe está a punto de ser sacrificado cuando aparece una terrible serpiente que se lo lleva. La serpiente es el gigante mago Epaminón, que rescata al niño, pues sabe que éste lo rescatará a él en el futuro.

De igual forma, Claridiano es raptado por un sabio gigante: Galtenor. Al igual que Epaminón, Galtenor lo hace metamorfoseado en serpiente, sin que el lector tenga noticia de la verdadera esencia del monstruo. Tanto Galtenor como Epaminón funden la tradición del rapto por un gigante (Gandalaz) y la del rapto por un sabio o maga (Ipermea). Además, ambos gigantes sabios comparten su paganismo, aunque Epaminón no dejará por ello de bautizar al niño. Otra diferencia es que Epaminón rescata al niño de las manos de su asesino y Galtenor lo arrebató del seno de su madre.²⁵

Al igual que Gandalaz, Galtenor no rapta al héroe con la intención de librarlo de ningún mal, sino con el propósito de que éste lo ayude a conseguir un deseo personal, que no es otro que recuperar su antiguo reino: la isla de Arginaria. Frente a ellos, Ipermea y Epaminón no sólo buscan su propio interés, sino que también consideran que están ayudando al recién nacido.

A consecuencia del rapto, el héroe se ve alejado de su propio linaje y, en más de una ocasión, lo desconoce y toma por padre a su raptor o a aquel a quien su raptor lo entregó. Esto recuerda la situación del rey Arturo, alejado de su padre Uther por Merlín, que lo entregó a otro caballero para que lo criara.

Claridiano pasa su primera infancia en un castillo cuyos habitantes han sido encantados por Galtenor. Allí lo cría un ama, que lo amamantará. Como la leche del ama no es suficiente, Galtenor recurre a animales hembras para alimentar al niño. El tema del amamantamiento del héroe por diversos animales ha sido estudiado por Cacho Blecua,²⁶ a partir del ejemplo de Amadís. En el caso de Claridiano se trata de «una leona pari-

²⁵ Como Epaminón, en el *Cirongilio de Tracia*, la maga Periana, metamorfoseada en gigante terrible, rescata a Florante de los griegos, que pretendían sacrificarlo, en *Febo el trojano*.

²⁶ J. M. Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico-cortesano*, Madrid, Cupsa / Universidad de Zaragoza, 1979, pp. 50-54.

da y una cabra». Hay que recordar que Esplandián es amamantado por un ser humano, una cabra, una leona y una oveja.²⁷ La fiereza y coraje del león se transmitirán así al niño, pero la cualidad de la cabra resulta más difícil de concretar. No en vano, en la explicación que se encuentra en el *Amadís* de las virtudes heredadas por Esplandián de su crianza, se olvida comentar cuáles son fruto de su amamantamiento por parte de la cabra.²⁸ Otro recién nacido raptado es Claramonte, hijo de Trebacio y Briana. Sin embargo, permanecerá encantado por Lirgandeo durante toda la obra, sin que llegue a protagonizar ninguna aventura hasta la tercera parte del ciclo, compuesta por Marcos Martínez.

Por su parte, Polifebo no será raptado ni desaparecerá de la corte que lo vio nacer. La educación matriarcal no es desconocida en los libros de caballerías: Polendos, en el ciclo palmeriniano, es criado por su madre en la corte de Tarsis. Polendos había sido el fruto de «unos amores encaminados forzosamente a su procreación»,²⁹ en palabras de Marín Pina, y por tanto resulta lógico que el héroe se críe en la corte materna. Polifebo es fruto de la pasión desmesurada de Garrofilea por Trebacio, que prácticamente se ve forzado a satisfacerla (tras lo cual huye a la menor oportunidad). Por ello, Polifebo no se cría en la corte de Constantinopla, sino en la de su madre: la isla de Tinacria. Por su parte, Claridiano se cría a partir de los seis años en la corte del rey Delfo de Trapobana, donde recibe una educación cortesana conveniente a su estado, aunque, eso sí, dentro del paganismo. Normalmente el raptor no se dedica a criar al niño, sino que lo entrega a una persona que se ocupa de ello: al Duque Armides, en el *Olivante de Laura*; al ermitaño, en el *Amadís de Gaula*, o al rey Delfo, en la obra de Pedro de la Sierra. El rey Delfo no tiene hijos y vuelca todo su amor en el niño Claridiano, que sigue tomando a Galtenor por su propio padre. De esta forma, el héroe es criado como hijo de rey, primera fase de la construcción de su identidad caballeresca.

27 Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de J. M. Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1991, vol. 2, p. 1008.

28 *Ibidem*, p. 1108. Se ha citado la explicación de L. Reau, quien en su obra *Iconographie de L'Art Chrétien* (París, P.U.F., 1955) vincula la cabra al demonio. Sin embargo, no hay que olvidar tampoco que la cabra, en algunos bestiarios medievales, era el símbolo de Jesucristo, además de poseer como principal característica la agudeza visual. Vid. el comentario de Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico-cortesano*, p. 53, nota 28.

29 Marín Pina, *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, p. 179.

1.4. Educación e investidura

La configuración de la personalidad caballeresca se va realizando a través de diversas etapas. La educación en una corte regia asegura a Claridiano buenas enseñanzas, mientras que la alimentación (el amamantamiento de animales) le transmite determinadas condiciones (fuerza, valentía, etc.). De igual forma, la adquisición de la orden de caballería, y muy especialmente la persona encargada de darla al héroe, resulta de importancia capital para las virtudes que obtendrá el aspirante a caballero, pues aquellas que caractericen a la persona que da la orden de caballería se transmiten al que la recibe, tal como había señalado Ramón Llull.³⁰

En el caso de Claridiano, será el rey Delfo quien lo arme caballero. La dignidad regia asegura así al héroe todas las virtudes propias de un monarca. En el caso de Polifebo será el más bravo pagano de toda la obra, Brufaldoro, quien le dé la orden de caballería. Así, su investidura incide en los aspectos de coraje, bravura y vigor que caracterizan a Polifebo.

En ambos casos el doncel solicita ser armado caballero para poder actuar en una situación muy determinada: Claridiano, para poder enfrentarse al mensajero de Geredéon, quien pretendía apropiarse del reino de Trapobana; Polifebo, porque quiere combatir precisamente contra Brufaldoro, pero no puede utilizar la espada hasta haber sido armado caballero. En esa situación Brufaldoro prefiere darle la orden de caballería antes que permitir que Polifebo luche contra él a palos, lo que sería impropio de su condición.

No es la única vez que un caballero recibe la orden de caballería de manos de aquel con quien va a enfrentarse. El mismo Brufaldoro la había recibido de manos de Alfebo, contra quien luchó al enterarse de que era hijo de su enemigo Trebacio.³¹

30 «[...] conviene que el príncipe o el alto barón que quiere armar caballero al escudero que pide caballería tenga en sí mismo virtud y orden de caballería, para que pueda, por la gracia de Dios, dar virtud y orden de caballería al escudero que quiere orden y virtud de caballería. Y si el caballero no es en sí mismo ordenado ni virtuoso, no puede dar lo que no tiene» (R. Llull, *Libro de la orden de caballería*, trad. de L. A. de Cuenca, Madrid, Alianza Editorial, 1992, pp. 68-69).

31 Sin embargo, se trata de situaciones diferentes: Brufaldoro ignora durante la ceremonia de investidura la identidad de Alfebo, de quien sólo conoce su valor y fuerza, de forma que el enfrentamiento se produce después. Por su parte, la contienda entre Polifebo y Brufaldoro empieza antes de que éste arme caballero a aquél, esto es, son conscientes de que son enemigos mientras se produce la investidura.

1.5. Primera hazaña

La primera hazaña resulta de vital importancia en la trayectoria del héroe, ya que se considera indicativa de cómo se desarrollará en el futuro su comportamiento caballeresco, como indicó Eisenberg.³²

Tanto Claridiano como Polifebo se enfrentan desde sus inicios a rivales extremadamente poderosos. Claridiano derrota uno a uno a todos los hermanos del temible gigante Geredeón Brandembul. Tras ello, vence al mismísimo Geredeón, de forma que consigue devolver la isla de Arginaria a su legítimo señor, Galtenor. La descripción de Geredeón Brandembul da muestras de su fiereza:

[...] un gigante llamado Geredeón Brandembul, hombre ferocísimo. Era tanto su poder que no sólo le temían los de la isla, pero todos los reyes comarcanos que con él confinaban. Era de quinze codos, muy feroz de rostro; las fuerças eran no de hombre; sobre todo era crudelísimo; el cual tenía usurpada toda la tierra por fuerça a otro gigante que de derecho le venía ser señor d'ella, llamado Galtenor.³³

Se trata de una descripción tópica del gigante fiero, figura tipo de antagonista. Se nos habla de su estatura, su fortaleza y su crueldad desmesuradas. El autor especifica hasta qué punto le temían otros reyes, lo que sirve para magnificar el valor de Claridiano, el único que le hará frente y que, además, será capaz de derrotarlo.

Por su parte, la primera hazaña de Polifebo es enfrentarse a Brufaldoro. Pero, mientras Claridiano consigue vencer no sólo a Geredeón, sino también a sus hermanos, Polifebo no llegará a derrotar a su contrario, ya que la batalla se interrumpe. Sin embargo, no hemos de olvidar que Brufaldoro es un guerrero capaz de enfrentarse al Caballero del Febo y sobrevivir. Este pagano retoma el papel que Bramarante tenía en la primera parte del ciclo. Porque, si Bramarante era «el más fiero pagano», en la obra de Pedro de la Sierra Bramarante muere y el autor da vida a este nuevo pagano para que se convierta en el más terrible antagonista del libro.³⁴ En

32 «En el mundo caballeresco se tomaba como muy significativa la hazaña con que el caballero comenzaba sus aventuras; tenía valor pronosticador, [...]». En su edición citada de D. Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros*, vol. I, p. 143, nota 32.

33 E. P. II, p. 70.

34 Bramante, Brufaldoro y Geredeón son paganos. Tanto Brufaldoro como Geredeón comparten su desprecio por los dioses, a quienes no temen. Si Brufaldoro derriba una

otras palabras, Polifebo inaugura su actividad bélica con el contrario más feroz de toda la obra.

1.6. La anagnórisis como desenlace

Claridiano ignora sus orígenes y tan sólo comienza a sospechar que Galtenor no es su padre por la profecía de un enano que se le aparece. Al igual que Amadís de Gaula y otros tantos caballeros, Claridiano comienza un periplo vital durante el que se pregunta por su verdadero linaje, hasta que llega a Constantinopla y allí conoce a sus padres, Alfebo y Claridiana. Por su parte, el caso de Polifebo es distinto, pues conoce sus orígenes y tan sólo quiere ganar honra.

Claridiano muestra durante toda la obra una verdadera obsesión por conocer su propio linaje y por hacerse merecedor de él. El clímax de esta búsqueda se halla en el combate con su propio padre, sin que los adversarios conozcan el parentesco que los une. De la contienda, verdadera batalla entre contrincantes idénticos en fuerza y destreza, se concluye que Claridiano es digno hijo de su padre Alfebo. El combate es interrumpido por Galtenor, que desvela ante todos la verdadera identidad de Claridiano, momento en que finaliza su búsqueda: el héroe recupera su linaje y adquiere la identidad caballeresca ante sus progenitores y ascendientes.

Pero, además de la trayectoria vital de los héroes, los lugares comunes del género caballeresco son frecuentes; por recordar algunos de ellos, mencionaremos el que todos estos héroes se hallen en continuo movimiento en busca de su propia identidad «deshaziendo fuerças y agravios»,³⁵ el don obligado,³⁶ el hecho de permitir que el caballo decida el rumbo, el anillo que protege contra los encantamientos y la adquisición de un sobrenombre que cambia de acuerdo con la circunstancia y que suele deberse a las armas o a algún rasgo definitorio de la situación en que se halla el caballero.

figura de Mahoma (recordemos que es el rey de Mauritania), Geredeón hará lo mismo con una estatua de Júpiter. Ese desprecio también lo había demostrado, justo antes de morir, Bramarante.

³⁵ E. P. II, p. 201.

³⁶ Sobre el *don obligado* o *don en blanco* (el *don contraignant* artúrico), vid. F. Carmo-
na, «Largueza y *Don en blanco* en el *Amadís de Gaula*», en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Lite-
ratura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada,
Universidad de Granada, 1995, pp. 507-521, y la bibliografía allí citada.

Sin embargo, las trayectorias vitales de estos héroes —que se ajustan a la falsilla caballeresca y a los tópicos del género— se insertan en un esquema narrativo más amplio, en el que los motivos caballerescos conviven con temas y motivos de otros géneros, como el sentimental y el pastoril.

2. Episodios pastoriles

Pedro de la Sierra incluye en su libro de caballerías episodios que se integran claramente en la tradición pastoril. La inclusión de este tipo de elementos en una obra narrativa caballeresca no fue una originalidad del autor aragonés. Ya Feliciano de Silva había insertado episodios pastoriles en su *Amadís de Grecia*, de 1530, y continuó haciéndolo en sus siguientes obras: las diversas partes del *Florisel de Niquea* (la primera, de 1532; la segunda y tercera, de 1546; y la cuarta, de 1551) e incluso en su *Segunda Celestina*, de 1534.³⁷ Todo ello antes de la aparición del libro de Montemayor y, algunos textos, antes de la publicación de las obras de Garcilaso en 1543. Posteriormente, en el *Florando de Inglaterra* (1545), encontramos a la pastora Galania, por cuyo amor combaten pastores y aun caballeros,³⁸ si bien el carácter del episodio no resulta tan bucólico como los de Silva. También insertaron elementos pastoriles en su obra autores como Antonio de Torquemada, en el *Olivante de Laura*³⁹ (1564), o Esteban Corbera, en *Febo el troyano* (1576). Tras Pedro de la Sierra, Marcos Martínez incluyó en el prólogo de la *Tercera parte de Espejo de príncipes y caballeros* (1587) un episodio pastoril y algún aspecto bucólico más en el interior del libro; Joaquín Romero de Cepeda, en el *Rosión de Castilla* (1586), incluye el episodio de Bricia, doncella que se convirtió en pastora por amor y que se

37 Vid. S. P. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill (Carolina del Norte), Estudios de Hispanófila, 1976. Existe edición de la *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, realizada por Consolación Baranda (Madrid, Cátedra, 1988).

38 Eso sí, el caballero, antes de enfrentarse a los pastores, se hace pasar por uno de ellos y viste traje pastoril, motivo frecuente en este tipo de episodios. Vid. C. Castillo Martínez, *Guía de lectura de Florando de Inglaterra*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001, p. 46.

39 Vid. M.^a I. Muguruza, «El pastor en los libros de caballerías: el caso del *Olivante de Laura*, de Antonio de Torquemada», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 20 (1995), pp. 197-215.

dedica a cantar sus penas en un marco bucólico.⁴⁰ En el libro de caballerías manuscrito *Clarisel de las Flores*, de Jerónimo de Urrea, aparece el pastor Lauresni. Por tanto, la figura típicamente renacentista del pastor enamorado no resultó ajena a los libros de caballerías, que lo incluyeron en numerosas ocasiones, tanto en los ejemplares impresos como en los manuscritos, lo que sirvió para transformar los esquemas genéricos y ampliar sus posibilidades narrativas.⁴¹

Pedro de la Sierra conforma sus episodios pastoriles con las características propias de este tipo de obras: naturaleza idílica, importancia de la música y del canto, amor sin esperanza que obsesiona hasta hacer olvidar las preocupaciones materiales y nomenclatura de tradición bucólica.

La naturaleza aparece en estos episodios descrita con cierta sobriedad. Apenas se dan unas pinceladas para conseguir plasmar una escena bucólica ideal, en la que no falta el agua («claras y corrientes aguas del río»), la hierba («los pastos floridos», «verde yerva») y los árboles («entre los alisos», «altos pinos»), pero estas breves pinceladas bastan para remitir al lector a un escenario típicamente pastoril.

La música es la verdadera ocupación de los pastores, que se dedican a tañer diversos instrumentos pastoriles («rabel», «flauta», «churumbela») y a cantar sus penas. Las menciones a la «dulce música», a la «gentil armonía» o al «suave canto» son constantes. La importancia de la música y la

40 J. Romero de Cepeda, *La historia de Rosián de Castilla*, ed. de R. Arias, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes / CSIC, 1979, pp. 33-39.

41 Además de la inclusión de temas pastoriles en obras caballerescas, tampoco hay que olvidar su aparición constante en otras obras de ficción de la segunda mitad del siglo XVI, como el *Clareo y Florisea* (1552), de Núñez de Reinoso, donde, por ejemplo, se nos narra una batalla entre Palas y Venus; esta última cuenta en sus filas con «muchos caballeros, todos armados al hábito pastoril». Vid. A. Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, ed. de J. Jiménez Ruiz, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, p. 219. En esta misma obra aparece una «ínsula Pastoril» en la que se refugia finalmente la triste Isea (pp. 234-236), por no hablar de los primeros capítulos de esta obra, que imitan episodios pastoriles de las obras de Silva. También encontramos elementos pastoriles en la *Selva de aventuras* (1565), de Jerónimo de Contreras, como el enamorado pastor Persio o la canción de Ardonio en alabanza al dios Cupido («Si los hados me han traído»). J. de Contreras, *Selva de aventuras (1565-1583)*, ed. de M. Á. Teijeiro Fuentes, Cáceres, Institución «Fernando el Católico» / Diputación de Zaragoza / Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Extremadura, 1991, pp. 95-99 y 21, respectivamente.

canción propicia la mezcla de prosa y verso, típica de los libros de pastores. El canto se vincula al tema amoroso, no en vano suele ser la expresión de los sentimientos del personaje. Así, el pastor suele olvidarse de su ganado, que sufre las consecuencias de su negligencia. Esta situación es la que describe Galismena:

Otro no veréis por esta ribera que pastores olvidados de apacentar sus ovejas, sentados debaxo de árboles, heridos de su belleza y hermosura, teniendo más cuenta de hermostear sus rabeles que de recoger su ganado y librarlo del carnicero lobo.⁴²

De igual manera, el autor se vincula claramente con la tradición virgiliana al utilizar nombres como Coridón, que aparece en las églogas segunda, quinta y séptima del autor latino; Menalcas, en la segunda, tercera, quinta y novena; o Alfesiveo, en la quinta y octava. Hay que recordar que Alfesiveo también aparece en la *Arcadia* de Sannazaro.

La temática pastoril sólo aparece en el segundo libro, pero en no pocas ocasiones. Estos episodios se funden con la trama general de la obra en mayor o menor grado y siempre a través de la presencia de uno de los héroes (Eleno de Dacia, Claridiano de la Esfera). Así, algunas escenas pastoriles en el libro de Pedro de la Sierra resultan prácticamente externas a la trama general, mientras que otras están más vinculadas a ésta.

Podemos considerar dos grupos de escenas pastoriles: 1) un primer grupo formado por aquellas en las que aparece el caballero Eleno de Dacia y 2) un segundo grupo constituido por las que protagoniza Claridiano. La escena pastoril de Eleno apenas tiene relevancia en el desarrollo posterior de la trama, mientras que el segundo grupo resulta inseparable de ésta, pues supone el desarrollo de la historia sentimental de uno de los personajes centrales del libro: el amor de Claridiano por la pastora Caicerlinga. Sin embargo, también en este segundo grupo el autor utiliza tópicos (como la disputa sobre el amor o el lamento amoroso de personajes secundarios) que resultan ajenos a la biografía de Claridiano y, por tanto, a la trama que éste protagoniza.

42 E. P. II, p. 245. La misma situación describe su hermano Coridón: «Y con sólo verla dan lugar a que el amor apaciente sus crueles ansias en sus entrañas, no teniendo cuenta en más de hermostear sus cantares, mostrándole sus coraçones dolorosos con las palabras, creyendo de ablandarle su acruelado pecho» (E. P. II, p. 268).

2.1. Episodios pastoriles ajenos a la trama

La primera aparición del elemento pastoril se halla en el capítulo tercero del segundo libro, cuando Eleno se encuentra con unos pastores que muestran penas de amor, pero no será hasta el capítulo siguiente cuando se desarrollen los tópicos del género. Estos tópicos también los encontraremos en el grupo de escenas pastoriles protagonizadas por Claridiano. Nos referimos al lamento amoroso (cap. 15) y la disputa sobre el amor (cap. 22).

2.1.1. *El lamento amoroso y la falsa soledad*

En estos momentos, el héroe caballeresco pasa de ser protagonista de la acción a ser testigo que observa y escucha a unos pastores que expresan su dolor. No obstante, este paso a un segundo plano no dura mucho, pues inmediatamente después el propio héroe caballeresco, siguiendo el ejemplo de los pastores, se dispone a cantar sus penas de amor.⁴³

Estos episodios se caracterizan por tener una estructura similar:

1. Un personaje percibe música, siempre agradable, sin saber quién la produce;
2. con la intención de averiguarlo, se acerca al lugar de donde procede el sonido y
3. descubre que el músico es un pastor que, debajo de un árbol,⁴⁴
4. canta sus penas de amor;
5. tras haber cantado, da muestras de tristeza.⁴⁵

⁴³ Cantar las penas de amor no es privativo de los pastores. Desde el primer capítulo encontramos personajes de alto linaje que expresan sus cuitas amorosas a través de la música (la infanta Tigliafa por el tártaro Zoilo es el primer ejemplo que encontramos en nuestra obra, ya en el primer capítulo).

⁴⁴ Se trata del tópico de *arbore sub quadam*. En nuestra obra los pastores cantan bajo pinos, álamos, mirtos, alisos y nogueras. Vid. la p. 32 de la introducción de Vicente Crisóstomo a su edición de Virgilio, *Bucólicas*, Madrid, Cátedra, 1996. En la nota 1 a la primera bucólica (p. 82), rastrea el tópico a lo largo de la tradición pastoril, incluyendo ejemplos de la literatura española

⁴⁵ Así en la p. 162 («Con tanto sentimiento de dolor, con graciosa música, dexó el pastor su canción»; «El enamorado pastor, acabada su canción, dando unos tristes sospiros, de la mano dexó el rabel»). Otros ejemplos, en las pp. 210, 244 y 246.

Así, Eleno de Dacia, al final del capítulo tercero, «oyó tañer un rabel pastoril, que muy dulcemente sonava». Claridiano, en el capítulo décimo quinto, «pudo alcançar a oír una flauta que dulcemente sonava». Esta situación, tan típica de los libros de pastores, puede encontrarse también en otros libros de caballerías, como el *Olivante de Laura*, de Antonio de Torquemada. En esta obra, el héroe, aquejado por sus pensamientos amorosos, escucha «tañer junto a la fuente, una churumbela de pastor muy dulce y sabrosamente». A él y a sus compañeros les parece que «jamás la uviessen visto tan graciosamente tocar».⁴⁶ Esto se relaciona con el recurso narrativo de hacer que unos personajes espíen a otro sin que éste sea consciente de ello, mientras canta, tañe un instrumento o habla en voz alta. Resulta frecuente que se trate de un personaje que, herido de amor, desea la soledad para aliviar sus penas cantando, por lo que a este tópico se le ha denominado falsa soledad;⁴⁷ no obstante, a veces el personaje al que espían no se encuentra solo ni herido de amor —aunque en nuestra obra sí suele ser así—, sino que se trata de dos o más personajes que pueden tratar asuntos ajenos y no sus propias penas.

En ocasiones, la falsa soledad sirve como presentación de un nuevo personaje, o para desvelar algún secreto de éste. Por otra parte, lo que el personaje espionado hace no siempre es cantar, en ocasiones habla solo lamentándose de su suerte, o dialoga con otros, narrando historias que, de esa forma, llegan al conocimiento tanto de otros personajes como del lector.

Este tópico aparece en numerosas ocasiones en la novela pastoril. Así, en *La Diana* de Montemayor, Silvano, Sireno y Selvagia escuchan cantar a Diana («Cuando yo triste nací») sin que ésta sea consciente de que la observan (libro quinto);⁴⁸ de igual forma, los mismos pastores escuchan cantar a unas ninfas (libro segundo).⁴⁹ Felismena escucha a Arsileo (libro quinto)⁵⁰ y, en otra ocasión, junto a las pastoras Duarda y Armia, escucha a Danteo cantar «Sospiros, miña lembrança» (libro séptimo).⁵¹

46 Antonio de Torquemada, *Olivante de Laura*, ed. de I. Muguruza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, p. 216.

47 Así lo denomina J. B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974, p. 39.

48 J. de Montemayor, *La Diana*, ed. de A. Rallo, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 322-323.

49 *Ibidem*, pp. 168-169.

50 *Ibidem*, pp. 313-317.

51 *Ibidem*, pp. 366-367.

También aparece este tópico en la poesía. En la *Égloga de Melibeo y Damón*, de Diego Hurtado de Mendoza, se lee como un yo poético se esconde para escuchar el dulce canto de los pastores:

Yo también me escondí en las espesuras
por oír aquel canto que esculpido
quedó con hierro agudo en peñas duras.⁵²

Asimismo, encontramos el tópico de la «falsa soledad» protagonizado por personajes que no son pastores en la *Selva de aventuras*, de Jerónimo de Contreras, donde Luzmán entona «Pues de la pobre vida», sin ser consciente de que lo escucha Porcia.⁵³ En la misma obra, le ocurre lo mismo a Salucio, escuchado por Luzman, aunque en esta ocasión se trata, además de una canción, de lamentos en forma de diálogo con el Amor como si estuviera presente.⁵⁴

Dentro de la narrativa caballeresca, además del *Olivante de Laura*, encontramos el tópico ya en el *Amadís de Gaula*, pues ésta es la forma como el caballero, en su destierro de la Peña Pobre, descubre a Corisanda y su compañía:

[...] oyó tañer unos estrumentos allí cerca muy dulcemente, assí que él avía gran sabor de lo oír; [...] y levantándose de donde estava, fuese encubierto por saber qué sería, y vió dos donzellas cabe la fuente que los instrumentos tenían en sus manos y oyólas tañer y cantar muy sabrosamente, [...].⁵⁵

En el *Felixmarte de Hircania*, de Melchor de Ortega, Claribea y su compañía descubren a un doncel que canta tan dulcemente que deciden quedarse a escuchar la música, de forma que la doncella queda prendada del niño, que no es otro que el héroe del libro.⁵⁶

Como en otras obras (*Amadís*, *Selva de aventuras*, *Felixmarte de Hircania*), en la obra de Pedro de la Sierra el tópico no está necesariamente

52 D. Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, ed. de J. I. Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989, p. 68.

53 J. de Contreras, *Selva de aventuras*, pp. 31-32.

54 *Ibidem*, pp. 51-54.

55 Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, p. 732. Con respecto a las características pastoriles de la obra de Montalvo, vid. E. C. Riley, «A premonition of pastoral in *Amadís de Gaula*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (1982), pp. 226-229.

56 Melchor de Ortega, *Felixmarte de Hircania*, ed. de M.^a R. Aguilar Pardo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. 107.

vinculado a la temática pastoril. También es la forma como Rosicler descubre a la infanta Tigliafa⁵⁷ y como Alfebo encuentra a su primo Eleno de Dacia.⁵⁸ Tanto la doncella como Eleno cantan sus penas de amor por haber sido rechazados por quienes ellos amaban. Por tanto, el tópico en el texto del aragonés aparece vinculado a la temática sentimental prácticamente de forma absoluta. Sólo hay un caso de falsa soledad no relacionado con la queja de amor: Trebacio canta y se lamenta por haber sido apresado en el reino de Tinacria; en sus quejas se identifica a sí mismo y la soberana de ese reino, que lo está espiando, descubre de esa forma que su prisionero es el emperador de Grecia. No obstante, aunque la queja de Trebacio no sea un lamento de amor, se incluye dentro de un episodio sentimental: el de la pasión de la reina de Tinacria por el emperador de Grecia.⁵⁹

Cuando Pedro de la Sierra utiliza el tópico de la falsa soledad vinculado a la temática pastoril, sigue siempre el esquema mencionado más arriba, esquema que encontramos también en los citados momentos del *Olivante de Laura* y el *Rosión de Castilla*.

2.1.2. *La disputa sobre el amor*

Otro motivo pastoril que encontramos en la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* es el de la disputa o controversia sobre el amor (y, relacionado con esto, sobre el mérito de la mujer). Encontramos tres momentos en los que aparece una recriminación del amor y del estar enamorado, recriminación que se opone a las expresiones de dolor amoroso. En el capítulo cuarto, el pastor Tarido, ante los cantos de otros dos pastores, responde con gesto indignado a lo que él considera una sarta de estu-pideces. Tarido no canta, sino que habla irritado por la actitud de sus compañeros y demuestra su incomprensión de los intrincados conceptos filosóficos de las canciones de éstos. La figura de Tarido supone un contrapunto a la de los otros dos pastores. Pero tanto uno como los otros son figuras literarias estereotipadas: la del pastor enamorado entronca con la tradición bucólica de Teócrito, Virgilio, Sannazaro, Garcilaso y Montemayor; la de Tarido pertenece a la del pastor rústico y jocoso que hace reír

57 E. P. II, p. 5.

58 E. P. II, p. 13.

59 E. P. II, pp. 93-94.

con su ignorancia y zafiedad, tal como lo encontramos en Juan del Encina y sus seguidores.⁶⁰ En ese mismo grupo de pastores rústicos habría que incluir a Mordaqueo, que sirve de contrapunto al pastor Darinel, en la aportación de Feliciano de Silva al ciclo de los amadises. Encontramos una controversia entre Darinel y Mordaqueo en el capítulo CXIV de la *Tercera parte de Florisel de Niquea*.⁶¹ No obstante, esta discusión es una especie de duelo dialéctico entre los dos pastores, que intentan lucirse ante los personajes de clase alta que los acompañan. En dicho duelo se opone el delicado razonamiento del pastor Darinel a la rusticidad de Mordaqueo, que no tiene empacho en reconocer que no entiende nada de lo que su compañero dice. Mordaqueo —como Tarido en la obra de Pedro de la Sierra— expresa su incompreensión de los conceptos de su amigo Darinel, enamorado de Silvia. Mordaqueo dice a Darinel: «Si tu hablas filosofías ¿qué tengo que entender?». De igual forma, Tarido comenta que «no hay entendimiento humano que entienda» los razonamientos de sus compañeros, que él considera «caramilladas razones» e, irónicamente, «gentil filosofía». El termino «filosofía» o «filosofías» está utilizado claramente en sentido negativo, indicando la poca consideración que los desamorados pastores tienen por los afectos amorosos y su expresión. Mordaqueo considera que Darinel pretende encubrir con esas «filosofías» su falta de conocimientos y fingir que es más sabio de lo que en realidad es. Por su parte, Tarido no comprende la frase «dos cuerpos están con un corazón», ni que se mezcle «pena con gloria y gloria con pena, como si fuessen migas con leche». La misma paradoja confunde a Mordaqueo, que llama loco a Darinel y le pregunta «¿qué provecho hallas tú que puede salir de penar?». Tanto Mordaqueo como Tarido hablan de forma rústica y graciosa frente al lenguaje alambicado de sus compañeros enamorados, lo que hará reír a los personajes de clase alta que los escuchan, así como al lector de la obra.

Pero a estos pastores rústicos les resultan incomprensibles no sólo los extraños razonamientos de los enamorados, sino también su comportamiento: Mordaqueo habla de las «sandezes de amoríos» y «sandezes de

60 También la figura del pastor enamorado se encuentra, junto a la del rústico, en el dramaturgo salmantino. Recordemos la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* o la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. Vid. J. del Encina, *Teatro completo*, ed. de M. A. Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991.

61 Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea (Tercera parte)*, ed. de J. Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999, pp. 350-351.

mugeres».⁶² La palabra «sandezes» es también una de las que utiliza Tarido, junto con «necedades» y «simplezas», para referirse a este comportamiento, impropio de su clase social. Tarido es el que expresa más claramente una visión materialista cuando afirma:

[...] téngame yo mi ganado tan bien repastado como lo tengo, que de gordo no cabe en el pellejo, y no vosotros, que, perdido el juicio, perdéis el cuidado d'ello y lo traéis macilento.⁶³

Y finalmente expone lo que parece una declaración de principios de todo pastor desamorado:

Más precio yo mi libertad con esta simpleza que me veis que toda vuestra sabiduría. Harto mejor es tener cuenta el pastor con su ganado [...].⁶⁴

Mordaqueo, por su parte, expone un elogio de la vida pastoril en el capítulo séptimo de la *Tercera parte de Florisel de Niquea*,⁶⁵ pero no cae en la burda apología de lo terrenal, sino que incide en lo idílico de ese tipo de vida. Todo ello hace de Mordaqueo una figura más simpática y menos materialista que Tarido, al que nada salva de su bajeza y zafiedad.

Otra controversia sobre el amor la encontramos en el capítulo décimo quinto del segundo libro, cuando Claridiano es testigo de las canciones de dos pastores, uno de ellos enamorado sin esperanza y otro, desamorado. Aquí, sin embargo, la contienda se limita a la contraposición de dos composiciones poéticas, una en elogio del estado del enamorado y otra en contra de dicha situación.⁶⁶ Estas composiciones se hallan dispuestas en admirable simetría, sin que ningún elemento exterior la destruya.⁶⁷ De hecho, en el momento en que el héroe caballeresco parece que va a intervenir, hace su aparición, de súbito, la pastora Caicerlinga, que se convertirá en el objeto del deseo amoroso de Claridiano. Los poemas que aparecen justo antes son el marco de dicha aparición.

62 *Florisel de Niquea*, p. 24.

63 E. P. II, p. 162.

64 E. P. II, p. 163.

65 *Florisel de Niquea*, pp. 24-25.

66 Un pastor desamorado entona una composición contra el amor, «Herir mi pecho amor es escusado»; en respuesta, el enamorado canta «Nunca yo sin amor tendré contento», que se opone al anterior.

67 Existe, eso sí, una canción en la que el pastor enamorado reprocha a su amada el rechazo con que paga su cariño, canción que antecede a las otras dos composiciones.

En esta escena, el pastor que canta contra el amor no es burdo como Tarido; al contrario, tañe y canta con tanta dulzura como el enamorado, y su poema no se caracteriza por un lenguaje rústico, sino que es igualmente elevado.

En la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo también podemos leer como dos pastores cantan defendiendo diversas posturas sobre el amor: «Sireno y Arsileo cantaron, el uno contra y el otro a favor de Cupido».⁶⁸ Se trata de los poemas «Ojos, que estáis ya libres del tormento» y «Ojos, que mayor lumbre habéis ganado».⁶⁹ Otra contraposición de composiciones poéticas se encuentra en un libro de caballerías, la quinta parte de *Belianís de Grecia*, obra de Pedro Guiral de Verrio, que se conserva manuscrita y data de finales del siglo XVI. En esta obra, unas doncellas de clase alta exponen sus ideas sobre el sentimiento amoroso a través de sendos poemas: «Dexadme en mi desengaño» frente a «¿Qué cosa sin amor dará contento?». A estos dos se añade un tercero, que expone lo cruel del sentimiento amoroso: «Los sabores, los gustos que me á dado».⁷⁰ Las similitudes entre estos poemas y los de Pedro de la Sierra muestran que pertenecen a la misma tradición de composiciones en contra y a favor del amor. Sin embargo, en la obra de Guiral de Verrio no son pastores, sino doncellas de alta alcurnia, quienes se dedican a discutir a través del canto sobre el sentimiento amoroso. También se encuentra una confrontación de opiniones sobre el amor vertidas en forma poética en la *Selva de aventuras*: contra el amor canta Soticles «¿Por qué llamáis amor a un león fiero», y en favor del sentimiento Luzman entona «Es amor una cumbre de esperanza».⁷¹ Las semejanzas entre los poemas de Guiral y de nuestra obra se perciben más claramente al compararlos con los de la *Selva de aventuras*.

68 G. Gil Polo, *Diana enamorada*, ed. de F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1987, p. 247.

69 *Ibidem*. Los pastores continúan con su contienda poética: «Alégrenos la hermosa primavera» (cantada por Sireno) y «Mil meses dure el tiempo que colora» (cantada por Arsileo), pp. 249-253.

70 Cito de acuerdo con la edición de José Manuel Lucía Megías, que aparece en *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001, pp. 96-97.

71 Contreras, *Selva de aventuras*, pp. 76 y 74, respectivamente. Además de contraposición de composiciones poéticas con respecto al amor, encontramos en la obra de Jerónimo de Contreras otra en la que se oponen el amor divino y el humano en sendos poemas (pp. 112-115).

La última de las controversias pastoriles de nuestra obra es la que mantienen Coridón y su hermana Galismena.⁷² El motivo de la disputa no es tanto el concepto de amor como el valor de la hermosa pastora Caicerlinga, de la que Coridón está enamorado, al igual que todos los pastores de la zona e incluso el propio Claridiano. Galismena comenta que la pastora «está ensobrevendida, haziendo a todos iguales en el parecer, aunque no en el padecer», y le reprocha a su hermano que la valore por encima de las demás e incluso de los varones: «no ensalces a Caicerlinga tanto que por ella no sólo deseches todas las pastoras, pero amengües todos los pastores de la ribera». Ella considera al hombre superior a la mujer, de forma que, por mucho valor que tenga la pastora, «por ser muger no llega a tanto como el del menor pastor de nuestra habitación, pues le basta ser varón». Estos comentarios misóginos dan pie a que Coridón, airado, responda con violencia. Sin embargo, a pesar de todo lo que Galismena dice, se deja entrever que el valor de Caicerlinga nunca es puesto en duda, ni siquiera por la misógina pastora, que se revelará posteriormente como una íntima amiga de aquélla. En efecto, es la situación lo que Galismena rechaza: «Otro no veréis por esta ribera que pastores olvidados de apacentar sus ovejas, [...] teniendo más cuenta de hermostear sus rabeles que de recoger su ganado y librarlo del carnicero lobo». El comentario final de la pastora resulta irónico: «Yo os prometo, gallardo pastor, que no parece esta ribera sino habitación de Venus y Cupido». Ésta fue la misma idea que cruzó la mente de Eleno de Dacia, quien, al ver tantos enamorados en Tinacia, afirmó:

¡Ó, soberano Dios! ¿Por ventura es aquí adonde los antiguos dizen está plantada la morada de la diosa Venus?, que otro no he oído, después que en ella reposo, sino lamentos.⁷³

Tal como le reprocha Coridón, los comentarios de su hermana se deben a «la poca cuenta que de amor» hace, lo que la lleva a hablar de los sentimientos ajenos sin consideración. Por tanto, Galismena se opone a la opinión de su hermano en dos aspectos: *a)* el valor de la mujer, más en concreto de Caicerlinga (en opinión de Coridón, la belleza y honestidad de la dama es tal que ha de provocar necesariamente un amor puro y ele-

72 E. P. II, p. 22.

73 E. P. II, p. 164.

vado), y *b*) el sentimiento amoroso (el pastor piensa que, si ella conociera el amor, cambiaría su opinión sobre la actitud de los pastores frente a Caicerlinga).⁷⁴

Estos momentos pastoriles se vinculan con la trama general de la obra en mayor o menor grado: el de Eleno es prácticamente independiente y carece de desarrollo argumental posterior; la contraposición de poemas, aunque sirve como presentación del ambiente pastoril en que aparecerá por primera vez la pastora Caicerlinga, tampoco resulta indispensable para la trama; por último, el de Coridón y Galismena, aunque no sea esencial, resulta ligeramente más relevante que los momentos citados para el desarrollo argumental posterior; su principal función es la de informar al lector de la reacción que la belleza de Caicerlinga ha producido en el ámbito pastoril en el que se nos ha introducido precisamente con estos dos personajes. Sin embargo, su disputa sobre el amor, elemento prescindible, no es sino otro motivo pastoril más que Pedro de la Sierra quiso incluir en su heterogéneo libro de caballerías.

2.2. Episodios pastoriles como parte del entramado narrativo.

La transformación del caballero en pastor

Frente a los momentos citados, también encontramos en la obra episodios pastoriles que se funden con su trama general. Nos referimos a la historia sentimental de Claridiano y la pastora Caicerlinga. Si bien los momentos previos protagonizados por pastores habían servido como presentación de esta historia, no será hasta que el caballero vea por primera vez a la doncella cuando el episodio realmente dé comienzo y el lector no lo perciba como un «intermedio pastoril», sino como parte constitutiva del tejido de la narración.

Este episodio, que se encuentra íntimamente ligado a la trama, no tendrá su punto álgido hasta el capítulo vigésimo segundo, verdadero centro de la historia pastoril, donde se recoge la conversión del héroe caballeresco en pastor y se mantienen los tópicos del lamento de amor,

⁷⁴ Encontramos otra contienda sobre el amor entre dos pastores en *Febo el troyano*, de Esteban Corbera, contienda que reescribe parte de la *Selva de Aventuras* de Jerónimo de Contreras. Esteban Corbera, *Febo el troyano*, ed. de José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, cap. XXXIX, pp. 183-191.

la falsa soledad, la discusión sobre el amor o los pastores olvidados de cuidar de su ganado a causa de su obsesión amorosa por una bella pastora.

Sin embargo, Caicerlinga ya había sido citada en varias ocasiones con anterioridad: ella es la causa del descuido que permitió que raptaran a Belia;⁷⁵ de ella parece ser la imagen que Claridiano observa en el castillo encantado de los señores de las Belleas;⁷⁶ por último, a ella hace referencia la Bestia de Merlín cuando le anuncia al héroe que nunca gozará de la pastora.⁷⁷ Por otra parte, la presentación del conflicto se había producido en el capítulo XV, momento en que el caballero se enamora a primera vista de la hermosa doncella. Posteriormente, el capítulo XXVII supone la conclusión del episodio pastoril, pues Claridiano se ve forzado a recuperar su identidad caballeresca para rescatar a Caicerlinga,⁷⁸ aunque no sea hasta el capítulo XXIX, al desvelarse el verdadero linaje de la pastora, cuando el episodio sentimental se dé por concluido, pues el lazo de sangre que une al caballero con su amada (son hermanos) hace imposible la relación amorosa entre ellos. Por tanto, el episodio pastoril de Claridiano y Caicerlinga no es un relato independiente ni un «interludio bucólico», sino que se halla fundido en el entramado narrativo del texto, a diferencia del episodio pastoril de Eleno y los pastores de Tinacria.

El motivo del caballero que se convierte en pastor por amor a una doncella ya se encontraba en las obras de Feliciano de Silva: en el *Amadís de Grecia*, Florisel de Niquea lleva vida pastoril por amor a la pastora Silvia, de quien finalmente descubre que es su tía; en la *Cuarta parte de Florisel de Niquea*, Rogel de Grecia lo hace por Arquisilora. Además de las

75 E. P. II, p. 194.

76 E. P. II, p. 202.

77 E. P. II, p. 240.

78 El paso del mundo pastoril al mundo caballeresco se hace a través de la aparición de la violencia, que rompe la serenidad reinante en la escena bucólica. El Príncipe de Polismago intenta raptar a la pastora y Claridiano ha de enfrentarse con el caballero con armas de caballero, si bien ya antes había combatido con él en traje pastoril. La violencia como forma de pasar del universo pastoril al caballeresco resulta frecuente. Como afirma Cravens, «Los actos violentos efectúan así la transición entre el mundo estático pastoril y el dinámico de la caballería [...]. Los episodios violentos, igual que los disfraces y las cartas, son lazos entre los mundos contrastantes, el caballeresco y el pastoril, en que actúan los mismos protagonistas». Vid. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, pp. 88-89.

obras de Silva, hemos de recordar que también Olivante de Laura se disfraza de pastor para estar cerca de su amada Lucenda, ya que así nadie sospechará nada en contra de la honestidad de la doncella.⁷⁹ También lo encontrábamos en el *Primal León*, donde don Duardos se hace pasar por hortelano (ya que no por pastor), por su amor a Flérída. Éste fue el momento elegido por Gil Vicente para su obra teatral basada en este libro de caballerías, la *Tragicomedia de Don Duardos*, lo que hace pensar que el motivo era del agrado del público y esto permitió que proliferara con determinadas variantes.⁸⁰

Las actitudes de Florisel de Niquea y de Claridiano frente a sus amadas son bastante similares: los dos aceptan un descenso de su clase social por amor a una pastora; en ambos casos, dicha pastora resulta no ser de bajo linaje, sino una doncella de alto estado que ha sido criada así por algún motivo; en ambos libros se descubre que entre los caballeros-pastores y sus amadas existen lazos de sangre que impiden la relación sentimental (Silvia es tía de Florisel;⁸¹ Caicerlinga es hermana de Claridiano).

Sin embargo, también encontramos diferencias entre ambos episodios. Claridiano, frente a Florisel, se hace pasar por pastor con la intención de no descubrir su verdadera identidad, que oculta bajo el nombre de Filipensio. Florisel, por su parte, hace notar a Silvia que la vida pastoril que lleva no es la propia de su estado, ya que quiere dejar claro que se trata de un sacrificio que hace por amor. Además, el amor de Florisel no es tan idealizado como el del héroe de Pedro de la Sierra, pues no deja de esperar algún tipo de recompensa sexual, mientras que Claridiano se transforma en pastor para «gozar de su delicada vista»⁸² y sin deseos eróticos manifiestos.

79 En el ámbito de lo histórico, no está de más recordar como el príncipe Felipe —el futuro Felipe II— se disfranzó de pastor para poder ver sin ser visto la comitiva en que viajaba su esposa María de Portugal. Vid. L. Fernández y Fernández de Retana, *España en tiempo de Felipe II*, tomo XIX de *Historia de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, pp. 177-200.

80 Además, hay que recordar como el propio Apolo «no dexó de penar por Dapne y tornarse pastor en los campos thesalianos». Vid. Núñez de Reinoso, *Clareo y Florisea*, p. 218.

81 Además, Silvia no ama a Florisel, sino a Anastárax.

82 E. P. II, p. 243.

De igual forma, el personaje que se educa como pastor, pero que en realidad procede de alto linaje, también es un tema frecuente; tal es el caso de Silvia, en la obra de Feliciano de Silva.⁸³

Silvia, como Caicerlinga, desconoce su propio origen y cree ser verdaderamente pastora, si bien se comporta como si conociera su linaje, pues es, además de hermosa, honesta. Asombra a todos por su majestad, de forma que los pastores la consideran de estado superior al de ellos. Su honestidad es tal que no acepta el servicio amoroso de los numerosos pastores que la requieren. Como hemos dicho, finalmente se descubre que tanto Caicerlinga como Silvia son parientes cercanas de sus pretendientes.

Por su parte, Coridón, pastor enamorado de Caicerlinga, recuerda al Darinel de Feliciano de Silva. Ambos se conforman con poder poner su pensamiento en tan alta doncella y no esperan ninguna recompensa ni dan muestras de impulsos sexuales hacia la pastora; se conforman con la cercanía y con el mero hecho de sentir amor por ella. Ni Coridón ni Darinel muestran lascivia, sino un sentimiento idealizado con tintes de neoplatonismo. Posteriormente, tanto Darinel como Coridón acompañan y sirven al caballero que, por amor a la dama, había vivido como pastor: éste, a Claridiano y aquél, a Florisel.

En la *Cuarta parte de Florisel de Niquea*, Rogel de Grecia se hace pasar por el pastor Arquileo para poder acercarse a Arquisidea, doncella de alto linaje por cuya belleza numerosos pastores y caballeros disfrazados de pastores se encuentran en el valle de Lumberque. Esta situación es similar a la que encontramos en la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, pues la hermosura de Caicerlinga ha hecho que numerosos reyes y príncipes dejen sus estados y vivan como pastores por amor a la doncella. El caso de Caicerlinga es todavía más sorprendente que el de Arquisidea, pues

83 También habría que recordar a Timbria, del coloquio pastoril de Lope de Rueda, aunque en este caso no se trata de un descenso social, sino del mero hecho de no haber sido criada por sus padres biológicos. Sin embargo, la narración del momento en que el pastor encuentra a la pastora recuerda a la obra de Pedro de la Sierra. Por otra parte, el embrollo de falsas identidades desveladas al final de la obra recuerda también el texto del aragonés. Vid. la edición del coloquio en A. Hermenegildo (ed.), *Teatro español del siglo XVI. Del palacio al corral*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pp. 227-263 (y pp. 47-70 de su «Introducción»). Por otra parte, no siempre se trata de damas, también hay caballeros que, por algún motivo, son criados como pastores y sólo posteriormente descubren su linaje, como le sucede a Silvano en el *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada.

aquella es considerada como pastora y, aun a pesar de la diferencia de estados, los reyes no pueden evitar caer rendidos ante su hermosura, tal como afirma el enamorado Príncipe de Polismago:

¡Ay, Caicerlinga, no pastora sino diosa, pues no sólo a los pastores sujetas, mas a los altos y poderosos reyes! Sábetete, pastora, que entre los que te acompañan de disfrazado hábito traes al Príncipe de Bitinia e yo soy el infeliz Príncipe de Polismago. Y el sinventura que este pastor ha muerto era el Rey de Cilicia, a quien los dioses tan <contrarios> [contrarios] se han mostrado.⁸⁴

Por tanto, la conversión en pastor por parte de un caballero es un motivo convertido casi en lugar común; en estos casos, se suele mencionar que el traje pastoril no oculta el alto origen del caballero. En efecto, en numerosas ocasiones se especifica que, a pesar del hábito de pastor, la majestad del protagonista no puede ser encubierta. En la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, se dice que Claridiano es presentado con «los pastoriles vestidos, no siendo parte para poder ser celadores de su grandeza».⁸⁵ Poco después se dice que aparece ante los pastores «no siendo poderosa la baxeza de los paños con que su cuerpo avía adornado para poder celar la grandeza de su persona y gravedad de su rostro».⁸⁶

También lo encontramos en episodios pastoriles de otros libros de caballerías; recordemos que cuando Olivante se disfraza de pastor, bajo el nombre de Sileno, el caballero Peliscán no puede por menos que exclamar: «Mal encubre el grossero hábito la beldad que dentro se encierra, que pocos pastores semejantes se hallarán en el mundo».⁸⁷ En el *Primaleón* también encontramos el tópico: «Y don Duardos se vist[i]ó unos paños los más viles que él pudo aver, mas por viles que ellos eran no se podía encobrir la su gran fermosura y valor».⁸⁸

La imposibilidad de encubrir el alto estado se vincula con otro tema: el de la sospecha por parte de otro personaje de que el pastor en realidad es alguien de estado muy superior. Tal es el caso de las sospechas sobre Claridiano por parte de Caicerlinga («imaginando ser valeroso cavalle-

84 E. P. II, p. 270.

85 E. P. II, p. 243.

86 E. P. II, p. 244.

87 Torquemada, *Olivante de Laura*, p. 227.

88 *Primaleón*, ed. de M.^a C. Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. 218.

ro»).⁸⁹ El mismo Claridiano, disfrazado de pastor, también sospecha de otros pastores que cantan sus penas de amor: del pastor Alfesiveo, Claridiano estuvo «imaginando en su parecer y apostura no ser de linage de pastores»,⁹⁰ lo que corroborará su canto: «bien claro dio a entender su grave pena y en sus palabras no ser de linage de pastores».⁹¹ En el *Olivante de Laura*, la princesa Lucenda no puede evitar enamorarse del héroe, a quien había conocido como pastor, aunque «sospechando que el hábito que tan crecida hermosura encubría no fuese suyo».⁹² Posteriormente, al oír cantar a Olivante acompañado de un arpa, la doncella «confirmava la sospecha que avía tenido pensando que fuese alguna valerosa persona que por su causa en aquel hábito fuese puesta».⁹³ Todas estas sospechas se las transmite a la infanta Galarcia, cuando afirma: «a mí en alguna sospecha me ha puesto de pensar que no sean algunas personas de alto valor y merecimiento que por podernos hablar se viniessen en aquel hábito disfrazados».⁹⁴

Estas sospechas también recaen sobre Silvano, aun antes de que el lector sepa que se trata en realidad del hijo del emperador de Constantinopla, de forma que la infanta Galarcia está puesta en gran confusión: «Y cierto, contra toda razón me parece aver visto lo que en tal hábito vimos; que si yo a Silvano en casa de su padre no uviera visto y conocido, no estuviera fuera de la misma sospecha de pensar que el hábito encubría personas de gran linage y estado».⁹⁵

En el *Primaleón*, Flérida, al conocer a don Duardos disfrazado de hortelano, piensa para sí: «Por cierto, estas manos no son de villano ni ansimesmo las razones».⁹⁶

Estos tópicos son recogidos por Pedro de la Sierra, que de esta forma construye su episodio pastoril siguiendo otros aparecidos previamente en obras de este género, y más en concreto los episodios pastoriles insertos

89 E. P. II, p. 268.

90 E. P. II, p. 246.

91 E. P. II, p. 247.

92 Torquemada, *Olivante de Laura*, p.233.

93 *Ibidem*, p. 236.

94 *Ibidem*, p. 239.

95 *Ibidem*, p. 240.

96 *Primaleón*, p. 222.

en la narrativa caballeresca. El texto del aragonés, junto con los otros libros de caballerías que hemos citado, ejemplifican la permeabilidad del género caballeresco a finales del siglo XVI, al admitir elementos de otro tipo de libros. Pero también hay que recordar que, desde Feliciano de Silva, lo pastoril había sido una posibilidad narrativa más de los libros de caballerías, posibilidad que, si bien no fue desarrollada por todas las obras del género, existía desde sus inicios y, tras el éxito de la obra de Montemayor, resurgió con fuerza como un elemento constitutivo más de la narrativa caballeresca.

3. Episodios sentimentales

3.1. El mundo sentimental de Pedro de la Sierra frente al modelo amadisiano

Lo sentimental representa en la obra de Pedro de la Sierra un aspecto tan importante como lo propiamente bélico. El autor aragonés separa claramente la narración bélica de la amorosa, tratando estos motivos de formas narrativamente distintas, lo que no correspondía con el ejemplo del *Amadís de Gaula*. La separación neta entre los dos temas resulta manifiesta en la vinculación de cada una de estas vertientes a un dios determinado de la mitología clásica; esta vinculación le sirve a Sierra para presentar, en las fórmulas de entrelazamiento, el carácter de lo que se dispone a narrar:

Estando en esta conversación acaecieron cosas tan altas, así <in> [en] Tinacia como en Grecia, que, forçado d'ellas, uve de olvidar los regalos de Venus, por tomar furias de Marte.⁹⁷

Esta es una de las diferencias que encontramos al respecto en la obra del aragonés frente a los modelos genéricos, pero no es la única. El modelo amadisiano había establecido una serie de tópicos con respecto al amor del protagonista: normalmente secreto y aceptado por la dama; existía una lealtad amorosa que en ocasiones se enfrentaba a otro tipo de lealtad

⁹⁷ E. P. II, p. 248. Lo mismo encontramos en este otro ejemplo: «Por más que me desvíe en mis razones de las burlas que la cruelíssima Venus suele causar, acompañadas con los embustes de su hijo, me fuerça a dezir alguna cosa, dexando al fuerte Marte con la espada en la mano, rebolviendo mi pluma a contar tus crueldades y desafueros» (p. 156).

(normalmente política).⁹⁸ En Montalvo, el aspecto amoroso era inseparable de las hazañas bélicas: la biografía caballerescas se apoyaba no sólo en la recuperación del linaje, sino también en el desarrollo sentimental del héroe.⁹⁹

Frente a este modelo amadisiano, en nuestro texto la trayectoria sentimental no se basa en un amor secreto y correspondido por parte de la dama. Aquí Claridiano abandona sus tareas caballerescas poco después de enamorarse, limitándose a cumplir las promesas de ayuda que había hecho antes de encontrarse con la doncella que encendió su amor. Claridiano se despoja así de su identidad caballerescas y adopta el hábito pastoril para entrar en el mundo de la doncella Caicerlinga, como se ha visto.

Los otros casos de amor —bastante numerosos— son amores rechazados (no siempre rechaza la doncella, en ocasiones es el caballero quien no admite el amor de la dama) o bien amores desgraciados a pesar del deseo de los dos amantes.¹⁰⁰

En efecto, los caballeros de los que se encuentran enamoradas Tigliafa y Lidia demuestran por estas doncellas una aversión difícilmente explicable. En el caso de Tigliafa, se menciona que su amado Zoílo sufre las

98 Con respecto a las dos lealtades en la narrativa caballerescas, vid. A. Rey Hazas, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 65-105; la cita, en la p. 76.

99 Nos referimos principalmente a los cuatro primeros libros. En las *Sergas de Esplandián*, el aspecto sentimental se presenta de otra manera, más cristiano. Leonorina es no sólo el objeto del amor de Esplandián, sino también la recompensa lógica a los esfuerzos del héroe, ya que la doncella implica el trono de Constantinopla. Con respecto al amor y la dama como motivación del héroe en su faceta guerrera, vid. J. M. Cacho Bleca, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, pp. 170-175; M.ª I. Romero Tabares, *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998, pp. 119-125; y M.ª C. Marín Pina, *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, pp. 206-207. Con respecto a la interrelación entre el aspecto sentimental y el heroico en el *Amadís de Gaula*, vid. A. Bognolo, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS, 1997, pp. 93-96.

100 A este respecto, resulta pertinente recordar las palabras de Denis de Rougemont: «L'amour hereux n'a pas d'histoire. Il n'est de roman que de l'amour mortel, c'est-à-dire de l'amour menacé et condamné par la vie même. Ce qui exalte, le lyrisme occidental, ce n'est pas le plaisir des sens, ni la paix féconde du couple. C'est moins l'amour comblé que la *passion* d'amour. Et *passion* signifie souffrance», en *L'amour et l'Occident*, París, Éditions 10/18, 1972, pp. 15-16.

consecuencias de haber bebido el agua de la Fuente Desamorada de Merlín, pero nada se nos narra al respecto, tan sólo una mención de la propia Tigliafa y otra del autor, menciones con las que la explicación parece no dejar lugar a dudas. Por su parte, el comportamiento de Breño de Lusitania hacia Lidia resulta todavía más difícil de entender, pues en un principio parece que acepta con agrado el acercamiento de Lidia y no es sino cuando ésta ha demostrado lo intenso de su amor cuando el lusitano se muestra cruel y huidizo con ella, llegando a abandonarla a su suerte en una isla desierta.

En otras ocasiones, las causas del rechazo son más ejemplares, como es la fidelidad hacia otra persona. Así, Trebacio no puede dejar de pensar en su lealtad hacia Briana cuando la hermosa Garrofilea le hace proposiciones apasionadas y desesperadas. De la misma forma, Lidia no puede pensar ni por un momento en la posibilidad de aceptar otro amor que no sea el del ingrato Breño, por lo que hace caso omiso de las señales de amor que lanza Eleno.

Por último, en ocasiones es la doncella quien rechaza cualquier acercamiento amoroso con la intención de defender su honestidad. Así, Floridama se muestra airada ante la declaración de su primo Eleno, y le prohíbe que vuelva a hablar del tema. Aun cuando la historia de amor de Torismundo y Floriana no se nos narra, podemos entresacar los detalles de la canción que entona el caballero; dicha canción nos hace pensar que Floriana, hija del duque de Cantabria, rechaza el amor de Torismundo, príncipe de España, quien canta:

Mas, ¡ay del triste amante que airada
contino vee la cara de su dea!
En esto es el sufrir cosa pesada.
Diez años largos ha que te dessea
servir este infeliz triste amante,
y en otro noche y día no se emplea.
Nunca pude ver, ni aun un instante,
por los servicios grandes que te hecho
alegre ver acaso tu semblante.¹⁰¹

No siempre el impedimento para el amor radica en el rechazo, sino que en ocasiones factores externos a los amantes obstaculizan el desarrollo

101 E. P. II, p. 74.

feliz de sus amores. En el caso de Antemisca, se trata de la calumnia de Brandemorán. Tras la derrota del infame caballero, Antemisca puede casarse con toda honestidad con su amado Gelerosio.

Aparte de la calumnia, los amantes de la obra de Pedro de la Sierra tienen que enfrentarse a situaciones tan propias de los libros de caballerías como es el rapto. Así, Espinela es liberada por Brufaldoro, rey de Mauritania, quien consigue el amor de la doncella. Sin embargo, cuando la desventurada doncella vuelve a aparecer en la obra resulta que ha sido raptada por un gigante (que a su vez quiso vengar la muerte de sus primeros raptos). Espinela no es liberada por Brufaldoro, frente a lo que pudiera esperarse, sino por Polifebo, que la retendrá precisamente con la intención de enfrentarse con el mauritano. Al final de la obra, con la narración inconclusa de la batalla múltiple, los amantes siguen aún separados.

Por otra parte, a veces son los mismos progenitores los que obstaculizan el amor de sus hijos. Así ocurre con Damelis, quien, enamorada de Velegrato —odiado por el padre de la doncella—, ha de huir con su amante para llevar una vida tranquila, que se verá interrumpida cuando la encuentra su propio padre, que la mata cruelmente.¹⁰²

Como puede observarse, se nos narran numerosas historias de amor. Esta multiplicación de los casos de amor es resultado doble de 1) la multiplicación de los héroes y 2) la tendencia genérica a separar de forma clara y explícita los episodios sentimentales de los bélicos. Por una parte, la multiplicación de los héroes —propia de las segundas partes de los ciclos a partir del las *Sergas de Esplandián* y del *Primaleón*— implica que se han de narrar no sólo sus hazañas, sino también su vida amorosa.¹⁰³ Por otra parte, la separación entre los aspectos bélicos y los amorosos lleva a alternarlos, por lo que, de vez en cuando, ha de aparecer un episodio sentimental para equilibrar la balanza entre lo erótico y lo guerrero.

102 Todos estos casos en los que el obstáculo radica en razones externas a los amantes están vinculados al matrimonio: un matrimonio posterior a la resolución del conflicto (en el caso de Antemisca y Gelerosio), anterior (en el de Brufaldoro y Espinela) o simultáneo (el de Damelis y Velegrato).

103 Con respecto al ciclo de los palmerines, Marín Pina afirma sobre la multiplicación de héroes: «En la serie española palmeriana lo intenta el autor del segundo libro, después de haber ofrecido un héroe único y un relato lineal en el texto fundador» (*Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, p. 169).

3.2. La influencia pastoril en los episodios sentimentales no pastoriles

Ya hemos analizado los casos de amor que se desarrollan en un marco pastoril. Sin embargo, además de aquellos episodios de temática y ambiente propiamente pastoriles, la influencia de lo bucólico se filtra en el resto de las historias de amor, que a veces se presentan de forma muy parecida a como lo hacían en la literatura de pastores. La vinculación entre lo pastoril y lo sentimental, fruto de la tradición de Teócrito y Virgilio, aparece en obras de géneros diversos. Dicha influencia se evidencia en el frecuente uso del tópico de la «falsa soledad» en la obra, y no siempre protagonizado por pastores: caballeros y doncellas nobles son descubiertos también mientras cantan sus penas de amor.¹⁰⁴ Así es como Rosicler encuentra a la infanta Tigliafa:

Ya que se agradecía a dormir, oyó hazia la mano siniestra un instrumento que muy dulcemente resonava. Y dende a un rato le acompañava una sonora voz, tan delicada y con tanta armonía que casi se podía juzgar por divina. El príncipe se levantó y, muy sossegadamente, movió el passo para poder de más cerca gozar de tan dulce armonía. No a muchos passos se sobrevino la claridad de Diana, con la cual alcançó a ver debaxo de un espacioso pino una donzella sentada sobre un paño de terciopelo negro. Y vio ser la que tan acordadamente cantava y tañía. [...] estava muy atento a la música que la hermosa donzella cantava, que eran estos versos: [...].¹⁰⁵

Continúa la canción «Con ver las claras ondas d'estos ríos», con la que la donzella expresa su desventura y nos pone en antecedentes de su pena: antaño favorecida por el tártaro Zoílo, es actualmente repudiada por éste, a quien, sin embargo, no deja de buscar. Como puede comprobarse, aparecen todos los motivos del tópico: la música que delata la presencia de un personaje que de esta forma se presenta en la narración, la inconsciencia por parte de este personaje de ser observado, la dulzura de la canción y la situación en la naturaleza, incluyendo el motivo del *arbore sub quadam*.

Como se ha comentado, también se presenta con el mismo tópico a Eleno de Dacia, descubierto por su primo Alfebo:

¹⁰⁴ Como Amadís o Felixmarte, pero también como Luzmán y Salucio, personajes de Jerónimo de Contreras en su *Selva de aventuras*. Vid. el apartado dedicado a los elementos pastoriles.

¹⁰⁵ E. P. II, p. 5.

Y como hazia él se iba acercando, le hería en las orejas un son que, a lo que se oía, dulcemente sonava, que fue causa que bolviessse la rienda al cavallo hazia aquella parte. [...] Estando d'esta suerte, tornó a oír el instrumento que al principio avía oído. Y como estava más cerca, muy mejor le parecía que de primero, lo cual fue causa de passar más adelante. Y tan cerca se puso que conoció ser tocado por mano de cavallero lastimado. Y de rato en rato acompañaba la música con una dulce y delicada voz. Gran desseo tuvo el Cavallero del Febo de conocer quién fuesse el que con tanto [f. 8r a] dolor se quexaba. Y porque oyó que començava a cantar unos versos, estuvo callado y suspenso por oíllos. El cavallero que en la floresta yazía començó d'esta manera: [...].¹⁰⁶

A continuación Alfebo escucha a su primo entonar la canción «¡Ay, muerte cruel!, ¿cuándo será hora». Esta situación repite el esquema ofrecido por el encuentro de Rosicler y Tigliafa, que a lo largo de la obra va a estar vinculado especialmente a la temática pastoril. Aquí, sin embargo, no encontramos al personaje bajo un árbol, aunque sí se habían mencionado con respecto a las iniciales grabadas en su corteza, iniciales que constataban el amor del caballero por su prima Floridama. Con la mención a los árboles y a las iniciales grabadas en sus cortezas se nos introduce en un mundo en el que lo pastoril queda insinuado. El regusto bucólico aumentará durante la narración de Eleno, que reproduce la de Albanio y Camila de la *Égloga segunda* de Garcilaso (a su vez imitación de la prosa octava de *La Arcadia* de Sannazaro).¹⁰⁷

Pero la historia de Garcilaso y Sannazaro se ve mezclada con tópicos propiamente caballerescos, como es la distorsión vital que sufre el caballero tras ser rechazado por su amada. En la literatura peninsular tenemos el ejemplo de Amadís y, perteneciente al mismo ciclo de *Espejo de príncipes*, el de Rosicler. Sin embargo, Rosicler en ningún momento se dispone a abandonar su andadura caballeresca ni abandona su actividad bélica. Tan sólo da muestras frecuentes de su tristeza. Por lo tanto, el comportamiento de Eleno se acerca más al de Amadís que al de Rosicler. En efecto, tanto Amadís como Eleno se retiran del mundo ante el rechazo de su amada y viven despojados de su identidad caballeresca, cantando sus penas de amor. Sin embargo, hay diferencias entre las reacciones respectivas de Amadís y Eleno de Dacia. Éste busca la muerte y carece del sentimiento religioso en el que se refugia el amante de Oriana. Eleno presenta una acti-

106 E. P. II, p. 13.

107 Vid. el apartado dedicado a las fuentes de la obra.

tud nihilista que no encontrábamos en Amadís. El héroe de Pedro de la Sierra no abandona su identidad, sino que intenta destruirla, sin adquirir una nueva, sin otra intención que esperar a que dicha destrucción lo haga desaparecer. Se trata de una actitud de suicidio pasivo, si bien admite que se alimenta gracias a la ayuda ajena. En efecto, Eleno de Dacia no cambia sus armas por vestidos propios de otro oficio (pastor, ermitaño), sino que deja que estos vestidos se desgaren y rompan sin preocuparse en absoluto de ellos. Tampoco cambia de nombre, como hizo Amadís al adoptar el de Beltenebros, sino que mantiene el suyo, sin realizar hazañas que lo publiquen. Su actitud pasiva en cuanto a la caballería puede interpretarse también desde su deseo de desaparecer: la inactividad bélica produce un olvido de su nombre, es decir, de su identidad. Sus armas colgadas de los árboles «tenían algún tanto perdido su valor y rutilante vista»; las armas en dicha situación resultan tan indicativas de la intención de Eleno como su aspecto (su rostro demacrado, su traje roto) o sus palabras, en las que expresa su intención («Y viendo tan aparejado lugar para mi llanto, solté mi caballo por esta selva; y aquí determiné fenecer mis días, donde ha dos años que estoy con la vida que véis»).

Por tanto, parece ser que la actitud de Eleno mezcla el modelo de Beltenebros y la tradición de la locura de amor, como Yvain, Lanzarote, Tristán u Orlando, sin llegar a convertirse en salvaje (Yvain y Tristán) ni a perder el juicio (Orlando).¹⁰⁸

Si bien se despoja de su identidad caballeresca —recién adquirida—, nunca pierde su carácter cortesano, como se evidencia en su comportamiento cuando lo encuentra su primo Alfebo. Su aspecto físico es un ejemplo del *hereos* o enfermedad de amor: color cetrino, melancolía, abandono de sí mismo, apatía. Su única actividad es el canto y sobrevive gracias a la ayuda, precisamente, de los pastores del lugar. Este abando-

108 Vid. Chrétien de Troyes, *El caballero del León*, ed. y trad. de I. de Riquer, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 78-87; *Lanzarote del Lago*, trad. de Carlos Alvar, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 1843-1858. Aunque por motivos diferentes, Tristán también vive como un salvaje. Vid. *Folie Tristan*, de Berna, en D. Lacroix y Ph. Walter (eds.), *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, París, Le livre de Poche, Lettres Gothiques, 1989, pp. 277-305. Quizá la más conocida de las locuras de amor sea la del personaje de Ariosto, locura que en esta ocasión no parece tocar a Eleno, pero posteriormente este héroe sí mostrará tal locura de amor a la muerte de Lidia, cuando se enfrente de forma descomedida y descortés a su propio tío Trebacio, aun a sabiendas de que defendía una injusticia.

no de sí mismo y de la actividad diaria resulta, además, paralelo al olvido de los propios asuntos por parte de los pastores en el género bucólico (olvido del ganado, que se echa a perder), quienes sólo se ocupan de cantar sus penas de amor. Por otra parte, parecida a la locura de amor de los caballeros es la locura de amor de los pastores: Albanio, en la *Égloga segunda* de Garcilaso, o Persio, en la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras, son unos ejemplos de como el pastor también puede perder el juicio por amor, si bien lo hace de forma diferente: Albanio llega a enloquecer, se vuelve violento (aunque no hasta los extremos furiosos de Orlando, ni se comporta como un salvaje) y carece de la actitud «nihilista» de Eleno (principalmente se dedica a decir desvaríos); por su parte, Persio se comporta como cualquier pastor enamorado de la ficción del momento.¹⁰⁹

En la misma obra de Jerónimo de Contreras encontramos otro caso de locura de amor, la de Salucio, quien, enamorado de la mujer de su señor, no puede resistir el rechazo de ésta. Luzman, el protagonista de la obra, lo encuentra hablando solo, tomando el eco como respuesta las preguntas que lanza al viento, por lo cual Luzman «bien entendió que aquel que tales cosas decía loco de amor estaba».¹¹⁰ Sin embargo, Salucio se comportará de modo cortés con él, de la misma forma que Eleno con su primo Alfebo. La locura de amor, tal como la entiende Jerónimo de Contreras, es perjudicial hasta el punto de llevar a la muerte a Salucio, muerte que se considera morbosa y no fruto de un sentimiento idealizado: el sentimiento que ha llevado al joven a la muerte se rechaza.

La vinculación entre amor y música, y la queja de amor como unidad narrativa mínima, es propia de los libros de pastores y del género bucólico en general: la gran mayoría de los poemas que aparecen en nuestro

109 En palabras de su padre, a Persio «le faltó la cordura y el entendimiento», pues, tras saber que su amada ha contraído matrimonio con otro, «tañendo en una zampoña anda diciendo cosas extrañas. Jamás viene aquí, ni bastan mis consejos ni los de sus amigos». Su padre lo considera loco y enfermo, y afirma su temor de «que presto morirá» (p. 96). En efecto, la locura de Persio no es tan distinta del comportamiento normal de cualquier enamorado pastoril. La visión postridentina de Jerónimo de Contreras condena dicha concepción del amor, de forma que Persio se describe como un loco que no sabe lo que le conviene, de igual forma que los locos enamorados pastores y caballeros que poblaban la ficción en la segunda mitad del siglo.

110 *Ibidem*, p. 53.

texto son, precisamente, canciones que sirven para expresar las cuitas de amor y tan sólo unos cuantos desarrollan otros temas, como la queja contra la Fortuna, o no son canciones, sino inscripciones que anuncian un hecho o advierten de algún peligro.¹¹¹

Por tanto, lo pastoril se filtra en todos los casos de amor del texto de Pedro de la Sierra, no sólo marcando los episodios temáticamente, sino también dejando su huella en la estructura narrativa.

3.3. La peregrinación de amor

Dentro del mundo sentimental que la obra de Pedro de la Sierra ofrece, uno de los temas principales es el de la peregrinación de amor. Así, una dama da muestras de sentir un amor ejemplar buscando a su amado, o bien no descansando hasta conseguir su liberación.¹¹²

Es siempre la doncella quien peregrina por motivos de amor, mientras que el caballero amado no participa de ese deseo de reencontrarse con su amada. Este hecho diferencia claramente la peregrinación amorosa en nuestra obra de la forma como lo trata la narrativa bizantina.

En nuestro texto, este tema supone un modo de alabanza a la dama enamorada. El que un caballero se ponga en camino con el fin de encontrar a su amada no resulta nada extraordinario, pues a mucho más le obligan las normas de caballería. Sin embargo, cuando es una doncella quien se dispone a recorrer el mundo por amor, olvidando la fragilidad y los temores propios de la condición femenina, la situación se presenta como ejemplar.¹¹³

111 El lamento de amor como unidad narrativa mínima no implica siempre la expresión en metros. En ocasiones la queja de amor se realiza en prosa, tal como sucede en los libros de pastores. El lamento de amor implica un desahogo personal, y no necesariamente un reproche al ser amado: aunque tome esta forma a veces, suele tratarse de una queja en ausencia. En esta obra, las quejas de amor dirigidas al ser querido suelen tener forma epistolar, más propia de la novela sentimental y de la tradición ovidiana.

112 Tal como se lee en la obra de Núñez de Reinoso, «porque adonde ay amor verdadero ningún peligro se teme y todo se intenta» (Núñez de Reinoso, *Los amores de Clareo y Florisea*, p. 98).

113 «[...] ca segunt natura e razon mejor puede el varon sufrir el afan del camino que non la muger», dice el caballero Zifar a su esposa, cuando ésta pretende ir a pie para dejarle la cabalgadura a él. Vid. *Libro del Caballero Zifar*, ed. de C. González, Madrid, Cátedra, 1983, p. 98.

Ellas mismas son conscientes de lo extraño de su comportamiento, y así lo comentan en numerosas ocasiones. Tigliafa en su canción «Con ver las claras ondas d'estos ríos» afirma, casi como una declaración de principios: «En tanto que no muero he de [buscarte]».¹¹⁴

A pesar de que Tigliafa parece ser consciente de la imposibilidad de su amor («aunque el trabajo y tiempo veo perdido»), está tan ciegamente enamorada que se ve incapaz de evitar la búsqueda. La causa del rechazo de Zoílo se insinúa en una de las exclamaciones de Tigliafa:

—¡Ó, príncipe Zoílo! Si supieses la peregrinación que esta cuitada infanta lleva, siendo tú la causa d'ello, no creo tendrá tanta fuerça la desamorada agua de la Fuente Encantada de Merlín que apartar pudiesse de tu corazón algún pequeño sentimiento de mi tan desenfadada pena.¹¹⁵

Se menciona «la desamorada agua de la Fuente Encantada de Merlín», lo que hace pensar que fue precisamente la magia lo que pudo destruir el amor que el tártaro sentía. Más adelante, el mismo autor afirma que Tigliafa era para Zoílo aquella que «con fuerza de encantamento avía desamado». De hecho, Tigliafa había mencionado que sí hubo amor inicial por parte de Zoílo hacia ella («Zoílo mío, si acaso es verdad que en algún tiempo amor me tenías, agora es tiempo de mostrármelo antes del apartamiento del alma»)¹¹⁶ Pero Tigliafa parece dudar de que los sentimientos del tártaro hayan sido ciertos, aunque parece conocer la existencia y posible intervención del agua desamorada de las Fuentes de Merlín. De la misma manera, en su canción habla del «fingido amor» de Zoílo, de la «centella / con que abrasado el pecho»¹¹⁷ se fingió el caballero; tampoco duda en hablar de «engaño». Sin embargo, todas las menciones a la magia y la posterior explicación del autor no parecen dejar lugar a dudas: Zoílo amó en serio a la doncella, a quien posteriormente aborreció por efecto del agua mágica de las Fuentes de Merlín. Eso sí, el relato de los amores de Tigliafa y Zoílo es uno de los huecos narrativos entre la primera parte del ciclo y esta segunda. Sólo conocemos la histo-

114 E. P. II, p. 6. La situación de búsqueda de Tigliafa y rechazo de su amado Zoílo se expresa justamente antes: «Por ti se va mi vida consumiendo / y, aunque me huyes, muero por hallarte; / y al punto que me ves partes huyendo» (ibídem).

115 E. P. II, p. 6.

116 E. P. II, p. 175.

117 E. P. II, p. 6.

ria a partir del momento en que Rosicler encuentra a Tigliafa con el Príncipe de Mesopotania, es decir, una vez ha pasado esa inicial etapa feliz de los amantes y después de que el agua de Merlín haya hecho efecto en el tártaro.

Asimismo se menciona «la peregrinación que esta cuitada infanta lleva»,¹¹⁸ precisamente a causa del amor que siente por Zoílo. La peregrinación de Tigliafa implica «trabajos», es decir, fatigas y congojas. Tigliafa ha abandonado la corte paterna —la del Rey de Tiglia— y con ella ha abandonado la vida cómoda y muelle propia de su estado y ha decidido la inconveniente vida del viaje, aun sabiendo que su amado la aborrece. Eso sí, se hace acompañar por el Príncipe de Mesopotania, quien tiene intención de vengar a la infanta cortando la cabeza al ingrato amante, y lo hace a petición de la infanta. Esta doncella, desgarrada entre el amor y el deseo de venganza, solicitó en un momento la muerte de Zoílo, pero no puede evitar dejar de amarlo y desear verlo, lo que le reprocha el Príncipe de Mesopotania. Este príncipe muere antes de poder enfrentarse a Zoílo. Pero la infanta parece haber olvidado su ansia de venganza cuando, finalmente, encuentra a su amado; por desgracia, el caballero está al borde de la muerte. Tigliafa lamenta no haberlo hallado antes, y menciona «el trabajo que en te buscar he passado». Esas fatigas andando por tierras extrañas las resume una vez muerto su amado:

—¡Cuántos trabajos he passado, señor mío, buscándote por montes y riscos, y por llanos caminos, regándolos con amorosas lágrimas, dándote voces y en vano llamándote, jamás desacompañada del verdadero amor que te tenía! ¡Cuántas veces al llamado era respondida del eco, gran dolor para mí!¹¹⁹

Tantas fatigas no han tenido su fruto, tal como se lamenta Tigliafa («¡Cuán poco provecho he sacado, amigo mío, del trabajo que passé por buscaros con tan trabajosa vida!»). Pero, al menos, Zoílo demuestra, tras haber bebido el agua del amor de las Fuentes de Merlín, que su amor mantiene la pasión inicial y habla con ternura a su amada. En esa triste situación Zoílo es consciente de su error («desapiadado de ti, te hazía trabajar, bucando al que por no verte huía»). El final de sus amores no puede ser

118 E. P. II, p. 6. La palabra «peregrinación» sólo aparece una vez en el texto, sin embargo nos parece muy adecuada para definir el motivo literario.

119 E. P. II, p. 174.

más desdichado: Zoílo muere tras arrepentirse de su comportamiento con la doncella, que desde entonces velará el sepulcro de su amado, un maravilloso edificio que hará construir.¹²⁰

Otro caso de peregrinación de amor es el de Lidia, quien, enamorada de Breño de Lusitania, va recorriendo mundo buscando quien lo libere de la prisión en que lo tienen dos gigantes. Con este propósito llega a la corte de Trebacio, al que pide un don que la dama no especifica. Cuando Trebacio se lo concede, lo que ella solicita es que abandone la corte y la acompañe. Forzado por el don obligado (el artúrico *don contraignant*), Trebacio se marcha de Constantinopla y, con la intención de liberar al amado de Lidia, se dispone a recorrer mundo como en sus tiempos de caballero errante.

Al igual que Tigliafa, Lidia no duda en arriesgar su vida por su amado. Insulta a los gigantes que la raptaron junto con Breño, más preocupada por su amado que por sí misma («no sentí tanto mi prisión como ver a mi Breño cargado de tantas cadenas»). Es la doncella quien prorrumpe en insultos, no su caballero. Ella es la que consigue que los gigantes acepten liberarla para que busque un caballero que pueda enfrentarse a ellos. Ella es la que se decide a recorrer mundo sin volver a su patria y la que viaja como pobre doncella aun siendo hija de rey («fui muy regalada y tenida de mis padres, y agora con sólo lo que veis voy sujeta a esta miseria»).¹²¹ Los trabajos de la infanta son reconocidos por Trebacio como «trofeo para ejemplo de las damas» y, sin embargo, Lidia —al igual que Tigliafa— tendrá que enfrentarse al rechazo de su amado.¹²²

Ante el rechazo de Breño, Lidia intenta conmoverlo recordándole las «terribles fatigas» que soportó mientras la prisión los mantuvo alejados, y le recuerda todos los sufrimientos que ha pasado para liberarlo: «Y si esto no te mueve, muévante los trabajos y caminos que con tanto amor y voluntad he pasado por venir a verme contigo como agora te veo».¹²³

120 En la *Tercera parte de Espejo de príncipes y caballeros*, se convertirá esta muerte en encantamiento y Zoílo volverá a la vida.

121 E. P. II, p. 49.

122 En esta ocasión, el rechazo no parece explicarse por la intervención de la magia.

123 E. P. II, p. 63. Compárese con las palabras de Florisea cuando encuentra a Clareo casado con otra: «no merescía esto el verdadero amor que te tenía; no merescía esto el haver dexado a mi padre; no merescía esto el haver dexado mi tierra; no merescía esto el

Pero nada de ello consigue ablandar al ingrato amante, que aprovechará la primera ocasión para deshacerse de Lidia, olvidando los «trabajos», las «terribles fatigas», los «sospiros» y los «caminos» por los que ha pasado la doncella. Todo ello convierte a Breño en modelo de amante ingrato, ya que lo es con la «corona de todas las mugeres de amor heridas»,¹²⁴ tal como Trebacio califica a Lidia; y la principal hazaña de esta singular dama ha sido, precisamente, «andarle procurando su libertad»,¹²⁵ es decir, su peregrinación por Breño, quien se lo paga abandonándola en una isla.

Esta peregrinación por amor presenta ciertas semejanzas con la errancia caballeresca, si bien la errancia implica no tener un destino y, por tanto, su trayectoria es normalmente aleatoria; cabe pensar que la peregrinación se acerca más a la «demanda» o búsqueda. Tanto en la «demanda» como en la peregrinación de amor existe un objetivo establecido que marcará el final, mientras que la errancia es un camino sin final prefijado, en el que la intención es encontrar aventuras. La demanda caballeresca (así como la errancia) y la peregrinación de amor están vinculadas respectivamente al sexo de quien realiza dichas actividades: masculino, en el caso de la demanda (y errancia), y femenino, en el de la peregrinación de amor. La mujer se erige así como protagonista de unas acciones dignas de ser el centro de un relato, aunque requiera en ocasiones la aparición de un caballero para concluir dicha peregrinación. Aunque el motivo de la doncella que busca caballeros que realicen una determinada hazaña era propio de la literatura artúrica y caballeresca en general, normalmente no se trataba sino de una técnica para presentar una nueva narración protagonizada por el caballero. Aquí, sin embargo, la peregrinación, como motivo amoroso, aparece como centro de la narración hasta tal punto que no concluye con la intervención de Trebacio y la liberación de Breño, sino que continúa con el relato del abandono de Lidia por parte de su ingrato amante. La narración amorosa no es una simple

haber navegado (por tu causa) la brava mar, sufriendo los grandes peligros della». Florisea acusa al inocente Clareo con unas palabras que la amorosa Lidia podría haber utilizado con más razón contra el ingrato Breño, a quien tan sólo pretende conmovier, no reprocharle su comportamiento. Las palabras citadas, junto con las de Lidia, suponen una explícita relación de la peregrinación por amor. Vid. Núñez de Reinoso, *Clareo y Florisea*, p. 144.

124 E. P. II, p. 63.

125 E. P. II, p. 50.

excusa para introducir motivos bélicos, sino que se erige como motivo narrativo propio, al igual que el lamento de amor (en verso o prosa).

Pero la peregrinación se utiliza no sólo como motivo temático, sino también como técnica narrativa que sirve para poner en movimiento un personaje en un episodio o ciclo narrativo que concluye con un objetivo determinado: el reencuentro. Esta posibilidad narrativa parece vincularse con otro género del momento, la novela bizantina, que desde mediados de la centuria contaba con la traducción de *Las Etiópicas* de Helidoro (1554),¹²⁶ el *Clareo y Florisea* (1552) de Núñez de Reinoso y la *Selva de Aventuras* (1565) de Jerónimo de Contreras.

Sin embargo, en nuestra opinión, la peregrinación de amor como sistema en el que se narra una separación y una posterior reunión tras numerosas peripecias o «trabajos» no ha de entenderse necesariamente como una herencia directa de los relatos bizantinos. Aunque en las historias de Lidia y Tigliafa encontremos rasgos típicos de la novela bizantina (sueños, inicio *in medias res*), se hallan ausentes otros fundamentales («final feliz», «fondo moral con respaldo de sentencias y discursos», los «elementos religiosos», la «verosimilitud», los «toques de humor»),¹²⁷ ausencias que separan claramente las historias de Lidia y Tigliafa de obras como *Las Etiópicas*.¹²⁸

126 Fecha de la primera edición castellana del texto (Amberes, Martín Nucio). Vid. pp. 11-12 de la introducción de F. López Estrada a su edición de *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea traducida en romance por Fernando de Mena*, Madrid, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, Real Academia Española, 1954.

127 Vid. E. I. Deffis de Calvo, *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Pamplona, EUNSA, 1999, p. 21.

128 La caracterización del género ofrecida por Rey Hazas evidencia aún más dichas diferencias: «1) acción argumental en forma de viaje, 2) principalmente localizado en medios marítimos, 3) plagados de aventuras y azarosos avatares constantemente, ya sean naufragios, ya piratas, cautiverios, etc., 4) y todo con el fin fundamental de separar y alejar físicamente a los enamorados cada vez que se encuentran, 5) los cuales permanecen siempre castos y fieles, incluso en las más adversas circunstancias, hasta que 6) el suceso concluye felizmente, merced a la definitiva unión matrimonial que da cima 7) al peregrinaje a la vez físico y espiritual, auténtica e inacabable prueba de las virtudes de la pareja. 8) La construcción de la fábula como búsqueda afanosa de la amada, frecuentemente dada por muerta, a menudo desaparecida, de continuo distanciada físicamente, que da lugar a reencuentros fugaces y nuevas separaciones, hasta el advenimiento de la apoteosis final, ofrece, además, la posibilidad de integrar numerosas historias secundarias y episodios ajenos a la trama central». A. Rey Hazas, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narrativa idealista)», *Édad de Oro*, 1 (1982), pp. 65-105.

Por otra parte, ya dijimos que los libros de caballerías ofrecían numerosos ejemplos de doncellas peregrinantes en busca de un caballero cuya intervención pudiera evitar agravios y desafueros. Tampoco hay que olvidar la influencia de obras caballerescas breves (género editorial bien distinto de los libros de caballerías), tales como *Flores y Blancaflor*, *Paris y Viana*, *Clamades y Claramonda* o *La linda Magalona*, que narran historias de amantes separados.¹²⁹

Y tampoco debemos olvidarnos, claro está, de otros ejemplos del bizantinismo castellano: el *Libro del caballero Zifar*, cuya versión impresa vio la luz por vez primera en 1512 en Sevilla, así como la *Historia de Apolonio*, del que se conserva un incunable impreso en Zaragoza.

Hay que tener en cuenta que la aversión a causa del agua mágica de Merlín no se vincula con la novela denominada bizantina, sino con los textos italianos sobre Orlando (principalmente Boyardo y Ariosto, cuyas obras ya eran conocidas en las letras hispánicas en varias traducciones). Por tanto, no puede considerarse la peregrinación de amor en nuestra obra como un resultado de la influencia de la narrativa bizantina, sino más bien de la herencia ariostesca. Es más, tal como mencionamos en el apartado dedicado a las fuentes, tanto la historia de Tigliafa y Zoílo como la de Lidia y Breño están profundamente vinculadas al texto ariostesco. Por una parte, Zoílo sufre las consecuencias del agua de Merlín, tema vinculado a los textos italianos sobre el Orlando. De acuerdo con M. Chevalier, dicha mención se debe a la influencia del texto ariostesco. El mismo estudioso citó las concomitancias entre el episodio de la muerte de Zoílo y la de Zerbín en el texto italiano. Por tanto, los dos motivos básicos del episodio amoroso de Zoílo y Tigliafa (la aversión del amado a causa del agua mágica —con la consecuente persecución por parte del ser aborrecido— y la muerte del ser amado) provienen del *Orlando Furioso* y no se deben a

129 Sobre la distinción entre libros de caballerías y narraciones caballerescas breves, vid. V. Infantes, «La narración caballeresca breve», en M.^a E. Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1991, pp. 165-183; y N. Baranda, «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve», ibídem, pp. 183-191. Con respecto al concepto de género editorial, vid. V. Infantes, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), pp. 115-124. Muchas de las narraciones caballerescas breves se hallan recogidas en la edición de N. Baranda, *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1995.

la influencia del género bizantino. Asimismo, el episodio de Breño y Lidia reproduce fielmente el argumento del de Bireno y Olimpia.¹³⁰

Por otra parte, en nuestra obra es tan sólo la dama quien sufre fatigas por encontrar o ayudar a su amado. Al contrario de lo que sucede en *Las Etiópicas* o en *Clareo y Florisea*, no es una relación recíproca (pues en un caso es repudiada por su amado y, en otro, su amado se halla prisionero y estático). Con la peregrinación de amor, no se pretende en nuestra obra poner de manifiesto las vicisitudes de dos amantes para estar juntos —temática propia de la novela bizantina—, sino valor extraordinario de una dama.

Sin embargo, la aparición en tan poco tiempo de la traducción de Heliodoro y de las obras de Núñez de Reinoso y Jerónimo de Contreras hubo de influir en la difusión de la estructura de separación de amantes y posterior reencuentro. No hay duda de que Pedro de la Sierra es consciente de que los viajes o peregrinaciones de Tigliafa y de Lidia a causa de sus respectivos amados constituyen una línea argumental con cierta autonomía narrativa, y de que siempre los vincula a un personaje femenino y a la temática sentimental. Sierra parece ser consciente del motivo literario de la peregrinación de amor. El hecho de que se evidencie tal conciencia narrativa con respecto a la peregrinación pudo deberse a la aparición de los títulos bizantinos a mediados de siglo, títulos que establecieron como motivo narrativo el viaje por amor, con sus fatigas y trabajos. En el *Clareo y Florisea* encontramos una mención a la peregrinación por amor, definida en sus puntos básicos en el planto de Clareo ante el cuerpo decapitado de quien él considera su amada Florisea:

¡O Florisea, de mí tan amada y querida, y cuán mal galardón te dio la fortuna, y cuán mal te pagué los grandes trabajos que por mí sufriste y passaste! Yo te saqué, querida señora mía, de casa de tu padre, adonde eras regalada y de todos querida y amada, como única y sola hija; yo te truxe por los mares bravos, no siendo usada en tales fortunas ni trabajos; por mí dexaste tu tierra, por mí dexaste tus padres, por mí te veniste a reynos estraños; [...].¹³¹

130 Vid. el capítulo dedicado a fuentes.

131 Núñez de Reinoso, *Los amores de Clareo y Florisea*, p. 112. La situación, sin embargo, no puede ser más diferente de los casos de nuestra obra: hasta ese momento, los dos amantes habían permanecido juntos, es decir, habían pasado esos trabajos y fatigas a la vez. Los amantes no se habían separado hasta el momento en que Clareo pronuncia el planto ante quien considera que es Florisea.

Por tanto, de acuerdo con estas palabras, los puntos básicos de la peregrinación por amor son:

1. una doncella,
2. a causa de un amor,
3. abandona una vida cómoda y se dedica a
4. andar por tierras extrañas, en un camino en el que
5. sufre fatigas y trabajos.

Todos estos puntos los encontramos en las historias de Tigliafa y de Lidia, si bien cada una lo hace por motivos distintos. El peregrinaje amoroso era una posibilidad narrativa que la novela bizantina había consolidado. En palabras de E. I. Deffis de Calvo,

Resulta obvio decir que en la casi totalidad de los casos el protagonista de un relato de peregrinación es un enamorado. El amor es el motivo infaltable dado que establece una red lógica de acciones que desencadenan la historia. El desencuentro amoroso determina el camino a seguir hasta la unión con el amado.¹³²

Aunque en nuestra obra no encontramos el tema de los dos amantes separados que viajan con la intención de reencontrarse como en la novela bizantina, parece claro que el motivo de la peregrinación por amor establecido por este tipo de obras debió de influir en la imaginación del aragonés. Cabe pensar que Pedro de la Sierra, al reelaborar episodios y motivos ariostescos, transformó ese material preexistente de acuerdo con la peregrinación por amor, posibilidad narrativa definida y consolidada por la novela bizantina.¹³³

3.4. Las últimas palabras con el amado antes de su muerte

Otro motivo dentro de la temática sentimental en la obra de Pedro de la Sierra es el de la última conversación con el ser amado, que encontramos también en las historias de Tigliafa y de Lidia, pero en situaciones diferentes. En el caso de Tigliafa, y de acuerdo con su modelo ariostesco,

¹³² E. I. Deffis de Calvo, *Viajeros, peregrinos y enamorados*, p. 49.

¹³³ Con respecto al concepto de peregrinación en el Renacimiento, vid. E. I. Deffis de Calvo, *Viajeros, peregrinos y enamorados*, pp. 42-49 y, concretamente sobre la peregrinación de amor, pp. 49-51.

es el tártaro Zoílo quien muere. En el caso de Lidia, es la doncella la que perece, aunque no en presencia de su amado, sino de otro caballero (Eleno de Dacia), enamorado sin remedio de la dama. En ambos casos se narran los últimos momentos de los moribundos con gran patetismo. La retórica disminuye en favor de un estilo más próximo a la oralidad y que ayuda a crear un discurso más cercano al lector. Esa verosimilitud, ese decoro expresivo consigue que el texto posea mayor fuerza. En nuestra opinión, es en estos fragmentos donde Pedro de la Sierra —imitando a Ariosto y a Montemayor— consigue sus mejores logros expresivos al crear situaciones de gran emotividad, en las que la narración deja paso a las palabras de los personajes. Es posible que Pedro de la Sierra hubiera aprendido a manejar el diálogo en textos dramáticos, en los que la fuerza de la palabra en boca del personaje cobra mayor fuerza que en boca del narrador. La expresión emotiva y ágil confiere al episodio un patetismo y un carácter de oralidad nada artificioso. Lo que hace el autor español es valerse de la situación ariostesca y de sus palabras para aprovecharlas en su texto, ofreciendo un episodio muy logrado en el que las influencias del *Orlando Furioso* aparecen justificadas.

El diálogo entre Tigliafa y Zoílo¹³⁴ es abundante en exclamaciones («¡Ó, Fortuna cruel!», «¡Ay, señor mío!», «¡Ay, señora mía!», «¡Ó, amor cruel!», «¡Ay, desdichado!», «¡Ay desdichada de mí!», «¡Ay, fieras bestias!», entre otras) e interrogaciones retóricas («¿Qué me pides, Zoílo? ¿Qué quieres que te dé?», «¿Por qué no lo entiendes, señor mío?», «¿Que me encomiendas, señor mío, te dé el cuerpo sepultura?», «¿Adónde estava cuando contra ti vi descender la homicida espada?», «¿Qué pensava en tal tiempo?», «¿Por qué me estuve queda?», entre otras). La expresividad de dichas exclamaciones e interrogaciones retóricas resulta evidente, dentro de la desesperación de un moribundo y de su amada, que se ve incapaz de evitar la muerte del ser querido.

Tigliafa es consciente de que Zoílo está prácticamente muerto cuando, con el mayor de los cuidados, lo toma entre sus brazos, limpia de su rostro la sangre de la herida y lo llama desesperadamente. Por tres veces pide a su amado que abra los ojos («Abrid, mi bien, esos ojos a mirarme! ¡Abridlos! [...] ¡Abríos, ojos míos, dadme este consuelo!»). Sus peticiones

134 E. P. II, p. 6.

son oídas y Zoílo recupera el conocimiento por unos instantes, durante los cuales la situación previa a la muerte no impide que surja el erotismo propio de dos amantes largo tiempo separados. Así, lo primero que hace Zoílo al recuperar el sentido es abrazar a la doncella y besarla («y echa el brazo por el blanco cuello de la infanta, juntando el rostro con el suyo»); Zoílo no duda en pedir a su dama que lo bese («Goze yo de tu boca el tiempo que se me concediere antes que el alma se aparte de la compañía de este cuerpo. Dadme, señora, algún contento»). Posteriormente Zoílo resulta más apasionado al hablar de ese contento que le darán los besos de Tigliafa («dadme mil besos, bien mío, dadme contento en la poca vida que me resta, y después os ruego al cuerpo deis sepultura»).

Como puede observarse, la relación entre amor y muerte está ligada a la necesidad de tener una última satisfacción. Zoílo es consciente del poco tiempo que le resta de vida, y en esos momentos quiere disfrutar de la belleza de su amada. El erotismo que recuerda a Catulo («dadme mil besos, bien mío») aparece en la misma oración en que se menciona la cercana muerte del héroe («dadme contento en la poca vida que me resta»), lo que queda subrayado por la petición de recibir sepultura. El deseo erótico no es privativo de Zoílo, sino que también Tigliafa da muestras físicas de su amor. Especialmente significativo resulta el beso que la dama da a su amado, ya cadáver («Cuando la desconsolada señora conoció que ya el alma avía rendido con la postrera lucha, dando descanso al terrestre cuerpo, junta su boca con la del difunto»).

Durante la conversación, Tigliafa expresa sus deseos de morir con su amado, quien, a su vez, confiesa desear no partir del lado de su doncella, deseando que ella también muera. Eso sí, posteriormente Zoílo ruega a Tigliafa que viva el tiempo que «los dioses» le permitan. Zoílo es consciente de que Tigliafa estaría dispuesta a morir por él, como ella misma ha afirmado, y por ello se ve en la obligación de evitar tal desgracia. Las últimas palabras de Zoílo son un ejemplo de simplicidad («¡Adiós, mi bien! ¡Adiós, que me despido!»).¹³⁵

135 Dentro de la tradición caballeresca, no hemos de olvidar la despedida de los amantes en el *Tristán de Leonís*, en la que también encontramos el motivo del deseo de la muerte por parte de Iseo, que observa como su amado pierde la vida. Vid. *Tristán de Leonís*, ed. de M.^a L. Cuesta Torre, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999, pp. 176-179.

Motivos parecidos encontramos en la última conversación entre Lidia y Eleno de Dacia, conversación que imita la de Alcida y Silvano, personajes de Montemayor, como veremos en el apartado de fuentes.¹³⁶

Esta vez es la doncella quien está a punto de morir. El hecho de que Lidia no se halle enamorada de Eleno también marca una diferencia, pues su discurso es más razonado que el de Zoílo, quien no dudaba en solicitar reiteradamente los besos de su amada. Por su parte, Lidia escribe una última carta a Breño y ruega a Eleno que se la entregue, no sin antes haberle agradecido al de Dacia todo lo que había hecho por ella. Eleno, sin embargo, ante la pérdida del ser querido, da muestras de haber perdido el juicio, no sólo en su comportamiento externo, sino también en su diálogo. Las exclamaciones («¡Ay, amada señora!», «¡Ay, bien mío!», «¡Esforzáos, señora, esforzáos!») e interrogaciones retóricas («¿no tenéis duelo de vuestra hermosura y mocedad?», «¿Cómo es posible, señora, que agora dudéis del amor que os tengo?») se agolpan en parlamentos en los que la coherencia discursiva brilla por su ausencia. Pedro de la Sierra ha conseguido la sensación de veracidad en las palabras de Eleno, que parece decir todo lo que le cruza por la cabeza. Esta sensación aumenta en los momentos tras la muerte de Lidia, durante los cuales Eleno continúa hablando con la difunta y consigo mismo en un tono exacerbado:

—¿Es verdad, alma delicada, que sin mí avéis hecho esta partida? ¿Es posible, mi Lidia, que no tengo de seguirte a donde vas? ¡Ay de mí! ¿Dónde estoy, pues tengo poder en mí para te dexar ir tan sola? Pues, ¿cómo, amada mía?, ¿tengo de perderte?, ¿y que tenga este cruel corazón tan duro que no rebiente! ¡Ó, Eleno! ¿Y éste es el amor que a tu Lidia en vida mostravas?

Eleno de Dacia da cada vez más muestras de tristeza, hasta el punto de expresarse de forma incoherente, de una manera muy cercana a un hombre sin juicio, expresando sus dudas e incompreensión ante el terrible hecho del que acaba de ser testigo:

—¡Ay, Lidia!, ¿qué es de ti, que por amor de ageno brazo dado moriste e yo por el tuyo muero? ¿Qué es de ti, mi Lidia, bien de mi vida? ¿Óyes me, mi alma? ¿No llevas contigo a esta tu alma? No, que aún la siento. ¿Es posible que soy vivo y que vida me sostiene? No lo creo. ¿Buelves, bien mío? No

136 Anticipo que no se trata de personajes de *La Diana*, sino de *La historia de Alcida y Sylvano*, poema compuesto en octavas reales. La conversación entre Lidia y Eleno se encuentra en E. P. II, pp. 121-123.

seas tan desconocida. Mas ¡tente, no vengas!, ¿qué hazes?, que ya no te desseo, que ya estoy sin vida. ¡Ay Dios!, si estoy muerto, ¿para qué hablo desconciertos? ¿Por qué no callo?

Aquí, el tema de las últimas palabras con el amado antes de morir se ve influido por la tradición del planto, donde no era una novedad hablar con el difunto como si no hubiera muerto.¹³⁷

La incompreensión —o no aceptación— de la muerte se evidencia en las palabras dirigidas al difunto; con ellas se pretende rechazar la ausencia del ser amado y provocar una respuesta ya imposible. En tanto que reacción humana, no ha de extrañar que perviva dentro de la tradición del planto y que su uso literario resulte tan semejante a pesar del paso de los siglos.

Pero el patetismo de las conversaciones citadas no reposa sólo (aunque sí principalmente) en la expresión de los personajes. El narrador también señala la tristeza y dramatismo de la situación dando detalles como la debilidad de Lidia. La doncella intenta incorporarse con gran esfuerzo para hablar con Eleno, pero, al poco tiempo, no tiene fuerzas para mantenerse erguida; apenas tiene tiempo de decir unas palabras antes de que el manantial expresivo de Eleno manifieste su desesperación ante lo que ve inevitable; esas palabras son precisamente repetir la petición de que entregue la carta. Otro detalle que el autor subraya es la manera como la muerte de Lidia afecta al juicio de Eleno, quien comienza a comportarse (y a hablar) de manera ilógica: si al ver a Lidia moribunda «hazía cosas de hombre sin sentido», tras la muerte de la doncella «le faltó el seso y toda paciencia» y «perdió el sentido el desconsolado príncipe». Su comportamiento posterior —furioso y descomedido— puede vincularse con la locura de Orlando en el texto ariostesco; si bien no llega a los extremos del caballero de Carlomagno en la obra italiana, su respuesta descortés a su primo Alfebo y su falta de reparos a la hora de enfrentarse con él o con su tío Trebacio no deja lugar a dudas de que se halla trastornado por la muerte de su amada hasta el punto de perder la medida y el tino.

137 Ya en el fragmento conservado del cantar de gesta *Roncesvalles*, Carlomagno, ante sus guerreros muertos, les dirige la palabra como si no lo estuvieran: «Como si fuese bivo començó de preguntare: / «Digádesme, don Oliveros, cavallero naturale, / ¿dó deyxastes a Roldán? Digádesme la verdade / (...) /Ja, mi sobrino, ¿dont lo iré buscare?», vid. *Roncesvalles*, en *Épica medieval española*, ed. de Manuel Alvar y Carlos Alvar, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 166-167.

Estos momentos, por su carga emotiva, le dan la oportunidad a este autor de mostrar sus habilidades literarias en diálogos llenos de patetismo. Las últimas palabras con el ser amado moribundo parecen ser, para Sierra, un motivo narrativo de cierta autonomía, motivo al que este autor concedía una especial relevancia, a juzgar por su extensión, el esmero con que los redacta y los modelos que seguía para hacerlo. En estos momentos (que recogen en parte la tradición del planto), Pedro de la Sierra consigue que la muerte, tan habitual en los textos caballerescos, se haga más humana al transmitirnos el dolor que provoca.

3.5. Consideraciones sobre la influencia de la novela sentimental

En la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, la temática sentimental aparece, por tanto, fuertemente influida por el género bucólico y los libros de pastores. Por otra parte, el tema de la peregrinación por amor, a pesar de que se desarrolla en episodios de filiación ariostesca, se vincula con la narrativa bizantina, en tanto que motivo reconocible por el lector. Sin embargo, la novela sentimental —que aún en 1548 produjo el *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura— no parece haber influido demasiado en Pedro de la Sierra. El episodio de Damelis y Velegrato reproduce la narración que encontramos en el *Siervo libre de amor*, pero —como se verá en el capítulo de fuentes— posiblemente no fuera éste su origen, sino la versión que encontramos en el *Baladro del sabio Merlín*.

Con respecto al uso de cartas, tan propio de la literatura sentimental, no hemos de olvidar que tampoco resultaba infrecuente en la literatura caballeresca: en el *Amadís de Gaula* encontramos la carta de Oriana, que, por celos, rechaza el amor de su caballero. También en la primera parte del ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* encontramos otra carta de rechazo al amante a la manera de la de Oriana. Frente a éstas, las que encontramos en el texto de Pedro de la Sierra no las firma una doncella que, movida por celos o por honestidad, rechaza a un caballero, sino que nos hallamos ante cartas de reproche al amante ingrato vinculadas con las *Heroidas* ovidianas.¹³⁸

138 También la carta de Oriana muestra la influencia de Ovidio, pero inaugura un motivo caballeresco propio: la dama que rechaza por celos al caballero enamorado. Las de Pedro de la Sierra siguen más de cerca el modelo de las *Heroidas* al desarrollar el tópico de las recriminaciones de la dama enamorada a su desleal amante.

Por tanto, en una época en que la ficción caballeresca había asimilado rasgos e influencias de la literatura sentimental que entonces ya mostraba como propios,¹³⁹ la impronta directa de la literatura sentimental (tanto de textos concretos como de sus tópicos genéricos) parece ser muy pequeña en la obra del aragonés, más influido por otros géneros como el pastoril y, en menor medida, la novela bizantina.

4. Episodios de carácter sobrenatural: las islas mágicas, los castillos encantados

Es bien sabido que los elementos mágicos y maravillosos tienen una especial relevancia en los libros de caballerías. Estos elementos, por su carácter espectacular, son utilizados con profusión para captar la atención del lector, así como causar su asombro y su admiración. En la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, en ocasiones el eje que vertebra todo un episodio es un acontecimiento mágico o sobrenatural. En una de las aventuras, Rosicler, uno de los héroes, ha de liberar a sus amigos de horribles torturas provocadas por un encantamiento. Por otra parte, tres episodios desarrollan el tema del castillo encantado, aunque resuelto de maneras distintas. En estos tres episodios se puede vislumbrar un esquema similar:

1. Llegada a un castillo,
2. en cuyas puertas hay un escrito que anuncia que
3. para entrar es necesario tocar un cuerno o «bocina», y
4. que en el interior se encontrará una serie de pruebas;
5. una vez dentro, el héroe se encuentra con elementos de carácter extraordinario, que en ocasiones llegan a poner en serio peligro su vida;
6. un sabio interviene en el episodio.

¹³⁹ Vid. H. L. Sharrer, «La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media», *El Crotalón*, 1 (1984), pp. 147-157, y V. Blay Manzanera, «La convergencia de lo caballeresco y lo sentimental en los siglos XV y XVI», en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 259-287.

Encontramos esta estructura en a) el episodio del castillo de los señores de las Islas Belleas, en b) el del castillo del Rey de Arabia —protagonizados por Claridiano— y en c) el episodio del castillo en que permanece encantado Alpatrafio, la primera de las aventuras que la reina Arquisilora de Lira encuentra en su errancia caballeresca.¹⁴⁰

En estos episodios, Pedro de la Sierra recoge tradiciones diversas, como el viaje al Más Allá paradisíaco, el descenso a los infiernos o la galería de personajes ilustres mostrada por un ser sobrenatural. Además, todos estos tópicos se vinculan con el motivo de la cueva como puerta del otro mundo, aunque los castillos de nuestro texto no sean ámbitos subterráneos. Las cuevas pueden representar el infierno o un edén, y esta misma ambivalencia se verá en los castillos de los episodios que estudiamos: mientras que la aventura protagonizada por Arquisilora presenta un claro carácter edénico, los episodios de Claridiano se vinculan con la idea de descenso a los infiernos.¹⁴¹

El carácter mágico de estos episodios va desde el mero engaño por arte mágica hasta una insinuación del Otro Mundo. Siguiendo la distinción entre *mirabilis*, *magicus* y *miraculosus*, establecida por J. Le Goff,¹⁴² los episodios de castillos encantados protagonizados por Claridiano se

140 Coincidimos con Cacho Bleuca, quien opina que «se crea una relación persistente entre aventura y espacio, de modo que ambos constituyen unidades indisolubles», lo que no quiere decir que se niegue toda posibilidad de variación, tal como se constata en su artículo. Vid. J. M. Cacho Bleuca, «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites», en P. M. Piñero Ramírez (ed.), *«Descensus ad inferos»: La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 99-127.

141 «En ese espacio subterráneo alternarán los ámbitos paradisíacos y los infernales, la claridad y la oscuridad más profunda [...]» (Cacho Bleuca, «La cueva en los libros de caballerías», p. 103). En este trabajo encontramos referencias a numerosos episodios claramente vinculados con los aquí estudiados. Con respecto a la relación entre castillo/palacio encantado y cueva, Wentzlaff-Eggebert considera que «las cuevas de los magos, al pasar por el *Orlando Furioso*, se transforman en palacios renacentistas». Vid. «Habitáculos, grutas y cuevas en los poemas épicos renacentistas», en P. M. Piñero Ramírez (ed.), *«Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 129-154. También hay que considerar «la arquitectura maravillosa y deslumbrante de los palacios que en su interior se hallan edificadas [...]», M.^a C. Marín Pina, *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, p. 273 (con respecto a las cuevas como tema literario, pp. 272-274).

142 «Il meraviglioso nell'Occidente medievale», en *Il Meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente Medievale*, Roma / Bari, Laterza, 1983, pp. 3-23.

sitúan en el terreno de lo *magicus*, pues se deben a la actividad de un mago (la sabia gigante y Demofronte). La intervención de los encantadores parece ser una manera de explicar los hechos.¹⁴³

Covarrubias define a los magos como «los que por arte mágica, ayudados del demonio, permitiéndolo Dios, hazen algunas cosas que parece exceder a la ordinario de la Naturaleza». Por tanto, es necesario el permiso divino y, por otra parte, el carácter extraordinario de sus hechos es meramente aparente. Normalmente se limitan a crear apariencias de verdad o fabrican elementos que desaparecen con su muerte o con la desaparición del encantamiento.¹⁴⁴

Más misterioso resulta el hecho sobrenatural cuando no hay mención expresa de un encantador a quien se le atribuya, como es el caso del castillo mágico en que permanece encantado Alpatrafio, castillo al que llega Arquisilora. Siguiendo la distinción de Le Goff, podemos considerar que el episodio protagonizado por la reina de Lira pertenece al ámbito de lo *mirabilis*, de lo carente de explicación.¹⁴⁵

4.1. El castillo de los señores de las Islas Belleas

Este episodio (II, 13) se adapta al ya mencionado esquema de los episodios de castillos encantados. Claridiano se encuentra en su camino con un «hermoso castillo», pero no puede entrar, ya que nadie responde a los «grandes golpes que a las aldavas de la puerta dieron». Un escrito informa de que, para acceder al castillo, es necesario tocar una «vozina», pero otro escrito amenazaba con la muerte a los que lo intentaran. Claridiano, con

143 Cacho Blecua opina al respecto que, con la transformación de las hadas primitivas en magas, «los autores pueden justificar mejor la existencia de algunos de estos espacios paradisiacos e infernales. Siguen utilizando múltiples motivos procedentes de la literatura del “más allá”, pero ya no remiten a unas creencias inexplicables propias de lo sobrenatural precristiano. Los prodigios de este tipo de cavernas son obra de estos seres mágicos, escindidos maniqueamente en protectores o enemigos de los héroes [...]» («La cueva en los libros de caballerías», pp. 110-111).

144 Vid. S. de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Turner, 1977, voz «mago», p. 780. Asimismo, define «encantamientos» como «las apariencias que nos presentan los encantadores, o el arte de encantar» (p. 512).

145 En este episodio, el tema del castillo encantado se vincula con el de la isla mágica, el lugar de emplazamiento desconocido al que se llega misteriosamente y normalmente de forma involuntaria.

forzarle a acceder solo y sin caballo, mermando así sus posibilidades guerreras). Incluso el castillo en sí era producto de la magia, pues, tras el suicidio de la vieja sabia, «comenzó a temblar el castillo y con grandísimo estampido de un trueno que dio se deshizo».¹⁴⁸

En este episodio nos encontramos los tópicos que Cacho Blecua recoge en su estudio sobre las cuevas en los libros de caballerías: *a)* «el héroe bajará al interior de las profundidades», *b)* «deberá combatir contra animales monstruosos como [...] espantosas serpientes», *c)* «en segundo lugar, el protagonista también deberá pelear contra humanos de fuerzas extraordinarias como gigantes», *d)* «se verá en la obligación de luchar con personajes y animales encantados, ya sean productos de los poderes de los magos, de los infernales o de ambos a la vez», y *e)* «los peligros no proceden de los combates contra estos temibles adversarios, sino también de su visión».¹⁴⁹

Frente a los hombres sabios de la obra, la vieja gigante representa el poder maléfico de la magia; pertenece a los que Covarrubias definía como «gente perdida y endiablada»,¹⁵⁰ como el personaje de Arcaláus el encantador en el *Amadís de Gaula*. En una obra caballerisca temprana, el *Arderique*, los personajes de Blanca Flor y de la doncella malvada se vinculan con castillos mágicos que terminan desapareciendo. Blanca Flor, «a fuerza de conjuros, hizo venir grandísimo número de espíritus diabólicos, y en un punto los aires claros fueron tan oscuros que parecía fuesse noche oscura, tanto que los del campo los unos a los otros no se podían ver. [...] Y así la tempestad cesó, a cabo de dos grandes horas que avía durado, con tan gran ruido que el castillo hizo, que parecía que todo el mundo viniese abaxo»,¹⁵¹ tras lo cual nada más se vio. Por otra parte, la doncella malvada «o espíritu diabólico» no consigue nada con sus tentaciones, pues Arderique la rechaza avisado por una voz celestial:

148 La explicación —«porque sabed que por arte de encantamento estava hecho por la gigante vieja» (p. 206)— deja claro que los encantamientos no crean más que apariencias vinculadas con la existencia del sabio que las creó.

149 Vid. Cacho Blecua, «La cueva en los libros de caballerías», pp. 123-124.

150 Covarrubias, en la entrada «Encantadores», p. 512, comenta la relación de este término con otros como *maléficos*, *hechizeros*, *magos* o *nigrománticos*. Afirma que, aunque existen diferencias (remite a la obra del padre Martín del Río), normalmente se confunden todos estos términos.

151 *Arderique*, ed. de D. Molloy Carpenter, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, p. 195.

Entonces él oyó tan gran ruido y tan espantable, con muchos truenos y rayos, que no avía cavallero en el mundo, por esforçado que fuesse, que no oviese grandísimo miedo, ca parecía que todos los cuatro vientos quisiesen arrancar todo el mundo y destruir aquél. Y cuando esto ovo durado por espacio de media hora, el castillo con todos los que en él eran desapareció. Y Arderique se hallo solo y desnudo en medio del monte [...].¹⁵²

En el *Tablante de Ricamonte*, encontramos «la casa del malato», un edificio hecho por arte de encantamiento que termina destruyéndose con la intervención de Jofre, que sufre en sus carnes el derrumbamiento al caer sobre él todas las piedras. Al igual que los castillos citados, desaparece con gran ruido y gran oscuridad («mientras la casa se desfazía, [...], se levantó una grande escuridad y anduvo por toda la casa, y con ella se desapareció el malato y la cama que no ovo más de lo que allí veis»), y tras la desaparición no queda ningún rastro («y no avía allí más de un prado verde».¹⁵³

El motivo de la sabia (de linaje giganteo o no) que realiza encantamientos para vengarse de uno de los héroes es frecuente. En la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, otra sabia giganta, la hermana de Fangomadán, realizará los tormentos de Meridián y Orístedes. El motivo también aparece en la obra de Núñez de Reinoso, fuertemente influido por la narrativa caballerescas en su *Clareo y Florisea*, sobre todo en la historia de Felesindos, a quien la doncella Estefanía le cuenta como los encantamientos del Valle de la Pena se deben a una tía suya «muy sabia en las artes mágicas y cosas de encantamiento, la qual tuvo gran enemistad con el emperador de Trapisonda. Y la causa era porque, siendo él caballero andante, le mató un su hijo a quien ella en extremo quería y amaba, y tomando desto muy gran enojo, y no pudiéndose vengar, por ser mujer, acordó de hazello por sus artes».¹⁵⁴

Sierra ha combinado motivos caballerescos (el castillo de difícil entrada, la malvada sabia que utiliza su magia para vengarse del héroe, la construcción fundada en encantamientos que desaparece con la muerte del mago) con la tradición folclórica de la cueva como entrada al Otro

152 *Ibidem*, p. 97. Aunque en este segundo caso se trata directamente de espíritus malignos y no de sabias ni encantadores.

153 Vid. *La corónica de Tablante de Ricamonte y de Jofre*, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. de N. Baranda, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1995, vol. 2, p. 253.

154 Núñez de Reinoso, *Los amores de Clareo y Florisea*, p. 188.

Mundo, o el *descensus ad inferos*. Pero Sierra, al ir desvelando paulatinamente el misterio, ha conseguido mantener expectante al lector, que, al igual que Claridiano, se asombra y sobrecoge ante lo que ve.

4.2. El castillo del Rey de Arabia

Otro episodio centrado en torno a un castillo encantado es el del Rey de Arabia, pieza fundamental en el entramado narrativo de la obra, pues supone uno de los momentos clave en la trayectoria vital de Claridiano y, sin duda, uno de los pasajes más oscuros de toda la obra.

También aquí nos encontramos con la estructura citada: la llegada a un castillo, el escrito a sus puertas, la difícil entrada que requiere tocar un cuerno y el misterioso interior donde se hallan seres de carácter sobrenatural.

El castillo presenta ciertas características que lo vinculan con las representaciones del Otro Mundo, según Patch, que habla de la barrera fluvial («queriendo pasar adelante, no pudo, por razón de una honda y ancha cava que de la otra parte estava hecha; començando desde el río, dando buelta a modo de arco y rodeando la fortaleza, bolví a fenecer en el mismo río, tomando en medio la fortaleza») y de «robustas murallas y ceñudas torres» («una fortaleza hecha a modo de valuarte, porque al principio iba gruessa, teniendo un torreón en medio, redondo y con un hermoso chapitel»).¹⁵⁵

Tras llegar al castillo, el héroe «con el aldava dio tres grandes golpes». Frente a lo que sucedía en el episodio analizado anteriormente, aquí es atendido por una dueña que, dando muestras de gran tristeza, le avisa del peligro que corre si penetra en el castillo, con una expresión similar a la del escrito del anterior castillo¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Vid. H. R. Patch, *El Otro Mundo en la literatura medieval*, México, FCE, 1983, pp. 329-331. Las citas de Patch pertenecen a las pp. 330 y 329, respectivamente; las de nuestro texto se encuentran en la p. 234.

¹⁵⁶ «Y si todavía vuestro valor no consiente que bolváis atrás, tocá essa vozina que a mano diestra sobre un padrón hallaréis; y aviéndoos oído, será segura la entrada e imposible la salida» (p. 234). En el escrito del castillo del señor de las Islas Belleas se podía leer: «Quien tuviere tanta osadía que confiado de su poder y valentía quisiere subir en lo alto del castillo, toque la bozina, y dársele ha entrada segura y la salida dudosa» (p. 202).

Claridiano no se atemoriza y decide entrar, pero antes tendrá que leer, en un pergamino colgado del cuerno, la historia del Rey de Arabia, explicación de los misterios que encontrará en el interior: el Rey de Araba había asesinado a su propia hija por haber huido con su amante, Velegrato. En castigo por ese crimen, el mago Demofronte realizó un encantamiento por el que el rey sufría tormentos espantosos, mientras que el resto de las damas y caballeros del castillo también se encontraban encantados en su interior.

Una vez dentro del castillo, lo acosan enemigos incorpóreos: Claridiano es golpeado por manos invisibles y escucha «grandísimos aullidos como lobo en soto de noche suele hazer».¹⁵⁷ Después tendrá que enfrentarse a la primera prueba: el encuentro con la Bestia de Merlín.

Esta bestia es el único monstruo de la obra que posee el don de la palabra, pues se trata de una recreación del mito de la Esfinge. Incluso propone a Claridiano el conocido enigma: «¿Cuál es el animal que en naciendo anda en cuatro pies y después en dos y a la fin en tres?».¹⁵⁸

Sin embargo, frente a Edipo, nuestro héroe es incapaz de resolverlo y tendrá que enfrentarse con el monstruo. Su actitud ante el enigma recuerda a la de Alejandro Magno ante el nudo gordiano: ambos héroes se decantan por el uso de la fuerza, la solución más rápida y directa. Recordemos que el ciclo narra las hazañas del linaje griego, por lo que no ha de sorprender la aparición de mitos grecolatinos reinterpretados como pruebas caballerescas. La fusión de lo artúrico y lo grecolatino queda perfectamente representada en este monstruo, pues «según Galtenor afirma, dize que el encantado Merlín era el que en aquél animal estava encerrado».¹⁵⁹

Tras haber vencido a esa especie de esfinge, el héroe tendrá que entrar en un aposento en el que la recreación del infierno resulta evidente: allí «davan grandes y temerosos aullidos», y «en las paredes avía pintadas muchas figuras de demonios». La sensación aumenta cuando se descubre un infernal tormento:

157 E. P. II, p. 238.

158 E. P. II, p. 239. Con respecto al mito de la esfinge y su valoración moral en el siglo XVI, puede verse Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, ed. de C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 594-597.

159 E. P. II, p. 238.

A una parte del aposento vido una tumba toda cubierta de negro y encima d'ella estava un hombre de pálido color, que de rato en rato dava un doloroso suspiro. Causávanlo unas ardientes llamas que debaxo de la tumba salían, que parecía en ardientes brasas su cuerpo ivan a convertir. Tan hedionda era la llama que salía, que hizo retirar al príncipe algo apartado de donde mirava el temeroso espectáculo.¹⁶⁰

Aunque no se ha mencionado en ningún momento que el héroe haya descendido, todo lleva a pensar en un *descensus ad inferos* del protagonista. El espectáculo de un condenado a llamas eternas en una sala infernal, oscura y decorada con demonios, no deja lugar a dudas.

Todos los personajes con los que se tendrá que enfrentar en esa cámara infernal tienen un carácter demoniaco. En primer lugar, una doncella demacrada y lúgubre intentará engañarlo para apoderarse del anillo que protegía contra los encantamientos. El héroe también habrá de enfrentarse a un gigante que «le pareció ser el que en los montes nabateos avía muerto», lo que nos hace pensar en un alma en pena, condenada al infierno donde pululan, además, una «legión de demonios con garfios en las manos».¹⁶¹

Pero todo el esfuerzo de Claridiano será en vano, pues no conseguirá liberar al Rey de Arabia. Se trata de la única prueba que no supera el héroe, pero recordemos que el Rey de Arabia no merecía ser liberado.

Por otra parte, la historia presenta una serie de contradicciones de difícil resolución. En primer lugar, la identidad del torturado resulta confusa, pues inicialmente afirma ser el Rey de Arabia y, poco después, Merlín.¹⁶²

160 E. P. II, pp. 240-241.

161 Con respecto al engaño que la falsa doncella pretende llevar a cabo, hemos de recordar el que aparece en el *Félix Magno*, cuando una vieja —en el episodio de la cueva de Arquía— le propone ayudarle a cambio de un anillo que lo protege contra los encantamientos, a lo que Félix Magno se niega y salva la vida (*Félix Magno I-II*, ed. de C. Demattè, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001, l. II, cap. 61, pp. 157-160).

162 En un primer momento, el atormentado ser afirma: «—Rey soy de Arabia —le respondió—, el que sin consideración con su cruel mano atravesó el pecho blanco de su querida hija. ¡Ay de mí!, que ella de sola una vez pagó con la muerte su daño, mas yo, miserable, con muchos tormentos vivo muriendo» (p. 241). Sin embargo, después dice: «—Merlín el infeliz soy —respondió—, nacido en la infeliz Galia, que engañado fui de la que a ti engañar quería. Y bien me puedes dar crédito, que te digo verdad, pues del hazer lo que te digo me viene a mí tanto provecho» (p. 242).

Añade todavía mayor confusión el hecho de que se haya identificado previamente con Merlín a la Bestia contra la que había luchado el héroe (recordemos que, según el sabio Galtenor, Merlín estaba encerrado en ella). Por último, tampoco se nos aclara quién era la misteriosa doncella demacrada que intentó engañar a Claridiano.

Todo ello nos hace dudar de la correcta interpretación del episodio. Se puede considerar que hubo un error en la redacción (o de transmisión), de forma que Merlín y el Rey de Arabia no fueran el mismo personaje, sino dos distintos. Pero también podría pensarse que se trata del sabio Merlín. Nos hace pensar que se trata de un sabio el hecho de que conozca la historia de Claridiano, así como la fuente del episodio, el *Baladro del sabio Merlín*, todo lo cual parece indicar que el atormentado ha de ser el sabio de la leyenda del rey Arturo.¹⁶³

Pero esta hipótesis lleva a la conclusión de que la historia de Damelis —escrita en el pergamino y leída por Claridiano— narra una falsedad dentro del universo ficticio en que se mueven los personajes del libro. Pero menos probable aún parece la posibilidad de que Merlín sea el nombre del Rey de Arabia. En definitiva, la aventura resulta oscura y carecemos de datos para decantarnos por una u otra hipótesis.

La confusión resulta tanto más grave cuanto que el episodio analizado no es tan sólo una aventura más en la errancia del héroe, sino un momento clave en su biografía. En este episodio Claridiano tiene que enfrentarse no sólo con peligros externos, sino también con verdades internas que la Bestia de Merlín proclama: Claridiano ha perdido su propio linaje y su paganismo lo hace indigno de recuperarlo.

4.3. El castillo del árbol de metales preciosos

Otro episodio que desarrolla el tema del castillo encantado está protagonizado por Arquisilora (I, 28). Frente al que acabamos de analizar, se trata de una recreación del viaje al Otro Mundo. Sin duda es el episodio

¹⁶³ Vid. el apartado dedicado a fuentes. Además del *Baladro del sabio Merlín*, también pudo verse influido por el *Orlando Furioso*. Debió de influir también el episodio de la cueva de Artidón, en la primera parte del ciclo, que narra el tormento —en términos parecidos— de un sabio que responde a quien le pregunte.

más espectacular de la obra, además de ser prácticamente el único que pertenece al ámbito de lo *mirabilis*.¹⁶⁴

Arquisilora llega en una nave encantada a una isla paradisiaca y misteriosa, cuyo nombre silencia el autor. Manteniendo esta incógnita, la isla aparece rodeada por un halo de misterio que envolverá toda la aventura. Con elegante estilo, Pedro de la Sierra nos describe la isla paradisiaca, de acuerdo con los tópicos del paraje ameno:

Y sin poner pie en el estrivo cobró la silla, guiándolo por un camino pequeño, tan adornado de arboledas de diferentes suerte[s], donde las chirriadoras aves hazían sus acostumbrados cantos sin ser de nadie impedidas, [...] estando el aire tan sossegado, hiriendo en las verdes hojas con tan sonoro ruido que cosa celestial parecía, con mil arroyos que por el esmaltado suelo corrían haziendo mil laborintios con sus corvadas bueltas, juntándose las unas aguas con las otras con manso ruido.

Esta descripción recoge prácticamente todos los elementos del *locus amoenus* tal como los define Curtius: «el locus amoenus es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa».¹⁶⁵

Además, en esta isla no funcionan leyes de la naturaleza y los animales de especies enemigas conviven pacíficamente:

[...] adonde se apacentavan mansos y selváticos ciervos, adornados de sus ganchosos cuernos, adonde se acompañava el fiero javalí con la ligera liebre y simples conejos, y el cerrudo osso con el bravo león, con tanta amistad cuanto enemigos en su naturaleza.

Estos comentarios nos hacen pensar que la isla es una especie de Otro Mundo. La isla como Más Allá es un tópico analizado por Patch. En nues-

164 J. Le Goff, «Il meraviglioso nell'Occidente medievale». En nuestro texto también podríamos considerar como ejemplos de lo *mirabilis* la aparición del enano ante Claridiano, y de la ninfa que presagia los futuros amores de Brufaldoro: aunque pueda parecer que se intuye que estas apariciones son obra de un encantador, no se menciona que esto ocurra. Por otra parte, si bien es cierto que Lirgandeo interviene para que Arquisilora llegue a la isla, esta isla en sí no parece ser obra del mago. En los otros dos episodios que hemos analizado, todos los encantamientos eran fruto de un sabio (la madre del señor de las Islas Belleas, en el primer caso, y Demofronte, en el segundo). Sin embargo, aquí Lirgandeo es mero conductor y no artífice.

165 E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, FCE, 1955, p. 280.

tra literatura encontramos varios ejemplos de islas que funcionan como un misterioso Más Allá: las «Ínsolas Dotadas» del *Libro del caballero Zifar* o la «Ínsola no Fallada», morada de Urganda la Desconocida, en el *Amadís de Gaula*.¹⁶⁶

En tanto que isla sobrenatural, resulta comprensible que la exótica naturaleza mantenga desconcertada a Arquisilora. Pero su asombro será aún mayor ante «unos muy sumptuosos palacios que medio de aquel prado había». La descripción se corresponde con los tópicos del castillo ultramundano.¹⁶⁷

En efecto, los palacios que encuentra esta doncella son tan suntuosos que «quedó tan suspensa como suele hazer el rústico labrador que en los selváticos campos y corvados montes tras las simples ovejas se ha criado y se vee en una ilustre ciudad de grandes y ricos hombres ocupada». Los «sublimes edificios» son de tal altura que «no avía vista que pudiesse tener a los poder acabar de ver». Entre los materiales de construcción, se encuentran el diamante y el jaspé. Por otra parte, se afirma que «estava rodeado de un fosso hondo que al centro de la tierra parecía llegar y tenía de ancho casi dozientos passos», lo que se vincula con la barrera fluvial de la que habla Patch. Sobresale su policromía (los doze chapiteles de «diferentes piedras de colores»; las «tablas de color roxas, que bañadas en sangre parecían estar»). El carácter de estos palacios resulta menos militar que el del castillo del Rey de Arabia, pero su suntuosidad es mucho mayor. Incluso el cuerno es más rico («de diamante parecía, labrado con muchas piedras de estraño artificio, las cuales eran de gran valor, guarnecido<s> con unas cadenas de oro»). Aquí no hay amenazas escritas en el pergamino que cuelga del cuerno, tan sólo la indicación tallada en el instrumento: «Tocándome te será abierta la puerta».¹⁶⁸

Otro motivo que lo acerca a una descripción ultramundana es la del árbol de metales preciosos que Arquisilora encuentra en el interior del cas-

166 Vid. Patch, *El Otro Mundo en la literatura medieval*, p. 328. Sobre la isla dentro de la tradición caballerescas, vid. la introducción de Cacho Bleuca a su edición de Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, vol. 1, pp. 169-171.

167 Patch, *El Otro Mundo en la literatura medieval*, p. 329.

168 Nótese que aquí tan sólo se afirma que se abrirán las puertas al son del cuerno. No se menciona ningún peligro para el que lo haga, a diferencia de los otros dos que hemos analizado.

tillo: la mitad de sus ramas son de oro; la otra mitad, de plata. Sin descartar la tradición previa, resulta probable que pensara en el que se encuentra en la *Crónica Troyana Impresa*.¹⁶⁹

Sin embargo, aunque la imagen sea la misma, el árbol de la *Crónica Troyana* y el de nuestro texto presentan funciones bien distintas: apenas sirve como adorno para la *Crónica*, mientras que en el libro de caballerías es un personaje encantado: Alpatrafio, emperador de Egipto. Ser capaz de arrancar una de sus ramas supone precisamente la prueba que ha de pasar todo caballero que pretenda seguir adentrándose en los misterios del palacio: Arquisilora consigue un ramo de plata, con lo que se le permite el paso.¹⁷⁰

La dama asciende entonces por una «escalera a manera de caracol» hasta una cámara donde es testigo de una visión profética: la muerte de los príncipes griegos Alfebo y Rosicler, así como de Claridiana y Sacridoro.¹⁷¹

Haber conseguido el ramo de plata autoriza a Arquisilora a conocer las maravillas que se encuentran en el castillo y que le mostrará una dueña «de grande autoridad». Se trata del motivo de la galería de personajes ilustres mostrados por un ser de carácter sobrenatural. Aquí se funden estos motivos con el del palacio o cámara maravillosos, entre cuyos prodigios se hallan diversas representaciones pictóricas o escultóricas: la tradición a la que pertenece la cámara maravillosa de Héctor, tan profusamente descrita en la *Historia Troyana Polimétrica*.¹⁷²

169 Sobre la tradición, vid. Patch, *El Otro Mundo en la literatura medieval*, p. 278. Vid. asimismo Carlos Alvar, «De autómatas y otras maravillas», en N. Salvador Miguel, S. López Ríos y E. Borrego Gutiérrez (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 29-54.

170 Resulta inevitable pensar en el descenso a los infiernos de *La Eneida*, donde de igual forma una rama —esta vez de oro— es la que permite el acceso al Hades: «Mas no es primero a nadie concedido / bajar al reino oscuro e infernal cueva / que aquel precioso ramo haya cogido / del rico árbol que hojas de oro lleva. / Proserpina este ramo ha establecido / que en don quien baja allá llevarle deba» (ed. cit, p. 192). Sin embargo, hay que notar que no se trata en nuestro texto de un descenso a los infiernos.

171 Recuérdense las visiones proféticas que contempló Claridiano en el castillo de los señores de las Islas Belleas. Asimismo, se ha de mencionar que también era de caracol la escalera por la que Claridiano descendió en dicho castillo. Aquí, sin embargo, Arquisilora asciende por ellas.

172 R. Menéndez Pidal y E. Varón Vallejo (eds.), *Historia Troyana en prosa y verso: texto de hacia 1270*, Madrid, Anejos de la Revista de Filología Española, 18 (1934), p. 183.

A esta misma tradición pertenece la cámara defendida en el *Amadís de Gaula*, donde se hallan las figuras de Apolidón y Grimanesa, así como de doncellas que tocan instrumentos, entre otros prodigios que presentan ciertos paralelismos con los que se encuentran en la cámara maravillosa de Héctor.¹⁷³

Pero, aparte de la tradición mencionada, hemos de tener en cuenta que este episodio sigue de cerca dos de la primera parte de *Espejo de príncipes y caballeros*, de Ortúñez de Calahorra. La llegada de Alfebo a la isla de Lindaraxa influyó probablemente en la descripción de la exultante naturaleza y del castillo fastuoso en la aventura de Arquisilora. Por otra parte, en la aventura de Claridiana en la cueva de la sabia Oligas, nos encontramos también con el tópico de la galería de personajes ilustres mostrados por ser de carácter mágico o sobrenatural.¹⁷⁴

No obstante, aparte de la evidente influencia de la primera parte del ciclo, Pedro de la Sierra debió de conocer otros ejemplos de estos motivos tan frecuentes en la literatura del siglo XVI. Su éxito quizá se deba a que el tema permitió pronto que, en lugar de esos personajes ilustres ficticios, aparecieran en estas galerías personajes históricos a los que se quería alabar. Así, el motivo pasó a convertirse en un procedimiento para insertar panegíricos a personas reales. Pero, además de estos casos en los que la historia se funde con la poesía (al convertir en mitos poéticos a personajes reales), en muchos otros ejemplos no existe esta fusión y el universo ficticio no se abre a la realidad histórica.¹⁷⁵

4.4. Los tormentos de Meridián y Orístedes

El último de los episodios mágicos que vamos a analizar es el de los tormentos del príncipe Meridián y del troyano Orístedes, a quienes encuentra

173 Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, libro segundo, cap. 44, pp. 663-675. Aunque no aparecen representaciones de personajes ilustres, en su lugar aparecen los escudos de los caballeros que merecieron ser recordados en esta prueba. Con respecto a los paralelismos entre las maravillas de la Ínsola Firme y la cámara de Héctor en la *Historia troyana en prosa y verso*, vid. J. D. Fogelquist, *El Amadís y el género de la Historia Fingida*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1982, pp. 58-60.

174 Respectivamente, E. P. I, vol. 2, pp. 175-215, y E. P. I, vol. 3, p. 220.

175 Como los que hemos ya mencionado o los ejemplos aducidos por A. Rallo en la nota 86. Con respecto a las representaciones pictóricas o escultóricas de personajes ilustres, vid. Fogelquist, *El Amadís y el género de la Historia Fingida*, pp. 54-58.

y libera Rosicler (II, 16). Dichas torturas son obra de una hermana del gigante Fangomadán, a cuyo padre mató Meridián. Por tanto, nos encontramos con una sabia gigante (como la madre de los señores de las Islas Belleas) que pone su magia al servicio de la venganza. De nuevo aquí la situación inicial resulta inexplicable, ya que no se aclarará hasta que el héroe haya dado fin a la aventura; sólo entonces se comprenderá el misterioso espectáculo que encuentra Rosicler: el caballero Meridián atado de pies y manos a cuatro árboles no con cuerdas, sino con serpientes que —junto con un buitre— se dedican a devorar las vísceras del torturado sin que llegue a morir.

El origen de este episodio se encuentra en la *Cuarta parte de Florisel de Niquea*, de Silva, como veremos en el apartado de fuentes; en esta obra Basdagarel es torturado de forma semejante a Meridián. Silva compara de forma explícita a Basdagarel con Laocoonte. Siguiendo este ejemplo, Sierra parece querer recordar también un mito, pero en este caso no se trata de Laocoonte, sino de Prometeo, a causa del ave que se ceba en las entrañas del personaje, imagen que guarda evidentes paralelismos más con el mito del titán condenado que con el del sacerdote troyano.

El animal encargado de torturar a Prometeo fue originariamente el águila. Sin embargo, este mito se confundió con el de Ticio, condenado a ser devorado por un buitre. Pérez de Moya ya mencionaba que Prometeo era torturado por «un águila o un buitre». Por otra parte, aunque normalmente se representa a Prometeo encadenado a un monte (el Cáucaso), en ocasiones aparece atado a un árbol.¹⁷⁶

Lo más probable es que Pedro de la Sierra conociera el mito tanto en su forma narrada como iconográfica. Quizá la historia llegó a su conocimiento a través de los manuales mitográficos y diccionarios de dioses paganos que circularon en el siglo XVI, o quizá a través de las referencias en obras clásicas (la traducción de Ovidio que realizó Bustamante tuvo al menos nueve ediciones antes de la fecha de aparición de nuestro texto).¹⁷⁷

176 Pérez de Moya, *Philosofía secreta*, p. 521. Por su parte, al hablar de Ticio, tan sólo menciona al buitre (p. 575). Para la iconografía de Prometeo, vid. I. Aghion, C. Barbillon, y F. Lissarrague, *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la antigüedad*, trad. de A. Guzmán Guerra, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 296-297.

177 Vid. L. Carrasco Reija, «La traducción de *Las Metamorfosis* de Ovidio por Jorge de Bustamante», en J. M.^a Maestre Maestre, J. Pascual Barea y L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico, II.2. Homenaje al Profesor Luis Gil*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996, pp. 987-994.

Por otra parte, también pudo haber conocido alguna representación gráfica en la literatura emblemática: en la del propio Alciato se encuentra la figura de Prometeo en el emblema CII (*Quæ supra nos, nihil ad nos*).¹⁷⁸

Aunque pueda sorprender que se utilice para los héroes la figura de uno de los condenados de la mitología grecolatina, hay que tener en cuenta que Prometeo gozó de una simbología positiva que convivió con la imagen del que sobrepasa los preceptos divinos. En concreto, este personaje simbolizó la búsqueda del saber, tal como explican Juan Pérez de Moya o Diego López.¹⁷⁹

Al igual que en su fuente, en este episodio tampoco faltan imágenes más típicamente caballerescas, como las «guardas» que intentan impedir la liberación de Meridián: una serpiente y un caballero, que no es otro que el troyano Orístedes, al que el encantamiento fuerza a impedir la liberación de su amigo. Junto a una imagen perteneciente a la mitología grecolatina, nos encontramos con elementos más cercanos a la tradición artúrica. La reinterpretación de la mitología clásica es una constante en la obra de Pedro de la Sierra, y una tendencia propia del género.

5. Episodios y aspectos humorísticos

El humor no es algo infrecuente en los libros de caballerías. Ya en el *Amadís de Gaula* encontramos un caballero que burla al héroe haciéndole creer que el agua de una fuente es mágica y, cuando el protagonista descalbaga para beber de ella, el burlador le roba el caballo. Dentro de esa misma línea se encuentra el Caballero Encubierto (*Platir*), Fraudador de los Ardides (*Florisel de Niquea*), el Caballero Metabólico (*Cirongilio de Tracia*), Velador de las Mañas (*Febo el troyano*) y Ardaxán el encantador

178 Vid. Alciato, *Emblemas*, ed. de S. Sebastián, Madrid, Akal, 1993, p. 136.

179 Pérez de Moya, *Philosofía secreta*, pp. 520-526; Diego López explica este mito con el sentido de «darnos a entender el gran cuidado con que se alcanzan las ciencias, y para esto nos pone aquí a Prometheo, a quien un águila comía el corazón en el monte Cáucaso, y esa la causa, porque como era grande Astrólogo estuvo mucho tiempo en la cumbre deste monte para conocer la naturaleza y qualidad de una estrella llamada anguila. El otro sentido es significar quanto atormenta la mala conciencia a los malos que van contra los preceptos de Dios, como Prometheo». Cito el texto que aparece en Alciato, *Emblemas*, pp. 136-137.

(*Flor de caballerías*). Las bromas que ha de soportar el escudero Macandón en el *Amadís de Gaula*, y sus ingeniosas respuestas, son una muestra más de lo humorístico en nuestras obras.¹⁸⁰

Por otra parte, en el *Baladro del sabio Merlín*, las frecuentes transformaciones del mago también tienen un cierto carácter humorístico, e inician el motivo de las burlas de magos para causar placer.

En la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, la risa del receptor se corresponde siempre con la de al menos uno de los personajes. Es risa compartida y no privativa del lector u oyente. La narración del hecho divertido o el dicho gracioso ha de provocar la hilaridad de algún personaje que actúe como testigo de la gracia. Por tanto, no existe la risa exclusiva del lector, tal como sucede en el *Orlando Furioso*. El mundo caballeresco de Pedro de la Sierra no admite las ironías ariostescas que permiten al lector reírse de los protagonistas del texto.

Tres son los procedimientos por los que el humor irrumpe en la obra de Sierra:

1. los donaires entre cortesanos.
2. la confrontación del mundo cortesano con seres ajenos a su refinamiento (pastores rústicos o gigantes salvajes).
3. las burlas realizadas por un encantador.

Además de las situaciones mencionadas, no hay que olvidar aquellos episodios resueltos de forma irónica, basados en el desconocimiento por parte de algún personaje de un dato que el lector sí conoce. El humor surge de esa contraposición de visiones: la del personaje que se engaña y la del lector que puede juzgar la verdad de la situación.

Todo humor en nuestra obra surge por: *a*) contraposición (entre lo esperado y lo sucedido; entre el mundo refinado y el rústico) o *b*) el pers-

180 La figura de Macandón fue retomada por el continuador del *Tristán de Leonís*, que modeló uno de sus personajes, Miliana, siguiendo este personaje amadisiano. Vid. M.^a L. Cuesta Torre, «La teoría renacentista de la imitación y los libros de caballerías», en J. Matas Caballero, J. M. Trabado Cabado, M.^a L. González Álvaro y M. Paramio Vidal (coords.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1998, pp. 297-304.

pectivismo (la falsa percepción de la realidad por parte de un personaje a causa de la ignorancia de determinados datos).

5.1. Los donaires cortesianos

Gran parte de los momentos humorísticos de nuestro texto se deben a las conversaciones jocosas que mantienen los personajes. De acuerdo con su nobleza, se comportan como cortesianos a quienes no les falta el ingenio y la cortesía. En ocasiones, las réplicas agudas y las ocurrencias se caracterizan por la «gracia» que Castiglione consideró (según la traducción de Boscán) la «sal que se haya de echar en todas las cosas para que tengan gusto y sean estimadas», pues «el que tiene gracia aquél agrada». Se trata de la «risa en palabras», mencionada por el Pinciano, que afirma en su *Philosophía Antigua Poética*: «las palabras, vnas son vrbanas y discretas, que, sin perjuyzio de nadie notable, dan materia de risa; y esta especie es tal, que puede parecer delante de reyes».¹⁸¹

El viaje que Claridiano y las damas realizan en compañía del escudero Libernio dará frecuentes ocasiones para que los personajes den muestra de su cortesanía y buen humor.

Leves toques de humor se perciben cuando Antemisca se niega a abandonar la compañía de Claridiano (II, 8). El héroe «no pudo estar que no riesse del pensamiento de Antemisca» y responde «con donaire»:

No quiero, señora, contradizir vuestra voluntad en cosa alguna, por lo que a mí cumple estar vós delante a cualquier aventura que me suceda, pues con vuestra vista será acrecentado mi valor.¹⁸²

Claridiano consigue con su respuesta invertir el pensamiento: mientras Antemisca cifra su seguridad en el valor de Claridiano, éste considera que su coraje será mayor en presencia de la doncella. Así, la seguridad de cada uno requiere recíprocamente la presencia del otro.

Más claramente jocosas se presentan las palabras de Claridiano y su compañía, cuando remedian su hambre con la comida de un salvaje gigante

181 Respectivamente, B. de Castiglione, *El Cortesano*, trad. de J. Boscán, ed. de R. Reyes Cano, Madrid, Espasa-Calpe, 1945, p. 101, y Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, p. 44.

182 E. P. II, p. 185.

a quien el caballero dio muerte (II, 10). Claridiano afirma con regocijo: «Por cierto que soy buen huésped, pues antes que en la posada entre, pago el escote». El «escote» es la forma jocosa de mencionar los golpes con los que ha matado al salvaje.¹⁸³ La consideración del gigante como anfitrión resulta de por sí cómica, pero su comicidad se ve aumentada al construir una alegoría a partir de esa idea (gigante-anfitrión, héroe-huésped, muerte-escote).¹⁸⁴

Siguiendo con la broma, Antemisca afirma con rapidez e ingenio: «Si a todos los que os han de hospedar, belígero trapobano, les dais tal pago, no puedo creer que no quede en vós el trabajo de servir a los que después que vós vendrán». Antemisca sigue con la broma en un último comentario: «Mejor sería que fuésemos a ver qué nos tiene aparejado para comer nuestro huésped, que, con la esperanza que tengo de lo que adereçado para comer terná, se me ha quitado la pesadumbre que tenía, como vistes». Y volvemos a encontrarla en boca de Libernio, cuando comenta que «mal de su grado, fuimos oy sus combidados de lo que él para sí tenía, pagándole primero la posada con dos puñadas con las cuales perdió la vida».

La conversación entre las damas, el caballero y el escudero continúa en tono burlesco, recordando otro de los peligros pasados: el enfrentamiento con un horrible gigante que casi devora al caballero, pero que fue incapaz de hacerlo al no ser capaz de desarmarlo. Claridiano recuerda que este gigante «con su persona pensó rebentar la mía viva». A ese respecto, Belia afirma tímidamente la comicidad de la situación («si con el gozo de verle en tierra no temiera algún peligro, de muy buena gana me riera cuando le vi trabajar por le tener asido»), pero Antemisca reitera la idea más gráficamente:

Y si el peligro no fuera tanto, mucho holgara de le ver dar bueltas a una y otra parte. Y como las armas eran muy justas y él las hallava duras, con los dientes las mordía; y viendo cuán poco le aprovechava aquella diligencia, se bolví a su oficio, tornando a dar bueltas a nuestro cavallero.

183 La misma broma surge en la conversación entre Alfebo y Bramidoro, cuando encuentran comida en una «covacha». Mientras comen, son conscientes de que se les ha de «pedir el escote», a lo que el rey Bramidoro afirma: «Contente yo mi cuerpo —dixo el rey—, que de la hambre no lo puedo llevar, que después a la cuenta verán la moneda que tengo» (p. 228), y que remite a un momento de la primera parte del ciclo, de Ortúñez de Calahorra.

184 Hay que recordar las palabras de Castiglione en *El Cortesano*: «Es asimismo bueno para este propósito de mover risa usar a tiempo aquellas figuras o términos de hablar que, según hemos dicho se llaman metáforas o traslaciones» (p. 208).

El aspecto cómico de la situación sólo puede ser comentado *a posteriori*, pues en el mismo momento se trataba de provocar terror, no risa. Pero, sin duda, Pedro de la Sierra era consciente de lo divertido de la imagen de un gigante incapaz de comerse al caballero con las armas puestas y —poco acostumbrado a desarmar caballeros— sufriendo por despojarle de su armadura. Por ello, no dudó en retomar el tema posteriormente como motivo de chanzas, una vez el gigante antropófago había muerto y, por tanto, había cesado el peligro. Sin embargo, no es la escena la que se presenta como jocosa, sino la conversación que sobre dicha escena mantienen los protagonistas. Más que la imagen en sí, es la forma como la presentan las graciosas palabras de las doncellas.

Vuelven a surgir conversaciones de tono jocoso cuando la compañía se dispone a comer lo que encuentra en la guarida del salvaje gigante. De nuevo es Libernio el encargado de provocar la hilaridad. Ocupado en asar el ciervo, no tiene oportunidad de comer al tiempo que lo hacen el héroe y las damas. Cuando éstos ya han acabado casi con la mitad de la comida, Libernio no puede más y exclama:

Por cierto que, si me tardo, que me avrán de dexar hecho señor de huesos, según la priessa que se dan a comer.

A esa divertida forma de mencionar la situación («señor de huesos») responde Antemisca, su señora, afirmando que con hambre no hay que esperar «cortesías», y le aconseja que sea tan poco cortés en esa situación como cuando huyó despavorido de los gigantes («Tardaos mucho y no sé cómo será —respondió Antemisca—, que como estamos en tiempo de tanta hambre, no nos acordamos de cortesías. Procurá de asir lo que pudiéredes, que bien procurastes meteros entre las matas cuando vistes al gigante»). A esa respuesta replica Libernio: «Yo quisiera que esta mañana —dixo Libernio— diérades el consejo, y no agora, que andáis desembuelta y liberal al comer». Libernio responde dando la vuelta al comentario: ella también estaba aterrorizada por el gigante y no se hallaba en situación de hablar (no hubiera podido darle el consejo, como afirma el escudero); ahora ya no tiene ningún mérito, pues la situación carece de peligro (lo que le permite a Antemisca andar «desembuelta y liberal al comer»). La conversación se cierra con la intervención de Claridiano, que se permite un tono más familiar al aconsejar al anciano que se dedique menos a hablar y más a comer, consejo que el escudero acepta con agrado.¹⁸⁵

Por tanto, son tres los temas jocosos en las conversaciones de Claridiano, Libernio y las damas. En primer lugar, la identificación jocosamente del gigante con un anfitrión a quien se le ha pagado el «escote» a golpes; en segundo lugar, los comentarios sobre los vanos intentos de gigante antropófago de devorar al héroe; y, en tercer lugar, el temor de Libernio a que no le dejen comida.

Hemos visto que la confrontación festiva entre Antemisca y su anciano escudero Libernio es fuente de comicidad cortesana. Todavía en el mismo capítulo nos encontramos con otro momento en el que esta confrontación produce efectos humorísticos. Tras haber comido los rústicos manjares del gigante, Antemisca prorrumpe en lamentos por su situación al compararla con la vida pastoril, una vida más fácil que la de la nobleza. Afirma que es mejor vida la del simple pastor que la del rey, más cargado de cuidados. Ese momento en que «con grandes lágrimas se quejaba de Fortuna Antemisca» es interrumpido por la intervención de Libernio:

—¡A, señora!, al tiempo que con los dedos pellizcávades el ciervo quisiera yo que os pusiérades en semejantes disputas, que, el papo lleno, cada uno es buen predicador.

La exclamación jocosamente rompe con el carácter grave de las palabras de la dama. La interrupción del tono serio y triste sorprende al lector u oyente en un momento en que se halla desprevenido. Quizá Libernio pretendía aliviar la tristeza de su señora, pues, como opina Castiglione, «todo lo que mueve risa decimos que alegra y da placer, y hace que aquel rato el hombre se olvide de las enojosas pesadumbres».¹⁸⁶

Sin embargo, aquí Libernio no demuestra su ingenio ni agudeza, sino que con su comentario recuerda una situación para dar la vuelta a la que se había producido con las palabras de la doncella. Con el comportamiento poco cortesano de Libernio nos acercamos a otro procedimiento para causar hilaridad: la confrontación del mundo cortesano con elementos que carecen de refinamiento.

185 *(Viene de la página anterior)* «Mejor sería —dijo Claridiano— que desembolváis los quixares y sosseguéis la lengua» (p. 192). Además del tono jocosamente que se desprende del uso de la lengua, hay que resaltar que Claridiano utiliza el verbo «desembolver», con el que retoma el adjetivo «desembuelta» de la intervención inmediatamente anterior (la de Libernio).

186 Castiglione, *El Cortesano*, p. 182. Vid. también Pinciano, *Philosophía antigua poética*: «la tragedia aúta mezclado a su acción los dichos sátiros Para aguar la melancholía y dar risa a los oyentes» (pp. 26-27).

Es frecuente que el héroe, ante una situación de riesgo, hable con humor y desprecio del peligro al que se enfrenta. En ese sentido hay que entender los graciosos comentarios de Claridiano ante las puertas del castillo de los señores de las Islas Belleas (II, 13). Por mucho que lo intente, no hay forma de acceder al castillo. Por ello, cuando el héroe lee las amenazas contra quienes entraran allí, no puede por menos que reírse y exclamar:

No sé quién puede osar entrar, viendo el daño que se le aguarda y teniendo cerradas las puertas de manera que a ninguno quiere abrir.

Así constata que no le asustan esas amenazas que obstaculizan la entrada de igual forma que las puertas cerradas (pero no más).

Del mismo modo hay que entender la actitud de Rosicler en la isla Citarea (I, 10), donde encuentra un hombre «que le hizo señas que era mudo y con ellas le dio a entender que se bolviese, que, si adelante pasava, hallaría gran peligro». En la respuesta de Rosicler no deja de percibirse la bizarría y el humor con que se toma las amenazas: «No sé cómo sucederá, que si mil con lenguas me lo dixeran, no lo hiziera ni dexara de seguir mi propósito, cuanto más por ti, que no te entiendo».

Esta actitud es constante en los protagonistas de la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, héroes que desprecian el valor y la soberbia de los gigantes, salvajes y demás contrarios a los que se enfrentan: Claridiano afirma sobre unos antropófagos que quizá sus carnes «las hallarán más duras y malas de maxcar que las que hasta agora han comido» (II, 8); Rosicler, cuando Fagomadán golpea furioso la puerta para entrar en su castillo, le pregunta: «¿Qué priessa tienes a vengar tu enojo en el hierro de las aldavas?» (II, 18); en otro momento, cuando el caballo de Alfebo termina con la vida de dos soberbios caballeros, el héroe afirma: «Miedo tengo que si con mi cavallo peleáis, me sacará de peligro de perder las armas» (I, 5). La situación de unos caballeros vencidos no por el héroe, sino por su cabalgadura, resulta por sí bastante humorística, pero las palabras resaltan esa comicidad; en otra ocasión (II, 18), cuando Alfebo es derribado por el horrible cíclope, se ríe de sí mismo comparándose con un pajarillo («¿Ay paxarillo que de tan pequeño golpe diera en el suelo como yo he dado?»). Alfebo, con sus palabras, se menosprecia a sí mismo y, de paso, a su adversario, a pesar de que éste es uno de los monstruos más espantosos del texto.

Todos estos comentarios son muestra de la bizarría y el sentido del humor con que los caballeros se enfrentan a los más espantosos peligros. En el corazón de los protagonistas no cabe el temor, por lo que siempre han de tomar a broma las terribles amenazas escritas en los padrones, las soberbias palabras de los gigantes desmesurados o la posibilidad de ser devorados por monstruos disformes. Los citados comentarios sirven para resaltar la valentía de los protagonistas al tiempo que añaden rasgos de humor —y, por tanto, cierta distensión— en el texto.

5.2. La confrontación entre el mundo cortesano y seres ajenos a su refinamiento

En otras ocasiones, el humor procede de un buscado contraste entre lo cortesano y lo zafio o salvaje. La visión no cortesana suele corresponder a los antagonistas salvajes o a personajes de clase social baja.

Ya comentamos como el pastor Tarido se burlaba del comportamiento de los pastores enamorados (II, 4). Mientras éstos comparten el refinamiento expresivo con los héroes del libro, el pastor desamorado mantiene su rusticidad. De esta forma, cuando los pastores enamorados desarrollan en sus canciones conceptos neoplatónicos, Tarido los interpreta de manera chabacana:¹⁸⁷

Amantes, ¿no es gran pasión
y muerte muy dolorida
verse partidos en vida
dos cuerpos y un corazón?

¡Qué gentil filosofía querer dar a entender que dos cuerpos están con un corazón! [...] no ay entendimiento humano que entienda cómo dos cuerpos se gobiernan con un corazón solo, a lo menos no quisiera ser yo el que sin corazón estava.

Lleno de angustia y tormento
queda la triste memoria
cuando de pena o de gloria
le viene algún pensamiento.

Pues atendamos a las razones de estotro compañero, rebolviendo pena con gloria y gloria con pena como si fuesen migas con leche.

¹⁸⁷ Analizamos este episodio en el capítulo dedicado a los aspectos pastoriles, en el que lo comparamos con otras obras. Aquí nos importa señalar que dicha incompreensión y su rústica forma de hablar funcionan como procedimientos humorísticos.

El lenguaje rústico que utiliza en sus intervenciones («migas con leche», «rebolviendo pena con gloria», «pellejo», «dó al diablo», «dacá la chirumbela»), y que sirve para caracterizarlo como tosco y zafio, también funciona como elemento humorístico. Pero esa rusticidad se ve enfatizada al ser contrapuesta al lenguaje cortesano y sutil de sus compañeros (y de los héroes del libro).¹⁸⁸

De igual forma, los antagonistas salvajes de los héroes del libro suelen producir el mismo efecto cómico. Cuando Claridiano y su compañía sufren por carecer de alimentos, encuentran comida en la guarida de un salvaje gigante (II, 10). Cuando éste aparece, el héroe se comporta de forma cortés («no procuro hazerte pesar, antes te ruego de tu voluntad nos des lo que te pluguiere»), pero no así el salvaje, que con lenguaje y comportamiento groseros ataca al caballero («¡Ó, malandrín!, ¿pensavas que no avía quien te defendiese el camino? ¿Avías ovido el ciervo? ¿Avíate dado su olor en las narizes, que con tanta priessa venías?») y le amenaza («a puñadas te machucaré los sesos»). El lenguaje rústico del gigante se acerca al que utiliza Tarido, y también se opone a los civilizados modales de Claridiano; ello hubo de provocar la risa del lector, risa que sin duda aumentaría al ver cuán vanas resultaban las amenazas del gigante, que moría de la misma forma en que él quería matar.¹⁸⁹

Si por sí mismos los elementos groseros o burdos mueven a risa, colocados en franca oposición a los elementos cortesanos resultan todavía más cómicos. Es el mismo procedimiento que Pedro de la Sierra había utilizado al contraponer el grave y triste parlamento de Antemisca al comentario jocososo de su escudero Libernio. Aquí la clave humorística es la contraposición de dos visiones distintas: la cortesana y la no cortesana. En tanto que el mundo se contempla en los libros de caballerías con una óptica aristocrática, será la aristocracia la clase capacitada para emitir juicios y reírse de aquello distinto a sí. Al oponerse a lo cortesano, la rusticidad siempre se convierte en sinónimo de comicidad.¹⁹⁰

188 De nuevo, el humor de la narración provoca la risa en uno de los protagonistas (Eleno): «Esto fue causa que el príncipe Eleno uvo de hazer lo que después que de Dacia salió no avía hecho, que fue reírse de oír las simplezas del pastor» (p. 162). El receptor se ríe de uno de los personajes, pero siempre ríe en compañía de los protagonistas con los que se identifica.

189 «[Claridiano] dale tan terrible puñada en la frente que se la hundió con los sesos» (p. 192).

190 En el *Lepolemo* nos encontramos con elementos humorísticos determinados por «la mirada de los nobles hacia el pueblo», en palabras de A. Bognolo, quien considera que «no

5.3. Las burlas realizadas por un encantador

No es infrecuente que en los libros de caballerías la magia sirva de motivo de placer y de humor. En numerosas ocasiones aparecen espectáculos cortesanos en los que un encantador utiliza su saber para alegrar festejos en la corte. Estos espectáculos cortesanos no eran mera literatura. A. del Río Noguerras ha estudiado la relación entre estos espectáculos ficticios y los históricos.¹⁹¹

En nuestro texto, tan sólo un episodio humorístico está vinculado a la burla mágica. Es el protagonizado por Galtenor, que engaña a Claridiano para gastarle una broma inocente (II, 29). Inicialmente la broma recuerda a los robos que los caballeros bromistas (Fraudador de los Ardi-des, en el *Florisel de Niquea*, o Velador de las Mañas, en el *Febo el troyano*) llevan a cabo aprovechándose de la buena fe de los caballeros, lo que confundiría inicialmente al lector. El objeto de la broma es el protagonista en persona, que será el único que no se ría, aunque sí lo harán sus acompañantes (Caicerlinga, Coridón y Fidelio).

La broma de Galtenor implica su transformación: el sabio se hace pasar por un anciano abandonado por su escudero. Cuando el héroe le cede su propio caballo y le ayuda a montar, «el falso viejo aprieta las piernas con tanta presteza que hizo ir al cavallo bolando». Claridiano, encolezado, no duda en lanzar improperios al ladrón («¡Viejo falso y malo, peor que raposo hidiondo!»). La comicidad aumenta con los gestos burlescos del anciano («haziéndole con los ojos mil visajes»), que logran enfurecer aún más al caballero.

Como se verá en el apartado de fuentes, es muy posible que esta broma por parte de un sabio provenga del *Olivante de Laura*, donde la sabia Iper-

deja de ser significativo que la entrada de este tono popular en un libro de caballerías se realice desde un punto de vista aristocrático». Vid. A. Bognolo, «La entrada de la realidad y de la burla grotesca en un libro de caballerías: el *Lepolemo, Caballero de la Cruz* (Valencia 1521)», en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 377.

¹⁹¹ A. del Río Noguerras, «Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías», en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 137-149. De igual forma, el humor en el *Lepolemo* también se vincula con el saber mágico de su protagonista, según ha estudiado A. Bognolo, «La entrada de la realidad y de la burla grotesca en un libro de caballerías».

mea engaña a Darisio de una forma verdaderamente parecida. Ipermea pretendía trasladar al caballero a un lugar determinado. Sin embargo, en el libro de Pedro de la Sierra la broma no se convierte, como en el *Olivante*, en la forma como un mago encauza la errancia de un caballero; su función —dar placer— se acerca más a la de los pasatiempos cortesanos.

Finalmente, el viejo se da a conocer a Claridiano («¿Qué es esto, hijo? ¿Para qué tanta furia, pues sabéis que yo a enojaros no vengo?»). Sólo entonces el lector comprende que se trataba de una broma. Este desenlace coincide con la forma como suelen terminar las representaciones burlesco-cortesanas.¹⁹²

Pedro de la Sierra juega no sólo con el protagonista, sino también con el receptor, que interpretaría lo ocurrido como una más de las artimañas de caballeros bromistas para robar a los héroes. De igual forma que Claridiano consideraba que le habían robado el caballo, el lector caería también en el engaño, compartiendo con los personajes el gozoso alivio final, alivio semejante al que se producía en las burlas de los magos en los festejos cortesanos.

5.4. La ironía de los episodios

Por último, tenemos que mencionar aquellos episodios en los que el humor se desprende de la ironía entre la situación real y la forma como la percibe algún personaje.

La ironía con fines cómicos la encontramos en el episodio de la Duquesa del Valle (II, 11), donde unos personajes perciben al héroe como cobarde. Se constata una doble ironía: por una parte, la comitiva de la duquesa se burla irónicamente de Claridiano cuando éste rechaza justar, ya que piensan que lo hace por cobardía; por otra parte, posteriormente se produce una situación irónica: el héroe es el único capaz de derribar a un caballero que había derrotado a todos los de la duquesa.¹⁹³

192 La broma concluye «con un parlamento de distensión tras el sobresalto inicial y la agitación de su puesta en escena», como afirma Del Río Nogueras, «Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías», p. 146.

193 El origen del episodio se encuentra en el *Amadís de Gaula*. Basado en la misma idea, nos encontramos en la *Tercera parte de Florisel de Niquea* con el episodio en que Fenix de Corinto y Astibel de Mesopotamia son considerados cobardes por las doncellas a quie-

Tan sólo el primer momento puede considerarse verdaderamente humorístico. En él, Petildo, Conde la de la Laguna Honda, envía una doncella a Claridiano para solicitarle que juste con él «en servicio de las damas», primero, y «por lo que le tocava a cavallero», después. Sin embargo, nuestro héroe se niega cortésmente en ambas ocasiones, y ha de sufrir las burlas de la doncella mensajera y de su compañía.

Las respuestas de la doncella mensajera van desde el comentario jocoso («Yo bien creo que más deve ser vuestra voluntad de holgar que de trabajar, y essa es la causa de querer ser libre de amor») hasta las imprecaciones («Malditas sean vuestras disculpas —dixo la donzella— tan a vuestra deshonra. ¡Cuán mal empleadas son en vós tan ricas armas! Y no sin causa tan sanas las tenéis, pues más es vuestra guerra con palabras que con las armas»). Pero lo que más nos interesa son sus comentarios irónicos:

¡Ay, bien aya cavallero de tan poco ruido! —respondió la donzella—.
¡Dichosas damas, que tan seguras caminan con semejante guardador!

Pero esas palabras —pronunciadas con ironía por la doncella— resultan ciertas, ya que, como el lector bien sabe, la compañía de Claridiano está perfectamente protegida por el héroe. Las damas que acompañan a Claridiano conocen de sobra su valor y coraje, por lo que la ironía de la situación les produce risa. El efecto cómico para ellas viene dado por la falsa percepción de esta doncella, que juzga a Claridiano de forma equivocada. Por ello, su risa es mayor cuando Fidelio, el escudero de Claridiano, cae en el mismo error que la mensajera y piensa que el héroe rechaza la justa acobardado.¹⁹⁴

La ironía de la situación se pone de manifiesto en el segundo momento del episodio, cuando un caballero que guarda un puente derriba a todos los caballeros de la duquesa. Poco después, Claridiano lo derrota y pasa triunfante. En ese momento la duquesa reconoce la equivocación que ha

nes acompañan. Sin embargo, posteriormente las doncellas comprueban lo equivocadas que estaban al respecto. Vid. Silva, *Florisel de Niquea (Tercera parte)*, cap. 30, pp. 93-97. Asimismo, encontramos el mismo motivo en *Febo el troyano* de Esteban Corbera, quien retomó de forma prácticamente literal el citado episodio del *Florisel* en el capítulo 35 de su texto (pp. 165-170). Marcos Martínez, en la tercera parte del ciclo, imitará este episodio de Sierra.

¹⁹⁴ De nuevo, el lector vuelve a compartir la risa con unos personajes del texto, que sirven de testigos de los acontecimientos cómicos.

cometido al menospreciar a quien no conocía. Por su parte, la irónica doncella, al haber presupuesto la cobardía del héroe, queda burlada, irónicamente, con los hechos. Claridiano no se molestó en responder a las burlas de la doncella con palabras, se ha limitado a demostrar su valor con las armas, lo que contradice el reproche de la doncella: «más es vuestra guerra con palabras que con las armas». Se produce una situación irónica con respecto a un comentario irónico.¹⁹⁵

6. La narración de comportamientos ejemplares o reprobables

6.1. La virtud frente al vicio

De igual forma que la aventura caballeresca típica narra ejemplos del valor y esfuerzo de un héroe, Pedro de la Sierra propone aventuras que narran comportamientos de mujeres ejemplares, en los que se pone de manifiesto la virtud femenina por excelencia: la castidad. En clara oposición, introduce también narraciones de injurias terribles motivadas por vicios como la lujuria y la crueldad.

Estos episodios giran siempre alrededor de una figura femenina cuya caracterización parece funcionar como objetivo del relato. Bien como protagonista activo (ejemplo de virtud o vicio), bien como víctima, la mujer aparece siempre como centro del episodio. De esta forma, Arcalanda, Felina y Herea se erigen como modelos de mujeres ejemplarmente castas, ya que todas prefieren la muerte a perder su virginidad. Frente a ellas, Tarsina y Candisea son figuras femeninas caracterizadas por la lascivia, pecado que originará numerosos desastres.

La crueldad está representada por personajes masculinos: Noraldino (que viola y asesina a su propia cuñada), el Rey de Arabia (que acaba con la vida de su propia hija) y el violador de Felina. Tanto Herea como Felina son absolutamente inocentes. Damelis, aunque desobedeció a su padre, lo hizo impulsada por sus sentimientos amorosos, y el amor excusa todo yerro.

¹⁹⁵ Por último, la percepción correcta sobre el valor de Claridiano se ve reforzada cuando éste libera a la duquesa (junto con don Petildo) de las manos de unos gigantes (E. P. II, p. 12).

Frente a estas mujeres, los hombres parecen todavía más terribles. El violador de Herea se presenta no sólo como cruel, sino también como cobarde, pues requiere la presencia de varios caballeros para cometer su fechoría.

Noraldino se caracteriza no sólo por la lujuria, sino también por el engaño. Además de mentir a su suegro y a Herea, se dedica a engañar a todo caballero que llega a su reino, con la intención de conseguir evitar el castigo que merece su crueldad. Por su parte, el Rey de Arabia demostró no sólo crueldad en su hecho, sino que también faltó a su palabra. Y un rey sin palabra es un rey indigno. Recordemos que Trebacio, cuando sus súbditos le piden que falte a la palabra dada a Lidia, afirmó ante su corte «Que cierto es que el príncipe que no mantiene su fe y palabra, muere viviendo». Y precisamente ése será el castigo que sufrirá el Rey de Arabia, pues el sabio Demofronte lo mantiene encantado haciéndole sufrir tormentos horribles en un sepulcro del que nadie será capaz de sacarlo, ni siquiera Claridiano. Si bien el encantamiento que sufre presenta claros precedentes (Merlín del *Baladro* y del *Orlando furioso*; Artidón del *Espejo de príncipes* de Ortúñez de Calahorra), su castigo se corresponde con su delito: perjurio y crueldad.¹⁹⁶

Las figuras masculinas se contraponen a las femeninas víctimas de sus vicios: la lujuria de Noraldino se opone a la castidad de Herea; la crueldad del Rey de Arabia se opone al tierno amor de Damelis; la cobardía del violador de Felina se opone a la virtud inquebrantable de la forzada doncella, que no duda en acabar con su vida para limpiar su honra.

Si bien las tres damas pierden la vida, los crueles hombres que las maltrataron (o mataron) no escapan sin castigo: dos de ellos (Noraldino y el violador de Herea), a manos de uno de los héroes del libro; el otro (el Rey de Arabia), permanecerá encantado sufriendo suplicios indecibles. De esta manera, en esta obra el pecado implica necesariamente el castigo.

196 E. P. II, p. 48. La actitud de Trebacio al escuchar el don solicitado por Lidia refleja, por tanto, la actitud del autor con respecto a la palabra dada por un regente. La explicación de Trebacio recuerda al *Amadís de Gaula*, pero no podemos considerarlo meramente un episodio copiado, ya que concuerda perfectamente con la ideología que se desprende del resto de los episodios. El hecho de que Claridiano no sea regente le permite, sin embargo, no cumplir la palabra dada a la doncella que surge de debajo de la tumba, en la historia de Damelis. Puede sorprender su actitud, y más aún cuando la golpea sin atender al hecho de que se trata de una doncella, pero el carácter de falsa y de maga lo justifican.

6.2. Intención moralizante y literatura de evasión

Sin embargo, no debemos dejarnos engañar y entender que Pedro de la Sierra mantiene una intención moralizante en su obra. Nos encontramos ante un libro de entretenimiento, resultado más de intereses literarios que de un afán didáctico. Su intención no es alejarnos del vicio (aunque en el texto se vea castigado), ni movernos a la virtud (si bien se la presenta como digna de elogio). Se trata de una especie de *captatio benevolentia* por la que se desea conseguir la connivencia del lector. El narrador no se sitúa por encima de sus receptores con la pretensión de educarlos. Muy al contrario, lo que busca es agradarlos con historias que capten su atención y que expresen una moral con la que se identifiquen. Y teniendo en cuenta la importancia del público femenino, no es de extrañar que las mujeres virtuosas sean tan frecuentes en el texto. El público femenino sin duda se identificaba, al menos sentimentalmente, con las doncellas de virtud inquebrantable y lamentaría su triste suerte (muerte o suicidio). También tendría la oportunidad de colocarse en situación de juzgar los vicios de Tarsina o Candisea (cuyos pecados, sin embargo, se presentan de forma mucho menos negativa que la de los personajes masculinos). Por otra parte, la importancia del público puede explicar los aspectos claramente eróticos de esas historias de mujeres lascivas, que no dudan en solicitar el amor —la satisfacción carnal— de los caballeros que despiertan sus deseos (Garrofilea), aceptar engañarlos para aprovecharse físicamente de ellos (Tarsina) o satisfacer cualquier petición del caballero, por humillante que sea (Candisea). Las menciones de los actos amorosos debieron de ser sin duda del agrado de las doncellas lectoras u oyentes del texto. Pero tampoco se les escapó este peligro a los moralistas. Los comportamientos licenciosos de las doncellas en este texto se enmascaran bajo el nombre de amor, mientras que la lujuria animal aparece vinculada al personaje más vil de todo el texto: Noraldino. Con todo esto, Sierra supo agradar a las damas lectoras, y probablemente éste fue un factor decisivo del éxito editorial de la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*.¹⁹⁷

197 H. Thomas recoge numerosos testimonios de moralistas que condenan este tipo de libros basándose en el peligro que ofrecían a las ánimas de las impresionables doncellas, que allí podrían aprender comportamientos licenciosos. Vid. *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid, CSIC, 1952, pp. 125-134, así como E. Sarmatti, *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicen-*

6.3. La recepción de estos episodios: las fuentes tamizadas por la tradición

Prácticamente todas estas narraciones sobre virtud y vicio tienen un origen conocido: desde el *Orlando furioso* (Candisea, Tarsina) hasta *La Eneida* (Arcalanda); desde la tradición popular tamizada por la influencia ovidiana (Herea y Noraldino) hasta el episodio sentimental narrado en el *Servo libre de amor* y en el *Baladro del sabio Merlín*.

Entre estas narraciones se encuentran, por un lado, episodios de carácter classicista y trágico; por otro, episodios de carácter sentimental; y, por último, otros de influencia ariostesca, narrados desde un punto de vista cercano a las *novelle* italianas e influidos, quizá, por la producción dramática de fines del siglo XVI. Pero normalmente no sólo se vinculan con su origen directo, sino que remiten simultáneamente a otras tradiciones, obras y géneros literarios.

La historia de Tarsina es un buen ejemplo de cómo un relato de origen ariostesco se reescribe atendiendo a otros influjos. En primer lugar, se detecta la influencia de obras dramáticas. La tragedia —Rey de Artieda, los Argensola, el propio Cervantes— gozaba en ese momento del favor del público. Las imágenes un tanto lúgubres y sangrientas de dichas obras pudieron influir en los aspectos más tétricos de nuestro texto, como el suicidio de Tarsina. Pero el lector también debió de vincular la historia de esta doncella —un episodio de confusiones y engaños— con las narraciones de Timoneda (quien reescribió el mismo episodio del *Orlando Furioso* en una de las piezas de su *Patrañuelo*), o las de Boccaccio, traducido bajo el nombre de *Las ciento novellas* (1550). Además, la historia de Tarsina (al igual que sus modelos) también remite a la tradición de narraciones sobre los engaños femeninos, tradición a la que pertenecen numerosos *Fabliaux* franceses, varias de las *novelle* italiana o, en las letras castellanas, el *Sendebarr*.¹⁹⁸

to) *Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini, 1996. Sobre la importancia del público femenino, vid. M.^a C. Marín Pina, «La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino», *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp. 128-148.

198 W. Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria (Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas)*, Madrid, Gredos, 1973.

Curiosamente, como resultado de esta fusión, el episodio de Tarsina supone un ejemplo de los inicios de la que se denominará novela cortesana, que se desarrollará principalmente en el siglo siguiente.

En cuanto a los elementos grecolatinos, el tono clasicista que encontramos en el episodio del sacrificio de Arcalanda no procede sólo de *La Eneida*. La magnífica procesión con que se inicia el ritual de los sacrificios retoma ejemplos clásicos, como en el canto III de la *Odisea* (cuya traducción, con el título de la *Ulixea*, gozó de cierto éxito), sin olvidar momentos parecidos en otros libros de caballerías.¹⁹⁹

Estos elementos clásicos se filtraban por dos frentes: a) en los aspectos sentimentales, a través de la influencia de lo pastoril de tradición virgiliana, que implica una escenificación eminentemente clásica; y b) con respecto a los aspectos bélicos, a través de la épica culta, que fue admitida sin duda muy pronto como paradigma de lo heroico; aunque tampoco hemos de olvidar la materia de Troya, cuya influencia en el siglo XVI viene determinada por el éxito de la versión impresa, cuyas maravillas y tono clásico cautivaron a los lectores y autores de libros de caballerías.

En definitiva, en estos episodios sobre la virtud y el vicio es donde Sierra se muestra ávido a la hora de fundir elementos heterogéneos, elementos cuyas relaciones ha sido capaz de detectar. Estos episodios —tan alejados, en principio, de la estética propia de los libros de caballerías— no resultan inadecuados, pues el género llevaba tiempo admitiendo elementos de diverso origen.

199 No hemos de olvidar que escenas semejantes ya se encontraban en otros libros de caballerías, como el *Olivante de Laura* (pp. 137-138). Aunque es posible que este episodio pudiera influir en el de nuestro texto, las diferencias son también evidentes.

EL AMOR, LA CASTIDAD Y EL SUICIDIO

1. El amor

1.1. Pedro de la Sierra frente a la tradición amorosa caballeresca

En el modelo amadisiano, el amor se halla vinculado con la errancia del caballero. Según Cacho Blecua, «amor no confesado es el núcleo generativo de sus hazañas»,²⁰⁰ en el *Amadís de Gaula*; Marín Pina afirma que «determina su andadura caballeresca», en el ciclo de los Palmerines;²⁰¹ y en general en los libros de caballerías «la pasión amorosa será generadora de aventuras puesto que en su nombre y por su causa, el héroe se verá obligado a superar pruebas y obstáculos y acometer empresas peligrosísimas para lograr méritos en el servicio del amor», de acuerdo con Romero Tabares.²⁰²

Este sentimiento es lo que hace que el caballero avance en su andadura caballeresca. En *El Cortesano*, de Baltasar de Castiglione, podemos leer:

200 J. M. Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, p. 79.

201 M.^a C. Marín Pina, *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, p. 207.

202 M.^a I. Romero Tabares, *La mujer casada y la amazona*, p. 119. Aunque para esta estudiosa el Silves de la Selva se aleja de esta tradición: «Este aura de bondad y serenidad en el amor que emanan los protagonistas es, precisamente, uno de los rasgos que nos hace conectar la novela con el pensamiento humanista de la época» (p. 128). Esta serenidad se aleja diametralmente del mundo erótico que nos presenta Sierra, donde el amor es, sobre todo, un factor de trastorno personal y social.

[...] realmente yo tengo por imposible que en corazón de un hombre donde una vez haya entrado amor pueda jamás entrar vileza ni cobardía; porque quien ama desea siempre hacer cosas que le hagan ser amado, y teme ordinariamente no le acaezca algo que le deslustre, por donde venga a tenelle en poco la que él desea que le tenga en mucho; y así muy fácilmente se pone mil veces a peligro de muerte porque su señora conozca que él merece el amor della [...].²⁰³

Por consiguiente, el amor en la literatura de caballerías es un sentimiento que logra mejorar a todo aquel que lo experimenta —idea que cuenta con una larga tradición—, en tanto que aumenta el coraje.

Sin embargo, en la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, la pasión amorosa se presenta de una forma bien distinta, pues no se considera motor de la acción caballeresca. Las historias de amantes que propone Pedro de la Sierra se hallan muy alejadas de los tópicos amadisianos estudiados por Ruiz de Conde en un libro ya clásico.²⁰⁴ Esta estudiosa analiza el amor en el texto de Montalvo a partir de sus semejanzas y divergencias con respecto al amor cortés: «No es que todos y cada uno de estos caracteres sean iguales a los del amor cortés, sino que muchos de los que se observan en el *Amadís* son reglamentarios en aquel sistema».²⁰⁵ Ruiz de Conde observa que en el texto de Montalvo se reconoce «la existencia de un nuevo tipo erótico», pero sus consideraciones se realizan a partir de la idea de que el armazón básico sobre el que se monta la estructura amorosa en este libro es el amor cortés, ya que en él se encuentran todos sus componentes. De ahí sus comentarios con respecto al *Palmerín de Inglaterra*:

En cuanto a los caracteres y situaciones del amor cortés que aparecen en el *Palmerín*, baste recordar que estando muy inspirado por el *Amadís*, hemos de encontrarlos todos.²⁰⁶

La mera existencia del amor cortés ha sido defendida por unos y rechazada por otros.²⁰⁷ Sin embargo, lo que no se puede negar es la repe-

203 B. de Castiglione, *El Cortesano*, p. 272.

204 J. Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, M. Aguilar, 1948. Vid. también A. A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 42-46, donde trata del *Amadís de Gaula*.

205 Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, p. 180.

206 *Ibidem*, p. 271.

207 Vid. C. S. Lewis, *The allegory of love. A study in medieval tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1936, pp. 1-43, así como el análisis del estado de la cuestión realizado por K. Whinnom, en su introducción a Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 7-66, donde cita abundante bibliografía.

ción de determinados patrones en la lírica provenzal que se extendieron a otras literaturas con diverso grado de variación. La vinculación entre amor cortés y amor caballeresco (de acuerdo con el modelo amadisiano) ha sido una idea defendida por Parker:

El amor caballeresco y el cortés, aunque diferenciados, son aspectos del mismo desarrollo cultural.²⁰⁸

Frente a esto, el texto de Sierra se distancia de los casos de amor típicamente caballerescos y cortesés.²⁰⁹ En primer lugar, la mayor parte de los amores no son correspondidos, lo que hace innecesario el secreto o la «astucia de los enamorados para verse».²¹⁰ Eleno de Dacia narra sus penas de amor sin preocuparse de que se hagan públicas, al igual que Claridiano, cuyas canciones evidencian sus sentimientos por la pastora Caicerlinga. Sin embargo, es de suponer que sus actitudes hubiesen sido muy diferentes de haber conseguido el «galardón» por parte de sus damas. En ese caso hubieran mantenido secretas sus relaciones para salvaguardar la fama de sus amadas. Por otra parte, el único caso de adulterio —rasgo considerado tan propio del amor cortés— es el de Trebacio, pero sus motivaciones piadosas lo alejan del amor provenzal (además, se insinúa que también influyó el deseo de salir de prisión).²¹¹ Tampoco aparece la figura del «guardador» ni los celos; no encontramos el confidente o tercero. La acusación de Brandemorán contra Antemisca se presenta como el único caso de calumnia, pero no forma parte de la presentación de un caso de amor, sino de una historia de doncella necesitada de defensor: el amor de Antemisca apenas se desarrolla, lo importante es que requiere la ayuda de uno de los héroes.

Por tanto, el amor en nuestra obra es bien distinto del amor cortés amadisiano. Sin embargo, uno de los casos de amor en este libro resulta

208 Parker, *La filosofía del amor en la literatura española*, p. 42.

209 Vid. los rasgos de amor en el *Amadís* en Ruíz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, pp. 180-227.

210 *Ibíd.*, p. 182.

211 «[...] por una parte, considera la lealtad que a la emperatriz debía, y esto le hacía dezir de no; por otra parte, el deseo de verse libre y el entrañable amor que conocía tenerle Garrofilea le ablandava su corazón» (E. P. II, p. 98). Junto a la piedad por la doncella, «el deseo de verse libre» actúa como factor que lo mueve a acceder a los deseos de ésta. Además, es el hombre, y no la mujer, quien comete adulterio.

peculiar —los amores de Brufaldoro y Espinela— precisamente por adoptar la forma típica del amor en los libros de caballerías:²¹² *a*) amor a primera vista, *b*) servicio amoroso y *c*) matrimonio secreto. Se trata de uno de los menos desarrollados en nuestro texto; quizá Pedro de la Sierra consideraba innecesario amplificar los tópicos heredados (la tradición literaria le permitía esquematizar la narración). Curiosamente, será la única relación amorosa con desenlace feliz.²¹³

En el resto de casos de amor, Pedro de la Sierra se aleja de los presupuestos cortesés: no hay matrimonio secreto porque ni hay secreto de amor, ni tan siquiera amor correspondido. No se presenta como un sentimiento que consiga enardecer los ánimos guerreros de los héroes, sino que se considera *a*) un trastorno que toma la forma de un proceso de aniquilación, autodestrucción y alejamiento del mundo o *b*) un sentimiento que aleja al individuo de los aspectos mundanos, forzándole a admirar (casi adorar) la belleza.

Estos dos aspectos, si bien coinciden en determinados rasgos (alejamiento de las normas sociales, sufrimiento por amor), se oponen entre sí (negativo y sensual, uno; idealizado, con tintes de neoplatonismo, el otro).

1.2. La tradición neoplatónica

En la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, el sentimiento amoroso aparece reflejado en ocasiones de acuerdo con las ideas de la filosofía neoplatónica. De ahí la importancia de la vista, que se presenta como el sentido que provoca el enamoramiento en la mayor parte de las ocasiones (el único caso explícito de enamoramiento de oídas es el del Rey de los Garamantes por Garrofilea).²¹⁴ El mal de amores de Claridiano se achaca precisamente al sentido de la vista:

Y los ojos tuvieron la mayor culpa, que, si no miraran la hermosa pastora, no sintiera el corazón la pena pasada.²¹⁵

212 Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*.

213 Hasta el momento en que es raptada la doncella por un gigante, primero, y posteriormente retenida por Polifebo.

214 Del que se dice que «por oídas d'ella estava enamorado» (p. 110).

215 E. P. II, p. 212. Con respecto a los ojos como culpables del amor, vid. Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al siglo de oro*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 150-151.

Constantes son las menciones al «gozar de la vista» de la persona amada, lo que engendra el amor.²¹⁶ La importancia del sentido de la vista aparece en los *Diálogos de amor* de León Hebreo, donde se considera el sentido más excelso.²¹⁷ En el *Cortesano* de Castiglione se afirma que «la hermosura, por ser una cosa sin cuerpo, [...] solamente se puede gozar con el sentido del ver, del cual es ella el verdadero objeto».²¹⁸ Este sentido comparte su excelencia con el oído, «los cuales tienen poco de lo corporal y son ministros de la razón».²¹⁹

Otro rasgo de filosofía neoplatónica en nuestro texto es la vinculación entre amor y sufrimiento. El enamoramiento de Claridiano le produce tristeza y melancolía: el héroe tuerce las manos, se desmaya, suspira y siente pena. Esa tristeza puede confundirse con los síntomas propios de la enfermedad de amor (*hereos*), consignada por los médicos medievales y renacentistas, pero no se trata de eso, su tristeza no es patológica. Su amor no se contempla como un trastorno, pues no se halla sujeto a la sensualidad. Para Claridiano amar es sufrir, considera indisoluble el amor y el padecimiento, un padecimiento que eleva al amante y lo purifica. Parker, al hablar del neoplatonismo en *La Diana* de Montemayor, afirmó:

El sufrimiento es inseparable del amor así como un aspecto que lo ennoblece. La realización del amor no es por ello deseable, puesto que daría fin al sufrimiento exquisito y ennoblecedor del suspense.²²⁰

Frente a Eleno de Dacia, Claridiano no ha sido rechazado y tampoco se hace sospechar que vaya a serlo. Eleno sufría por el rechazo, Claridiano sufre simplemente porque ama y el amor es padecimiento.²²¹

216 «[...] herida por sola la vista de tu extremada persona»; «fue causadora d'ella [de su pena] tu vista»; «con su vista el sinventura amor me hiriese de cruda saeta»; «no partió la reina los ojos de su presencia, admirada de ver su estremado rostro»; «gozar de la vista de su captivo», son sólo unos ejemplos de la importancia de la vista en los casos de amor.

217 León Hebreo, *Diálogos de amor*, trad. de Garcilaso de la Vega, el Inca, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947, pp. 168-169.

218 *El Cortesano*, p. 347.

219 *Ibidem*.

220 Parker, p. 130.

221 En uno de los poemas («Llena de angustia y tormento»), se habla de la vinculación de la «pena» y la «gloria», lo que no es más que otra muestra del mismo pensamiento.

Por otra parte, el amor no aspira a realizaciones físicas concretas, al amante le basta amar, y tanto más elevado será su amor cuanto más elevado sea su objeto. Así lo expresa Coridón:

¿Piensas [...] que otra cosa d'esta mi porfiada pasión tengo de sacar más de aver puesto mi querer en la más alta pastora que naturaleza formó?²²²

Con ello se expresa que el único galardón que se espera es el propio sufrimiento, ese «sufrimiento exquisito» del que habla Parker. Pero, además, nos encontramos con un proceso de elevación: el pastor, al amar a «la más alta pastora», está poniendo su pensamiento en tan alto lugar que consigue trascender su propia bajeza. Se trata de la misma idea que, en la obra de Silva, encontramos en el personaje de Darinel, tal como estudió Cravens, apoyándose, a su vez, en ideas de Wardropper sobre el teatro de Encina.²²³

Sin embargo, el neoplatonismo en la obra de Pedro de la Sierra no se presenta como un tratado teórico, sino que se desprende de los casos de amor expuestos, principalmente en los de amor pastoril (si bien algunos de sus rasgos, como la importancia de la vista, se traslucen en otros: Garrofilea, Lidia). El autor no ahonda en la filosofía del amor, sino que retoma sus ideas (convertidas ya en lugares comunes de la literatura amorosa) para la construcción del sentimiento amoroso de algunos de sus personajes. Así, en este texto el neoplatonismo es más bien un tema literario que filosófico.

1.3. El amor como proceso de alejamiento del mundo y pérdida de la identidad

En nuestra obra, los héroes enamorados se alejan de la actividad caballeresca: para ellos el amor supone una interrupción de su errancia, lo que permite al autor alternar acción caballeresca (materia bélica) con estatismo lírico (materia amorosa).

²²² E. P. II, p. 245.

²²³ S. P. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, pp. 52-53, y B. Wardropper, «Metamorphosis in the Theater of Juan del Encina», *Studies in Philology*, 59 (1962), pp. 41-51.

En el caso de Claridiano, abandona su identidad caballeresca para adoptar una vida pastoril, motivado por un amor con tintes neoplatónicos. Pero en el caso de Eleno de Dacia, el alejamiento del mundo caballeresco se considera síntoma de un trastorno. Su dolor por haber sido rechazado es tan grande que lo lleva claramente a su aniquilación. Así, se denomina su situación como «pasión» o «desesperación» de amor. La *desperatio* implicaba un deseo de muerte y estaba considerada como pecado por la doctrina cristiana. Eleno, en su enamoramiento, se está alejando no sólo del mundo y la actividad caballeresca, sino también de Dios: se encuentra en un proceso de evidente autodestrucción. De esta forma se explican sus constantes deseos de morir, pues la torturada vida que lleva le parece peor que la muerte. Sus sentimientos pueden ser considerados como amor loco o amor pasión. Sus palabras al respecto no dejan lugar a dudas, pues afirma sobre su amor que

era tal que por ella a mí mismo me negava.²²⁴

Y esa autonegación es lo que lo lleva a huir de la corte paterna, de la sociedad, a abandonar sus armas —símbolo de su personalidad caballeresca— y a recluirse con la determinación de «fenescer» sus días, viviendo, mientras tanto, como un ser asocial y enfermo.

El amor de Eleno nace no de un súbito destello de la hermosura de la dama, no de los ojos, sino a través del trato («Fue la niñez leña del fuego en que agora ardo, que confiando del mucho parentesco siempre andávamos juntos sin saber moverse el uno del otro»),²²⁵ lo que parece resaltar su carácter sensual. Hay que tener en cuenta la juventud del caballero («moço, que apenas se le señalava la barba»),²²⁶ lo que lo hace propenso a tal tipo de amor:

[...] considerado que nuestra naturaleza en los hombres mozos es muy inclinada a la sensualidad, se puede bien sufrir al Cortesano que en su mocedad ame sensualmente.²²⁷

224 E. P. II, p. 16.

225 *Ibidem*.

226 E. P. II, p. 14.

227 *El Cortesano*, p. 346.

De ahí las consecuencias negativas que ha de sufrir en su salud. Primero, por la imposibilidad de hallarse constantemente cerca de su amada («me vino tanto a fatigar mi mal que vine a perder el lustre de mi rostro y enflaquecerme»); luego, tras el rechazo, el joven presenta un cuadro sintomático igualmente triste («estaba el desafortunado cavallero los ojos cerrados y derramando lágrimas; el rostro, amarillo, que casi desfigurado le tenía»).²²⁸ Se trata de la enfermedad de amor, llamada *hereos*, que aparece en numerosos tratados médicos medievales y que se describe como

Morbus qui hereos dicitur est sollicitudo melancolico propter mulieris amorem.²²⁹

El amor de Eleno por Floridama es tratado, por tanto, como un amor juvenil (casi infantil) vinculado con la sensualidad y que provoca consecuencias negativas, alejado del sentimiento elevado que también aparece reflejado en nuestro texto.

La comparación entre los sentimientos de Eleno y de Claridiano resulta clarificadora de la multiplicidad de visiones sobre el amor que el aragonés ofrece en su texto. Su maestría radica en conjugarlas para conseguir armonizarlas. Para ello se basa en algunas similitudes: *a*) al igual que Eleno, Claridiano abandona la errancia caballeresca y el mundo de las hazañas, *b*) se despoja de sus armas y se desprende de su identidad caballeresca (aunque Claridiano, frente al deseo de «fenescer» del daciano, toma hábito pastoril y se dedica a «servir» a la hermosa pastora). Junto a esa «negación de sí mismo» a través del abandono de la vida bélica, se consigna también *c*) una constante expresión de tristeza y dolor; por último, *d*) al igual que Eleno, Claridiano es joven (su juventud no le permite comprender qué está experimentando y se conforma con la presencia de la hermosa pastora sin pretender nada más o, mejor dicho, sin tener muy claro qué pretende). Pero estas similitudes no ocultan las divergencias entre el sentimiento cercano al neoplatonismo de Claridiano y la enfermedad de amor de Eleno de Dacia.

²²⁸ E. P. II, p. 14.

²²⁹ Definición de Arnaldo de Vilanova (*Liber de parte operativa*), de comienzos del siglo XIV, que citamos según Marín Pina, *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, p. 209. Sobre la enfermedad de amor también puede verse la introducción de K. Whinnom a su edición de Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, en *Obras completas II*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 13-15, así como la bibliografía allí citada.

1.4. Iconografía del amor

Pedro de la Sierra recoge la tradición clásica y ovidiana de representación del sentimiento a través del dios Cupido (y de su madre Venus). Las menciones a sus saetas y «enervoladas flechas» son frecuentes. Incluso se permite introducirlo como personaje haciéndonos testigos de cómo lanza sus saetas en el momento en que Claridiano contempla por primera vez a Caicerlinga (II, 15):²³⁰

La adúltera Venus, llave de toda libertad, aún no olvidada de su antigua enemistad que sobre el Citareo monte tuvo, vino a tomar consejo con su hijo para determinar qué orden ternía en poder sujetar a su amoroso yugo la dura cerviz del indomable griego. Y para haver de forjar a su gusto el hecho que traçado tenía, muéstrase blanda y amorosa con el roxo Apolo para que con más claridad estendiese sus claros rayos [...].

El amanecer mitológico no se limita aquí a la descripción, sino que toma carácter narrativo: aparecen personificados el Sol (Febo) y el amor (Cupido, al que se añade Venus):

El falso y cauteloso Cupido, viendo la disposición del lugar tan aparejada, siendo avisado de su cautelosa madre, parte con su acostumbrada ligereza para las riberas donde el fortísimo Claridiano, debaxo de unos floridos arrayanes, con su compañía la noche aguardava, [...].

Tras unos poemas sobre el amor entonados por unos pastores, aparece Caicerlinga ante los ojos de Claridiano, momento en que el dios del amor aprovecha para lanzar su flecha:

Cupido, que aguardando tiempo estava, suelta su dorada flecha muy furiosa, tanto que el corazón del príncipe, de muy libre que estava, le hizo muy sujeto a sus leyes y fueros [...].

Se trata de un procedimiento retórico a través del cual se introduce en el universo ficticio de la obra un personaje como símbolo de un sentimiento; se nos hace verlo, pero no se puede considerar que pertenezca a la «realidad» ficticia del texto, puesto que el cristianismo es la única religión aceptada como real dentro de ese universo literario. La personificación del amor supone, por tanto, la personificación de la escritura, de la retórica. Sirve como procedimiento visual y alegórico para expresar el sentimiento.

230 Los textos pertenecen a las pp. 210-211.

La representación del amor a través de Cupido deriva de una larga tradición. Dentro de la tendencia del siglo XVI a justificar el paganismo, encontramos las numerosas explicaciones alegóricas de dicha imagen, entre las que destacamos la que se lee en los *Diálogos de amor* de León Hebreo:

[...] le pintan niño, desnudo, ciego, con alas, tirando saetas. Píntanle niño porque el amor crece siempre y es desenfrenado, como lo son los niños. Píntanle desnudo, porque no se puede encubrir ni disimular; ciego, porque no puede ver razón ninguna que le contradiga: que le ciega la pasión. Píntanlo con alas, porque es velocísimo, que el que ama vuela con el pensamiento y está siempre con la persona amada y vive en ella. Las saetas son con las que traspasa el corazón de los amantes, las cuales saetas hacen llagas estrechas, profundas e incurables, que las más veces vienen de los correspondientes rayos de los ojos de los amantes, que son a manera de saetas.²³¹

La representación del amor en Pedro de la Sierra recoge esta tradición, pero no el sentido que le dan esas explicaciones, que tampoco fueron las únicas.²³²

Por otra parte, en nuestro texto se califica al amor como una fuerza engañosa que aprisiona a todos, incluso a los que se burlan de él. Con ello, el autor retoma ideas tan antiguas como el carácter todopoderoso del amor, así como sus características (falso, cruel) y sus imágenes más extendidas (red, llaga, fuego, sufrimiento), que proceden de tradiciones diversas.

1.5. La casuística de procesos amorosos

La literatura de pastores había presentado, desde la *Arcadia* de Sannazaro, un repertorio de variadas situaciones amorosas. De acuerdo con A. Rallo,

²³¹ León Hebreo, *Diálogos de amor*, p. 128.

²³² También en el texto de León Hebreo encontramos otra «Interpretación muy galana de la pintura de Cupido», donde la imagen que se da es más positiva: «y, por ser el amor, después que ha nacido, privado de toda razón, le pinta ciego sin ojos, y porque su madre, Venus, tiene los ojos hermosos, por esto desea lo hermoso, y a la razón juzga la persona por hermosa, por buena y amable, y de aquí nace el amor. También pintan a Cupido desnudo, porque el grande amor no puede disimularse con la razón ni encubrirse con la prudencia, por las intolerables penas que él da. Es niño, porque le falta prudencia ni puede gobernarse por ella. Tiene alas, porque el amor entra con ligereza en los ánimos y con celeridad les hace buscar siempre la persona amada, enajenado de sí mismo; por lo cual dice Eurípides que el amante vive en el cuerpo del otro. Píntanle tirando saetas, porque hiere de lejos y tira al corazón como a propio blanco» (León Hebreo, *Diálogos de amor*, p. 57). También Juan Pérez de Moya nos ofrece una interpretación de los rasgos de Cupido en su *Philosofía secreta*, ed. de C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 293-303.

la nueva forma propuesta por Sannazaro, sustituta del Cancionero, permitía aunar aspectos diversos de la casuística amorosa, al hacer coincidir en un mismo ámbito distintos personajes que encarnan un modo de amar. *La Diana* reúne así varios casos que dibuja problemas dispares (amar y no ser amado, amar y ser abandonado, amar y tener al amado muerto, etc.), bajo dos premisas fundamentales, que son la castidad y la fidelidad [...].²³³

Estas palabras podrían atribuirse al texto de Pedro de la Sierra, que ofrece toda una casuística de procesos amorosos: amor idealizado lícito (Lidia por Breño; Claridiano por Caicerlinga), amor idealizado ilícito (Garrofilea por Trebacio), amor lascivo (Tarsina por Lidiarte), mera lujuria (Noraldino), amor por piedad (Trebacio por Garrofilea). A esto se añade la consecuente casuística de penas de amor: dolor ante el rechazo (Eleno rechazado por Floridama), ante la muerte del ser amado (Tigliafa por la muerte de Zoílo; Eleno —y Breño— por la de Lidia); ante el abandono lícito (Garrofilea abandonada por Trebacio), ante el abandono ilícito (Lidia abandonada por Breño), dolor como servicio a la dama (Claridiano por Caicerlinga).

Tal variedad de casos de amor resulta indicadora de la importancia que el aragonés le concede no sólo como tema narrativo, sino como sentimiento que pretende analizar siguiendo las pautas de los libros de pastores. De ahí que el caso más típicamente caballeresco (Brufaldoro y Espinela) sea tan sólo uno más —y de los más escuetos— dentro del texto. No le interesaba tanto ajustarse a modelos previos como presentar un amplísimo muestrario de casos de amor. Al igual que Montemayor, el autor acude «al conjunto ideológico que ofrecía el neoplatonismo, o a las versiones más tradicionales (romancescas o cancioneriles)»,²³⁴ a los que añade la tradición cortés-caballeresca y la tradición literaria grecolatina, entre otras, para sus historias de amor. Es muy significativo que el único caso de amor caballeresco sea el único con desenlace feliz, todos los demás son amores no correspondidos o simplemente desgraciados.

Una peculiaridad del libro es que parece no aceptar la constancia del amor, pues la mayoría de los caballeros enamorados experimentan un cambio en el objeto de su pasión. Así, Eleno deja de amar a Floridama en

233 A. Rallo, «Introducción» a su edición de J. de Montemayor, *La Diana*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 52.

234 *Ibidem*, p. 53.

cuanto ve a Lidia; Claridiano no tiene más remedio que reconocer la imposibilidad de su amor por Caicerlinga, ya que descubre que son hermanos; Trebacio es infiel a su esposa Briana al acceder a los requerimientos amorosos de la reina Garrofilea. Así se rompe el modelo amadisiano del amador perfecto y constante, con lo que sus personajes ganan en hondura psicológica. Por otra parte, las damas se presentan siempre como más leales en su amor que los hombres: Lidia, Garrofilea o Tigliafa sólo reaccionan cuando son traicionadas, y nunca admitiendo otro amante: Lidia escribe una carta a Breño en la que le reprocha su actitud; Tigliafa pide al Príncipe de Mesopotamia que se enfrente a Zoílo, que la abandonó; Garrofilea ofrece la mano de su hija a cambio de la cabeza de Trebacio.

En definitiva, ellas se presentan como vengativas y ellos como inconstantes, pero sin duda los personajes femeninos son considerados más fieles que los masculinos, cuya deslealtad los aleja del ejemplo de Amadís.

2. La castidad

2.1. Los grados de castidad

En la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, el comportamiento ejemplar femenino se mueve entre la lealtad hacia el amado y el celo por mantener la virginidad. Al igual que en la literatura ejemplar medieval, «sin lugar a dudas, la piedra de toque moral en lo que respecta a la virtud femenina es, primeramente, la virginidad».²³⁵ Pero, como la profesora Haro comenta, «no menos importancia recibe el tratamiento de la castidad y honestidad, normalmente ligadas a las mujeres casadas».²³⁶ En efecto, la castidad se concibe en un sentido más amplio que el meramente virginal:

Esta virtud de castidad tiene tres grados o tres estados, que son castidad virginal, vidual y conyugal.²³⁷

²³⁵ Marta Haro, «“De las buenas mujeres”: su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media », en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 471.

²³⁶ Haro, «“De las buenas mujeres”», p. 473.

²³⁷ B. Carranza de Miranda, *Comentarios al catechismo*, edición facsímil de la edición de Amberes, Martín Nucio, 1557, introd. de J. I. Tellechea Idígoras, Madrid, Atlas, 1976.

Por tanto, la castidad y la lealtad amorosa son dos grados distintos de castidad. El amor de Lidia por Breño, aun cuando éste la haya abandonado, resulta inquebrantable y rechaza a Eleno. Lidia se convierte así en mujer casta por su fidelidad. En efecto, Covarrubias incluye en su definición de la voz «casto» la lealtad femenina al marido:

Vale puro, continente, opuesto al deshonesto y dado al vicio de la luxuria. Las mugeres que guardan lealtad a sus maridos se llaman castas.

De ahí que la fidelidad al amante y la virginidad no resulten tan opuestas como puede parecer, pues ambas se basan en grados distintos de la castidad. Pero, sin duda, la virginidad es el grado más alto de dicha virtud:

El más excelente y más principal de todos tres es el primero, cuando la castidad está con propósito perpetuo de abstenerse de las delectaciones carnales y quiere privarse de ellas por poder con más libertad ocuparse en la contemplación de los ministerios divinos, y para poder le mejor servir con el alma y con el cuerpo. [...] La castidad de tan alto grado como es virginidad no se puede alcanzar por fuerzas naturales, sino por sólo don de Dios. Sólo la puede alcanzar quien de Dios recibe esta gracia.²³⁸

Por tanto, se percibe la castidad virginal como un don divino. La mujer casta aparece como un ser tocado por Dios, que le concede la gracia de la virginidad. Sin embargo, en nuestro texto esta virtud no se vincula con personajes cristianos: todas ellas pertenecen a un ámbito gentil.

2.2. La castidad y el mundo pagano

En nuestro texto la virginidad aparece siempre en el mundo pagano, tanto geográficamente (dos de ellas pertenecen al reino pagano de Tinacia y la tercera es la africana Herea, infanta de Cimarra, y también pagana) como por sus modelos de comportamiento: los suicidios de Dido, Lucrecia, Camma y otras mujeres que decidieron perder la vida antes que la virginidad.

f. 234v. Seguimos las mismas normas de edición que para la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*. Por su parte, Covarrubias, en la voz «castidad», explica las clasificaciones que se realizan de dicha virtud: «Divídenla en moral, heroica y divinal, y también en matrimonial, vidual y virginal». La castidad matrimonial es la que el *Diccionario de Autoridades* definirá como «castidad conjugal», que se ha mantenido hasta la actual edición del diccionario de la RAE.

²³⁸ Carranza de Miranda, *Comentarios al catechismo*, f. 234v.

La idea de la castidad se expresa en términos distintos a los de la honra del amor cortés a los que el lector de libros de caballerías estaba acostumbrado, diferencia fruto de la ampliación de modelos de comportamiento. Arcalanda, Felina y Herea no se comportan como la Laureola de la *Cárcel de amor* ni como la Oriana amadisiana, sino como heroínas de tragedias grecolatinas, dentro de un escenario más cercano a la gentilidad que a las cortes de libros de caballerías.

Por otra parte, la literatura pastoril, con sus ninfas y damas dedicadas a Diana, debieron de influir en la imaginación de Pedro de la Sierra, que retomó la tradición que consideraba a esta diosa como deidad de la castidad.²³⁹ Como tal se dirige a ella Arcalanda en su discurso previo al suicidio:

¡Ó, casta y excelente Diana, donde las vírgines, con su castidad pura, en tu pecho se recrean! A ti sean mis postrimeros sacrificios encomendados, siéndome los dioses testigos de lo que en ser tuya siempre he procurado y procuraré [...] Y tú, mi castíssima Diana, recibe así mesmo lo que con tanta sangre te ofrezco!²⁴⁰

De igual forma, Herea pide a su violador la muerte con palabras que expresan su deseo de ser acogida por Diana («¡Dame la muerte, embiándome a par del seno de Diana!»),²⁴¹ lo que la sitúa en el mismo ámbito de ejemplaridad que a Arcalanda, por sus virtudes («¡Ó, cavallero, que a ver y poder leer esto alcançares, considera la castidad y constancia de la sinventura!»).²⁴²

También Felina disculpa la pérdida de su virginidad ante la diosa («Poca culpa tengo, diosa mía, en no aver guardado mi castidad, pues for-

239 Aunque, sin duda, la tradición pastoril fue la que matizó el tema en la mente de Pedro de la Sierra, la vinculación ya existía previamente: «En las alegorías medievales se opone a Diana frente a Venus, como la Castidad y la Lujuria. [...] La castidad de Diana la vuelve huraña y la hacer huir de la presencia de los hombres». Este motivo se relaciona con las leyendas de Acteón, convertido en ciervo por espiar a la casta diosa desnuda y la ninfa Calisto, expulsada del séquito de la diosa por haber sido seducida por Júpiter. Vid. I. Aghion, C. Barbillon y F. Lissarrague, *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la antigüedad*, pp. 126-127. Podríamos recordar la imagen que ofrece de esta diosa el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, donde bajo la orden de Diana aparecen «las castas con los caçadores» y se menciona a Lucrecia entre otras mujeres de ejemplar castidad. Vid. las pp. 228-235 de la edición de M. Á. Pérez Priego, en Juan de Mena, *Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1989.

240 E. P. II, p. 23.

241 E. P. II, p. 56.

242 *Ibidem*.

çada me fue robada en sobria floresta».²⁴³ Se refiere a Diana, tal como se lee en el epitafio de su tumba, donde se recuerda su hazaña y que concluye con los versos:

y quiso contra sí ser inhumana
en sacrificio dándose a Diana.²⁴⁴

Diana como diosa vinculada a la mujer casta y a la castidad aparece ya en la *Égloga segunda* de Garcilaso,²⁴⁵ en *Los siete libros de la Diana*²⁴⁶ de Jorge de Montemayor o en la *Diana enamorada*²⁴⁷ de Gil Polo. Asunción Rallo comenta:

La presencia de la diosa Diana simboliza la castidad que preside cuantos actos se celebran en el palacio de Felismena, absolutamente contrarios a los que solían narrarse en los relatos caballerescos o en las novellas en las que aparecían lugares semejantes.²⁴⁸

Como hemos visto, Pedro de la Sierra retoma este tópico de la castidad femenina consagrada a Diana, tópico que, por otra parte, no sólo encontramos en la literatura pastoril. En Boccaccio puede leerse un elogio de Marcia, quien fue casta por «su misma inclinación y no costreñida, por premia de algún mayor», pues, como afirma el autor, no se sabe que «fuese sacerdotessa o monja de Vesta, ni haverse votado a Diana o ser ligada de otra profesión alguna [...]».²⁴⁹

243 E. P. II, p. 160.

244 *Ibidem*.

245 «Tú conociste bien una doncella / de mi sangre y agüelos decendida, / más que la misma hermosura bella; / en su verde niñez siendo ofrecida / por montes y por selvas a Diana, / ejercitaba allí su edad florida» (Garcilaso de la Vega, *Égloga segunda*, en *Poesías castellanas completas*, ed. de E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1986, p. 140, vv. 170-175). Aunque no está del todo claro que la consagración de la doncella a Diana implique su castidad.

246 «[...] había muchos sepulcros de ninfas y damas, las cuales habían con gran limpieza conservado la castidad debida a la castísima diosa». Se refiere a Diana, en cuyo templo se encuentran. Montemayor, *La Diana*, p. 293.

247 Gil Polo retoma el tema del «templo de Diana, donde la sapientísima Felicia tiene su morada» y donde se hallan «las hermosísimas ninfas que son ejemplo de castidad» (G. Gil Polo, *Diana enamorada*, ed. de F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1987, p. 202). Diana suele ser mencionada en el texto como casta: «templo de la casta Diana» (p. 130); «la casta diosa Diana» (p. 310).

248 Montemayor, *La Diana*, p. 275, nota 48.

249 Johan Boccaccio, *De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza, Paulo Hurus, Alemán de Constancia, 1494, edición electrónica de José Luis Canet en <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Mujeres/Index.html>>.

Por otra parte, los deseos de muerte y los suicidios de estas mujeres dan al autor motivo para situarlas en reinos gentiles. La ortodoxia cristiana no podía aceptar en ese momento el suicidio bajo ningún concepto, pero, aun así, estas mujeres se convertían en modelo de comportamiento. Pedro Mexía resolvía la cuestión aludiendo a su paganismo, pues, al carecer de la luz de la verdad cristiana, erraron el camino a pesar de sus ejemplares intenciones.²⁵⁰ Alonso de Villegas, en su *Fructus Santorum y Quinta parte de Flos Sanctorum* (1594), deja bien claro que no se alaba el suicidio, sino el horror que estas mujeres sentían ante la deshonra. De las «mujeres de los cimbras» afirma: «alábase no el ahorcarse sino el zelo de la castidad».²⁵¹ En el caso de Sofronia, mujer cristiana, Villegas acude a una hipotética voluntad divina para justificar a la dama:

El zelo de la castidad es aquí alabado, y siendo cristiana como lo da a entender Eusebio, si tuvo voz del cielo para lo que hizo, hase dezir della lo que se dize de otras en semejante ocasión.

Villegas deja traslucir las dificultades que un católico ortodoxo tenía para aceptar el suicidio, aun con el propósito de defender la virginidad. En nuestro texto, Pedro de la Sierra, consciente de la problemática, pone buen cuidado en situar a sus mujeres suicidas en ámbitos paganos, lo que le permite proponer la ejemplaridad de esos suicidios.

2.3. Los dechados de castidad

El episodio del suicidio de Arcalanda imita la escena del suicidio de Dido en *La Eneida* de Virgilio.²⁵² Sin embargo, la heroína virgílica no comete tal acto por mantener su virginidad, sino por amor. Aunque podamos vincular el suicidio de Dido con su lealtad hacia Eneas y, por tanto, con la castidad conyugal, parece claro que las motivaciones de la reina de Cartago son bien distintas de las de Arcalanda, que quiere morir virgen y, por ello, rechaza el matrimonio. Sin embargo, además de la versión virgílica, circuló otra en la que Dido se erigía como modelo de castidad al

²⁵⁰ P. Mexía, *Silva de varia lección*, I, ed. de A. Castro, Madrid, Cátedra, 1989, p. 632.

²⁵¹ Esta y las demás citas que siguen de la obra de Alonso de Villegas se realizan de acuerdo con la edición electrónica de José Aragués Aldaz (1998): <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Flos/Index_1.htm>. El tema de la castidad lo trata Villegas en el discurso décimo de esta obra.

²⁵² Vid. el apartado dedicado a fuentes de la obra.

haberse suicidado antes de aceptar segundas nupcias con Yarbas. Este doble carácter de la leyenda de Dido hace menos extraño el paso del suicidio por abandono del amante (la obra virgiliana) al suicidio por castidad, ya que se puede suponer un conocimiento por parte de Pedro de la Sierra de las dos versiones de la leyenda. Ambas heroínas se suicidan para mantener su castidad, si bien se trata de conceptos distintos de dicha virtud (virginidad, en el caso de Arcalanda; «vidual», en el de Dido).

También hay que recordar la historia de Camma y Sinato, que se lee en *El Cortesano* de Batasar de Castiglione y en el *Relox de principes*, de Antonio de Guevara.²⁵³ Esta historia recuerda el episodio de Arcalanda (y el de Dido y Yarbas) en algunos aspectos: *a*) una viuda es forzada por terceros a consentir un matrimonio, *b*) ella finge ceder, pero en realidad planea algo muy distinto y *c*) finalmente se suicida.²⁵⁴ Pero Camma se presenta más cruel, ya que asesina previamente al que pretendía ser su esposo, dándole de beber un veneno que ella misma utilizará luego para suicidarse, lo que no sucede ni en la leyenda de Dido ni en el libro de Pedro de la Sierra. A pesar de estas diferencias, no podemos descartar que el autor conociera la historia de Camma y se viera influido por ella, pues también se contempla como una historia ejemplar y vinculada con la castidad «vidual».

Otro modelo de comportamiento femenino es el de Lucrecia, cuyo controvertido suicidio se erigió como modelo de «castidad matrimonial». El suicidio de Felina tras haber sido violada parece retomar la historia de la romana, a quien Boccaccio, traducido en el siglo XV al castellano, proponía como ejemplo de castidad:

Desventurada de su fermosura —y tanto más claramente con dignos pregonos—, su nunca asaz alabada limpieza, constancia y castidad, debe ser ensalzada quanto más aspera y miserablemente purgó y alimpió su infamia. Ca por aquella vengança que Lucrecia de sí misma tomó, no solamente le fue restituyda la honrra que aquel loco mancebo havía ensuziado con su feo atrevimiento, mas ahun desde siguió la libertad de Roma.²⁵⁵

²⁵³ Antonio de Guevara, *Relox de principes*, ed. de E. Blanco, ABL / CONFRES, 1994, pp. 426-431.

²⁵⁴ Camma se halla frente a una imagen de Diana, a quien se dirige antes de morir, tal como hace Arcalanda. Pero, como hemos visto, la vinculación entre esta virtud y la diosa aparecía en otros muchos textos.

²⁵⁵ Boccaccio, *De las mujeres illustres en romance*.

En la *Farsa de Lucrecia* de Juan Pastor, de mediados del siglo XVI, Lucrecia resulta ligeramente contradictoria, pues al poco de decidir su suicidio afirma:

De qualquier señora honrrada
de mí exemplo tomará.
Su bivar ordenará.²⁵⁶

Es decir, se propone a sí misma como ejemplo. Sin embargo, posteriormente, justo antes de matarse, Lucrecia confiesa a su marido, padre y parientes lo sucedido con las siguientes palabras:

Do luego, sin más porfía,
toda mi honrra perdí.
Mi culpa confieso aquí
i mi peccado.²⁵⁷

No deja, por tanto, de ser consciente de su «peccado», de haber obrado de forma incorrecta y de que con su decisión perdió toda su honra. Del mismo parecer es Alonso de Villegas, si bien incluye a Lucrecia dentro de su décimo discurso, que trata de la castidad, como un ejemplo más, junto a Susana o incluso la Virgen María; sin embargo, la critica porque «fuérale mejor dexarse matar que consentir en la ofensa y pecado». En la *Cuarta parte de la crónica de Florisel de Niquea* se explica el conflicto de la siguiente manera:

Mira cuánto mejor fuera que Lucrecia no ofendiera a su virtud —por quitar la infamia que acerca de los mortales la fuerça de Tarquino la amenazava— que, ofendiendo a su virtud, publicar la ofensa, pensando que la remediava con se matar, acerca de los hombres en lo que en la verdad, a cerca de sus Dioses se avía ofendido. Assí que no se puede negar que uvo culpa en dar consentimiento a Tarquino, y que con la muerte dio la disculpa, sea cuán satisfactoria quisieres.²⁵⁸

Pero, a pesar de estas polémicas, Lucrecia es una referencia constante de castidad para numerosos escritores que la mencionan como ejemplar.²⁵⁹

²⁵⁶ Cito según la edición electrónica de Amy Sevcik (1999), que se encuentra en Parnaseo: <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Lucrecia/Texto.html>>, vv. 790-891.

²⁵⁷ Pastor, *Farsa de Lucrecia*, vv. 910-917.

²⁵⁸ *Segundo libro de la cuarta parte de la crónica del excelentissimo príncipe don Florisel de Niquea*, Zaragoza, Pierres de la Floresta, 1568, capítulo 72, f. 128v a.

²⁵⁹ No la olvida Juan de Mena en su *Laberinto de Fortuna*.

2.4. La castidad y la mujer

La castidad masculina no se plantea en la obra de Sierra. Esta virtud aparece como propia de la mujer.

Al presentar un repertorio de mujeres castas, Pedro de la Sierra se coloca de forma consciente del lado del género femenino, cuya defensa se trasluce en los hechos narrados.²⁶⁰

De esta forma, Pedro de la Sierra retoma en su texto el debate sobre la mujer, que se halla en gran cantidad de textos de la época: *El Cortesano*, de Baltasar de Castiglione, el *Scholástico*, de Cristóbal de Villalón, el *Relox de príncipes*, de Antonio de Guevara, la *Silva de varia lección*, de Pero Mexía, o el *Diálogo en laude de las mujeres* de Juan de Espinosa (que vio la luz precisamente el mismo año que nuestro texto). También la narrativa recogió el tema: la defensa de la mujer aparece en la *Cárcel de amor*,²⁶¹ de Diego de San Pedro —obra que gozó de gran éxito editorial en el siglo XVI—, en el libro V de la *Diana enamorada* de Gil Polo²⁶² y en el curioso libro de caballerías de Joaquín Romero de Cepeda, *La historia de Rosián de Castilla*,²⁶³ impresa en Lisboa cinco años después que nuestro texto.²⁶⁴

En todas estas obras las argumentaciones en favor de la mujer incluían la mención de aquéllas de comportamiento ejemplar. En la mayor parte de los casos, ese comportamiento ejemplar radica principalmente en la castidad («virginal», «vidual» o «conjugal»), mientras que los casos de mujeres sabias o guerreras son muy inferiores en número. Pedro de la Sierra, insertando en su texto casos de damas notables, entra a formar parte de los escritores que redactaron defensas de la mujer.

260 El elogio de la mujer se realiza narrando comportamientos femeninos dignos de alabanza y no a través de glosas moralizantes en boca del autor.

261 Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, pp. 155-171.

262 Montemayor, *Diana enamorada*, pp. 288-300.

263 Joaquín Romero de Cepeda, *La historia de Rosián de Castilla*, ed. de R. Arias, Madrid, CSIC / Instituto «Miguel de Cervantes», 1979, pp. 18-23.

264 No es nuestro objetivo ofrecer una lista exhaustiva sobre el tema, tan sólo nos interesa constatar la fortuna del debate sobre la mujer en el siglo en que aparece el texto que estudiamos. Con respecto a la literatura medieval, vid. Haro, «De las buenas mujeres», donde se cita abundante bibliografía y textos que tratan el tema, a los que añadimos, mención forzosa, el *Tratado en defensa de virtuossas mugeres*, de Diego de Valera, y el *Triumpho de las donas*, de Juan Rodríguez del Padrón, así como el poema de Juan del Encina «Contra los que dicen mal de mujeres».

La castidad es para Pedro de la Sierra la virtud que permite que el comportamiento femenino sea considerado digno de ejemplo. Su visión, despojada de la connotación de abstinencia, se relaciona con la fortaleza; no en vano, el peligro para la mujer casta no es la tentación, sino el hombre que la fuerza. A la fortaleza física masculina, la mujer opone la fortaleza moral de su virtud, que defiende con su escaso vigor corporal, pero con todo su ánimo. Las mujeres castas de Pedro de la Sierra son esforzadas, de acuerdo con el concepto de esfuerzo que leemos en *El Cortesano*:

El verdadero esfuerzo es aquel que nace de un juicio propio y de una voluntad determinada a hacer lo que conviene, y a tener en más la honra y la obligación della que todos los peligros del mundo; y, en fin, el buen corazón ha de ser tal, que, aunque tenga la muerte a los ojos, sea tan firme que sus sentidos estén siempre libres y su acuerdo entero.²⁶⁵

En efecto, para estas mujeres la castidad es la forma y el motivo para demostrar su fortaleza, la cualidad que las singulariza. En palabras de Antonio de Guevara,

Es de tan grande calidad la virtud de la fortaleza, que para todas las virtudes es necesaria, lo cual parece muy claro en que si a la justicia y a la temperancia, y a la castidad, y a la prudencia no las ayuda a ir hasta el cabo la fortaleza, en muy breve tiempo los que quisieren mirar las verán caídas y derrocadas hasta el suelo y aun puestas todas del lodo.²⁶⁶

La mujer casta es, ante todo, mujer fuerte, lo demuestre o no con las armas, como las damas guerreras de nuestro texto, o como Pantasilea, la amazona del *Silves de la Selva* de Pedro Luján. Así, a estas mujeres se pueden atribuir las virtudes que Romero Tabares considera en Pantasilea:

[...] rasgos de carácter moral: la valoración de la honestidad más que la propia vida, la fortaleza de corazón, la presencia de ánimo, la confianza en Dios, el valor, todas esas cualidades que pueden resumirse en la virtud latina y hace más referencia a la entereza de carácter que al cultivo de determinadas cualidades.²⁶⁷

La confianza en Dios es el único rasgo no aplicable a las mujeres más castas de la obra de Sierra, pues todas ellas son gentiles y adoran a Júpiter

²⁶⁵ Castiglione, *El Cortesano*, p. 242.

²⁶⁶ Antonio de Guevara, *Epístolas familiares*, Madrid, Viuda de Pedro Madrigal, 1595, p. 431.

²⁶⁷ Romero Tabares, *La mujer casada y la amazona*, p. 116.

y a Diana. Todos los demás rasgos son «aquellos que los humanistas destacaban en la mujer cuando querían poner de relieve la categoría moral que ella podría y debería alcanzar».²⁶⁸

Así, la mujer se erige como centro de la narración de un hecho notable, de igual forma que los caballeros protagonizan sus hechos bélicos. Ambos, hombres y mujeres, se convierten en héroes a través de su esfuerzo, temiendo más la deshonra que la muerte. En palabras de Castiglione,

Esta manera de esfuerzo hemos visto y oído haber alcanzado muchos señalados hombres y muchas mujeres, las cuales, y en los tiempos pasados y en los presentes, han mostrado ánimo y han hecho en el mundo hazañas tan maravillosas como las que se escriben de los hombres.²⁶⁹

Estas mujeres ejemplares se convierten en modelos de comportamiento femenino, de la misma forma que los caballeros que pueblan el texto lo son del masculino. Así, si ellos son «espejo de príncipes y caballeros», las lectoras han de tener «por espejo a esta hermosa dama que tan no merecida muerte padesció», como se define a Herea.²⁷⁰ Y lo mismo parece deducirse de las demás mujeres castas del texto.

Pero Pedro de la Sierra no pretende educar a las «hermosas damas» que forman gran parte de su público, sino alabar a la mujer y defenderla de los maledicentes (aquellos que «sin conocimiento de vuestro merecer, toman osadía con sus venenosas palabras y emponçoñada pluma mal tratar de vuestras honras».²⁷¹ Con ello, la intención del autor es clara: recoger en su obra el debate sobre el valor de la mujer que aparece en numerosos textos del más variado tipo, y ofrecer en su narración ejemplos de mujeres virtuosas que recuerden a las referencias clásicas (Dido, Lucrecia, etc.).²⁷²

Por último, hay que destacar que la castidad no se presenta como el arma con que la mujer ha de luchar contra sí misma, sino como la virtud

268 *Ibidem.*

269 *Ibidem.*

270 E. P. II, p. 53.

271 *Ibidem.*

272 Romero Tabares afirma que «Luján se alinea ya desde ahora, con aquellos que valoraban a la mujer por sus características interiores» (*La mujer casada y la amazona*, p. 116), palabras que hacemos nuestras para atribuir las a Pedro de la Sierra.

que, al unirse a la fortaleza, le permite enfrentarse a toda constrictión masculina. La mujer fuerte es, por tanto, protagonista que decide su destino y se enfrenta a las decisiones tomadas por otros sobre su futuro. El autor no pretende proponer la castidad como forma de ejercicio para dominar los propios impulsos, sino como vía para conseguir la libertad.

3. El suicidio

3.1. La consideración sobre el suicidio

El suicidio, pecado abominable que lleva al que lo comete directamente al Infierno, es condenado sin ambages por la doctrina cristiana. En el pensamiento medieval y renacentista el suicidio era producto de la *desperatio*, es decir, de la ausencia de fe en Dios y la falta de esperanza en un Más Allá mejor que el mundo terrenal. Parece ser que en varios libros de caballerías tempranos el suicidio presenta un carácter claramente negativo.²⁷³ Campos García-Rojas afirma que son tres los motivos fundamentales de suicidio en esos textos: 1) el amor rechazado, 2) el rechazo a la conversión al cristianismo y 3) la derrota deshonrosa.

En los libros que analiza, los casos de amor rechazado que provocan el suicidio son ejemplos de apetito desenfrenado y no de amor idealizado; se trata de un sentimiento reprochable, por lo que su consecuencia, el suicidio, también resulta condenable. El rechazo a la conversión al cristianismo es de por sí un motivo claramente negativo: despreciar la propia salvación cristaliza en el suicidio, muerte que lleva implícita la condenación eterna. Para analizar los suicidios motivados por una derrota deshonrosa, se acude al de Dardán el soberbio en el *Amadís de Gaula*. Dardán, como

²⁷³ A. Campos García Rojas, «El suicidio en los libros de caballerías castellanos», en *Coloquio Internacional VIII Jornadas Medievales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana (Publicaciones de Medievalia), en prensa. Vid. también A. Campos García Rojas, «Formas y estrategias de la persuasión en la narrativa medieval hispánica: consejos y suicidios en los libros de caballerías», *Revista de Poética Medieval*, 6 (2001), pp. 11-26. Las obras que analiza son el *Amadís de Gaula*, *Las sergas de Esplandián*, *La demanda del Santo Grial* y la edición de 1534 de *Tristán de Leonís* (edición que incluye las aventuras del hijo del héroe, Tristán el joven). Agradecemos la amabilidad del profesor Campos García Rojas, que nos facilitó sus artículos.

ha estudiado Cacho Blecua, es un personaje asocial, cuyo suicidio no hace sino culminar una existencia ajena a las normas de la civilización.²⁷⁴

Sin embargo, Campos también menciona «los suicidios heredados de la tradición clásica y que en la Edad Media y el Renacimiento cobraron un valor ético muy distinto». Normalmente se trata de aquellos suicidios que «han recibido especial comprensión por parte de la Iglesia Católica: los casos de locura, el suicidio en aras de guardar la fidelidad al cónyuge y la defensa de la propia virginidad». Pero los textos estudiados por este investigador, por su fecha temprana, no ofrecen casos de estos suicidios por locura, fidelidad o virginidad, de forma que todos los que analiza son condenables.

En la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* encontramos un ambiente muy distinto al de esas obras iniciales del género, como es lógico, ya que media casi un siglo entre ellas. Hacia 1580 la cultura humanista estaba completamente asentada en la Península y los modelos clásicos se concebían cada vez más como ejemplares. El universo amadisiano se va tiñendo a lo largo del siglo XVI de tintes clasicistas y va fusionando los tópicos y ambientes artúricos con los de la mitología clásica. En ese universo de fusión aparecen no sólo nuevos temas y personajes de ámbitos ficticios en origen ajenos al amadisiano, sino que también se transforma la ideología. De ahí que no siempre se condene el suicidio, frente a los textos tempranos analizados por Campos. En la obra de Sierra, aquellos que se realizan por un amor idealizado o por mantener la honra se consideran virtuosos. Eso sí, siempre son personajes paganos quienes se quitan la vida por motivos honrosos; de esta forma se puede permitir esa consideración positiva del suicidio, pues el infiel no está iluminado por la fe cristiana, que condena dicha práctica. Esa permisividad se debe a que, a pesar de que quitarse la vida fuera rechazado, se admitía en la gentilidad cuando las causas que lo provocaban eran virtuosas. Pedro Mexía lo explicaba con las siguientes palabras:

Y, aunque algunos de los dichos ejemplos nuestra fe no los aprueba ni los alaba, porque nadie puede matarse a sí propio, todavía, considerados en hombres gentiles y sin lumbre de fe, en mucho se deven tener y ser notados.²⁷⁵

274 Vid. Cacho Blecua, *Amadis: heroísmo mítico cortesano*, pp. 137-142.

275 Mexía, *Silva de varía lección*, p. 631.

Por una parte, se intenta comprender la virtud que motivaba estos suicidios y, por otra, no se condenan, pues la ignorancia de la verdadera fe los disculpa.

Frente a estos paganos virtuosos que se suicidan, en el texto de Pedro de la Sierra los cristianos que se quitan la vida son personajes de comportamiento reprobable, como los casos de Tarsina y Breño. Ambos personajes representan tachas como el desenfreno, el engaño y la lujuria (Tarsina), o la ingratitud, la crueldad y la traición (Breño); por ello, sus respectivos suicidios se contemplan como un ejemplo más de un comportamiento rechazable.

3.2. El suicidio como defensa de la propia virginidad: Arcalanda y Felina

Los dos suicidios considerados ejemplares en la obra son los de Arcalanda y Felina. En ambos el carácter pagano está fuertemente marcado.

Como se ha dicho, el pensamiento católico se mostraba comprensivo con el suicidio en aras de mantener la fidelidad conyugal o la virginidad. Asimismo, los repertorios de mujeres ilustres proponían como ejemplares los suicidios de aquellas damas que pretendían defender su propia virginidad. Por ello, no ha de extrañar que en un momento en que el suicidio estaba expresamente condenado, nombres como Lucrecia o Camma fueran invocados como modelos de comportamiento.

Los casos de Arcalanda y de Felina muestran ciertas semejanzas, pero también se observan diferencias: ambos suceden en Tinacria, las dos doncellas comparten su deseo de mantener su honra y castidad por encima de todo, se suicidan utilizando una espada y ofrecen su vida a la diosa Diana.

Felina ha sido violada. Aunque uno de los héroes del libro acaba con la vida del violador, la doncella decide suicidarse (II, 3). Felina es consciente de su suerte. Sabe que ella no puede ser culpada de su violación («Poca culpa tengo, diosa mía, en no aver guardado mi castidad, pues forçada me fue robada en esta sobria floresta»), pero al mismo tiempo sabe que la muerte de su violador no evita que haya perdido su honra del todo y para siempre: («¡Ó, triste Felina!, ¿qué te aprovecha esta vengança para tu perdida honra? Si por morir el robador d'ella la uviera de cobrar, gran bien para mí fuera»). Todo ello la lleva a considerar rápidamente, como en un

rapto de locura, su propia muerte: («No será parte nadie para que yo por mi mano no me dé el castigo que merezco»). Tras lo cual se suicida «en sacrificio dándose a Diana». Su actitud resulta paradójica: Felina no puede ser culpada de su violación, pero al mismo tiempo ella se considera culpable. Y ello porque su belleza provocó la situación en que se halla y su cuerpo sigue siendo prueba de la pérdida de su honra. Felina desea, por una parte, borrar toda huella de su desgracia y, por otra, castigar a todo culpable: puesto que su hermoso cuerpo es uno de los causantes de dicha desgracia, su ira también va dirigida contra sí misma.²⁷⁶

Arcalanda representa una visión igualmente trágica, pero la imagen que ofrece es más suntuosa y digna, como corresponde a la diferencia de estados de las dos doncellas: Felina es hija de un noble, mientras que Arcalanda es nada menos que la reina de Tinacria. Los vasallos de Arcalanda pretenden que acepte la propuesta de matrimonio de un temible gigante. La soberana preferirá morir antes que perder su virginidad, que ha consagrado a la diosa Diana. Por otra parte, Arcalanda no se enfrenta a una violación, ya que el terrible gigante —llamado Bramidoro— está verdaderamente enamorado de ella; el gigante no pretende satisfacer unos meros instintos sexuales; al contrario, muestra un amor verdadero y apasionado, incluso tras la muerte de la doncella, hasta el punto de que pierde la razón y cae en una especie de locura transitoria que lo convierte en cruel asesino.

En definitiva, los casos de Arcalanda y Felina se muestran como dos ejemplos de suicidio positivo a causa de su motivación: la pérdida de su virginidad o el deseo de mantenerla. Ambos se sitúan en un reino pagano para que sus comportamientos no sean condenados, sino admirados; de esa forma, tal como afirmaba Pedro Mexía, «en mucho se deven tener y ser notados».

3.3. El suicidio por un amor imposible: Garrofilea

El suicidio por amor es una de las constantes en la literatura universal. La imposibilidad de consumir el amor, ya sea por motivos externos y ajenos a los amantes, ya sea por rechazo de uno de ellos, es una de las cau-

²⁷⁶ No deja de ser representativo que Felina se suicide con la espada de su violador. Hay que recordar la espada de Eneas, con la que Dido se suicidó, motivo que ha estudiado Lida de Malkiel en su obra sobre la huella del mito de la reina de Cartago en nuestras letras. Vid. M.^a R. Lida de Malkiel, *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Londres, Tamesis Books, 1974, pp. 36-43.

sas más frecuentes de suicidio tanto dentro como fuera de la ficción. En el caso de ser rechazado, el amante coacciona con una amenaza de suicidio que a veces no lleva a cabo.²⁷⁷

Ése es el caso de Garrofilea, que parece utilizar el suicidio como chantaje para conseguir el amor de Trebacio, que la rechazaba. No importa si hubiera sido capaz de llevarlo a cabo o no: con ello consiguió su propósito de conmover al caballero.

Posteriormente, Garrofilea enviará una misiva a su amado Trebacio en la que le reprocha su abandono y le conmina a que vuelva, de lo contrario amenaza con darse muerte y procurar la de él. Esta amenaza epistolar no puede tomarse tan en serio como su primer intento, en la cámara del caballero, cuando tenía el arma en la mano. Aunque Garrofilea no se suicida, sí lo hace, ante todos, la doncella mensajera. La doncella, antes de suicidarse, acusa a Trebacio de injusto y desleal y ofrece su castidad a los dioses para que ellos venguen a su reina:

¡Ó, mis gratos dioses, recibid el sacrificio de mi castidad en pago de la vengança que de vuestros altos cielos tengo de ver hecha en este falsario sin fe! Hazed que mi sangre vertida por estas aras muestren la limpieza de amor de Garrofilea, hasta que con semejante solemnidad sea rompido el coraçõn del causador de su deshonra.²⁷⁸

No deja de resultar paradójico que una doncella ofrezca su vida y castidad a causa del amor (y la consecuente falta de honestidad) de su señora Garrofilea. La forma de cometer suicidio es la más frecuente en la obra, utilizando una espada cuyo pomo se asienta en el suelo para arrojarse de pechos sobre la punta. La doncella, con el ofrecimiento de su vida y de su virginidad, conmociona a toda la corte, en especial al emperador, que se retrae a sus aposentos sin querer hablar con nadie.

El episodio del acoso de Garrofilea a Trebacio, así como la amenaza de suicidio, guarda bastantes paralelismos con sendos episodios del *Ama-*

²⁷⁷ Vid. A. Campos García Rojas, «Formas y estrategias de la persuasión en la narrativa medieval hispánica: consejos y suicidios en los libros de caballerías», comunicación presentada en el *XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Valencia, 30 de noviembre al 2 de diciembre, en prensa. Agradecemos al autor la amabilidad de habernos facilitado el texto de su comunicación.

²⁷⁸ E. P. II, p. 157.

dís y de la *Demanda del Sancto Grial*.²⁷⁹ En concreto, con la escena en que la hija del Conde de Selandia acosa a Perión de Gaula, en la obra de Garci Rodríguez de Montalvo, y el momento en que la hija del rey Brucos intenta conseguir el amor de Galaz, en la *Demanda*. En este último caso, el suicidio se lleva a cabo a pesar de que Galaz, ante la inminente muerte de la doncella, parece acceder a satisfacerla. Sin embargo, la incontinencia de la dama se evidencia en su respuesta:

«Sabed, cauallero señor, que tarde me lo dexistes». Entonce alço el espada, e firiose tan gran ferida por medio de los pechos, assi que la espada passo de la otra parte, e cayo muerta en tierra.²⁸⁰

En otras obras de carácter artúrico también se encuentran ejemplos de doncellas que, tras haber sido rechazadas por el héroe, terminan suicidándose. Tal es el caso de Belisenda, quien, al ser rechazada por Tristán,

tomó luego la espada y púsola derecha contra el corazón, y la mançana en la tierra, y cargó fuertemente sobre ella, assi que le passó de la otra parte.²⁸¹

El suicidio de la dama desdeñada también lo encontramos en otros libros de caballerías españoles, como el *Clarián de Landanis*: Liselda confunde el verdadero sentido de las palabras cortesés de Clarián, de forma que, cuando éste se marcha, se siente abandonada y desdeñada, por lo que se arranca los ojos (que la hicieron enamorarse del caballero) y, tras solicitar que junto con su corazón le sean entregados a Clarián, se suicida. De nuevo, el amor de una dama hacia un caballero es tan fuerte que hace que le culpe injustamente. En el caso de Liselda, el suicidio sí se lleva a cabo, lo que no sucede en el caso de Garrofilea, quien, tras ser perdonada por sus súbditos, acepta sus obligaciones como reina y su comportamiento como tal resulta intachable (salvo su actitud hacia Trebacio, actitud que sus vasallos no comparten, aunque aceptan la voluntad de su señora).

Dentro de las muertes por amor, Lidia merece una mención especial. Esta doncella muere —al ser rechazada por el ingrato Breño de Lusita-

279 Vid. el apartado dedicado a fuentes de la obra.

280 Cito la edición de A. Bonilla y San Martín, *La demanda del Sancto Grial*, en *Libros de caballerías I*, Madrid, Bailly-Baillière, 1907 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 6).

281 *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo (Sevilla, 1534)*, ed. de M.^a L. Cuesta Torre, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 115-116.

nia— sin llevar a cabo ningún ataque contra sí misma. Cuando ella y su amante fueron capturados por malvados gigantes, la dama se enfrentó a ellos y consiguió que la liberaran para que buscara quien pudiera combatir contra ellos. Ella entonces buscó a Trebacio, que mató a los gigantes y rescató a Breño, pero el lusitano, sin razón aparente, comienza a dar muestras de desagrado por la doncella, hasta el punto de dejarla abandonada, como un nuevo Teseo, en una isla desierta. Tanta ingratitud fue demasiado para el corazón de la delicada doncella, que poco después muere sin otra causa que el rechazo de su amor. No se trata, por tanto, de suicidio. La causa es idéntica, el rechazo de su amante, pero las consecuencias no: el suicidio, siempre reprobable, se sustituye por una muerte en la que Lidia no puede ser culpada. Su comportamiento resulta intachable hasta el final. El retrato de esta doncella supone el espejo de toda doncella enamorada.

3.4. El suicidio por la muerte del amado: Tarsina, Breño, Tigliafa, Eleno y la madre de los señores de las Islas Belleas

Una de las causas de suicidio en la Edad Media estudiadas por Schmitt es la pérdida del ser amado.²⁸² Ése es el motivo por el que algunos de los personajes de la obra se quitan la vida (Tarsina, Breño y la madre de los señores de las Islas Belleas) y otros desean la muerte (la infanta Tigliafa, Eleno).

Tanto Tarsina como Breño comparten su carácter de personajes negativos. Tarsina se muestra extraordinariamente lujuriosa al engañar a un caballero para que la satisfaga sexualmente (usurpa la identidad de su señora para confundirlo). Su lascivia y sus maquinaciones acarrearán desgracias y muertes, entre ellas la de su amado. Ante el cuerpo ajusticiado de aquel cuyo amor sensual la llevó a cometer tantos engaños, Tarsina no puede por menos que confesar sus culpas y suicidarse. Aunque parece demostrar arrepentimiento, antes de morir su amor la lleva a besar el cadáver del caballero. A pesar de su confesión, el lector sabe que irá condenada al Infierno. Tarsina representa el caso más claro de suicidio reprobable en la obra. Su actitud es pecaminosa desde el principio, por lo que su final

²⁸² Jean-Claude Schmitt, «Le suicide au Moyen Age», *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*, 31 (1976), pp. 3-28.

no sorprende. Tarsina, si bien no es malvada, es un ejemplo de la flaqueza femenina, muy diferente al retrato que ofrecen otras doncellas y damas de la obra.

Por su parte, Breño es uno de los personajes cuyo comportamiento queda peor explicado en el texto: primero acepta agradado el amor de Lidia, luego la rechaza y, finalmente, una vez llega a sus oídos la muerte de la doncella, él mismo se quita la vida desesperado. Sin más explicaciones, el lector es testigo de esos cambios repentinos en el caballero, sin que pueda comprenderlos fácilmente. Lo que parece claro es que su suicidio se debe al dolor de conocer la muerte de su doncella.

Breño se muestra como cruel e inhumano al no reaccionar ante las muestras de amor de Lidia, ni ante su sufrimiento al ver que es rechazada y, todavía más, al abandonarla en una isla despoblada, sin importarle lo que pudiera sucederle. Pero su arrepentimiento y desesperación final tampoco lo salva, más bien lo condena del todo y sume al lector en confusión, al no poderse comprender cuáles eran sus verdaderos sentimientos por Lidia. Cabe pensar que su situación final es la de un hombre que comprende cuánto lo amaba su doncella; en esa situación se da cuenta de lo erróneo de su comportamiento, de lo cruel que ha sido y de que ha causado la muerte de la dama, todo lo cual lo lleva a la desesperación, una desesperación en un momento en el que su endurecido corazón parece volver a sentir. En cualquier caso, su muerte se encuadra dentro de las muertes provocadas por amor.²⁸³

La infanta Tigliafa también muestra deseos de morir ante la desaparición de su amado (el tártaro Zoílo). Sin embargo, promete a Zoílo que no se quitará la vida ni se dejará morir.

Al igual que Tigliafa, Eleno de Dacia desea la muerte tras ver fallecer a Lidia. En una de las escenas más conmovedoras de la obra, Eleno muestra una locura en la que sus pensamientos, confusos y desesperados, se

283 El suicidio de Breño implica que ama a Lidia; sólo así se comprende ese dolor insuperable que le produce saber que Lidia ha muerto por su causa. Recordemos que, de tres causas de suicidio en la Edad Media, según Schmitt, Breño ha de enfrentarse a dos de ellas: «la perte de l'être aimé», así como «la certitude de l'avoir trahi». Cualquiera de esas dos razones por separado hubiera sido suficiente para llevar al caballero al suicidio, las dos hacen que el suicidio sea inevitable.

expresan en una cascada de exclamaciones doloridas. La idea recurrente en dichas exclamaciones es el deseo de seguir a Lidia tras su muerte, así como imprecaciones contra sí mismo por no morir de dolor ante la pérdida de su amada doncella:

¿Dónde estoy, pues tengo poder en mí para te dexar ir tan sola? Pues, ¿cómo, amada mía?, ¿tengo de perderte?, ¡y que tenga este cruel corazón tan duro que no rebiente! ¡Ó, Eleno! ¿Y éste es el amor que a tu Lidia en vida mostravas?²⁸⁴

Al igual que la infanta Tigliafa, Eleno de Dacia no se dejará morir para cumplir una promesa dada a Lidia en su lecho de muerte (entregar una carta al ingrato Breño). El deseo de complacer la última voluntad de su señora le dará fuerzas para seguir adelante:

¿Qué es esto, Eleno?, ¿tienes por ventura creído lamentando cobrar tu querida Lidia ni hazer lo que por ella te fue mandado? Más te conviene andar peregrinando hasta hallar lo que prometiste. ¡Esfuerça, esfuerça, hasta cumplir lo que debes a la que de tu corazón siempre es señora!²⁸⁵

La historias de Eleno y Tigliafa coinciden en *a)* el deseo de morir junto con su amor, *b)* la última conversación con el ser amado y *c)* la promesa que hacen al moribundo, promesa que los lleva a seguir con vida. Ambos personajes comparten deseos suicidas que son superados por el amor.

También la pérdida de los hijos provoca el suicidio. Tal es el caso de la gigante madre de los señores de las Islas Belleas, quien, al ver muerto a su hijo a manos de Claridiano, «ase del agudo cuchillo y en un punto se lo lançó por el cuerpo, sin ser parte ninguno de los que allí estavan para lo poder estorvar».²⁸⁶ Pedro de la Sierra retoma el suicidio de la vieja que engañó al héroe en el *Lisuarte de Grecia*, imitando también la forma de cometerlo.²⁸⁷ Otro suicidio parecido encontramos en las *Sergas de Esplan-*

284 E. P. II, p. 122.

285 E. P. II, p. 123.

286 E. P. II, p. 206. Esta gigante es una de las «gigantas sin piedad», al igual que Gromadaça, Andandona y Bandaguida en el *Amadís de Gaula*. Vid. R. M. Mérida Jiménez, «Tres gigantas sin piedad: Gromadaça, Andandona y Bandaguida», en R. Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 219-233.

287 No obstante, la sobrina de Armato en el *Lisuarte* no es una gigante, como en nuestro texto.

dián, el de la gigante Arcabona.²⁸⁸ Sin embargo, frente al uso de la daga en el *Espejo*, en la obra de Montalvo la gigante se arroja desde una ventana. Esa diferencia puede deberse al hecho de que, mientras Arcabona lo hace a causa de la ira (al no poder vengarse de Lisuarte), el personaje de Pedro de la Sierra (y el del *Lisuarte de Grecia*) lo hace por un motivo más lícito (la pérdida de un ser amado), lo que explicaría una forma de suicidio más honrosa.

Mención aparte merece Melinda, cuyo suicidio se debe a la violación y muerte de su hermana. Puesto que el asesino y violador es su propio marido, se explica que la ira la moviera a intentar vengarse y, al no conseguirlo, al suicidio. La reacción de Melinda se debe a tres razones: la pérdida de la castidad ajena, la desaparición de un ser amado y la ira por no conseguir vengarse. Su locura la lleva a matar a su propio hijo, pero esta crueldad también se debe a su propósito de eliminar la descendencia de su criminal marido («No haré yo tanto mal al mundo que dexé hijo de tan mal padre en él»)²⁸⁹ Sin embargo, hay que tener en cuenta que en el suicidio de Melinda se funden varios motivos, lo que le da un carácter un tanto atípico dentro de la obra.

3.5. El suicidio por haber sido derrotado en combate: Bramarante

Sólo dos personajes masculinos se suicidan en la obra de Pedro de la Sierra: Breño y Bramarante. Breño, como se ha dicho, se suicida por la muerte de su amada Lidia. Bramarante, sin embargo, presenta un caso completamente distinto: se da muerte «por la ravia de se ver vencido» (I, 1).²⁹⁰

Pero, en realidad, Bramarante no ha sido derrotado por Alfebo, su contendiente, sino que decidió marcharse antes, precisamente para evitar la victoria de su contrario. El guerrero pretende que nadie pueda jactarse de haberlo vencido («Yo haré de suerte que ni vosotros os venguéis de mí ni

288 Garcí Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. de C. Sáinz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003, pp.183-184.

289 E. P. II, p. 57.

290 Recordemos que la derrota deshonrosa es una de las causas de suicidio que Campos García Rojas ha estudiado en los libros de caballerías españoles.

nadie pueda triunfar de aver vencido ni muerto a Bramarante»). Ése es su objetivo, evitar que sea otro quien lo derrote o mate. Se culpa por no haber conseguido la victoria en el combate que abandonó y, hablando a su espada, dice: «Covarde braço os rigió». Continúa dirigiéndose a «una pequeña daga que siempre acostumbraba a traer ceñida»: «Vós haréis lo que todo el cristianismo no fue bastante a hazer, pues me quitaréis la vida que tan bien merezco perder». Por otra parte, se culpa de no haber sido digno hijo de su padre y no haberlo podido vengar: «he sido para tan poco que delante mis ojos, sin lo poder vengar, me mataron a mi padre, que era más poderoso que Júpiter y más valeroso que Alcides ni Marte, y con mayores razones estimado que cuantos dioses en el cielo». Todas estas razones explican la situación emocional en que se halla Bramarante, furioso, frustrado y avergonzado. Estos motivos son los que lo llevan a pensar que debe morir («¡Ó, cómo mereces, Bramarante, la muerte por tu poco valor!»).

La forma de suicidio —atravesando «la daga por su indomado corazón»— resulta honrosa, propia del «más valiente y valeroso pagano que jamás en el mundo uvo». Como el lector sabe, el hecho de que Bramarante no derrote al Caballero del Febo no lo convierte en un mal guerrero. Muy al contrario, todo hace pensar en la gran valía del pagano: la larga duración del combate y la imposibilidad de decidir cuál de los dos combatientes llevaba la mejor parte.

Bramarante se suicida no porque objetivamente merezca morir, sino porque él, en su arrogancia, cae en el error de desesperarse. Su carácter soberbio lo lleva a ser incapaz de aceptar una derrota o admitir que pueda haber otro que pueda derrotarlo. Si a eso añadimos que fue incapaz de vengar la muerte de su padre y que, por tanto, se considera indigno de su progenitor, la decisión de suicidarse parece lógica. La derrota, causa típica de suicidio en los libros de caballerías, se une a la situación personal de Bramarante y a su psicología para explicar perfectamente la decisión de quitarse la vida, sin que resulte forzado en exceso.

3.6. Suicidio ejemplar y suicidio reprobable

Las amenazas de suicidio de Garrofilea ante el rechazo de Trebacio se consideran reprobables, si bien la fuerza del amor disculpa en cierta medida su actitud. Aun así, Garrofilea se presenta en franca oposición a su hermana Arcalanda, cuya castidad se evidencia todavía más ante el carácter

apasionado de su hermana. De esta forma, mientras el suicidio de Arcalanda se propone como un ejemplo de castidad, las amenazas de suicidio de Garrofilea no pueden ser consideradas de forma positiva.

Sin embargo, el suicidio de Arcalanda (elogiable dentro del ámbito ideológico de la época) provoca el castigo de Bramidoro sobre sus vasallos, que sufren las sangrientas consecuencias de la acción de su reina. Frente a ella, Garrofilea actúa motivada por su amor a Trebacio en contra de su propia castidad, de forma impropia a su estado. Curiosamente, las consecuencias de sus actos (sus hijos Rosalvira y Polifebo) son muy beneficiosos para el reino, ya que estos niños poseen gran belleza y virtudes. Además, de esta forma el futuro heredero pertenece a un altísimo linaje, el de los emperadores de Grecia.

Nos hallamos así ante una paradoja, un acto elogiado provoca consecuencias terribles, mientras que otro censurable produce otras muy beneficiosas. Pero es cierto que el único culpable de los males posteriores a la muerte de Arcalanda es Bramidoro, quien parece olvidar que prometió a la doncella no maltratar a los tinacrios; por otra parte, fueron los tinacrios quienes forzaron a su señora a aceptar el matrimonio, sin atender a la castidad que su reina había prometido a Diana. Sin embargo, hay que tener en cuenta que una reina, especialmente si era joven, no tomaba decisiones, sino que dejaba que los nobles del reino lo hicieran, de forma que se dedicaba tan sólo a acatar la decisión de éstos. Esta situación la encontramos en el Libro del Caballero Zifar, donde la infanta Seringa excusa su decisión en asuntos del estado.²⁹¹

Por otra parte, tal como Garrofilea expresa claramente en su disculpa, no puede evitar lo que hace, pues el amor todopoderoso la fuerza, sin que ella pueda luchar contra este sentimiento. Por tanto, no es dueña de sus actos y no debe ser culpada, ni siquiera cuando, desesperada ante el firme rechazo de Trebacio, intenta suicidarse con una espada, tal como (por motivos muy diferentes) había hecho su hermana. Los súbditos de Garro-

291 La infanta dice al conde: «mandat lo vos fazer, ca vos sabedes que quando mi padre morio en vuestra encomienda me dexo, ca yo muger so, e non he de fazer en ello nada, nin de meter las manos en ello; e commo vos touierdes por bien de lo ordenar, asy tengo yo por bien que se faga» (*Libro del Caballero Zifar*, ed. de C. González, Madrid, Cátedra, 1983, p. 358). Frente a ella, Arcalanda se limita a fingir aceptar porque, en realidad, planea suicidarse.

filea, ante su confesión, dan muestras de lamentar la pérdida de la honestidad de su señora, pero se encuentran muy satisfechos de saber que se halla encinta de tal señor. De acuerdo con ellos, los hijos que espera son razón suficiente para disculpar su yerro y no dudan en pensar que quizá todo fuera ordenado por los dioses (Tinacria es un reino pagano):

Assí que, soberana señora, no mirando al yerro, pues assí devió de ser ordenado por los dioses, pues a tal coyuntura y sin pensar, para nos restaurar y defender nuestro reino, el emperador griego vino a este tuyo y para nos dexar tan buen sucesor como se espera saldrá de tu vientre, que será defensor d'estos tus reinos y amparador de los vassallos, te queremos suplicar quites semejante tristeza de tu pecho, cobrando nuevo gozo, haziendo sacrificio a los dioses para que esfuercen a tu persona para darnos tal fruto de tal vientre, a nosotros agradable.²⁹²

Se disculpan los actos de Garrofilea por dos motivos: la fuerza del amor que vence la razón y las consecuencias positivas que de dichos actos se suceden.

Por otra parte, existen antecedentes del motivo del señor que, arrepintiéndose de sus yerros, se confiesa ante sus súbditos y se pone en sus manos. Entre ellos, puede mencionarse el que se lee en el *Libro del caballero Zifar*, donde en forma de *exemplo* se narra la historia de un rey que «era contra sus pueblos, [...] en desaforandolos e matandolos e deseheredandolos cruamente e syn piedat ninguna, de guisa que todos andauan catando manera quel podiesen matar». A pesar de todo ello, sus vasallos lo perdonan cuando el rey se confiesa ante ellos y afirma: «pongome en la vuestra medida, que fagades de mi lo que vos quiesierdes».²⁹³

Garrofilea ha actuado correctamente: si bien ha sido incapaz de controlar sus sentimientos, ha sido honesta con sus vasallos al confesar su pecado; por todo ello se hace merecedora del perdón.

3.7. La importancia del suicidio en la obra

En pocas obras de ficción postridentinas el tema del suicidio tiene un peso tan grande como en la nuestra. Además de todos los casos de suicidio efectivo mencionados (Arcalanda, Felina, Melinda, Tarsina, Brama-

²⁹² E. P. II, p. 109.

²⁹³ «Del exemplo quel infante Roboan dio al conde de Turbia sobre el mal que tenia con sus vassallos», en *Libro del Caballero Zifar*, pp. 393-395.

rante, Breño, la doncella de Garrofilea y la madre de los señores de las Islas Belleas), hay que añadir todas aquellas ocasiones en las que un personaje amenaza con suicidarse (Garrofilea) o da muestras de querer morir (Herea, ante las vejaciones del malvado Noraldino; Alpatrafio, ante su encantamiento; la madre de Brandafidel, ante la muerte de su hijo y el temor de ver morir a su marido; Eleno, ante la muerte de Lidia; y, en una visión profética de Arquisilora, Briana ante las muertes de sus hijos). Todos ellos suman ocho suicidios, cinco personajes que expresan deseos de morir, más las constantes amenazas de quitarse la vida por parte de Garrofilea. Aunque los anhelos de muerte se explican como tópico del planto y de la temática sentimental, tal cantidad de suicidios no puede ser considerada casual o tónica. Sin duda, el tema del suicidio —quizá en tanto que prohibido por el Concilio de Trento— había suscitado más interés en una época en que la ficción había sublimado el deseo de muerte como expresión de la pena de amor, uno de los temas fundamentales de la obra y tema recurrente en la ficción del momento.

El tema del suicidio y de la muerte aparece vinculado a todos los aspectos de la obra: bélico (Bramarante), maravilloso (Alpatrafio y la madre de los señores de las Islas Belleas), sentimental (Breño, Garrofilea, etc.), así como propio de los relatos internos de carácter ejemplar (Arcalanda). Sierra ofrece en su texto toda una casuística de suicidios. Se trata casi de un repertorio de situaciones que llevan a desear quitarse la vida. Pero, como siempre, ese repertorio procede, principalmente, de fuentes literarias anteriores.

LAS FUENTES DE LA *SEGUNDA PARTE* *DE ESPEJO DE PRÍNCIPES Y CABALLEROS*

1. Consideraciones previas

La originalidad de la obra de Pedro de la Sierra radica más en la composición y en el uso de determinadas técnicas narrativas que en la creación de episodios novedosos, que apenas se encuentran en el libro, donde se hallan numerosos ecos de otros textos que inspiraron diversos asuntos, situaciones y motivos. En ocasiones, aparecen frases tomadas de forma casi literal de otras obras, aunque casi siempre se trata de comparaciones desarrolladas en apenas unas líneas y nunca de párrafos enteros. Pedro de la Sierra realiza una labor de ensamblaje de diversas historias, para lo cual no duda en transformarlas, fundirlas o eliminar algunos de sus elementos con la intención de que se adecuen al plan general de su obra, a la trama y a su tono. Salvando las distancias, se trata de la misma labor que había realizado el anónimo autor del *Lazarillo de Tormes*, una labor de creación de un único texto incorporando elementos de procedencia diversa.

Por otra parte, hay que tener en cuenta el interés que en el siglo XVI despertó el tema de la *imitatio* y del ciceronianismo. La obra se escribe en un momento en el que no sólo se acepta, sino que también se promueve, la imitación de modelos de prestigio.²⁹⁴ Pedro de la Sierra escoge algunos

²⁹⁴ Vid. Á. García Galiano, *La imitación poética en el renacimiento*, Kassel, Publicaciones de la Universidad de Deusto / Reichenberger, 1992 (Problemata Literaria).

de los más alabados: Virgilio, Ariosto y Garcilaso, aunque utiliza siempre traducciones, lo que hace sospechar que ignoraba las lenguas latina e italiana.²⁹⁵

Una de las principales influencias que se encuentra en nuestra obra es la del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, cuya novedad de planteamientos supuso una renovación de los temas y motivos caballerescos en la literatura italiana y, posteriormente, también en la española. Ha de tenerse en cuenta que la trama de este libro fusiona de forma definitiva episodios típicos de los mundos artúrico y carolingio (las antiguas materias de Francia y de Bretaña), fusión que los libros de caballerías hispánicos absorbieron rápidamente. La influencia que el *Orlando Furioso* ejerció sobre la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* de Pedro de la Sierra ya fue comentada por Maxime Chevalier, quien señaló los evidentes paralelismos entre los episodios de Olimpia y Bireno, del *Orlando*, y el de Lidia y Breño en el texto español, así como los existentes entre los episodios de la muerte de Zerbín, en la obra italiana, y la de Zoílo, en la de Sierra; también comentó las similitudes en las invectivas misóginas de Rodamonte (*Orlando*) y Brufaldoro (*Espejo*), y las semejanzas en los respectivos desarrollos de estos episodios (ambos se enamoran a pesar de sus imprecaciones contra las mujeres). Es en estas tres ocasiones donde las semejanzas entre ambas

295 La admiración de Pedro de la Sierra por el mundo clásico lo lleva a fusionarlo con el caballeresco de forma aún más clara que el *Olivante de Laura*, en cuyo prólogo encontramos luchando héroes caballerescos con héroes de la Antigüedad clásica. Sin embargo, la fusión de estos dos mundos no es originalidad del aragonés, sino una tendencia del género. Vid. M.^a C. Marín Pina, «Metamorfosis caballerescas de Píramo y Tisbe en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea», en R. Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 289-307 (especialmente, pp. 303-307); J. M. Lucía Megías, «Introducción» a su edición de Francisco de Barahona, *Flor de caballerías*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997 (este texto, ya del siglo XVII, se halla claramente influido por el ciclo de los *Espejo de príncipes y caballeros*); M.^a I. Muguruza Roca, «Sobre el prólogo de *Don Olivante de Laura*, de Antonio Torquemada», en M.^a E. Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1991, pp. 127-144 (especialmente, p. 131); José Julio Martín Romero, «Febo el Troyano [1576] de Esteban Corbera: La reescritura caballeresca de la materia troyana», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 443-449. Esta obra es una de las que más claramente demuestran esta fusión, pues puede considerarse como un libro de caballerías que reescribe (a través del plagio) la materia troyana. No pretendemos establecer una lista exhaustiva de obras caballerescas con impronta grecolatina, tan sólo constatar que Pedro de la Sierra se limita a recoger una tendencia ya existente en el género.

obras no dejan lugar a duda con respecto al uso que Pedro de la Sierra hizo del texto de Ariosto y con las que M. Chevalier demostró la influencia del italiano sobre el aragonés.²⁹⁶

Además de las concomitancias citadas, el estudioso francés consideró también que la presencia en la obra española de las fuentes de Merlín de las Selvas de Ardeña se debía a la influencia del texto ariostesco. No obstante, habría que tener en cuenta el hecho de que este mito ya aparecía en la primera parte de Diego Ortúñez de Calahorra, donde se anunciaba la importancia que se le iba a conceder en la futura segunda parte; pero también es cierto que, dado que Pedro de la Sierra conocía la obra ariostesca, también puede aceptarse que ésta ejerciera un influjo sobre el aragonés en este sentido. M. Chevalier considera asimismo la influencia de Ariosto en las quejas de Alpatrafio, convertido en árbol. Sin embargo, a pesar de las semejanzas, hay que considerar también la influencia del episodio de Apolodoro en *La Eneida*, como se verá más adelante.²⁹⁷

Aparte de lo mencionado por M. Chevalier, la influencia del *Orlando furioso* sobre el libro de Sierra puede detectarse en otras ocasiones, como la historia de Candisea y la de Tarsina, ambas influidas por la de Ginebra y Ariodante; la batalla final múltiple, que recuerda a la que se establece en el canto XXVI del texto italiano;²⁹⁸ por último, la forma como Brandimardo muere en combate resulta muy parecida a la muerte de Brandimarte.²⁹⁹

La intertextualidad que ofrece este tipo de obras hace que no se pueda establecer siempre con total seguridad el origen inmediato de cada episo-

296 M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de L'Université de Bordeaux, 1966, pp. 271-273 y 281.

297 Aunque con reservas, el estudioso francés comentó la posibilidad de una influencia de Ariosto en el momento en que Merlín revela a Claridiano su linaje; no obstante, considera que tal influencia no es tan segura, ya que la figura de Merlín y su capacidad adivinatoria son temas que aparecen en otros textos.

298 Seguimos la numeración de cantos ofrecida por la traducción de Jerónimo de Urrea, la que utilizó Pedro de la Sierra (Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, p. 273). Vid. nuestras consideraciones en el apéndice al respecto. Utilizo la edición veneciana de 1575, ejemplar R-26.108 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

299 Con respecto a la influencia ariostesca en Sierra, vid. José Julio Martín Romero, «Nuevos datos sobre la influencia del *Orlando furioso* en España: Pedro de la Sierra frente a Ariosto», *Revista de Literatura Medieval*, en prensa.

dio; a pesar de esto, trataremos de realizar conexiones entre diversos momentos del libro con obras cuyo conocimiento por parte de Sierra puede asegurarse casi con absoluta certeza.³⁰⁰

Con respecto al plano de la *elocutio*, Pedro de la Sierra toma en ocasiones expresiones literarias de diversas obras (la traducción que Jerónimo de Urrea hizo del *Orlando Furioso* o la de Gregorio Hernández de Velasco de *La Eneida* de Virgilio); por último, también deja sentir la influencia de otros textos en la creación de antropónimos.

2. Influencia en el plano del contenido

2.1. Las historias de Candisea y Tarsina

El episodio de Ginebra y Ariodante en la obra de Ariosto servirá de modelo para dos episodios de la obra de Sierra: el de Candisea y el de Tarsina.³⁰¹

Con respecto a la historia de Tarsina, nos encontramos con claras similitudes en el plano argumental. En ambos casos el centro de la historia es la confusión de personalidad de dos damas. Una de ellas finge ser la otra y esta confusión causa desgracias a terceros. En el caso del *Espejo*, Tarsina finge ser su señora Artalanda, infanta de Francia, para conseguir el amor carnal de Lidiarte (enamorado de su señora sin que ésta le corresponda). A la mañana siguiente, el desventurado Lidiarte, creyendo haber pasado la noche con ella, besa a Artalanda, que grita y es socorrida por Dalior, su amado. Lidiarte mata a Dalior y es ajusticiado por ello. Ante tal cúmulo de desgracias, Tarsina se suicida abrazada al cuerpo colgado de Lidiarte. En la historia del *Orlando Furioso*, Dalinda es también doncella de una infanta, la infanta de Escocia, llamada Ginebra. Dalinda se halla enamorada de Polineso, duque de Albania,

³⁰⁰ Analizaremos las fuentes de la parte poética de nuestro texto en apartado independiente.

³⁰¹ Curiosamente, Maxime Chevalier no vincula ninguno de estos dos episodios de la obra de Pedro de la Sierra con la historia de Ginebra y Ariodante, pasaje que sí relaciona con otro de la primera parte del *Espejo de príncipes* de Diego Ortúñez de Calahorra, el de Policena y Roberto: «On reconaît enfin dans l'oeuvre de Diego Ortúñez un épisode romanesque emprunté au *Roland Furieux*: c'est celui de la belle Policena, du valeureux Luciano et du traître Roberto, qui reproduit exactement l'histoire de Genève, Ariodant et Polinès. L'auteur a signé son imitation en modelant le nom de son héroïne sur celui que l'Arioste avait donné au duc d'Albany» (*L'Arioste en Espagne*, p. 269).

y, a petición de éste, se disfraza de su señora. En realidad, Polineso quiere que su competidor amoroso, Ariodante, crea que Ginebra le ha sido infiel. Las diferencias entre ambos episodios son claras. Tarsina es quien, movida por deseos libidinosos, urde la trama que provocará consecuencias terribles: engaña a Lidiarte para que piense que va a gozar de Artalanda, cuando en realidad se trata de ella misma disfrazada de su señora. Dalinda no es sino una desdichada enamorada que acepta cualquier petición de su amado Polineso.

En el inicio de la historia de Tarsina, el Caballero del Febo y Tefereo encuentran a una doncella que les pide ayuda. Ellos ofrecen su vida si la causa es justa y ella responde:

¡Ay tanta razón —respondió la dama— que aun el cielo no consiente ni fuerça humana se diga sin muchas lágrimas! Pero si me prometéis, caballeros, de me remediar, yo os lo diré, que haziéndolo se remediarán tres cosas: la una, quitarme de la pena en que estoy puesta; y la otra librar a la infanta Artalanda, con la mayor traición y maldad acusada que jamás fue levantada; la última es ganar honra, que es la que todo buen cavallero pretende y dessea.³⁰²

En el *Orlando Furioso* también a Renaldos le informan del peligro en que se halla Ginebra. Lo animan a que intente liberarla y así consiga fama.

Busca lugar que tus trabajos duros
no queden sepultados entre losas,
porque tras el peligro y la fatiga,
siga la fama y ella el deber diga.

Y si de tu valor buscas la prueba,
aparejada tienes digna empresa,
que ni en la edad antigua ni en la nueva
jamás de caballero fue tal presa.
Y es que se ha de valer con clara prueba
la hija de este rey, nuestra princesa,
d'un gran varón, que Lurcano se llama,
que le quiere quitar su honra y fama.³⁰³

Las situaciones y los temas muestran similitudes claras: se conseguirá ganar honra y fama a través de la consecución de una tan alta empresa como es liberar a una infanta injustamente acusada. Ésta es la idea princi-

302 E. P. II, p. 77.

303 *Orlando furioso traducido en romance castellano por don Jerónimo de Urrea*, Venecia, a la enseña de la salamandra, 1575. Ejemplar R-26.108 de la Biblioteca Nacional de Madrid, p. 34b (de ahora en adelante, O. F.). Los criterios de edición son los mismos que para el texto de Pedro de la Sierra.

pal que un tercero (la doncella / los frailes) transmite al caballero (Alfebo / Renaldos) para animarlo a liberar a la infanta. La resolución del caso será ligeramente distinta. En el *Orlando*, Renaldos detendrá la lucha de los dos hermanos y, con su testimonio y el de Dalinda, conseguirá demostrar la inocencia de Ginebra; después Renaldos desafía a Polineso y lo mata. En el *Espejo de príncipes*, Alfebo y Tefereo lucharán contra los acusadores de la infanta y los vencerán.

Sin embargo, la figura de Tarsina y la de Dalinda no pueden ser más diferentes. Frente a la pasividad y servilismo del personaje ariostesco, Tarsina es capaz de tramar un engaño que le permita saciar sus ansias libidinosas con el hombre que ella desea. Tarsina y su concupiscencia son las causantes de todos los males que se siguen. Su deseo es tal que, al ver a su amado muerto por su culpa, no lo soporta y se suicida, no sin antes besar los labios, ya amoratados por la muerte, de su amado. Dalinda, por el contrario, no es culpable sino de la ingenuidad que la lleva a aceptar todas las peticiones del malvado Polineso, incluyendo interceder por él ante su señora Ginebra para convencerla de que lo ame y, posteriormente, entregarse a Polineso disfrazada de Ginebra. Un solo punto en común encontramos entre la Dalinda ariostesca y la Tarsina de Pedro de la Sierra: la lujuria. Ambas se entregan sin ningún reparo a su amante.

Por su parte, la historia de Candisea presenta mayor número de similitudes con el episodio del *Orlando Furioso*. Ya desde el comienzo, las situaciones son muy parecidas. El héroe (Polifebo / Renaldos) escucha una dolorosa queja, busca y encuentra a dos hombres que intentan asesinar con un puñal o daga a una dama (Candisea / Dalinda) a la que el caballero libera:

Estando d'esta manera oyó cierto lamento que algo lexos sonava. [...] No a mucho rato vio que dos villanos a una dama desnuda tenían atada a un tronco de un árbol. Y el uno de los villanos estaba con un afilado cuchillo en la mano para con él sacrificar el cuerpo de la dama a los dioses.³⁰⁴

en esto un llanto oyeron muy vezino, que en toda la floresta se sentía. Bayarte aguija el uno; el otro, al tino va, hacia un valle hondo que allí avía: dos salteadores veen y una donzella que les parece harto hermosa y bella. Llorando estaba y dolorosa cuanto donzella jamás fue en algún cuidado; los dos, con los puñales, en un tanto querían ensangrentar el verde prado.³⁰⁵

304 E. P. II, p. 258.

305 O. F., canto IV, pp. 35b-32(36)a.

La doncella comienza a contarle su triste caso al caballero. En ambas historias se trata de la doncella de una infanta (la infanta de Escocia, Ginebra, en *Orlando Furioso*, y la infanta Dondelaria, en el *Espejo*); la doncella le narra al caballero, entre lamentos, la perfidia de su amante (Polineso / Feridefonte), quien, enamorado en realidad de otra (Ginebra / Clarentina), ha embaucado a su enamorada para llevar a cabo una estratagema (hacer creer a Ariodante que Ginebra es la amante de Polineso / acusar falsamente a Clarentina del asesinato de Pinaronte). La doncella ha aceptado pensando que así conseguiría el amor del falso caballero:

Y viéndome a mí tan cautiva, no se receló de descubrirme su pecho, el cual me dixo siendo en parte que con libertad me pudo hablar:

—¡Ay, Candisea, amiga! Mucho ha que desseo esta coyuntura para os poder hablar y descubrir mi corazón. Ya avéis visto el caso desastrado y atroz de mi hermano. Sabed que Clarentina fue causa de su muerte. Si vos queréis hazer lo que aquí rogaros quiero, yo os juro por el alto Dios que otra no sea señora de mi corazón sino vuestra hermosura.

Yo, sinventura, que estava a él rendida, ofrecímele a todo aquello que mandar me quisiese. El traidor, con fingidas lágrimas, me dixo:

—No menos esperava yo de vós, señora mía. Ora pues, sabed que tengo intención de acusar a Clarentina de aleposa y dezir vós sois d'ello sabidora y en esto no ay poner ninguna duda.

Y yo, pensando aver alcanzado lo que tan desseado tenía, le prometí de lo hazer, como por la obra lo vería. Con este acuerdo se despidió de mí, yéndose a dar parte a su primo Rodelando, que es uno de los fuertes cavalleros d'esta tierra. Creyéndole Rodelando ser verdad, se le ofreció ser segundo en le ayudar, y así ambos juntos hizieron su acusación ante el emperador.³⁰⁶

Bien dijo que mi amor no se igualaba al que tenía aquella nueva diosa,

Y requiríome si por obra mía yerno del rey habelle yo pudiesse: y que bien vía yo que se alçaría cerca del rey quanto otro alçar se viesse, que muy complidamente pagaría tal beneficio mientras él biviessse: y que de su mujer y otra cualquiera, en amor me pornía la primera.

Yo, que satisfacelle desseava, ni supe o quise replicar partido: contenta sólo yo aquel día estava que me hallava avelle complazido.³⁰⁷

306 E. P. II, p. 259.

307 O. F., canto V, p. 39.

En ambos casos la doncella decide huir cuando la situación se complica; acude a su amado, que la reconforta y la convence de que se marche a una tierra suya. El desleal amante le ofrece dos de sus hombres para que la acompañen, aunque en realidad tienen orden de matarla:

Yo, como lo supe, temime.

Y muy secretamente me fui a la posada de Feridefonte,

del cual fui bien recibida. Y fingiendo que me quería embiar a su tierra, me pusieron en orden para caminar, dándome a estos villanos que matastes por guardadores, los cuales me truxeron aquí, poniéndome en el riesgo que vistes.

Y a lo que yo creo, de allá venían avisados, porque la maldad suya no se descubriesse.³⁰⁸

Pensé si me prendían, sin desvío, que en gran peligro estava el Duque mío.

La noche me salí sin que errasse la casa, yo, del duque de Albania. Allí le hize ver cuanto importasse, siendo yo presa, a su cabeza y mía. Loomé y dixo al fin que no dudasse y que fuesse con una buena guía, cerca una fortaleza muy guardada, con dos de quien yo fui acompañada. Este pérfido, ingrato y alevoso, con duda de mi fe, hizo otro daño: piensa yo diga el caso, malicioso, a largo andar, y raposino engaño. Fingió por no más no verme aquel [mañoso, mientras aplacava el rey su enojo extraño, querer llevarme a un su lugar fuerte y era el lugar mi escura y dura muerte.

Y de en secreto le ordenó a la guía que, como fuesse entr'esta selva escura, muriese en premio de la gran fe mía. Y su intención compliera bien segura, si mi gritar por vós no s'entendía. Mirad cual paga amor con desventura.» Esto contó Dalinda al Paladino, siguiendo todavía su camino.³⁰⁹

Los sicarios hubieran cometido el crimen si no lo hubiera impedido el caballero (Renaldos / Polifebo). El caballero finalmente liberará, por una parte, a la infanta falsamente acusada (Ginebra / Artalanda) y, por otra, conseguirá que no se castigue a la desdichada doncella engañada por su amante (Dalinda / Candisea).

308 E. P. II, p. 260.

309 O. F., canto V, p. 45a.

El número de concomitancias en el desarrollo del argumento es mayor aquí que en el episodio de Tarsina; sin embargo, es éste el que presenta el núcleo argumental del episodio ariostesco: la usurpación de la personalidad de una doncella y las consecuencias negativas que de ello se siguen. La labor de Pedro de la Sierra ha consistido en descomponer un episodio en unidades menores que, por diversas razones, lo han impresionado: en el caso de Tarsina, el cambio de vestidos entre la señora y su doncella, cambio de vestidos que implica juego, engaño y sustitución erótica; en el caso de Candisea, la imagen de una doncella atada a un árbol a punto de ser asesinada por dos malhechores, escena de gran efectismo (ha de destacarse el hecho de que Pedro de la Sierra desnude a la hermosa víctima, añadiendo un rasgo que hubo de producir al mismo tiempo piedad y deleite en el oyente o lector).

2.2. La batalla final múltiple

Uno de los posibles momentos en que el autor aragonés se vio influido por la obra ariostesca es la batalla múltiple con la que se cierra la obra.³¹⁰

El inicio de la batalla es la contienda entre Arquisilora y Polifebo. Aquélla, deseosa de ganar honra, pretendía competir con el tinacrio, movida por lo que había oído sobre sus hazañas. En plena lucha aparece Brufaldoro, cuya esposa había tomado Polifebo precisamente para atraer al mauritano y obligarlo a luchar contra él, ya que su primer combate quedó inconcluso cuando ambos perdieron el sentido. A pesar de que Brufaldoro solicita cortésmente a Arquisilora que le permita luchar en su lugar, ella se niega orgullosamente. En ese momento comienzan a inter-

310 E. P. II, p. 31. En la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, el final con la narración de una batalla inconclusa pudo deberse a la influencia de la primera parte del ciclo, que su autor, Diego Ortúñez de Calahorra, concluyó con la batalla entre Alfebo y Bramarante. El autor aragonés toma esta idea para la conclusión de su obra, pero la amplifica de forma que este terrible combate entre el protagonista y el más fiero pagano pasa en la segunda parte a ser una batalla en la que no sólo intervienen el protagonista (Claridiano puede entenderse como tal, a pesar de que su padre Alfebo y su abuelo Trebacio permanezcan en activo en la obra) y un fiero pagano (Brufaldoro), sino que a ello se añaden Rosicler, Eleno de Dacia, Arquisilora y Polifebo, hijo ilegítimo de Trebacio. El desenlace de la terrible contienda no puede predecirse y mantiene la expectativa del lector, que tendrá que leer la tercera parte si quiere conocerlo.

ponerse el uno al otro para combatir contra el tinacrio, situación en la que llega Claridiano, quien, tras una conversación en la que se entera de que el mauritano pretende interrumpir la lucha iniciada entre Polifebo y Arquisilora, decide enfrentarse a Brufaldoro para ayudar al que es, sin que él lo sepa, su tío. Por si fuera poco, aparece Rosicler, que se dispone, tras unas palabras de desafío, a luchar contra Brufaldoro, que lleva las armas de Bramarante, pero llega su primo Eleno de Dacia, al que no reconoce, y se enfrenta a él, sin saber de quién se trata. La narración del combate se interrumpe y, de esta forma, termina la obra, manteniendo en suspense al lector.³¹¹

Esta situación recuerda un episodio de *Orlando Furioso*: el combate entre Mandricardo, Marfisa, Rodamonte y Rugero, al que se unirán Sacripante y Gradaso.

Las batallas múltiples del *Orlando* y del *Espejo* presentan rasgos comunes y, a la vez, claras diferencias. Los rasgos comunes son los siguientes:

1. Ambos casos son batallas múltiples.
2. Se da un aumento progresivo del número de contendientes.
3. En ambas batallas aparece una dama guerrera (Arquisilora / Marfisa).
4. Esta dama guerrera tiene un carácter belicoso muy marcado que hace que desee ganar honra y fama enfrentándose a caballeros de nombradía sin otro motivo que el deseo de derrotarlos.
5. En un momento dado, uno de los caballeros deja inconsciente a su adversario, lo que le permite ir en ayuda de un amigo, que también ha perdido el sentido.
6. Esto produce un cambio de adversarios.
7. Los caballeros discuten por ser el primero cuya cuestión se resolviera, lo que provoca disensiones sobre quién tiene derecho a luchar antes.

Al final de la batalla múltiple, Rugero y Gradaso cruzan unas palabras que quizá inspiraron la situación del *Espejo*. Se trata de una lucha de tres contra tres, tal como la de Arquisilora, Polifebo y Brufaldoro, en la que dos

³¹¹ Esta batalla recuerda ligeramente a la del capítulo 27 de la primera parte, pero amplificada al máximo.

de los contendientes (aquí Arquisilora y Brufaldoro) discuten por poder luchar contra Polifebo, y uno de ellos (Brufaldoro) afirma tener derecho inicial para la contienda, ya que su causa es legítima:

La furiosa señora con la espada alta le dixo:

—¡Tente atrás, vil y de baxo linage!
¡Déxame acabar mi hecho antes que la potencia de mi braço derribe tu sobervia!

—¡Tente —dixo el pagano—, que a mí se me deve el tomar vengança d'este mal cavallero, que me lleva mi dama robada!³¹²

«Dexa la cosa a mí», dezia Gradaso,
«que su locura curaré este día».

Dezia Ruger: «A mí toca este passo,
que la lid por derecho justo es mía».

«Queda atrás tú», «más queda tú», ni passo tornan atrás, gritando todavía.

Batalla se travó triangulada,
inflamada, confusa y enconada.³¹³

La maraña de contiendas y la similitud de alguna de las situaciones no parece dejar lugar a dudas sobre la inspiración ariostesca del episodio.³¹⁴ Por otra parte, el sentido del humor que rezuma la parodia ariostesca se ha perdido completamente en el texto español, en el que el interés principal es tan sólo mostrar una enorme batalla final entre guerreros tan bravos que su resultado sea impredecible por el lector.

2.3. La historia de Alpatrafio

Otro de los momentos del libro de Sierra que Maxime Chevalier consideró inspirado por Ariosto es el de las quejas de Alpatrafio, emperador de Egipto, convertido en árbol por haber asesinado a su hija.³¹⁵

El episodio que, según Chevalier, inspiró las quejas lastimeras del humano vegetal en el libro de caballerías español es el de Astolfo, convertido en mirto por la maga Alcina. Aunque existen concomitancias entre ambos episodios, también son notables las diferencias. En realidad, salvo el hecho de que un vegetal se revele como un ser humano transfigurado que lamenta su suerte, ambos episodios son bastante distintos. Mientras que en Ariosto Astolfo está en forma de mirto, Alpatrafio es un árbol

312 E. P. II, p. 289.

313 O. F., xxvii, p. 320b.

314 También hay que considerar este momento ariostesco como fuente de la batalla entre Brufaldoro, Claridiana, Alfebo, Arquisilora y el Rey de los Garamantes (E. P. II, p. 27), pues se trata también de una batalla múltiple, aunque el número de contendientes en lucha simultánea es menor.

315 Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, p. 271.

de metales preciosos. El emperador de Egipto fue castigado por haber asesinado a su propia hija. Astolfo fue transformado en mirto por su antigua amante, la maga Alcina, cuando se cansó de él. Las quejas lastimeras y los ruegos de Astolfo nunca dejan de ser corteses. Los dolorosos quejidos de Alpatrafio llegan al insulto cuando Arquisilora le hace sangrar. Mientras Rugero se disculpa por haber atado al mirto su caballo, Arquisilora no lamenta haber herido al árbol y hacerlo sangrar, ya que considera que es justo castigo por su pecado. Las diferencias son enormes, ya que no se trata de una inspiración de todo el episodio, sino tan sólo del momento en que un personaje comprende que una determinada planta es en realidad un ser humano encantado.

Pero, además del recuerdo ariostesco, este episodio puede relacionarse también con otro de *La Eneida*, obra que gozó de gran éxito editorial en el siglo XVI gracias a la traducción, entre otras, de Gregorio Hernández de Velasco. En el libro tercero de la obra virgiliana, el alma de Apolodoro se hace patente a Eneas, quien, al arrancar unos arbustos, ve salir sangre negra de la tierra y oye la voz del fallecido.³¹⁶

También este episodio sirvió como una simple inspiración de algunos rasgos, como la sangre que sale al partir una rama o el lamento del triste Apolodoro, que se queja de Eneas, a quien pide que no lo despedace:

Y porfiando en su demanda, oyó una voz que decía:
—¿Ay de mí! ¿Por qué me atormentas?

(¿dirélo o callarlo he?), un mortal gemido
sonó de lo profundo del collado
y tras él esta voz llegó a mi oído:
«Eneas, ¿por qué apedazas al cuitado?»

[...] Mira que soy Alpatrafio, por mi desventura Emperador de Egipto, que por ser homicida de una hija mía, padezco este tormento.

[...] que yo soy Polidoro aquí clavado
con mil dardos, que en ramos se ha
[tornado].

Gran turbación sintió la valerosa reina de oír una voz semejante.

Un temeroso espanto, un miedo incierto
me turbó al punto el ánima oprimida;
pasméme allí, el cabello alzóse yerto,
la voz a la garganta quedó asida.

Y soltando la rama, miró por ver quién era el que aquellas razones le decía, pero

[...] estuve un rato atónito y pasmado:
la sangre me cuajó un temor helado.

316 Virgilio, *La Eneida*, pp. 78-79.

no alcanzó a ver cosa alguna. Y por ver si acaso bolvería a hablarle, tornó a tirar de la rama con doblada furia tan fuertemente que casi de la rama se quedó colgada, pero poca pro le tuvo, que no hizo más que al principio.

Y para oír lo que dezía estuvo atenta. Y oyó que le dezían:
—¡Ó, raviOSO can! [...] Passa adelante y déxame con mi triste desventura, que hartos ay sin ti que me atormenten.

Y sin aguardar respuesta, trava de la rama con grandíssima furia, la cual arrancó del árbol, quedándose con ella en las manos. Y salió del lugar donde se arrancó un rayo de sangre que a la reina le bañó las armas, de tal manera que nunca perdió el color.³¹⁷

Torno otra vez, para tomar certeza de la secreta causa del portento, [...]

Deja holgar en su perpetuo nido al triste en cuerpo y alma sepultado. No quieras con partir miembros humanos hacer malvadas tus piadosas manos.

[...] pruebo con fuerza a desraigarle para cubrir con verdes ramas la sacra ara.

Un monstruo vi admirable, extraño,
[horrendo:
el primer ramo no hube bien partido,
cuando una negra sangre de él saliendo
el suelo todo en torno vi teñido.

Por otra parte, con respecto a la forma arbórea de Alpatrafio, hay que recordar la imagen del árbol de metales preciosos que encontramos en la *Crónica Troyana impresa*:

En medio d'este patio había un hermoso árbol muy acopado y de mucha riqueza, los ramos eran unos de oro y otros de fina plata, con muchos esmaltes en él pintados con gran sotleza.³¹⁸

[...], en especial se maravillaron infinito de un árbol grande que en medio de la cuadra estava plantado por arte mágica muy sotilmente. El cual árbol era de altura de doze cobdos en alto, y el árbol se tendía en muchos tendidos ramos y era la mitad de oro y la mitad de plata, según se representava, y por esta misma vía eran las flores y fojas del árbol, y parecían ser pobladas de muchas y diversas piedras preciosas, y que su fructo del árbol fuesse aquél.³¹⁹

317 E. P. II, p. 137.

318 E. P. II, pp. 136-137.

319 *La corónica Troyana en Romance*, Medina del Campo, Francisco del Canto, a costa de Benito Boyer, 1587, f. 54r a (ejemplar de la British Library, 200.e.19). Seguimos para la presentación gráfica del texto las mismas normas de edición que utilizamos para la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*.

Pero no existen más similitudes entre este árbol y el de nuestro texto: Pedro de la Sierra se ha limitado a recordar una imagen sorprendente para insertarla en su ficción, no para el desarrollo del episodio.

Mientras en ocasiones Pedro de la Sierra se nutre de un único episodio ajeno para componer dos distintos (como el de Ginebra del *Orlando Furioso*, que inspira los de Tarsina y Candisea), aquí se comprueba que fusiona dos fuentes distintas para crear una única situación en su libro y utiliza una tercera para una imagen en concreto (el árbol de metales preciosos). Más que dos técnicas frente al modelo, esto demuestra la libertad con que el aragonés utiliza diversas piezas —que había ido guardando en su memoria— para crear su propia obra.

2.4. La historia de Arquisilora

Con respecto a la historia del viaje en carro de Arquisilora, hay que recordar el *Amadís de Gaula*, en concreto el episodio de la carreta de la reina Briolanja de Sobradisa.³²⁰

La similitud entre ambos episodios es clara, aunque también existen diferencias: la descripción del carro (tirado por doce palafrenes y cubierto con jamete bermejo en el *Amadís*; tirado por cuatro caballos y cubierto de luto en el *Espejo*), el número de caballeros que lo guardan (ocho en el *Amadís*; treinta en el *Espejo*), lo que contemplan en el carro (una tumba que representa al rey muerto en el *Amadís*; el propio rey muerto, embalsamado, en el *Espejo*), la reacción final del personaje (Amadís se aleja respetuosamente; Rosicler se marcha airado por la poca cortesía con que fue tratado). Sin embargo, las semejanzas no dejan lugar a dudas:

1. Un caballero encuentra un carro suntuoso cubierto de forma que oculta su interior.
2. El caballero pretende averiguar de forma cortés qué oculta el carro.
3. Los caballeros que guardan el carro se lo impiden.
4. El caballero los vence a todos y se dirige al carro.

³²⁰ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de J. M. Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1991, vol. I, pp. 460-462.

5. Descubre que el interior del carro guarda el cuerpo de un rey muerto de un golpe de espada en la cabeza, una dueña y una niña de gran hermosura.
6. La dueña se enfurece contra el caballero que ha osado mirar dentro del carro.
7. El caballero se marcha.

También coinciden otros factores en el desarrollo de la historia en ambos libros:

1. Los dos muertos son reyes (de Sobradisa en el *Amadís*; de Lira en el *Espejo*).
2. La niña es la heredera.
3. La niña busca caballeros que la restituyan en su reino.
4. Finalmente la niña recuperará su reino.

También hay que recordar un episodio muy probablemente influido por el amadisiano: el de Artayda en el *Olivante de Laura*.³²¹ Coinciden en la batalla entre el héroe y los caballeros que guardan no un carro, sino unas andas, donde se halla el cadáver de un caballero. Existen entre los tres episodios bastantes paralelismos: el diálogo entre el protagonista y los caballeros guardadores; la imagen del muerto tan celosamente protegido; la búsqueda de un caballero que vengue la ofensa; la mujer que llora al muerto. Si bien se puede suponer que Pedro de la Sierra conocía la obra de Torquemada, todas las concomitancias entre el episodio de Artayda del *Olivante de Laura* y el de Arquisilora en nuestro texto se deben, casi sin lugar a dudas, a su fuente común (el episodio de Briolanja en el *Amadís de Gaula*), a juzgar por las diferencias que existen entre ellos, diferencias que no se dan, sin embargo, entre la obra amadisiana y la del aragonés.

Por otra parte, el episodio de Arquisilora también está influido por otro episodio del *Orlando Furioso*. En efecto, el combate que Rosicler y Brandimardo mantienen contra los gigantes Bulfor y Mandroco (I, 29) está inspirado por el combate entre Roldán, Brandimarte, Gradaso, Agramante y el rey Sobrino en el libro de Ariosto.³²²

³²¹ Antonio de Torquemada, *Olivante de Laura*, ed. de I. Muguruza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, pp. 751-756.

³²² O. F., cantos XLI y XLII.

El paralelismo se ve reforzado por la similitud de los nombres Brandimarte-Brandimardo. A pesar de las diferencias, podemos destacar varios puntos comunes:

1. En el combate un caballero es herido con un golpe a dos manos sobre el yelmo sin que tenga oportunidad de defenderse (Brandimardo está inconsciente a causa de un golpe de Mandroco / Brandimarte no ve como se acerca Gradaso, que de esta forma puede golpearle impunemente).
2. El caballero herido cae del caballo.
3. Ambos golpes no pueden ser impedidos por el amigo del caballero (Rosicler y Roldán se hallan inconscientes por golpes respectivos de Bulfor y Gradaso).
4. El amigo vuelve en sí y, al ver muerto al caballero, se enfurece y se entristece tanto que ataca fieramente a sus contrincantes.
5. El amigo mata a uno de sus contrincantes con un golpe que afecta a la cabeza (en el *Espejo*, se la parte / en el *Orlando*, lo decapita).
6. Posteriormente mata a otro atravesándolo con la espada por el lado izquierdo.
7. No se alegra por la victoria a causa de la pesadumbre de ver a su amigo moribundo.
8. Le quita el yelmo y habla con él por última vez.
9. El caballero malherido muere con el nombre de su amada en los labios, pero la muerte impide que termine de pronunciarlo.

A pesar de estas concomitancias, que no dejan lugar a dudas del episodio inspirador, también existen diferencias. En el episodio ariostesco nos encontramos con una lucha contra el infiel. De ahí que la muerte de los paganos implique su ida al Infierno. Con respecto al rey Agramante, Ariosto afirma:

Corre el espirtu al lago do bivía
Caron, el cual l'echó su garfio ardiente.³²³

En clara oposición, Ariosto cuenta que a la muerte de Brandimarte

Un son oyeron d'ángeles, concorde,
que la beata alma entre ellos han llevado,

323 O. F., canto XLIII, p. 496b.

al dexar que dexó el corporal velo,
a aquella eternidad del alto cielo.³²⁴

Este carácter religioso está ausente del *Espejo de príncipes*, en el que el tono amoroso es el que domina, ya que Brandimardo está enamorado de la señora cuyo reino pretende liberar. No se trata de un enfrentamiento de fieles contra infieles, sino de gigantes usurpadores de un reino contra unos caballeros que pretenden liberarlo y entregarlo a su legítima reina. Las últimas palabras de Brandimardo con el nombre de su amada —que la muerte le impide terminar de pronunciar— hacen que su fin cobre un valor distinto, el de una muerte por amor, ya que la cuestión de Arquisola es la que ha motivado su fallecimiento.³²⁵

2.5. El suicidio de Arcalanda

La influencia que ejerció sobre Pedro de la Sierra la traducción que Gregorio Hernández de Velasco realizó de *La Eneida* de Virgilio se evidencia también en la narración de Arcalanda y Bramidoro, precisamente en su momento culminante, la autoinmolación de Arcalanda (I, 5), que recuerda a la de Dido en el libro cuarto de la obra latina.³²⁶

Al igual que Dido, que solicita que se preparen sacrificios, Arcalanda pide treguas al rey Bramidoro para realizar sacrificios a Diana, a quien había consagrado su castidad. Tanto Dido como Arcalanda piensan inmortalarse, aunque mantienen tal determinación en secreto para evitar que se lo impidan. Dido, antes de morir, prorrumpe en exclamaciones contra su fortuna. Arcalanda, por su parte, se dirige en un emotivo discurso a Diana, a sus súbditos y al rey sardo, e inmediatamente después se suicida lanzándose sobre una espada, tal como hace Dido:

Y diciendo esto, sacó una blanca espada
que debaxo de su manto secreta traía y,
afirmando el pomo en el suelo del tablado,
con presteza no pensada se lanzó
encima, [...].

Dijo. Al momento acuden sus mujeres
al alboroto y hállanla caída
sobre la aguda espada ya muriendo: [...]

324 *Ibidem*, p. 497a.

325 En el *Orlando* sucede lo mismo: el personaje muere sin acabar de pronunciar el nombre de su amada Flordelís, pero ésta no tiene ninguna relación con el combate que acaba con su amado.

326 Virgilio, *La Eneida*, pp. 140-141.

Ante tal desgracia, se eleva un horrible grito de los presentes, descrito de forma semejante en ambos textos:

Grande fue el sentimiento que del caso tan infeliz se hizo entre la gente, dando los alaridos que los cielos rompían.

Alzan un alarido horrendo todas que atruena el gran palacio y altas salas. [...] braman las casas todas y resuenan con amargos lamentos y gemidos y con gritos y aullidos en mujeres, e hiriendo sus pechos y sus rostros hacen un triste son que rompe el aire, [...]

Un ser querido (el rey Bramidoro, en el caso del *Espejo* / Ana, la hermana de Dido, en *La Eneida*) sube al lugar del suicidio y abraza a la casi inerte dama:

Pero sobre todos el gigante, que como hombre fuera de juicio, dando espantables bramidos, por entre toda la gente se metió, hasta subir al tablado y, junto que fue con el cuerpo de la difunta donzella, tomola entre sus brazos y con una temerosa voz dixo:

Diciendo tales lástimas ya había subido por las gradas a lo alto del altar, donde estaba la hoguera. Ya, llorando y gimiendo amargamente, la medio viva hermana había tomado en su regazo y con abrazo estrecho haciendo amargo duelo la apiadaba, [...]

El personaje, loco de dolor, se dirige a la dama y pregunta en términos muy similares:

¿Éste es el sacrificio, descanso mío, que hazer querías a quien tanto te amava? ¿Quisiste engañarme y para ello me pediste treguas de sólo un día, para que con más brevedad diesses a ti y a mí la muerte?

¿Éste era el sacrificio, hermana mía? ¿Hermana mía, a mí, a mí engañabas?

Ambos personajes hubieran deseado morir con la desventurada dama:

¿Por qué, ó reina y señora mía, si tal intención tenías, no sacrificaste primero este siervo tuyo y tan sujeto a tu hermosura?

¡Ay me! ¡Que con razón muriera ufana si en tu muerte me hicieras compañera! ¡Pasara el hierro a una y otra hermana, un mismo dolor y hora fin nos diera!

En ambos casos se culpan también a sí mismos por lo sucedido: Bramidoro, por su descuido, y Ana, por haberse encargado ella misma, ignorante de la determinación de su hermana, de preparar los sacrificios:

¡Ay de ti, Rey de Cerdeña, pues perdiste
con tanto descuido la que señora de tu
corazón avías hecho!

¡Cruel de mí! Que, aunque con alma sana,
yo te apresté la muerte y la hoguera.
Yo, yo cruel te he muerto y juntamente
a mí, que ya la vida me es odiosa: [...]

El análisis de estos fragmentos revela como la imagen del suicidio de Dido inspiró la del suicidio de Arcalanda. La imagen efectista y teatral de la muerte de la amante de Eneas resulta memorable; posee una fuerza que hubo de impresionar a Pedro de la Sierra, como le impresionaron la muerte de Zerbín (que inspiró la de Zoílo), el vegetal capaz de hablar y sangrar (modelo de Alpatrafio) o la imagen de una doncella a punto de ser cruelmente asesinada por dos sicarios (retomada en la historia de Can-disea). Todas ellas resultan especialmente poderosas por su dramatismo, hasta el punto de haber producido un recuerdo duradero en la mente de Pedro de la Sierra, recuerdo que resurgió durante la labor compositiva del aragonés.

2.6. La aparición de Antemisca por mar y la partida de Claridiano

El momento en que Claridiano parte de Trapobana sin permiso del rey Delfo (II, 8) recuerda al capítulo CXXVII del libro cuarto del *Amadís de Gaula*, en el que Amadís se marcha, sin permiso de Oriana, para ayudar a Darioleta.³²⁷

Las circunstancias coinciden en ambos textos: un caballero (Amadís / Claridiano) está triste por no poder dedicarse a la vida errante y a las hazañas de caballería a causa de la prohibición de una persona que lo ama (Oriana / el rey Delfo); un día se halla a la orilla del mar y ve llegar un barco en el que viaja una dama que dolorosamente solicita su ayuda; el caballero, que no puede evitar conmoverse al ver el dolor de la mujer, no duda en ofrecerse a ayudarla; entonces ella, agradecida, se arrodilla y se dispone a besar las manos al caballero (aunque Amadís no se lo permite, lo que sí hace Claridiano); el caballero, para evitar que le impidan marcharse, decide partir sin buscar armas (Amadís toma las del caballero muerto, hijo de Darioleta / Claridiano se marcha sin ellas); tampoco pide permiso a la persona que le prohibía marcharse; una vez comenzada la tra-

327 Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, pp. 1642-1648.

vesía por mar, el caballero rogará a la dama que le cuente su desgracia, lo que ella hará no sin gran llanto, tras lo cual el caballero, compadecido ante la desgracia de la pobre mujer, la consuela lo mejor que puede.

Amadís se siente atrapado sin poder continuar con la vida de caballero errante tras su matrimonio y se preocupa por la mengua de su honor. Su situación debió de inspirar la imagen de Claridiano, joven caballero novel que sólo ha realizado una hazaña —eso sí, descomunal, como es vencer a Geredeón Brandembul— y que se mantiene inactivo por obedecer al rey Delfo. Esta inactividad resulta impropia en un caballero de su edad y linaje, lo que causa el menoscabo de su honor (tal como le recuerda un misterioso enano que le anuncia que pertenece a un alto linaje).³²⁸

La prohibición del rey Delfo resulta más egoísta y más difícil de aceptar que la de Oriana, ya que es una decisión que implica el entorpecimiento de la vida heroica de Claridiano.³²⁹

Pero, a pesar de estas diferencias, ambos textos coinciden en la idea de un caballero forzado a permanecer inactivo por el amor a un ser querido, y que se encuentra con la posibilidad de reanudar su vida caballeresca. También coinciden en la imagen: un caballero a la orilla del mar contempla la llegada de un barco cuya tripulación muestra señas inequívocas de duelo (un caballero muerto en el caso de Amadís / ropas de luto, en el de Claridiano). En los dos casos, la falta de obediencia se justifica por la rectitud de la causa que el caballero va a defender; la decisión de partir sin permiso se presenta como la más adecuada a las reglas de la caballería y, en especial, a una de sus normas fundamentales: ayudar a los desvalidos, principalmente a las dueñas y doncellas necesitadas.

328 En el fondo de esta cuestión se encuentra el tema de la *recreantisse*, que encontramos en los textos de Chrétien de Troyes.

329 Por otra parte, tal como afirma Romero Tabares, «La mujer tiene siempre el anhelo de mantener el caballero en su presencia [...]; no tiene más remedio que tolerar sus viajes porque él está obligado a socorrer a quienes se lo piden y buscar aventuras, pero estas situaciones no responden a los íntimos deseos de la mujer. Es verdad que ella tiene autoridad suficiente como para prohibir al caballero que salga de viaje, pero el amor nunca llega a ser razón definitiva para que el caballero deje la vida de acción». (M.^a I. Romero Tabares, *La mujer casada y la amazona*, p. 104).

2.7. Los amores de Trebacio y Garrofilea

El origen último del episodio de los amores de Garrofilea por Trebacio (I, 21) se encuentra de nuevo en el *Amadís de Gaula*, en concreto en la historia de la procreación de Florestán, hijo de Perión de Gaula y de la hija del Conde de Selandia.³³⁰

La estructura del episodio, salvo algunas diferencias de tono, prácticamente se mantiene idéntica:

1. Un caballero despierta a causa de una doncella que ha entrado en su alcoba,
2. el caballero intenta levantarse,
3. pero la doncella lo retiene y lo tranquiliza.
4. El caballero se enfrenta a las proposiciones amorosas de esa doncella, de cierto rango social.
5. El caballero se niega a aceptarlas y
6. recuerda a la doncella que está arriesgando su honra.
7. Ante esta negativa, la doncella amenaza con suicidarse atravesando su pecho con una espada.
8. El caballero impide el suicidio y
9. decide satisfacer los deseos eróticos de la doncella,
10. de forma que queda encinta;
11. posteriormente el caballero se marcha, abandonándola.

Si bien Pedro de la Sierra mantiene el desarrollo básico del episodio, elimina el carácter procaz y la excesiva desenvoltura de la doncella, y confiere a los amores ilícitos un revestimiento cortés que, aunque no legitime la acción de la mujer, la explica: la reina Garrofilea se halla profundamente enamorada del emperador y no busca —como la doncella del *Amadís de Gaula*— una mera satisfacción sexual. La relación entre los dos personajes también es distinta, pues, mientras que Perión es invitado del padre de la doncella, Trebacio se halla prisionero de la reina. Por otra parte, Perión es un caballero joven, mientras que Trebacio ya es un hombre maduro (recordemos que su nieto Claridiano ya ha nacido). Esta diferencia de edad también marca las diferentes actuaciones de los dos caballeros: Perión se niega

330 Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, pp. 626-628.

al principio porque simplemente no desea causar enojo al padre de la doncella; Trebacio, porque no quiere ser infiel a la emperatriz Briana.

Por otra parte, Garrofilea se limita a declarar su amor a Trebacio, incluso cuando lo visita en su alcoba, lo que la diferencia del carácter decidido de la hija del Conde de Selandia, quien no duda en acostarse con Perión para besarlo y abrazarlo aprovechando el sueño de éste. Garrofilea no se aprovecha del sueño de Trebacio sino para admirar la belleza del caballero, quien despierta por los suspiros de la hermosa reina, frente a Perión, que lo hace por el trato erótico de la hija del Conde de Selandia.

D'esta suerte se estuvo hasta que, con los graves y menudos sospiros que Garrofilea dava, uvo el emperador de recordar. Y como vio a la reina, fue muy espantado y quísose levantar, pero ella no se lo consintió, antes le hizo asegurar. Y poniendo la lumbré sobre la mesa que en el aposento estava, se vino a assentar sobre la cama. Virtiendo lágrimas de verdadero amor le dixo:

y no tardó mucho que se halló abraçado a una donzella muy hermosa, y junta la su boca con la dél, y como acordó, quísose tirar afuera, mas ella lo tornó y dixo:

Una vez despierto el caballero, la hija del Conde de Selandia se le ofrece con una interrogación retórica donde se respira cierta ironía jocosa, frente a la seriedad de las expresiones de Garrofilea en la misma situación:

Quiero saber de ti, señor mío, la intención que tienes contra esta desdichada reina, herida de la flecha de Cupido por sola la vista de tu estremada persona, para que con tu respuesta ordene lo que tengo de hazer de mi miserable vida. [...] Acaba ya, emperador, de me responder, dándome muerte o vida con tu respuesta.

Qu'és esto, señor; no folgaréis mejor conmigo en esse lecho que no solo?

Garrofilea no es como la procaz hija del Conde de Selandia, de forma que se limita a solicitar al caballero su amor, frente a la doncella del *Amadís de Gaula*, que no se molesta en pedir lo que desea, sino que lo toma directamente. Garrofilea admite lo impropio de su comportamiento, mientras que en la obra de Montalvo la doncella se muestra enojada por el rechazo del caballero.

La reina de Tinacria encuentra en el suicidio la única solución para acabar con sus terribles ansias amorosas; por su parte, la hija del Conde de Selandia, con su suicidio, pretende amenazar con provocar una situación que enojará a su padre más aún que la pérdida de su honra. Con semejante razonamiento, Perión carece de argumentos y accede a las peticiones de la doncella. Por su parte, Garrofilea, en un momento de gran tensión, no puede por menos que desvanecerse, lo que conmueve de tal forma a Trebacio que decide satisfacer el amor de la reina.

La petición apasionada de la reina Garrofilea en la cámara de Trebacio, y la posterior amenaza de suicidio, también recuerdan el momento, en la *Demanda del Sancto Grial*, en que la hija del rey Brucos se enamora de Galaz, cuyo amor intenta conseguir de cualquier forma, pero, ante la negativa de éste, le dice:

«No atenderé más», e saliose luego del lecho, e fue corriendo, e tomo el espada de Galaz [...] e sacola de la vayna, e tomola con ambas manos, e dixo a Galaz: «Señor cauallero, vedes aqui el bien que yo de los primeros amores oue; en mal día fuestes vos nascido tan fermoso, que tan caro me costara vuestra beldad». E quando Galaz vio a la donzella que tenia la espada en la mano, que se queria matar con ella, salio del lecho todo espantado, e dixo: «¡Ay buena donzella! sufridvos vn poco e no os mateys assi, que yo fare todo vuestro placer». Y ella, que tanto era cuytada de amor que mas no podia ser, dixo: «Sabad, cauallero señor, que tarde me lo dexistes». Entonce alço el espada, e firiose tan grande ferida por medio de los pechos, assi que la espada passo e la otra parte, e cayo muerta en tierra.³³¹

Este episodio guarda bastante similitud tanto con el de Garrofilea como con el de la hija del Conde de Selandia. Pero Garrofilea no se comporta como ninguna de las otras dos doncellas, ni tan procaz como la del texto amadisiano, ni tan desesperada como la del artúrico. La doncella del libro de Sierra se presenta como enamorada sin remedio (tal como la hija del rey Brucos), pero más comedida y no tan presta al suicidio. La actitud de la reina tinacria no es tampoco acosar, sino conseguir el amor real (no la mera satisfacción sexual). Intenta conmover al caballero, más que amenazarlo.

Ni el lenguaje, ni el tono, ni algunas de las circunstancias del episodio del *Amadís de Gaula* o de la *Demanda* se mantienen en la obra de

331 Cito según la edición de Adolfo Bonilla y San Martín, *La demanda del Sancto Grial*, en *Libros de caballerías I*, Madrid, Bailly-Baillière, 1907, p. 198 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 6).

Pedro de la Sierra, que lo transforma manteniendo únicamente su armazón, pero dando a los personajes un nuevo talante más cortesano: se trata de personajes distintos, con una personalidad propia que no debe nada a sus modelos. Todo ello hace que el episodio de la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* se presente como una recreación original del modelo amadisiano, que pone en evidencia la maestría del aragonés para aprovechar argumentos antiguos pero, a través de un tratamiento distinto, conferirles un nuevo espíritu más acorde con el momento en que escribe.

Por otra parte, la historia de los amores de Trebacio y Garrofilea también toma como modelo la historia de los amores de Florisel de Niquea y Sidonia, de la *Segunda parte de Florisel de Niquea*, episodio que continúa en la *Tercera parte*. En esta obra del ciclo amadisiano se encuentra una situación similar: Florisel de Niquea, bajo la falsa personalidad de Moraizel, se ve forzado a casarse con Sidonia, la reina de la Ínsula de Guindaya, para salvar la vida de su amigo Falanges de Astra. Sin embargo, Florisel está enamorado de Elena y no desea tal matrimonio; de todas formas, de resultas del enlace de Florisel y Sidonia nace Diana. Finalmente, Florisel de Niquea huye de la isla. Sidonia, despechada, ofrece a cambio de la cabeza de Moraizel (Florisel de Niquea) la mano de su hija. A causa de esto, Florisel se verá forzado a luchar contra gran número de caballeros a los que devuelve a Sidonia sin querer hacerles daño, ya que vienen en nombre de la reina.

Los paralelismos entre ambos episodios son numerosos:

1. Se trata de dos reinas (Garrofilea es la reina de Tinacria / Sidonia, la reina de la Ínsula de Guindaya).
2. Un caballero se ve forzado a aceptar el matrimonio de esta reina.
3. Pero, en realidad, el caballero está enamorado de otra (Trebacio de su mujer Briana / Florisel de Niquea, de Elena).
4. El caballero oculta su identidad.
5. Fruto de los amores nace una doncella.
6. Esta doncella es extremadamente hermosa.
7. El caballero abandona a la reina y sale de la isla (Trebacio, de la isla del reino de Tinacria / Florisel huye de la Ínsula de Guindaya).
8. La reina se considera burlada y rechazada.
9. Por despecho, la reina ofrece la mano de su hija a cambio de la cabeza del caballero.

10. El caballero se propone no herir a los que vengan con la demanda de la reina (Trebacio no seguirá tal determinación, ya que mata al Rey de los Garamantes / Florisel sí la mantiene).

Existen diferencias: Florisel llega al matrimonio, mientras que Trebacio se deja llevar por la compasión; Florisel no está casado, como Trebacio; Florisel oculta su identidad bajo una falsa (Moraizel), mientras que Garrofilea descubre la identidad de Trebacio antes de consumar sus amores; Garrofilea da a luz dos hijos (Polifebo y Rosalvira) y Sidonia, tan sólo a Diana. No obstante, la línea fundamental se mantiene: el rencor de la reina desechada por el abandono de su amante, y la venganza (la petición de la cabeza del amante a cambio de la mano de su hija).

Las palabras de Garrofilea a sus hijos y de Sidonia a Diana no dejan lugar a dudas del origen del episodio, ya que, aunque se transforma en el nivel expresivo, las ideas son prácticamente idénticas y se suceden en el mismo orden:

¡Ó, retratos de aquel que tan sin piedad
hirió mi corazón, dexándome con la
mayor crueldad que jamás muger fue de
cavallero desamparada!, ¿cómo es posible
que mis fuerças amorosas tengan
tanto poder para criar hijos de padre que
mi libertad me tiene robada? ¡Ó, soberanos
dioses!, que con potencia sembrastes
en esta infeliz tierra las reliquias del sin
piedad Trebacio, hazed que den en mi
corazón tan furioso estampido que puedan
desechar de mí el amor del adúltero
padre. ¡Ó, hijo nacido para mayor dolor,
a los soberanos dioses ruego que sea tu
hermosura de tanto poderío que con los
rayos d'ella vengues la deshonra de tu
madre! ¡Ó, hija mía, nascida en deshonra
de tu real prosapia, con perdición del real
tálamo mío, a los altos dioses juro que el
tuyo no gozará sino el que me diere en
arras la cabeça de tu padre para que con
ella cobre parte de mi gloria!³³²

¡Ó, imagen de aquella imagen que con
tanto engaño robó los derechos de mi
hermosura!, [por] el amor que a tu padre
con tan grande engaño tengo, yo te prometo
que se desculpe con la fuerza del desamor,
que con la presunción de mi honestidad y
grandeza le buscaré, forçada con la de mi
honra, para que el premio de su persona e
mi estado quede por paga para aquel que,
por premio de mi limpieza, la cabeça del
padre a la hija pueda dar para satisfacción
de la ofensa de la madre. Lo cual a vosotros,
¡ó, immortales dioses!, plega, para que con
sacrificio de mi voluntad en el amor del
disfraçado príncipe griego vea yo la
restitución de mi gloria en la cautela de mi
engaño rescibida.³³³

332 E. P. II, p. 109.

333 Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea (Tercera parte)*, ed. de J. Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999, cap. II, p. 9.

La principal diferencia es la importancia que se da en el parlamento de Garrofilea a la fuerza de amor, idea recurrente en la obra, y que sirve de disculpa a las acciones injustas de la reina tinacria. Garrofilea, si no es procaz y desenvuelta como la hija del Conde de Selandia, tampoco es meramente vengativa, como Sidonia, sino que su comportamiento está justificado por la fuerza de su amor, lo suficientemente poderoso como para llevarla a cometer injusticias. Estas diferencias nos indican que Pedro de la Sierra no se limitó a copiar, sino que transformó lo imitado para adecuarlo a la idea que él tenía de su propio personaje y del desarrollo de la acción.

2.8 El combate entre Claridiano y el gigante raptor de Caicerlinga

Para el receptor de los libros de caballerías, cada combate presentaba cierto carácter distintivo, no sólo a causa de la diversidad de contendientes, sino también por la descripción de los golpes, de sus consecuencias y de los comentarios sobre la primacía de un combatiente sobre otro, en caso de haberla. El desarrollo del combate se recordaba con cierta facilidad, pues estas descripciones hubieron de formar vívidas imágenes en la mente del que leía u oía un libro de caballerías.

Pedro de la Sierra acudió a sus fuentes también para inspirarse a la hora de recrear algunos de los numerosos combates que se encuentran a lo largo del libro. Tal es el caso de una de las luchas que Claridiano tiene que librar para rescatar a su amada pastora Caicerlinga. Para liberarla tendrá que combatir contra dos gigantes —parientes del Rey de Cilicia— y contra el Príncipe de Polismago. Pedro de la Sierra se inspira, para el combate entre Claridiano y uno de dos los sobrinos del Rey de Cilicia (II, 28), en otro de las *Sergas de Esplandián* entre el hijo de Amadís y un gigante.³³⁴ Las similitudes entre ambos combates no dejan lugar a dudas:

1. el gigante levanta el cuchillo,

Y sin más dezir alça el pesado cuchillo, arrojando un golpe al cavallero

el jayán levantó el medio cuchillo por lo ferir en la cabeça

³³⁴ Garcí Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. de C. Sainz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003, p. 322.

2. pero el héroe esquiva el golpe

pero el diestro y no descuidado cavallero se devió atrás,

que Esplandián, como no tuviese escudo y viesse el golpe tan fuerte venir,
guardóse dél hurtándole el cuerpo

3. y el golpe da en vacío;

dexando caer el golpe sobre el enlosado suelo.

assí que ge lo hizo perder

4. el héroe le da tal golpe que deja manco al gigante;

Apenas fue caído, cuando le hiere con su espada, que ya en la mano tenía, con tal golpe, que a cercén el brazo le cortó.

y lançóle un golpe sobre su mano derecha casi como al través; y Dios, que lo guió, acertó al jayan en la muñeca en descubierto debaxo de la manga de la loriga, que la mano con el cuchillo cayó en tierra.

5. el gigante se enfurece sobremanera y lanza horribles bramidos;

El gigante, viéndose así, dio un terrible grito, y dexa el escudo, y con la otra mano quiso tomar el espada.

El jayán dio una gran boz, y tan espantosa que toda la cueva hizo temblar, y fue cuanto desapoderado pudo por le tomar con la mano izquierda

6. el héroe lo deja manco del otro brazo de otro golpe;

pero el cavallero no le dio lugar, porque dándole otro golpe en él, ni más ni menos se lo apartó del codo, dexándole tullido de ambos braços.

mas Esplandián lo firió de tal guisa que se la hendió por medio hasta el brazo.

7. el gigante no sólo no pierde su rabia sino que se enfurece aún más.

No por eso perdió su furia el gigante, mas, antes bramando como león, [...]

Cuando el gigante se sintió manco de las manos y que no se podía valer, dio tan grandes y fuertes bramidos que espanto era de los oír,

Aunque el gigante muere de forma distinta en los dos textos (atravesado por la espada del héroe en el *Espejo de príncipes* / decapitado, en las *Sergas de Esplandián*), el desarrollo del combate resulta prácticamente

idéntico, con apenas diferencias, si bien las expresiones escogidas por ambos escritores no coinciden. Esto nos da una prueba de la recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI y sobre la memoria del receptor: la narración del citado combate en las *Sergas de Esplandián* flotó en la memoria de Pedro de la Sierra, aunque no en el plano de la *elocutio*; lo que el autor aragonés recordó fue el desarrollo, la materia del combate y no su expresión concreta.³³⁵

2.9. El combate entre Claridiano y la serpiente

El episodio del castillo de los señores de las Islas Belleas (II,13) recuerda claramente al capítulo LIV del *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva.³³⁶

El episodio narrado por Pedro de la Sierra sigue muy de cerca el modelo ofrecido por Silva:

1. El héroe entra en un castillo donde
2. cae por una trampilla
3. y se encuentra en un lugar oscuro;
4. allí abundan los restos humanos;
5. siente como una vieja lo amenaza
6. y una temible serpiente pone en serio peligro su vida, aunque
7. finalmente la mata,
8. tras lo cual ha de luchar contra los hombres del castillo;
9. entre ellos, vence y mata al hijo de la vieja,
10. quien prorrumpe en exclamaciones;
11. finalmente, la vieja se suicida con la misma espada de su hijo;

³³⁵ A pesar de que el combate contra el gigante presenta ciertos tópicos que se repiten con frecuencia en los libros de caballerías, el exacto paralelismo entre estos dos textos parece no dejar lugar a dudas sobre la relación directa entre ellos. Vid. José Julio Martín Romero, «El combate contra el gigante en los textos caballerescos», en *Actas del X Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* [en prensa].

³³⁶ «De cómo yendo Lisuarte en la barca aportó en la Ínsula de las Sierpes y por engaño de una donzella entró en un castillo y fue metido en unas cárceles donde mató una espantable sierpe y se libró y libró a otros cavalleros que allí estaban presos» (Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, Sevilla, Jacobo y Juan Crómberger, 1525 [ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, U-8571], f. 69(59)-62).

12. los restos de la serpiente son colocados por una gran rey o emperador en honor al héroe que realizó tal hazaña (el Rey de Nabata, en el caso de Claridiano / el Emperador de Constantinopla, en el de Lisuarte).

Ambos episodios comparten, como puede verse, la misma estructura, lo que parece dejar pocas dudas con respecto a la fuente de Pedro de la Sierra.³³⁷

Encontramos, además, otras semejanzas: las serpientes amenazan al héroe con sus fauces: la de Claridiano, «la boca traía abierta»; la de Lisuarte, «se vino para él la boca abierta»; los dos caballeros reciben algún temor de la temible serpiente, temor que, sin embargo, no les paraliza: Claridiano «no pudo dexar de sentir algún temor, pero, como vio que era menester su ánimo y destreza, pone mano a su cortadora espada y abraça su fuerte escudo»; por su parte, Lisuarte, «aunque mucho espanto rescibiese, metió mano a su espada».³³⁸

Las similitudes no se quedan ahí: elementos como la subida por una escalera, la puerta que el héroe abre de un empujón, la sorpresa de los moradores del castillo al comprobar que el caballero ha vencido a la serpiente o su rendición tras la muerte del señor del castillo son detalles que revelan que el aragonés siguió el modelo ofrecido por Feliciano de Silva hasta en los más mínimos detalles.

Por otra parte, existen algunas diferencias que, paradójicamente, también parecen apoyar esta idea. Cuando Lisuarte cae por la trampilla, «muy quebrantado fue», mientras que Claridiano tan sólo «temió ser maltratado del golpe, pero presto fue puesto en pie». Ambos caballeros se incorporan, Lisuarte airado («pero con mucha saña se levantó»), Claridiano alerta («pero presto fue puesto en pie con su espada en la mano»). En la oscuridad, Lisuarte comenzó a andar «por ver si avría por dónde salir», mientras que Claridiano procura «saber si avía otra entrada que alguna parte le enseñasse». La forma como perciben a la vieja trai-

³³⁷ Una aventura parecida ocurre en el *Policisne de Boecia*, pero se trata de una obra posterior (1602), por lo que, claro está, no puede considerarse fuente de Pedro de la Sierra.

³³⁸ El significado de «espanto» no se limita aquí a «asombro», sino que se relaciona con «temor»; de otra forma no se entendería el sentido concesivo de la expresión.

dora es distinta: Lisuarte «sintió ruido», mientras que el hijo del Caballero del Febo «vio que abrieron una lumbrera, por do mucha claridad a la parte do estava entrava». Si Lisuarte oye el ruido de la puerta y el «silvo» de la serpiente, Claridiano, tras el «ruido de una puerta» percibió «alguna luz».

Las serpientes no comparten todos sus rasgos: en el caso del texto de Pedro de la Sierra, se trata de «una alada serpiente tan grande como un elefante; y dos solos pies tenía, que un palmo fuera del grande vientre se le mostravan, y cada pie tenía tres uñas, tan largas como tres palmos; la boca traía abierta, tan disforme en grandura que un cavallero armado por ella le cupiera, y dos colmillos se le mostravan tan grandes como dos palmos; todo el cuerpo tenía cubierto de unas concertadas conchas de diferentes colores. Y con gran furia venía, estendidas sus alas»; mientras que, en el libro de Feliciano de Silva, el héroe se enfrenta a «una sierpe que se desembolvía, que estava hecha rosca, la más grande y espantable que nunca oyo dezir: tenía la cabeça tan grande como de un buey y las orejas tan grandes como braçada y media de largo».³³⁹

La lucha contra la serpiente también presenta algunos rasgos comunes —los golpes en la cabeza de la serpiente, el uso que ésta hace de su cola—, pero también diferencias.³⁴⁰ Pedro de la Sierra ha pretendido mostrar la extraordinaria fuerza de su héroe, y ha eliminado los comentarios que Feliciano de Silva hace sobre el valor mágico de la espada del caballero, que impidió su muerte, aunque sí menciona, sin embargo, que la ponzoña de la serpiente no le dañó gracias a la loriga que le había dado Galtenor. Por otra parte, si al finalizar la batalla Claridiano «dio gracias a sus dioses de lo que no merecían», Lisuarte, que es cristiano, «dio gracias a Dios por averle assí librado».

339 Coinciden en la cubierta de conchas, pues en el *Lisuarte* el autor ha comentado el «ruido muy grande como de conchas unas con otras».

340 Sin embargo, estas similitudes son poco significativas, pues son frecuentes en las batallas contra serpientes en los libros de caballerías. Con respecto a las diferencias, hay que destacar que las muertes de las serpientes son distintas: estrangulada por Claridiano, en el *Espejo*, y con la cabeza atravesada por la espada de Lisuarte, en la obra de Silva. Sobre los tópicos de lucha contra el monstruo, vid. M.^a C. Marín Pina, «Los monstruos híbridos en los libros de caballerías españoles», en A. A. Nascimento y C. Almeida Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*, Lisboa, Cosmos, vol. IV, 1993, pp. 27-33.

Como hemos comentado, incluso estas diferencias parecen apoyar la hipótesis de que el episodio de *Lisuarte de Grecia* sirvió como fuente al de la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*: el aragonés siguió al de Ciudad Rodrigo hasta en el orden de la descripción, si bien transformando los detalles para adecuarlos a su propia historia e intenciones.³⁴¹

2.10. Las bromas de Galtenor

Uno de los pocos episodios de carácter humorístico del libro es el de las bromas que Galtenor gasta a Claridiano (II, 29).³⁴²

El héroe se encuentra con un desvalido anciano al que ayuda, pero, de súbito, el viejo le roba el caballo. Finalmente el anciano se revela como Galtenor, que pretendía, con esa broma, añadir más regocijo al reencuentro. Aquí, la influencia más directa parece haber sido la de las bromas de Ypermea a Darisio en el *Olivante de Laura*.³⁴³

En esta obra, Darisio encuentra «una vieja muy arrugada y dexativa, con tan gran flaqueza que tenía la misma figura de la muerte». De igual forma, Claridiano encuentra «un viejo, el cual las barbas y cabellos tenía blancas, por ser tan viejo [...] para poder caminar se afirmava sobre un palo, mostrando gran pesadumbre en su andar, que con trabajo se movía». En ambos casos, los ancianos solicitan ayuda al caballero, aunque Claridiano le ofrece compartir cabalgadura y Darisio se niega por llevar otro camino. Tanto en un caso como en otro, los ancianos se las arreglan para montar en el caballo del héroe, que se enfurece. Los viejos ladrones se comportan de igual forma en las dos obras: se aprovechan de la situación y se dedican a hacer burla al héroe, permitiéndole que se acerque para alejarse rápidamente: Claridiano «se iba llegando hazia el viejo, pero él se desvió con una presta carrera, haziéndole con los ojos mil visages por le hazer raviar»; en el caso del *Olivante*, «la vieja, viéndolo venir, lo esperaba, y llegando cerca della, lo denostava y hazía burla de cómo venía a pie, y después tornávase a adelantar». Este comportamiento exaspera a los caballeros, que no dejan de insultar.

341 Este episodio fue atribuido por don Quijote al Caballero del Febo (*Don Quijote*, I, 15), lo que hace sospechar que pensaba en la obra de Feliciano de Silva o en el texto de Pedro de la Sierra.

342 Vid. el capítulo sobre episodios humorísticos.

343 Torquemada, *Olivante de Laura*, pp. 835-841.

tar a los ladrones, asimismo les gritan que devuelvan sus respectivos caballos, pero sin ningún fruto. Finalmente, en ambos casos el héroe se sorprende al reconocer al ladrón, que no es sino su mago benefactor.

Sin embargo, existen diferencias. Por un lado, Torquemada se demora más en la revelación de la verdadera identidad de la anciana y proporciona mayor coherencia al episodio, lo que lleva a pensar que verdaderamente se trata de un personaje de carácter negativo. Pedro de la Sierra, con la agilidad narrativa que lo caracteriza, no retrasa el reconocimiento e, inmediatamente después de la broma, el sabio se da a conocer:

¿Qué es esto, hijo? ¿Para qué tanta furia, pues sabéis que yo a enojaros no vengo?³⁴⁴

Curiosamente, estas palabras parecen proceder de otra fuente, pues una exclamación muy parecida se lee en el *Amadís de Grecia*, en el momento en que una serpiente a quien iba a atacar Lisuarte se transforma en Urganda la Desconocida, que le reprende al héroe de la siguiente manera:

¿Qué es esto, cavallero? Tenéos un poco. ¿Ansí queréis offender las mujeres tan vuestras servidoras como yo?³⁴⁵

Por tanto, el episodio sigue de cerca el desarrollo ofrecido por el del *Olivante de Laura*, pero no por ello deja de tomar elementos de otras fuentes, como el *Amadís de Grecia*, del que tan sólo toma el momento de la «distensión tras el sobresalto inicial» de la que habla Alberto del Río Nogueras.³⁴⁶ Por otra parte, no duda en transformar el episodio original para adecuarlo a sus intereses narrativos y maneras compositivas.

2.11. El episodio de la Duquesa del Valle

Otro episodio que muestra la influencia del *Olivante de Laura* es el de la Duquesa del Valle (II, 11), que fusiona elementos del *Amadís de Gaula* y del *Olivante de Laura*.

³⁴⁴ E. P. II, p. 277.

³⁴⁵ Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, Cuenca, Cristóbal Francés, 1530, f. 118. El fragmento aparece citado en A. del Río Nogueras, «Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías», p. 146.

³⁴⁶ A. del Río Nogueras, «Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías», p. 146.

Con respecto al texto de Torquemada, Sierra retoma, en parte, el capítulo 35 del *Olivante de Laura*.³⁴⁷

Tanto en el libro de Sierra como en el de Torquemada, los protagonistas se encuentran en su camino con cierta compañía de armados caballeros y damas:

una gran compañía de caballeros, todos muy bien armados,

gran gente iba por aquel camino y muchos cavalleros [...] vieron venir hasta veinte cavalleros en tropel, con muy luzidas armas adornados.

Aparece un mensajero (escudero, en el caso del *Olivante*; doncella, en el del *Espejo*) con demandas de sus respectivos señores:

si en vós ay tanta bondad como disposición, que holgaría de quebrar una lança con vós, en servicio de las damas.

pues en vuestra compañía van damas, a quien plazerá veros justar, que holgará de que por servicio dellas y del rey su señor, que en aquellas andas viene, queráis hazerlo [...].

A partir de aquí las similitudes cesan. Sin embargo, aunque en el *Olivante* los caballeros acceden a la petición y en el *Espejo* no, la actitud de los protagonistas de los dos libros coinciden, pues los del texto de Torquemada no lo hacen de muy buena gana, porque supone un retraso innecesario en su recorrido («Y bien les pesó dello, por pensar que se les podría recrecer algún estorvo de su camino»), y, aunque aceptan, demuestran hacerlo sólo por cortesía y sin ningún interés («nosotros estamos con más voluntad de holgar que de recibir este trabajo»). Esta actitud, ya que no su comportamiento posterior, coincide con la de Claridiano, quien se niega repetidamente a las peticiones de la doncella mensajera del Conde de la Laguna Honda, provocando risa e insultos.

Por otra parte, no hemos de olvidar que el origen último de este episodio se encuentra, de nuevo, en el *Amadís de Gaula*. Efectivamente, en el capítulo 55 del segundo libro de la obra de Montalvo, el héroe es desafiado y, ante su negativa, lo consideran cobarde hasta que, tras la lucha, demuestra a todos su valía y humilla al caballero que se había burlado de

³⁴⁷ «Cómo el emperador con los seis cavalleros uvo una peligrosa batalla con los cavalleros del rey Anaxerses de Persia, y del gran peligro en que se vieron» (pp. 599-601).

él. La influencia amadisiana se deja notar en las palabras de la doncella mensajera del *Espejo* («Malditas sean vuestras disculpas —dixo la donzella—, tan a vuestra deshonra. ¡Cuán mal empleadas son en vós tan ricas armas! Y no sin causa tan sanas las tenéis, pues más es vuestra guerra con palabras que con las armas»), que recuerdan a las palabras de un caballero que reprocha a Amadís su cobardía («Paréscenos, cavallero, que essas vuestras armas más son defendidas con palabras fermosas que con esfuerço del corazón»). Sin embargo, estos insultos también recuerdan al *Olivante de Laura*, en concreto al combate entre Olivante y Fermusio Troyano. Fermusio solicita —también a través de una doncella mensajera— combatir contra Olivante; éste comenta que preferiría rehusar la batalla, pues «tan poca razón ay para tomarla», pero acepta forzado, ya que no conoce otro camino sino el paso que defiende su retador. Sin embargo, se limita a aceptar la batalla de lanzas, lo que su contrincante le reprocha, atribuyéndolo a cobardía («Vós, cavallero, que por este camino contra mi voluntad queréis passar, no avéis mostrado el esfuerço que con la hermosura de vuestras armas juzgavan»). Son palabras muy parecidas a las que le lanza la doncella a Claridiano («¡Cuán mal empleadas son en vós tan ricas armas!»). Por otra parte, cuando la batalla desmienta la cobardía de Olivante, los que habían considerado cobarde al héroe aprenderán «que no ay mayor yerro que juzgar pensamiento ageno no teniendo causa para ello», en palabras del vencedor; en nuestro texto, la Duquesa del Valle, en su arrepentimiento por el error cometido, afirma: «¡Cuánta pena merece el que sin conocer el valor de la persona lo menosprecia!».

Sin embargo, el desarrollo posterior del episodio del *Espejo* recuerda más al *Amadís de Gaula*. Tanto Amadís como Claridiano se enfrentarán poco después a varios gigantes para rescatar a la dama implicada en la aventura (Leonoreta, en el *Amadís* / la Duquesa del Valle, en la obra de Pedro de la Sierra), que, con sus caballeros, se encuentra encadenada o atada en una carreta.

Por tanto, nos encontramos con un episodio amadisiano que pudo servir de modelo a Pedro de la Sierra para su texto, pero siempre a través de la influencia de los mencionados episodios del *Olivante de Laura*. Todas estas concomitancias hacen suponer que Pedro de la Sierra reelaboró de manera conjunta los motivos del *Amadís de Gaula* y del *Olivante de Laura* para el episodio de la Duquesa del Valle. El aragonés deseaba incluir el motivo del héroe que demuestra su valor tras haber sido considerado

cobarde, pero no se limita a seguir únicamente los pasos del episodio amasiano o el de Torquemada, sino que elabora varios de los motivos que aparecen en esos textos para crear uno distinto.

2.12. La batalla interrumpida por arte mágica

Otro momento que recuerda al *Olivante de Laura* es la batalla entre Claridiano y su padre (II, 29), quienes luchan sin reconocerse hasta que una nube los envuelve y, al disiparse, se encuentran entre ellos dos personajes de gran prestancia (el rey Delfo y el sabio Galtenor), que evitan el fatal desenlace. Es precisamente la forma como este sabio interrumpe la batalla lo que recuerda al texto de Torquemada, donde Olivante de Laura y don Padasán de Lidia dejan de luchar al verse envueltos en una misteriosa niebla.³⁴⁸

Los paralelismos resultan evidentes:

en fervor d'ella [de la batalla] súbitamente se cubrió el cielo de un espeso ñublado, cubriendo a los dos guerreros por algún espacio que no se pudieron ver.

Estando la cosa en estos términos, de súbito sobre los dos cavalleros pareció un vapor como espessa niebla

No pasó mucho tiempo que se deshizo y vieron que los dos que antes abraçados estavan eran ya desasidos, algo apartados. Y en medio d'ellos estava un viejo de buen talle y apostura, [...].³⁴⁹

que, subiendo por el ayre, dexó cabe los dos cavalleros un hombre anciano con una presencia de mucha authoridad³⁵⁰

También coinciden en el hecho de que la batalla sea excepcionalmente dura y larga, en la expectación que la contienda causa en los testigos, así como en el hecho de que los contendientes compartan el carácter de héroes marcados positivamente (ninguno de ellos es un antagonista).

La situación es prácticamente idéntica, aunque existen diferencias: en el *Olivante*, los caballeros saben con quién se enfrentan; en el *Espejo*, desconocen quién es su adversario y, por tanto, el parentesco que los une; los motivos de la lucha también son distintos (una disputa a causa de unos soberbios griegos, en el caso del *Espejo* / una discusión sobre la hermosura de sus respectivas amadas, en el caso del *Olivante*).

348 Torquemada, *Olivante de Laura*, pp. 491-497.

349 E. P. II, p. 283.

350 Torquemada, *Olivante de Laura*, p. 495.

La resolución de la batalla por artes mágicas es muy semejante en ambos casos, aunque en nuestro texto son dos personajes de gran autoridad los que aparecen al disiparse las nieblas (el rey Delfo y Galtenor), personajes que carecen del tono tétrico del anciano del *Olivante*, quien «la color traía tan amarilla y estava tan flaco que verdaderamente parecía muerto» (se trata del sabio Arsímenes). Por tanto, en los dos episodios se presenta un sabio (Galtenor / Arsímenes) encargado de detener la batalla. Las numerosas semejanzas indican que este episodio inspiró a Pedro de la Sierra a la hora de redactar el suyo.

El aragonés debió de leer y disfrutar la obra del humanista Torquemada, a juzgar por la gran cantidad de motivos de *Olivante de Laura* que imitó.

2.13. La violación y muerte de Herea

En el texto de Pedro de la Sierra, el emperador Trebacio llega a una isla en la que descubre el sepulcro de la desdichada infanta Herea. Allí se encuentra escrita, en un pergamino, su triste historia. La narración presenta aquí clarísimas similitudes con el romance tradicional de *Blancaflor y Filomena*, además de paralelismos con el relato de Tereo, Procne y Filomena tal como lo narra Ovidio en el libro VI de sus *Metamorfosis*.³⁵¹

Herea, infanta de Cimarra, fue violada, torturada y asesinada por su cuñado Noraldino; la esposa de éste, tras conocer la noticia, asesina a su propio hijo e intenta acabar con la vida de su marido, sin conseguirlo; este fracaso la lleva al suicidio (I, 12).

Las concomitancias entre este episodio y el mencionado romance parecen más que evidentes:

1. Un caballero solicita la mano de una de entre dos hermanas.
2. Se le concede la mano de la mayor de ellas y se van a la tierra del caballero.
3. Sin embargo, la hermosura de la menor lleva al hombre a desearla ardientemente.

³⁵¹ Vid. José Julio Martín Romero, «El romance tradicional de *Blancaflor y Filomena* y su reescritura narrativa en la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* (1580) de Pedro de la Sierra», *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche*, 4 (2001), pp. 41-48.

4. Vuelve por la hermana menor y afirma que lo hace a petición de su mujer, que se halla embarazada.
5. Uno de sus progenitores permite, muy a su pesar, que su yerno se lleve a la joven.
6. El malvado cuñado quiere satisfacer su lujuria con la doncella.
7. Ella se niega y se defiende, pero
8. él la tortura y consigue violarla.
9. Su mujer se entera y se enfurece, lo que la lleva a
10. asesinar a su propio hijo, tras lo cual
11. pretende asesinar a su marido.

El argumento del romance y el episodio del libro de caballerías coinciden de forma clara. Frente al texto de Ovidio, el romance y el libro de caballerías comparten una serie de características que los diferencian del texto clásico. En primer lugar, en los testimonios españoles el pérfido planea ir a buscar a su cuñada con la intención, ya patente desde el principio, de satisfacer sus deseos, mientras que, en el texto clásico, esos deseos surgen después. Tereo va en busca de su cuñada a petición de su mujer, mientras que en el romance y en el libro de caballerías el desleal marido utiliza a su mujer como excusa para llevarse a la doncella. En la obra de Ovidio, es la propia Filomela quien solicita a su padre que le permita visitar a su hermana, lo que no sucede en los testimonios españoles orales y escritos. La reacción de la doncella ante la violación también es distinta: mientras que en las *Metamorfosis* ella se muestra débil y tan sólo se dedica a vituperar a su violador una vez se ha consumado el delito, en las obras españolas la doncella defiende su honra con fuerza y determinación, dando muestras de una entereza que no encontramos en la pusilánime Filomela. Por otra parte, en las versiones españolas el violador no tiene oportunidad de mentir a su mujer, quien, ya enterada de la noticia, no duda en asesinar a su hijo, mientras que, en las *Metamorfosis*, el pérfido cuenta a Procne que su hermana ha muerto, cuando en realidad está encerrada para que no desvele el ultraje. Por último, en la obra de Ovidio no se nos dice cuál de las dos hermanas es la mayor, frente a la mayoría de las versiones del romance y del libro de caballerías, en las que se afirma que la hermana violada es la menor.³⁵²

352 El estudio de Herrera Caso sobre las variantes del romance apoya la hipótesis de una vinculación entre éste y la obra de Pedro de la Sierra. Vid. C. Herrera Caso, *Blanca-*

No hay que olvidar, sin embargo, que las versiones de Ovidio y del romance comparten rasgos que no se encuentran en el libro de caballerías. Por una parte, Melinda se limita a degollar a su hijo, mientras que, en Ovidio y en el romance, la hermana de la doncella violada hace que su hijo sea cocinado y servido a su marido, quien lo devora sin saberlo. Además, la doncella es asesinada en el libro de caballerías, mientras que no muere —al menos antes de escribir la carta delatora— ni en el romance ni en la obra de Ovidio.

Por otra parte, entre el romance y el libro de caballerías existen, además, otras diferencias, como la de los nombres y el estamento de los protagonistas. El hecho de que el pérfido no muera a manos de su mujer en el texto caballeresco lo acerca a la versión clásica, pero ello se explica por la necesidad de que sea un héroe caballeresco quien venga la ofensa. Finalmente, el pérfido violador morirá, mientras que en la obra de Ovidio se transformará en abubilla.

Otras diferencias pueden explicarse también por la poética propia del género caballeresco. En primer lugar, es normal que los protagonistas de la obra de Pedro de la Sierra sean nobles y de alto rango, como corresponde a los personajes que pueblan los libros de caballerías. En segundo lugar, el que la infanta muera puede deberse a la necesidad de poner de relieve la injuria, por una parte, y al hecho de que, tras perder la castidad, aunque sea por violación, la muerte es la única posibilidad que contempla la mujer.³⁵³ No obstante, la venganza es inevitable y, por ello, el traidor Noraldino ha de morir, si no a manos de su mujer, sí al menos a manos de uno de los héroes del libro.

De todo ello parece deducirse que el romance de *Blancaflor y Filomena* se acerca más al texto clásico de Ovidio que Pedro de la Sierra; en cualquier caso, el romance y el libro de caballerías se presentan como un grupo

flor y Filomena. Estudio lingüístico de sus variantes, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1997.

³⁵³ Compárese además con la historia de Felina en el mismo libro (pp. 158-160), quien, tras haber sido violada, se da muerte con la misma espada de su violador, mientras observa como un caballero la vengo acabando con el malvado. Este texto parece sugerir que una doncella violada sólo podía aspirar a la venganza del violador y luego a su propia muerte; de esta forma la ofensa quedaba saldada con la desaparición del ofensor y de la víctima, que era a su vez el cuerpo del delito.

con características comunes frente al texto clásico. Sin embargo, también es cierto que el libro de caballerías y la obra de Ovidio comparten algunas características argumentales difícilmente explicables sin el modelo latino. El viaje por mar que realizan Tereo y Noraldino para llevarse a la hermana menor, objeto de su concupiscencia, se realiza a caballo en el romance de *Blancaflor y Filomena*. Por otra parte, mientras que en la mayoría de las versiones orales hispánicas se nos habla de la madre de las jóvenes, tanto en el libro de caballerías como en el texto latino es el padre el que aparece; además, en ambos casos se trata de un rey que se muestra reacio a que su hija parta, porque la considera la alegría de su vejez, lo que le hace llorar amargamente al despedirse de ella.

Pese a que no hay vínculos textuales concretos que prueben la relación entre el romance y el texto de Pedro de la Sierra, las semejanzas argumentales no dejan lugar a dudas. Es más, las similitudes entre ambas versiones no se limitan sólo al argumento, sino que alcanzan al plano de la expresión e incluso al léxico utilizado en el texto caballeresco y en algunas versiones del romance. Tanto en la obra de Pedro de la Sierra como en numerosas versiones orales se compara con una leona a la hermana vengadora cuando ésta intenta asesinar a su marido con un puñal o con otro tipo de arma blanca:³⁵⁴

[...] con la daga que llevaba le atravesó la garganta al inocente niño y como leona se lo arrojó sobre el lecho, diciendo:
—Toma, traidor, el fruto que hiziste en mi vientre.
Y arrójase tras él para lo matar. Quiso su ventura que no le acertó en lleno.³⁵⁵

Resulta interesante comprobar, además, que en varias versiones del romance Filomena responde al acoso de su cuñado diciendo que es el demonio el que le mueve a comportarse así y utiliza el verbo «mirar» en imperativo para alegar razones familiares de su negativa, tal como hace

354 Hay que reconocer, sin embargo, que ni es la única comparación animalística ni deja de ser un término demasiado frecuente como para que pueda resultar especialmente significativo. Vid. Herrera Caso, *Blancaflor y Filomena. Estudio lingüístico de sus variantes*, pp. 341-342. Con respecto al arma, Herrera Caso menciona que el «arma que aparece en los textos con mayor frecuencia es el *puñal*. También se repite considerablemente el término *cuchillo*» (p. 340).

355 E. P. II, p. 57.

Herea aludiendo a su «luciferino pensamiento» y diciendo «mira que soy hermana de tu muger», en la misma situación:³⁵⁶

La engañada infanta, que se vio asida de la traidora mano, con ravia furiosa le dixo:

—¡No pienses, traidor, que tienen poder tus maliciosas palabras a mover mi corazón a conceder con tu luciferino pensamiento! [...] ¡Déxame, rey! Mira que soy hermana de tu muger, que acaso con la furia y demasiada embriaguez que tienes se te avrá olvidado. Determina de me dexar, si te pluguiere, o cree que tengo de morir en mi defensa.³⁵⁷

Al subir de una costita,
al bajar de una ladera,
bajó Turquín del caballo
a matar a Filomena.

—Mira, qué haces, cuñado,
o es el diablo que te tienta.
—Tíenteme, que no me tienta,
de aquí no pasas doncella.³⁵⁸

Cabría discutir si el texto de Pedro de la Sierra fue el origen del romance o uno de los eslabones intermedios en su formación, o si, por el contrario, fue el romance el que inspiró al autor del libro de caballerías para una de sus historias. Nos inclinamos a considerar más probable esta última opción. En primer lugar, el estudio detenido de la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* permite comprobar que su autor se caracteriza precisamente por la asimilación de modelos de muy diverso carácter, como estamos comprobando. Por otra parte, la posibilidad de que el libro de caballerías, tan elaborado y complejo, pudiera dar lugar a la creación de un romance ampliamente extendido por toda la geografía oral panhispánica no nos parece demasiado convincente. A pesar de la gran difusión que obtuvo el libro de Pedro de la Sierra, no creemos que su período de vida editorial permitiera que una parte de su trama pasara al acervo popular con la fuerza que el romance demuestra.³⁵⁹

Además, el hecho de que el romance se acerque más a la versión de Ovidio, que se puede considerar el prototipo lejano de la historia, hace

356 Herrera Caso, *Blancaflor y Filomena. Estudio lingüístico de sus variantes*, p. 160.

357 E. P. II, p. 55.

358 Cito la versión zamorana, n.º 57, que aparece en M. Gutiérrez Estévez, *El incesto en el Romancero Popular Hispánico*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1981, tomo tercero, p. 872. Gutiérrez Estévez la tomó, a su vez, del Archivo Menéndez Pidal.

359 Su vida editorial se desarrolla entre los años 1580 y 1617, durante los cuales se realizaron al menos cuatro ediciones del texto.

que sea difícil aceptar la idea de que el romance fuera posterior al libro de caballerías. Nos parece más convincente la hipótesis de que Pedro de la Sierra conociera tanto la versión latina como el romance oral de *Blancaflor y Filomena* y fundiera ambas versiones, tomando de cada una de ellas lo que le convenía de acuerdo con sus intereses narrativos y con la poética del género caballeresco. De ese modo debió de conformar el argumento de la historia de Herea, historia que engarzó en la compleja trama de su libro. Parece muy probable que se trate de un caso de reelaboración conjunta de un texto clásico y de un romance popular por parte de Pedro de la Sierra.³⁶⁰

2.14. La historia de Damelis

La historia de Damelis y Velegrato (II, 20) retoma el relato de los dos amantes que se encuentra tanto en el *Baladro del sabio Merlín* como en el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, obras cuya interrelación ha sido estudiada por M.^a Rosa Lida de Malkiel y Sharrer.³⁶¹

En nuestra opinión, aun cuando no siga al detalle la narración, nuestro texto procede del relato del *Baladro*.³⁶²

1. Dos amantes cuyo amor está obstaculizado por el padre, un rey, de uno de ellos.
2. Por ello, deciden abandonar todo para disfrutar de su amor.
3. Llegan a un paraje aislado, cercano a una peña.
4. Allí viven felices durante unos años.
5. El caballero se dedica a la caza.

³⁶⁰ Sobre la relación entre cultura popular y literatura culta en los Siglos de Oro, es ahora indispensable el libro de J. M. Pedrosa, *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*, Oyarzun, Sendoa, 1999, donde se pueden apreciar diversos casos de reescritura basados en obras tradicionales por parte de numerosos autores cultos.

³⁶¹ Vid. M.^a R. Lida, «Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 6 / 4 (1952), pp. 313-351, y «Juan Rodríguez del Padrón: influencia», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8 (1954), pp. 1-38; y H. L. Sharrer, «La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media», *El Crotalón*, 1 (1984), pp. 147-157.

³⁶² Las citas de este texto proceden de la *Demanda del Santo Grial*, Toledo, Juan de Villalquarán, 1515 (10 de octubre), ejemplar de la British Library, G.10241. Para su presentación gráfica sigo los mismos criterios de edición que para el texto de Pedro de la Sierra.

6. El rey encuentra el lugar donde viven los amantes.
7. La doncella lo recibe pensando que es su caballero.
8. Al comprobar que es el rey, se asusta.
9. El rey, furioso, amenaza y mata con su espada a la doncella.

Sin embargo, mientras que en el *Baladro* el rey es el padre del caballero, en nuestro texto es el de la doncella. Por otra parte, frente a la obra artúrica, en nuestro texto el rey no intenta impedir el amor de los jóvenes a causa de su diferencia social, sino por envidia, «un secreto odio y rencor», pues el joven era «más merecedor de reinar». El lugar donde deciden habitar es, en la obra de Pedro de la Sierra, un «antiguo edificio», mientras que en el *Baladro* construyen su vivienda en «una gran cueva»; el tiempo de felicidad de que disfrutaban también es distinto (tres años en el caso del *Baladro* / cuatro años en el *Espejo*). Los relatos se distancian más en su resolución: Pedro de la Sierra recurre a un mago (Demofronte), que, conmovido por la tristeza del rey, lo lleva ante su hija bajo palabra de perdonarla. Pero, cuando el rey llega, la mata faltando a su palabra, por lo que el sabio lo encanta de forma que sufre torturas eternas. Por su parte, en el *Baladro*, el rey encuentra a la doncella sin más ayuda que la de un perro de su hijo; el animal, al reconocerlo, lo lleva a la morada de los amantes. Las muertes de las doncellas también son distintas: decapitada en el *Baladro*, atravesada con la espada en el *Espejo*.

No obstante, Sierra no se acerca más a la versión ofrecida en el *Siervo libre de amor* —que comparte con el *Baladro* todos los rasgos que diferencian a éste del *Espejo de príncipes*—, salvo en la muerte de la doncella. En la novela sentimental «el ynfamado de grand crueldat tendió la aguda espada, y siguió vna falssa punta que le atrauesó las entrañas»,³⁶³ mientras que en el libro de caballerías el rey «con cruel mano por entre las doncellas metió su aguda espada de punta y, con la furia de su braço, apretó hasta le passar el pecho de la otra parte». Sin embargo, ni ésta ni otras concomitancias son lo suficientemente significativas como para suponer que la versión de nuestro texto proceda de la obra de Rodríguez del Padrón.³⁶⁴

363 J. Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, ed. de A. Prieto, Madrid, Castalia, 1976, p. 90.

364 Ambos reyes insultan a la doncella llamándola «traidora»; por otra parte, si en el *Siervo* el rey se convierte en «carriçero» de su «propia sangre» (al matar a la doncella emba-

La hipótesis de que sea efectivamente el *Baladro* la fuente de inspiración de nuestro texto se refuerza al comparar las torturas del rey homicida con la situación de Merlín. En el texto de Pedro de la Sierra se narra como el héroe «vido una tumba toda cubierta de negro y encima d'ella estava un hombre de pálido color, que de rato en rato dava un doloroso suspiro». Esta imagen recuerda al monumento en que ha sido encerrado Merlín en el *Baladro*. De igual forma, las continuas quejas del Rey de Arabia, su «afligida voz», recuerdan el «balido doloroso» del sabio.³⁶⁵ Estos gemidos no cesan e interrumpen el diálogo entre el caballero y el personaje encantado («Acabando de dezir esto, calló y con doloroso gemido començó a maldezirse tanto que el griego se desvió por no le oír» / «E después que Merlín esto e otras cosas dixo callose. E a cabo de una pieça tornó a hazer su duelo muy fuerte»).³⁶⁶ Tanto Claridiano como Bandemagus demuestran compasión ante tantas muestras de dolor («de lo cual el príncipe tenía gran compasión», en el *Espejo* / «Bandemagus uvo d'él gran duelo»).³⁶⁷ Por otra parte, ambos caballeros se desvanecen ante un gran estruendo, Claridiano escucha «tanto ruido que, sin poder hazer menos, se tendió en el suelo sin ningún sentido», mientras que Bandemagus se amorteció «del gran baladro que oyó». ³⁶⁸ La conversación que mantienen el caballero y el personaje encantado también muestra ciertas concomitancias. El personaje encantado da muestras de conocer al caballero (en el *Baladro* lo conoce realmente / en el *Espejo* lo conoce a través de su magia). El caballero interroga al ser encantado en términos similares:

¿Quién eres tú que con tanta pena me demandas lo que no sé si será bien dezirte?³⁶⁹

¿Quién eres tú que me conoces e sabes mi nombre e tal duelo fazes?³⁷⁰

razada de su nieto nonato), el padre de Damelis afirma: «Yo haré mi brazo verdugo de mi propia carne». Menos significativo aún es el hecho de que Liessa sea hija del «grand señor de Lira», al igual que Arquisilora, otro personaje del texto.

365 *Demanda*, f. 85r a.

366 *Ibidem*, f. 86r b.

367 *Ibidem*, f. 86r a.

368 *Ibidem*, f. 87r b.

369 E. P. II, p. 241.

370 *Demanda*, f. 85v a.

El personaje, en algún momento, se identifica con Merlín:

Merlín el infeliz soy —respondió—,
nacido en la infeliz Galia, que engañado
fui de la que a ti engañar quería.³⁷¹

Yo soy Merlín el que tú muchas veces
viste en casa del rey Artur³⁷²

No obstante, en el texto de Pedro de la Sierra se produce una contradicción, pues poco antes el mismo personaje se había identificado como el Rey de Arabia. La confusión de identidad entre Merlín y el Rey de Arabia pudo deberse a la influencia del *Baladro* (en alguna de las versiones conservadas o en alguna otra perdida). Sin embargo, resulta de difícil explicación, y carecemos de datos para determinar si se trata de un error de redacción de Pedro de la Sierra o de un error del impresor, quien pudo no haber eliminado una parte del texto.

Aunque el tema del encantamiento de Merlín pudo verse influido por el *Orlando Furioso*, el tono lúgubre y la descripción del sufrimiento del personaje se corresponde más con la situación del *Baladro* que con la descrita en el poema italiano.

Otra posible influencia en este episodio es la del *Felix Magno*. El paralelismo radica en que en las dos obras aparece un misterioso personaje femenino (una doncella demacrada en el *Espejo* / una anciana decrepita en el *Felix Magno*) que, en un ámbito mágico, solicita un don obligado al héroe a cambio de ayuda (la doncella demacrada le ofrece evitarle riesgos / la vieja, franquearle la entrada); en ambos casos el héroe accede a concederle el don, pero, cuando le piden el anillo que lo protege contra encantamientos, se niega al comprender que es un engaño.³⁷³

371 E. P. II, p. 242. Como ya comentamos, esta respuesta no corresponde a la pregunta anteriormente transcrita, sino a la segunda ocasión en que Claridiano le interroga: «Pero dime quién eres para ver si tu persona fuerça a darte crédito» (E. P. II, p. 242).

372 *Demanda*, f. 85v a. Aunque aquí no se califica como triste, más lo hace como «mezquino» (f. 87r a).

373 *Felix Magno* sólo se niega a entregar el anillo posteriormente, cuando la anciana ha cumplido su parte del trato y le ha franqueado la entrada. Por su parte, la doncella demacrada no duda en intentar arrebatar el anillo al héroe por la fuerza, sin éxito. El episodio del *Felix Magno* se narra en el capítulo 61 del libro II. Vid. *Felix Magno I-II*, ed. de C. Demattè, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001, p. 159.

La figura de la doncella que intenta embaucar a Claridiano parece retomar la figura de la Doncella del Lago en el *Baladro*, pero con un cariz más negativo, pues se opone al héroe. Su identidad, al igual que la del personaje torturado, es otro de los problemas que presenta el episodio.³⁷⁴

Todos estos detalles llevan directamente al *Baladro*, por lo que resulta más probable que fuera esta obra —y no el *Siervo libre de amor*— el origen de la historia de Damelis, si bien retomando momentos y situaciones de otras obras, como el *Felix Magno*.

2.15. Los amores de Eleno por Floridama

Cuando Alfebo encuentra a su primo Eleno de Dacia llevando una triste vida apartado del mundo, éste le cuenta el motivo de tal situación. Se trata de sus amores no correspondidos por su prima, Floridama. Este episodio está inspirado de forma clara en la *Égloga segunda* de Garcilaso, en concreto en la declaración de amor de Albanio a Camila.³⁷⁵

Pedro de la Sierra transforma en príncipes a los pastores de la égloga garcilasiana, aunque por lo demás sigue bastante de cerca la historia que Garcilaso tomó a su vez de *La Arcadia* de Sannazaro. Tanto en la obra del poeta castellano como en la del aragonés se trata de un caballero o pastor que se enamora de una mujer con la que le unen lazos de parentesco y con la que ha compartido juegos y su afición a la caza desde su niñez. Atormentado por este sentimiento, no se atreve a confesárselo a su amada, por lo que su salud empeora. Ella insiste en que le cuente su problema, le promete ayudarlo en todo lo que pueda y añade que, si se trata de un caso de amor, hablará con la doncella en cuestión y tratará de favorecer el trato amoroso entre ellos. Él acepta, pero, vergonzoso, no es capaz de declararle abiertamente su corazón, por lo que le dice que encontrará la imagen de su amada en un espejo, en el caso de la obra de Pedro de la Sierra, o en el

³⁷⁴ Analizamos estas contradicciones más detenidamente en el capítulo de análisis de contenido.

³⁷⁵ Vid. José Julio Martín Romero, «Garcilaso como objeto de imitación poética y de reescritura narrativa», en M.^a L. Lobato y F. Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 1267-1275.

fondo de una fuente, en el de Garcilaso. Cuando la doncella tan sólo encuentra su propia imagen reflejada, se da cuenta de que es ella el objeto del deseo de su amigo y le rechaza airada. La desabrida contestación deja maltrecho al caballero/pastor, quien se empieza a comportar de manera asocial, aunque el comportamiento asocial de Eleno de Dacia no llega a los extremos de Albanio, que roza la locura e incluso la agresividad. Eleno se limita a huir del trato humano y esconderse en un ruinoso edificio, donde sobrevive gracias a la caridad de unos pastores.

Si bien Pedro de la Sierra pudo conocer la traducción castellana de *La Arcadia*, fuente del episodio garcilasiano, el hecho de que dé muestras inequívocas de conocer la obra de Garcilaso y, en concreto, su *Égloga segunda*—de la que llega a imitar casi literalmente numerosos versos en su libro de caballerías—, hace pensar que fue el poeta toledano (y no la traducción de la obra de Sannazaro) la que tomó como fuente para la creación del episodio amoroso de Eleno de Dacia.³⁷⁶

2.16. Los tormentos de Orístedes y el de Basdagarel: el personaje atado por serpientes

Como ya dijimos al hablar de los episodios de carácter mágico o sobrenatural, los tormentos de Meridián proceden de la *Cuarta parte de Florisel de Niquea*, de Feliciano de Silva, donde el héroe encuentra al gigante Basdagarel en una situación muy parecida:

Cuarta parte de Florisel de Niquea

[...] porque vieron al gigante Basdagarel, desnudo y las manos tendidas a dos ramas de un alcornoque, atadas por las muñecas, con dos nudos que de dos culebras algo gruesas se hazían y enroscadas por los braços le ivan cada una d'ell[a]s a travar por los peçones de los pechos, con otras dos que semejantemente venían enroscadas de los pies hasta subir a los pechos donde las otras estaban, y trava- van de los pechos por donde podían. [...] A los pies cabe el jayán estava una

Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros

[...] avía dos árboles muy altos, poco apartados el uno del otro; entre medias de entrambos estava colgado un hombre, cada braço atado de un árbol por las muñecas; de ligadura servían dos largas y delgadas serpientes, las cuales no sólo atavan las muñecas, pero davan buelta con las cabeças a la garganta, alcançando a morder en su pecho de suerte que se le horadavan; los pies también los tenía atados a cada árbol el suyo, con otras dos serpientes. [...] Al tronco de los árboles

³⁷⁶ Vid. nuestros comentarios en el capítulo dedicado a los fragmentos poéticos del libro.

serpiente echada la más grande y fiera que se oyó, la cual en aquellas breñas se avía criado, y el sabio con sus artes la hizo ponerse ahí por guarda de el espetáculo [...].³⁷⁷

estava una fiera y alada sierpe en guarda del atormentado hombre [...].³⁷⁸

Las semejanzas entre ambas situaciones son evidentes: en ambos casos un personaje, desnudo, se encuentra atado por serpientes a uno o dos árboles; en las dos obras estas serpientes lo torturan mordiéndole el pecho; y, por último, en ambos textos una temible sierpe actúa de «guarda» del atormentado, esto es, intenta impedir que nadie lo libere.

Sabemos que en ambos casos los personajes están desnudos; Silva lo menciona explícitamente en la descripción que hemos copiado más arriba y, luego, se intenta cubrir al personaje («la primera cosa que hizo fue quebrar dos ramas de los alcornoques y cubrille con ellas, que desnudo estava», f. 90r b); por su parte, Sierra afirma que el «griego príncipe procuró cubrir el desnudo cuerpo de alguna hoja que de los árboles cortó» (p. 218). Por otra parte, no deja de resultar curioso que en ambos textos aparezca la distancia de treinta pasos, si bien en situaciones distintas.³⁷⁹

Estas semejanzas declaran el origen del episodio de Sierra, pero el aragonés no dudó en transformar su modelo. Así, Silva vincula el tormento de Basdagarel con el mito de Laocoonte:

Durará la pena del segundo Laocoon, hasta tanto que'l bravo y más fuerte león sojuzgue la espantable y feroz serpiente, guarda del espantable espectáculo [...] (f. 89v a).

Por su parte, como ya dijimos, Sierra parece querer vincular a su personaje con el mito de Prometeo, como indica el buitre que horada las entrañas al torturado:

³⁷⁷ Feliciano de Silva, *Cuarta parte de Florisel de Niquea*, Zaragoza, Pierres de la Floresta, 1568, cap. XLVIII, f. 89. Vid. José Julio Martín Romero, *Guía de lectura de la Cuarta Parte de Florisel de Niquea (libro II) de Feliciano de Silva*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

³⁷⁸ E. P. II, p. 216.

³⁷⁹ En Sierra puede leerse: «Bien treinta passos d'ella estava un cavallero armado, de muy buena dispusición y apostura» (p. 216), distancia que puede ser recuerdo de «La gran princesa no le pudo hablar más con gran osadía puesta una flecha en el arco llegó con él hasta treinta passos del espetáculo» (f. 89v).

De rato en rato baxava un buitre que sobre los árboles estava sentado [y] con su duro y agudo pico le abría hasta las entrañas, de las cuales se apacentava, dando el infeliz lastimosos gritos sin un solo momento descansar (p. 216).³⁸⁰

Por otra parte, la escena tampoco resulta completamente idéntica, ya que, mientras Basdagarel está atado a un único árbol, Meridián, en la obra de Sierra, lo está a dos; por otra parte, las serpientes («algo gruesas», en Silva; «largas y delgadas», en el aragonés) se enroscan de distinta forma: en la *Segunda parte de Espejo* rodean la garganta hasta llegar al pecho del atormentado, mientras que en su modelo lo hacen a través de los brazos.

Sin embargo, estas diferencias no logran hacer dudar del origen del episodio del aragonés, que sigue a su modelo incluso en su desarrollo posterior: el héroe, como era de esperar, vence todas las dificultades hasta liberar al atormentado, pero lo relevante es que en ambos casos se dedica a estrangular con sus manos una a una a todas las serpientes que atan al personaje («con fuerza y maña de Ércules», en Silva; «con su hercúlea mano», en el aragonés).

Todo esto demuestra que el modelo de este episodio de Sierra es el que aparece en la *Cuarta parte de Florisel de Niquea*, si bien tamizado por otras referencias mitológicas y quizá otras fuentes iconográficas.

3. Influencia en el plano de la expresión

Pedro de la Sierra no sólo se inspiró en argumentos de otras obras, sino que también tomó expresiones de forma más o menos literal. Se trata normalmente de comparaciones o símiles especialmente brillantes que Sierra engasta en su texto.

En el *Espejo de príncipes* encontramos a Trebacio en lucha contra un temible grifo que lo ataca desde el aire (I, 11). Para la descripción de la contienda, Pedro de la Sierra no duda en tomar símiles de la traducción de

380 Sin embargo, incluso aquí reaparece el recuerdo de Silva, pues de igual forma que se menciona que el «infeliz» se queja con «lastimosos gritos sin un solo momento descansar», en el *Florisel* se habla de «los grandes gritos que las culebras hazían dar al jayán que a gran lastima le movieron».

Urrea, en concreto del canto X, en el que Rugero, montado en el hipogrifo, se enfrenta a un monstruo marino para rescatar a Angélica:

El cual empeçó de abaxar y al parecer con más temor que de primero, assí como haze el águila cuando sobre el áspera losa su vestidura la bívora despoja, que anda buscando modos como la hazer presa sin que le pueda con su ponçoñosa mordedura empecer, assí andava el grifo reboloteando para ver por qué parte podría asir al emperador, sin tornar a recibir otro tanto daño como el passado.³⁸¹

Como suele bajar águila cuando la bívora entre yervas se passea, o qu'está sobre losa el sol tomando, y su despojo de oro hermosea: y no quiere emprendella por do echando anda ponzoña, y fiera la rodea y por detrás entralla siempre acuerda porque no se le buelva y no le muerda.³⁸²

En este caso, el autor aragonés ha tomado el símil del *Orlando* para una situación diferente. La única coincidencia es que aparece un animal mitológico (el hipogrifo en el *Orlando* / un grifo en el *Espejo*). Pero, mientras que en la obra italiana el símil del águila y la víbora se relaciona con un monstruo marino (la víbora) contra el que lucha Rugero, montado en el hipogrifo (el águila), en la obra del aragonés se trata de un grifo (el águila) que ataca a Trebacio (la víbora). Es decir, víbora y águila, términos figurados de la comparación, se relacionan con el protagonista y el antagonista de forma inversa en cada obra.

El segundo caso de imitación de un símil ariostesco lo encontramos en el mismo capítulo del *Espejo*:

De la suerte que el asestado mastín en el polvoroso agosto se ha con la molesta mosca, cuando a vezes en el hozico, cuando a vezes en la cola y otras en el costado le pica, házele batir el diente a todas partes, pero cuando la alcança de una vez le paga todas las molestias que le ha dado, assí se avía el emperador con el temeroso grifo; rebolviendo a una y otra parte su espada, procura aguardar tiempo para que de una vez le pague lo que le haze cansar.³⁸³

La mosca da batalla semejante assí al mastín en polvoroso agosto, o en mes que va tras él o va delante, d'espiga el uno lleno, otro de mosto. Quien los ojos y hocico muy costante le pica y torna en torno a tal regosto, batir le hace el diente en fiero modo, pero a un golpe que llega paga todo.³⁸⁴

381 E. P. II, p. 51.

382 O. F., canto X, p. 101a.

383 E. P. II, pp. 51-52.

384 O. F., canto X, p. 101b.

Aquí también se produce la misma inversión de atribución del término figurado al protagonista y al antagonista. El elemento volador (el hipogrifo que Rugero cabalga / el grifo) se compara con la mosca que molesta al mastín (el monstruo marino / Trebacio).

La última de las comparaciones que el autor aragonés toma directamente del *Orlando* no viene, sin embargo, del canto X, sino del canto II, en el que se narra como el mago Atlante, también montado en el hipogrifo, se enfrenta a varios caballeros. Si bien la situación no es la misma, volvemos a encontrarnos con el hipogrifo ariostesco frente al grifo del *Espejo*:

Ningún águila con tanta furia sube a las
nuves como él lo hizo; y cuando le pare-
ció descende con una brava punta, cual
suele hazer el falcón mañero cuando vee
salir la garça del lago.³⁸⁵

Cuando bien le parece, bravo y fiero
baxa con violencia el fuerte mago
como de alto cae halcón mañero,
cuando la garza vee salir del lago.³⁸⁶

Lo que se comprueba al estudiar estas copias casi literales del *Orlando* es que Pedro de la Sierra las toma para una única situación: la lucha de Trebacio contra el grifo. Para ello imita las comparaciones que Ariosto utilizó con su hipogrifo, principalmente la contienda de Rugero y el monstruo marino, aunque no duda en tomar también otras del canto II, también referidas al mítico animal. El autor aragonés no sólo toma casi de forma literal estas expresiones del canto X, sino que también lo hace en el mismo orden. No se puede hablar de una inspiración en el plano argumental, ya que las situaciones son distintas. Lo único que inspira al autor español es el animal mitológico (grifo / hipogrifo) y la lucha, pero el contenido de los episodios es diferente.

Pedro de la Sierra vuelve recurrir a las imágenes que leyó en el *Orlando Furioso* cuando narra como Bramarante huye enfurecido por no poder vencer a Alfebo; el enfurecido guerrero se dedica en su camino a arrancar árboles:

Con ravia luciferina se lançó el endiablado moro por las selvas de Grecia, bramando contra sus dioses como hambriento tigre. Por la parte que de la selva caminava, con la furia de su braço iva cortando robres, destroçando pinos como si fueran delgadas cañas.³⁸⁷

385 E. P. II, p. 51.

386 O. F., canto II, p. 21a.

387 E. P. II, p. 2.

La imagen procede del momento en que Roldán, al enterarse de que Angélica ama a Medoro, enloquece y comienza a arrancar árboles:

Aquí dio prueba immensa el Paladino
que del primer tirón arrancó un pino
Otros arranca así, que le semeja
ser juncos o hinojo, heneldo o caña:
de robre haze assí o d'enzina vieja,
de haya, frexno, azebo, con gran saña.³⁸⁸

En ambos casos los pinos y robles son arrancados como si fueran simples cañas. A pesar de las diferencias (la lista de árboles que arranca Roldán es más extensa que la del *Espejo*), la similitud no ofrece lugar a dudas de la inspiración del autor aragonés.

Un caso particular de la influencia de la expresión del *Orlando Furioso* la encontramos al final del capítulo VII del primer libro, cuando el autor justifica el uso del entrelazamiento narrativo con las siguientes palabras:

Por los muchos acaescimientos que en esta historia se cuentan, me conviene hazer como el buen músico, que, para agradar a todos los oyentes, muda mucho los sones; dexaremos al presente a los tres cavalleros y bolveremos al emperador y a las cosas que acaecieron en su corte.³⁸⁹

En el canto VIII del *Orlando Furioso* podemos leer las siguientes palabras:

Conviéneme hazer en mis canciones
como el buen tañedor diestro y agudo,
que muda presto cuerda y varia sones,
buscando ora lo grave ora lo agudo.³⁹⁰

En este caso Pedro de la Sierra utiliza prácticamente las mismas palabras no para comentar una situación narrada análoga a la del texto italiano, sino para introducir la alternancia, técnica propia de la literatura caballeresca y que se encuentra tanto en el texto italiano como en el español.

388 O. F., canto XXIII, p. 271b.

389 E. P. II, p. 35.

390 O. F., canto VIII, p. 71b.

Pero Sierra también imitó la traducción que de *La Eneida* realizó Gregorio Hernández de Velasco. En dos ocasiones el autor toma casi de forma literal comparaciones de la traducción castellana de la obra latina:

Como hambriento león que muchas veces rodea y escudriña las majadas, aquejado de la ravisosa hambre, y vee la saltadora cabra o ligero ciervo, que dende lexos devisa los cuernos, con soberano gozo eriza el cuello y no para hasta ahinorjarse en las abiertas entrañas con desseo de hartar su canina hambre [...].³⁹¹

Cual hambriento león que muchas veces rodea y escudriña las majadas, como el hambre insana le espolea, si por ventura ve ligera cabra o corpulento ciervo de altos cuernos, no cabe en sí de gozo, el crudo, vuela para la presa, eriza el cerro y pelo, ahinoja sobre ella y las entrañas con rabia le abre, muerde y despedaza, tiñendo en negra sangre el fiero rostro.³⁹²

De nuevo en una comparación de un guerrero con un león volvemos a encontrar rastros de esta traducción:

de la suerte que el león haze en las montañas de Libia, cuyo pecho abrió con el agudo venablo del caçador astuto, viendo rociar la yerva con su sangre, sin ningún temor le expele de sí haziendo pieças el venablo causador de su daño, dando orísonos bramidos con su ensangrentada boca, erizando su bedijudo cabello; con semejante furia el valiente pagano hiende por entre la gente que allí estava [...].³⁹³

Cual el feroz león en las campañas de Libia, cuyo pecho abrió el venablo del diestro caçador con grave llaga, el cual viendo su sangre se arma de ira, eriza y juega el vedijoso cuello y ufano con pensar que ha de vengarse hace sin miedo rajas el venablo que le hincó el montero y da bramidos con la sangrienta boca corajosos, no de otra suerte la violencia y furia del hervoroso Turno crece y se alza.³⁹⁴

La comparación no ofrece lugar a dudas. Sierra retoma la imagen virgiliana para expresar la furia de un guerrero.

Virgilio y Ariosto son dos autores considerados dignos de imitación en la época en que escribe Pedro de la Sierra. Por ello no ha de extrañar que el autor tome versos de estos autores y los introduzca en su texto, pues, de acuerdo con la práctica poética de la *imitatio*, su obra ganaba así prestigio.

391 E. P. II, p. 150.

392 Virgilio, *La Eneida*, libro X, p. 376.

393 E. P. II, pp. 132-133.

394 Virgilio, *La Eneida*, libro XII, p. 426.

4. La muerte de Lidia: Montemayor

Junto a Virgilio, Ariosto o Garcilaso, Sierra no duda en imitar a otros autores más cercanos, como Jorge de Montemayor. *La historia de Alcida y Sylvano* es un poema compuesto por Montemayor en octavas reales; narra la historia de amor entre dos pastores, una historia desdichada, ya que concluye con la muerte de la pastora. El emotivo momento en que ella se despide de la vida y la reacción desesperada del amante Silvano le sirvió como inspiración para la muerte de Lidia ante los ojos de Eleno de Dacia (I, 25).³⁹⁵

La labor imitativa resulta evidente al comprobar como las palabras de Montemayor reaparecen en el texto de Sierra:

Jorge de Montemayor

Y al punto que acabó de decir esto,
cortó la Parca el hilo muy de presto.

Sylvano, cuando vio que muerta estaba,
el seso y la paciencia le faltaron,
[...].

Pedro de la Sierra

No habló más la difunta señora, que en
este punto acabó la Parca de apretar la
tigera. Aquí le faltó el seso y toda pacien-
cia.

Las palabras de Eleno de Dacia proceden de las exclamaciones doloridas de Silvano.

Jorge de Montemayor

Tornó a volver en sí y dijo: «Alcida,
Alcida, ¿qu'es de ti que no te veo?
¿Llevas mi alma? No, que aun tengo vida.
¿Vida es la que ahora tengo? No lo creo.
¿Vuelve mi alma acá desconocida!
¿Mas no la quiero ya, ni la deseo!
¿Estoy sin vida y hablo? ¡Oh desconcierto!
No dejaré'l hablar, puesto estoy muerto».

Pedro de la Sierra

—¡Ay, Lidia!, ¿qué es de ti, que por amor
de ageno braço dado moriste e yo por el
tuyo muero? ¿Qué es de ti, mi Lidia, bien
de mi vida? ¿Óyesme, mi alma? ¿No lle-
vas contigo a esta tu alma? No, que aún
la siento. ¿Es possible que soy vivo y que
vida me sostiene? No lo creo. ¿Buelves,
bien mío? No seas tan desconocida. Mas
¡tente, no vengas!, ¿qué hazes?, que ya no
te desseo, que ya estoy sin vida. ¡Ay
Dios!, si estoy muerto, ¿para qué hablo
desconciertos? ¿Por qué no callo?

³⁹⁵ *La historia de Alcida y Sylvano*, en J. de Montemayor, *La Diana*, ed. de A. Rallo, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 378-417.

La coincidencia de situaciones (el dolor ante la pérdida del ser amado) le permite a Sierra reutilizar expresiones del poema de Montemayor, pero reescribiéndolas para construir un texto distinto, de igual manera que se imitaban versos ajenos a la hora de construir un poema propio.

5. La paradoja de Lidia: de cruel desamorada a amante perfecta

Con respecto al nombre de la amada de Breño, no deja de sorprender que Olimpia, amante ejemplar, pase a llamarse, en el libro de Sierra, Lidia, hija del Rey de Lidia, pues así se llama otro personaje del *Orlando Furioso*. Resulta paradójico que escogiera éste para el de la heroína que da todo por su amor, ya que el personaje de Lidia en Ariosto representa a la mujer enemiga del amor. En efecto, se trata de uno de los espíritus condenados que Astolfo, en su búsqueda de las arpías, encuentra en una profunda cueva. Le cuenta la desamorada doncella que Alceste, un bravo guerrero que se enamoró de ella, fue rechazado por su padre. Molesto por la negativa, Alceste se alía con el Rey de Armenia y ataca al Rey de Lidia, que envía a su hija a pedir merced. El enamorado caballero no duda en aceptar todo lo que la doncella le solicita y llega a enfrentarse con el Rey de Armenia, al que mata. Con la esperanza de casarse con Lidia, Alceste se enfrenta a todos los terribles enemigos del padre de la doncella por mandato de ésta, que quería que muriera en algún encuentro y así desembarazarse de él. Sin embargo, al final, ya que nada podía contra la fiereza de Alceste, decide simplemente no volver a verlo ni aceptar mensajes de su parte, lo que atormenta tanto al caballero que muere de amor. Por ello, la cruel doncella se halla condenada al fuego eterno.

Mientras que la Lidia del texto español, figura paralela a Olimpia en el *Orlando*, se erige como el máximo exponente de la amante perfecta, la Lidia ariostesca es todo lo contrario, cruel desamorada que hace lo imposible por deshacerse de un amante inoportuno. Llega a desearle la muerte y lo consigue tan sólo cuando lo rechaza, por lo que se encuentra en el infierno de los desamorados:

Lidia so yo —responde aquella cosa—
del Rey de Lidia hija regalada.
Por la sentencia altíssima, penosa

eternamente al humo condenada,
porque fui a mi amante desdeñosa,
ingrata, dura, cruel, desamorada.³⁹⁶

Frente a este ejemplo de dama desamorada, Ariosto había afirmado de su Olimpia:

Entre toda la fe y amor del mundo
y entre más firmes pechos y constantes
y en el más baxo estado o más jocundo,
que pruebas de amor vieron en amantes,
más presto el primer grado qu'el segundo
daría a Olimpia yo entre muy bastantes:
y aun diré que entre antiguos y aun agora,
no amaron ni aman cuanto esta señora.³⁹⁷

Curiosamente, Pedro de la Sierra llama a la más fiel de las amantes de su libro con el nombre de la más cruel desamorada ariostesca.

396 O. F., canto XXXIV, p. 403a.

397 O. F., canto X, p. 91a.

PEDRO DE LA SIERRA, POETA

1. Mezcla de prosa y verso

La aparición de poemas es una de las posibilidades genéricas de los libros de caballerías desde el *Amadís de Gaula*, en el que se podían leer dos composiciones en verso («Pues se me niega vitoria» y «Leonoreta, fin rose-ta»). Pero el lugar que ocupa la poesía en cada texto varía de forma considerable; en algunos no aparece en absoluto y en otros la lírica llena buena parte de sus páginas.³⁹⁸

En la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* aparecen un total de veintisiete fragmentos poéticos diseminados en los ciento cuarenta folios de que consta su edición príncipe. Las improntas de Feliciano de Silva y de la novela pastoril —improntas muy relacionadas entre sí— son las que mejor explican esa proliferación de poesías en la obra de Sierra. La mayor parte de los versos aparecen vinculados con las historias sentimentales de los protagonistas y, en bastantes ocasiones, precisamente en contextos pastoriles. Muchos de los poemas se concentran en el episodio de los amores entre Claridiano y Caicerlinga, en el que en un escenario arcádico numerosos pastores (y nobles disfrazados) se dedican exclusivamente a cantar la belleza y crueldad de la pastora que los rechaza. Sin embargo,

398 «Ces interludes poétiques occupent dans l'ensemble de la production chevaleresque une place variable dont l'importance dépend avant tout du tempérament, des goûts, des capacités de chaque romancier» (S. Roubaud-Benichou, *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, París, Honoré Champion, 2000, p. 103).

no siempre los metros aparecen vinculados a la figura o contexto del pastor: damas nobles y caballeros también desahogan sus penas de amor cantando.

La mayor parte de los poemas se hallan vinculados al amor, pero no todos, pues también encontramos epitafios y mensajes diversos escritos en versos; asimismo, encontramos una canción sobre el tema de la Fortuna, entonada por el emperador Trebacio cuando se encuentra prisionero en Tinacria.

La integración de los fragmentos poéticos en la narración se produce a través de los personajes, es decir, ningún poema aparece en boca del narrador, que no hace sino «transcribirlos».

Los poemas se pueden clasificar de la siguiente manera:

A.1. Poemas musicales.

A.1.1. Canciones de amor.

A.1.1.1. Presagios («El que más libertado»).

A.1.1.2. Quejas de amor («Con ver las claras ondas d'estos ríos» / «¡Ay, muerte cruel!, ¿cuándo será hora» / «Ó, dura más que fiera tigre ircana» / «¡Ay, dulces, claros ríos» / «Bien quisiera callar mi triste llanto» / «Con un cuidado, Amor, otro cuidado» / «¿En qué podré esperar contentamiento» / «Llena de angustia y tormento» / «¡Ó, Calíope!, levanta» / «Amantes, ¿no es gran pasión» / «Pues pagué con el alma el bien de verte» / «Nunca yo sin Amor tendré contento» / «¡Ay, rendido corazón» / «Este valle, pastor» / «Es crudo mi mal» / «Con lágrimas las piedras enternezco» / «Sepa yo, pastora, cierto» / «Zagala, no me desprecies» / «¿De qué sirve mostrar con un rendido»).

A.1.1.3. Rechazo del amor («Herir Amor mi pecho es escusado»).

A.1.2. Otras canciones: contra Fortuna («A darme mayor bien será escusado»).

A.2. Poemas no musicales.

A.2.1. Epitafios («Al pie d'este alto pino el sinventura» / «Lidia, mi amada y desamada» / «Aquí yaze Felina desdichada»).

A.2.2. Padrones («A todos los que arriben aquí ruego» / «Ninguno quiera ser tan atrevido»).

Los poemas no musicales consisten en escritos que los personajes leen en el universo ficticio, mientras que los musicales son canciones que los personajes entonan. No hay, por tanto, ningún poema que no pertenezca a la diégesis, que no sea producido (cantado) o percibido (escuchado o leído) por los propios personajes del texto. Algunas de estas composiciones ayudan a presentar al lector algún acontecimiento (la canción de Torismundo, que viaja por el mundo defendiendo la belleza de su amada), mientras que otras remiten a historias pasadas, como los epitafios de Felina o Lidia, si bien en algún caso realizan ambas funciones: el epitafio de Bramarante escrito por Rosicler narra la muerte —que el lector ya conoce— del fiero pagano y se deja constancia de los propósitos de Rosicler (prohibir que toquen las armas del muerto). En ocasiones, la vinculación con la historia se produce a través de unos versos finales, lo que puede hacer pensar que el autor aprovechó composiciones previas (bien propias, bien imitando muy de cerca obras ajenas) para insertarlas en su libro de caballerías.

2. Diversidad de tradiciones y formas métricas

Pedro de la Sierra utiliza diversas formas métricas, si bien el recuento ofrece claros datos sobre sus preferencias; de los veintisiete poemas, catorce están compuestos en octavas reales, tres en liras, tres en tercetos encadenados, cinco en villancicos, uno en redondillas, y aparece una canción trovadoresca.

La estrofa mayoritaria es la octava real: más de la mitad de las composiciones poéticas están escritas en esta forma métrica. Pedro de la Sierra debía de considerarla la forma más apropiada para la expresión de una única idea, y así la utiliza en los padrones y epitafios del texto, aunque también aparece en poemas de temática sentimental. La octava real va seguida en frecuencia por los villancicos, que suponen menos de un quin-

to de la lírica en el texto, y están vinculados siempre a la temática amorosa. Sin embargo, a pesar del predominio de la octava real, no por ello deja de haber una diversidad estrófica, con la que Pedro de la Sierra pretendió demostrar su habilidad versificatoria en los más variados estilos, así como su capacidad para insertarlos dentro de su libro de caballerías como parte integrante del entramado narrativo.

Con respecto a las tradiciones poéticas, en la producción en verso de Sierra aparecen representados los metros tradicionales castellanos (tanto en versos populares como cancioneriles cortesanos), así como la tendencia italianizante, por la que este autor muestra especial predilección. Pero todas estas tendencias conviven en el texto de Pedro de la Sierra. Así, frente a composiciones de tono culto y métrica italianizante, como la octava real cuyos primeros versos son

Con lágrimas las piedras enternezco,
con suspiros enciendo el fresco viento
y en el infierno del Amor padezco
diferente dolor cada momento.³⁹⁹

encontramos otras de carácter cortesano cancioneril:

Llena de angustia y tormento
queda la triste memoria
cuando de pena o de gloria
le viene algún pensamiento.⁴⁰⁰

donde los juegos conceptuales y el carácter abstracto —propios de la poesía de cancioneros— se contraponen a ese mundo en que lo sensitivo (y lo sensual) cobra tanta importancia. Y junto a estas tendencias, también aparece representada la corriente popular, como en este poema:

Sepa yo, pastora, cierto
si es mi amor acepto en ti,
y si no, entiende de mí
que a la hora seré muerto.⁴⁰¹

o en este otro, donde hasta el léxico hace sospechar su origen popular

399 E. P. II, p. 246.

400 E. P. II, p. 162.

401 E. P. II, p. 247.

Zagala, no me desprecies
ni me des tal disfavor.
¡Guarte, no enojas a Amor,
y te pague cual mereces!⁴⁰²

Y es que la convivencia de todas estas tendencias es un rasgo del mundo poético del Renacimiento, tal como explicó Antonio Prieto.⁴⁰³

Lírica popular y lírica cortesana, metros tradicionales castellanos y metros italianizantes, poesía cancioneril y petrarquismo se dan la mano en la producción poética de Pedro de la Sierra, que supo utilizar todos los cauces poéticos para adornar su libro de caballerías, pero al mismo tiempo también supo conferir a estos poemas un valor narrativo determinado.

3. El verso como forma de caracterización del personaje

Pedro de la Sierra establece en su obra una vinculación entre el tipo de verso y el carácter del personaje. Así, los nobles se expresan en metros italianizantes, salvo unas redondillas puestas en boca de Claridiano (si bien una vez se ha disfrazado de pastor). Eleno de Dacia, Torismundo de España y el emperador Trebacio utilizan siempre metros italianos, así como la misteriosa ninfa que presagia los futuros amores de Brufaldoro (su aureola mágica y su caracterización como mensajera del amor parecen implicar su refinamiento y cortesanía).

Por su parte, los pastores se expresan en metros tradicionales castellanos. De hecho, los versos italianizantes son prueba de no pertenecer

402 E. P. II, p. 247.

403 «[...] una cualidad renacentista de nuestro siglo XVI fue su compatibilidad, su armonía con lo popular, en un grado que contribuyó decisivamente a su transmisión. En el principio nacionalista del renacimiento, con la exaltación de los refranes y la glosa de los romances viejos, entra en el mundo cortesano la lírica popular, o la poesía tradicional que “vivía en variantes”, especialmente por la atención de los músicos de los Reyes Católicos. Poco a poco, con el avance renacentista, van acrecentándose los villancicos cortesanos. La trayectoria cancioneril así nos lo manifiesta» (A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI, I. Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 151). Y sobre el doble cultivo de tendencia italianizante y castellana en este siglo, afirma «una convivencia, armonía renacentista, que cargará de un nuevo sentido la poesía española tanto en su uso del endecasílabo como de la copla castellana, que se explica en el habitual empleo de ambos cauces métricos por un mismo poeta» (ibídem, p. 15).

a la clase pastoril. Nos encontramos, sin embargo, con un caso particular: la contienda sobre el amor entre dos pastores (II, 4). En esa contienda poética se contraponen octavas reales a favor y en contra del amor. Sirve como marco a la primera aparición de la pastora Caicerlinga en la obra, momento en que Claridiano la ve y se enamora. La pastora (en realidad hija de emperadores) debía tener una presentación adecuada: a las composiciones a favor y en contra del amor se une el marco natural de tono bucólico. El verso italiano resulta perfecto como reflejo del mundo idílico en el que se desarrollará el episodio sentimental de Claridiano (disfrazado de pastor bajo el nombre de Filipensio) y Caicerlinga. Pero el resto de pastores del texto utiliza de forma sistemática los metros castellanos. Me refiero a los pastores «reales», no a los nobles que se disfrazan como tales. Así, cuando Alfesiveo entona «Con lágrimas las piedras enternezco», el autor afirma que «bien claro dio entender su grave pena y en sus palabras no ser de linage de pastores». ⁴⁰⁴ En otra ocasión, el mismo pastor canta «¿De qué sirve mostrar con un rendido», octava real que reafirma su caracterización como noble y cortesano. ⁴⁰⁵

Por tanto, los versos italianos son expresión propia y privativa de los príncipes y caballeros, no de los pastores enamorados. ⁴⁰⁶

Por otra parte, en esta obra los metros tradicionales castellanos en boca de pastores enamorados suelen entroncar con la lírica cortés cancioneril más que con la lírica popular; encontramos únicamente lírica popular en el poema «Zagala, no me desprecies», con su estribillo: «¡Guarte, no enojés a Amor, / y te pague cual mereces!», cantado por un pastor anónimo. Su tono tradicional resulta indicativo de la rusticidad del personaje, que, por tanto, no merecía ni ser nombrado. El resto de los poemas castellanos desarrollan conceptos neoplatónicos sobre el amor y muestran un carácter más cortesano y artificioso, que los aleja del sabor popular.

⁴⁰⁴ E. P. II, p. 247.

⁴⁰⁵ Previamente se nos había avisado del mismo hecho a través de la percepción de Claridiano: «Filipensio se lo estuvo mirando, imaginando en su parecer y apostura no ser de linage de pastores» (E. P. II, p. 246).

⁴⁰⁶ Excepción hecha de los arriba mencionados, de los que tampoco sabemos si son verdaderos pastores o nobles disfrazados. En cualquier caso, la razón fundamental del uso de la octava real por parte de estos personajes es la mencionada.

4. Temática de los poemas

La clasificación expuesta más arriba evidencia la importancia que el amor cobra en el mundo poético de Pedro de la Sierra. Salvo muy pocas excepciones, los versos se utilizan como vehículo de la expresión amorosa. Gran parte de los poemas se desarrollan en unos determinados contextos (las riberas del Éufrates, donde Caicerlinga es objeto del amor de todos los pastores; la errancia de Eleno de Dacia, que sufre por el rechazo de Floridama, primero, y de Lidia, después), y casi todos ellos vinculados de alguna forma con la tradición pastoril (los amores de Eleno y Floridama proceden de la *Égloga segunda* de Garcilaso; la historia de Caicerlinga es típicamente pastoril; la canción de Tigliafa se presenta bajo el tópico de la falsa soledad).

Por otra parte, los casos de amor rechazado son mayoría en nuestro texto, de ahí que muchos de los poemas presenten temas parecidos.

4.1. La dama cruel

La queja contra la dama cruel, recuerdo de la *Belle dame sans merci*, es frecuente y llega a producir la sensación de ejercicio estilístico.⁴⁰⁷

El modelo garcilasiano resulta evidente: se recuerda el inicio del parlamento de Salicio en su *Égloga primera* («¡Oh, más dura que mármol a mis quejas») o las quejas de Albanio contra Camila, en la *Égloga segunda* («¡Oh fiera, dije, más que tigre hircana», verso imitado por Sierra).

La crueldad de la amada se convierte en tema fundamental y único en algunos poemas: «Pues pagué con el alma el bien de verte», «Con lágrimas las piedras enternezco» y «¿De qué sirve mostrar con un rendido». Se trata de tres octavas reales que desarrollan esta idea de forma muy similar:

- A. los sufrimientos del amante («en lágrimas deshecho y consumido», «las fuentes de mis ojos»), que pueden
 - A.1. ser señales de su amor («cierta de mi fe pueden hazerte», «en sacrificio el alma ofrezco») o

⁴⁰⁷ Sobre el tema en la literatura europea medieval, vid. «la belle dame sans merci», cuarto capítulo de I. Siciliano, *François Villon et les Thèmes poétiques du Moyen Âge*, París, Nizet, 1971, pp. 313-348.

A.2. conseguir enternecer a los seres inanimados («Con lágrimas las piedras enternezco / con suspiros enciendo el fresco viento», «en duros pechos tiernas almas cría»);

B. no sirven para conmovier a su dama.

La dama se endurece y desprecia al amante, mostrando con él su «rigor», su «alma de azero», su «corazón de fiera» y su «desdén». Dos de los poemas están concebidos como quejas directamente dirigidas a la amada, mientras que «Con lágrimas las piedras enternezco» se limita a constatar la insensibilidad de la dama. A través de su forma estrófica (la octava real) y de las concomitancias temáticas, estos tres poemas se presentan como un grupo homogéneo dentro de los fragmentos poéticos del libro de caballerías.

Sin embargo, el tema de la crueldad de la dama aparece en poemas más largos que carecen, por tanto, de la unidad de los que acabamos de comentar. En el villancico «Zagala, no me desprecies», aunque de tono bien distinto a las tres octavas citadas, se recoge el tema de la dama cruel:

Con un rendido, tal brío
no muestres, bella pastora,
ni pagues al que te adora
con tal desdén y desvío
[...]
Tiempla un poco esse rigor
con que muerdo tantas vezes.⁴⁰⁸

En estos versos se encuentra condensado el desarrollo temático de la octava «¿De qué sirve mostrar con un rendido». Se repite la forma de describir al amante («rendido») y, más adelante, la actitud de la pastora («rigor»). Pero lo que en la octava se presenta como blando lamento y humilde pregunta a la dama, en el villancico se convierte en imperativo que llega a la amenaza en el estribillo: «¡Guarte no enojas a Amor / y te pague cual mereces!».

En otro villancico, «En este valle, pastor», la dama hace sufrir al mismo Amor, a quien la pastora desprecia como a los demás amantes, lo que recuerda el tema de la dama insensible. Los términos para definir su crueldad son los propios del tópico: «tiene de nieve el pecho / y de azero el corazón»,⁴⁰⁹

408 E. P. II, p. 247.

409 E. P. II, p. 244.

En otros poemas más extensos también aparece la misma idea. Las historias de amor de Eleno de Dacia y de Torismundo dan pie a que los caballeros, en sus versos, narren su caso y se quejen del rechazo de sus amadas. Así, en «¡Ay, muerte cruel!, ¿cuándo será hora», en boca de Eleno, se leen los siguientes versos:

¡Ay, señora cruel!, si agora siente
tu duro corazón mi desventura,
imposible será no se contente.⁴¹⁰

Eleno había expresado sus anhelos de muerte —fin de su dolor y causa de «gozo universal de mi señora»—, aunque al final del poema afirma: «A, señora cruel, que tierra agena / he de morir por sólo bien quererte / y aun no sabré si la ternás por buena!». El poema exagera la crueldad de la dama al afirmar que disfruta del sufrimiento del caballero.

Por su parte, Torismundo entona «Bien quisiera callar mi triste llanto», donde encontramos también la crueldad de la dama:

De ti dirán ser más dura que diamante,
cruel, desapiadada y homicida,
y que en esto tu ejercicio es muy pujante.⁴¹¹

El tema aparece aquí como amenaza a la amada, una amenaza que recuerda a la de la *canción quinta* de Garcilaso, en cuya producción el tema aparece con frecuencia. También lo encontramos en Gil Polo, otro de los autores que pudieron inspirar a nuestro autor:

Jamás quiso escucharme
esta pastora mía,
mas persevera siempre en la dureza,
y en siempre maltratarme
continúa su porfía.

Contra este tipo de quejas se rebela, en la *Diana enamorada*, Florisia en su canto: «Pues de hoy más no nos digáis / fieras, crudas y homicidas».⁴¹²

410 E. P. II, p. 13.

411 E. P. II, p. 75.

412 G. Gil Polo, *Diana enamorada*, ed. de F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1987, p. 289.

El tema hubo de ser de los preferidos por Pedro de la Sierra, pues no en vano en la mayoría de los casos de amor se produce el rechazo del amante: los sentimientos de Eleno de Dacia, de Torismundo o de los pastores enamorados de Caicerlinga son siempre desdeñados. De ahí que el tema se filtre en gran parte de las composiciones poéticas de tema amoroso, y que cobre diversos matices de acuerdo con la situación y el carácter del personaje: desde el elevado tono de Eleno hasta el sabor popular que transmite el anónimo pastor que canta «Zagala, no me desprecies».

4.2. El asombro ante la propia resistencia

Vinculado con el que acabamos de mencionar, encontramos otro tema frecuente en las composiciones poéticas del aragonés: el asombro ante la propia resistencia frente al sufrimiento, que no consigue provocar la muerte. En el poema «¿En qué podré esperar contentamiento», se expresa de la siguiente manera:

Admírome que un triste pensamiento
no tenga de acabarme fuerza fuerte;⁴¹³

En otro poema («¡Ay, muerte cruel!, ¿cuándo será hora») se repite el tópico:

Las vezes que por descansar yo canto,
rebuelve en fin en una grave pena;
de lo poder sufrir recibo espanto.⁴¹⁴

Como se ve, todos estos versos están escritos en métrica italianizante, pero también encontramos la misma idea expresada en métrica tradicional castellana en el poema «Es crudo mi mal»:

Con mi mal esquivo
peno y sufro tanto
que me causa espanto
ver que con él vivo;⁴¹⁵

En el poema «Bien quisiera cantar mi triste llanto», reencontramos el tópico de nuevo en métrica italianizante:

413 E. P. II, p. 158.

414 E. P. II, p. 14.

415 E. P. II, p. 246.

Muy espantado estoy, ¡ay, triste pecho!,
 cómo passando tanto sin sosiego
 no estás de puras lágrimas deshecho.⁴¹⁶

Estos versos pudieron haberse inspirado en los siguientes, que se leen en la *Diana enamorada*:

Tanto callado sufro que me espanto
 que no esté de congoja el pecho abierto
 y el corazón deshecho en triste llanto.⁴¹⁷

Existen similitudes léxicas («espantado» / «espanto»; «pecho»; «deshecho») y temáticas: el asombro del yo poético porque su sufrimiento no le causa la muerte. Sin embargo, Gaspar Gil Polo pone más énfasis en el silencio que ha de guardar, silencio que acentúa el dolor. Por otra parte, si bien en ambos casos se utiliza, para describir el ánimo, el adjetivo «deshecho» («de puras lágrimas», en Sierra; «en triste llanto», en Gil Polo), ese adjetivo califica a sustantivos distintos («pecho», en Pedro de la Sierra; «corazón», en Gil Polo). Quizá las coincidencias léxicas se deban a la coincidencia del tópico, cuya expresión pudo implicar el uso de un repertorio limitado de términos: puede comprobarse como aquellos derivados de «espantarse» son los más frecuentes (junto a su equivalente «admirarse»). Por otra parte, la rima «pecho/deshecho» es demasiado frecuente como para resultar indicativa.⁴¹⁸

Este tema —asombro de como el dolor no acaba con la vida— se vincula con el tema del deseo de muerte, o la contemplación de la muerte como anhelado fin del sufrimiento:

¡Ay, muerte cruel!, ¿cuándo será hora
 de dar fin a dolor que tanto quiero,
 con gozo universal de mi señora?⁴¹⁹

416 E. P. II, p. 74.

417 Gil Polo, *Diana enamorada*, p. 102. No es la única ocasión en que encontramos el tema en la obra del valenciano. Gil Polo retoma en varias ocasiones el tema en su *Diana enamorada*, desarrollándolo en diverso grado: «¿Con pena tan mortal, cómo no muero?» (p. 136); «¿Por qué en tan largo tiempo y tanta pena / nunca se acaba el llanto ni la vida?» (p. 110). Pero este tema es frecuentísimo en la producción de la mayoría de los poetas del siglo XVI.

418 Como también lo son los casos de «viento/acento» o de «ojos/enojos». Por tanto, la coincidencia de esta rima no puede, por sí sola, considerarse prueba de una influencia directa.

419 E. P. II, p. 13.

En estos versos, la muerte se considera final del tormento y, al mismo tiempo, causa de placer de la amada (lo que se relaciona con el tema de la dama cruel). En otro momento, la muerte se solicita como único remedio a la amada:

Si consuelo has de tener por acabarme,
embíalo a mandar, que gran consuelo
será por tu mandato muerte darme⁴²⁰

Una idea parecida se lee en el poema de Boscán «¡Oh, fin de mis alegrías», donde también subyace la concepción de la muerte como un bien en tanto que fin del sufrimiento:

aunque pienso que si muero,
darme vos el mal postrero
será la merced primera⁴²¹

En otra ocasión se constata que la amada, en su crueldad, rechaza dar la muerte al amante, con la intención de que su sufrimiento continúe:

Y a la que en sacrificio el alma ofrezco
ni la obliga mi fe ni mi tormento
ni me quiere dar muerte, por no darme
cosa de que pudiese aprovecharme.⁴²²

Y, relacionado con esto, se presenta la vida como tormento infligido por un ser determinado:

¿por qué hay cielo que vida me consienta?
Debe de ser porque muriendo viva
y mil muertes viviendo así reciba.⁴²³

En el poema «Ay, rendido corazón», la muerte no es anhelada por representar el fin del sufrimiento, sino por venir de la amada:

Y cuando el mal inhumano
Fuere ocasión que yo muera,
¡no sé qué más bien espera
quien muere por esa mano!⁴²⁴

420 E. P. II, p. 75.

421 Juan Boscán, *Obra completa*, ed. de C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, p. 68.

422 E. P. II, pp. 246-247.

423 E. P. II, p. 158.

424 E. P. II, p. 244.

En este poema nos encontramos en un mundo erótico diferente, en el que el amante no rechaza el sufrimiento, sino que goza de él.

4.3. El amor neoplatónico

Frente a la tradición cortés, donde el sufrimiento se debe al rechazo de la dama y la no consecución de los propios deseos, encontramos en otros poemas la expresión de un amor con tintes neoplatónicos, si bien hasta cierto punto vulgarizados. El sufrimiento aparece vinculado al amor, pero no debido al rechazo, pues no se pretende ningún «galardón» sexual, sino a la esencia misma del sentimiento amoroso. En el poema «Amantes, ¿no es gran pasión», se retoma la idea del amado convertido en el amante.⁴²⁵

Es la fuerza de Cupido
tan fuerte que, el mismo día
que os vi, sentí el alma mía
averser en vós convertido⁴²⁶

Esa transformación del amado en el amante se caracteriza como causadora de una felicidad casi extática:

¡Ó, dichosa tal unión!
¡Ó, vida para más vida,⁴²⁷

Sin embargo, la parte corporal de los amantes parece impedir esa total unión, lo que causa «gran pasión / y muerte muy dolorida». Esto recuerda al célebre soneto de Aldana «¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando», donde se pregunta sobre ese sufrimiento en todo amor verdadero y se responde que se debe a la imposibilidad de unión de las almas.⁴²⁸

Sin embargo, en la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* no se habla (más bien el contexto lo niega) de unión física, como sí sucede en el soneto de Aldana («en la lucha de amor juntos, trabados / con lenguas, brazos, pies y encadenados»).

⁴²⁵ Vid. Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, especialmente pp. 137-167.

⁴²⁶ E. P. II, p. 161.

⁴²⁷ *Ibidem*. Estos versos parecen recordar a otros de san Juan de la Cruz, pero no consideramos que exista una relación directa entre ambos autores.

⁴²⁸ Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 201-202.

El sufrimiento considerado como un gozo o un bien también lo encontramos en el villancico «Es crudo mi mal», poema cuyo estribillo afirma esa unión de sufrimiento y placer: «y tengo por bueno / el tiempo que peno / por un rostro tal». De igual forma, se dice en el poema:

Con mi mal esquivo
peno y sufro tanto
[...]
y con ser mortal,
le tengo por bueno,
sólo en ver que peno
por un rostro tal.⁴²⁹

En otros autores encontramos semejante vinculación entre penar, amar y gozar; en la *Diana enamorada* podemos leer lo siguiente:

La pena me es deleite, el llanto juego,
descanso el suspirar, gloria la muerte,
las llagas sanidad, reposo el fuego.⁴³⁰

Y en un poema de Boscán leemos:

La alegría y el tormento
vinieron en compañía⁴³¹

Estas coincidencias caracterizan el mundo lírico-sentimental de la época en que Pedro de la Sierra desarrolló su labor poética.

5. La *imitatio*: los modelos de Pedro de la Sierra

Numerosos son los poetas que influyeron en Pedro de la Sierra, quien resulta muy irregular en su práctica de la *imitatio*, pues, si bien en ocasiones se limita a una idea o un verso, encontramos a veces una serie de estrofas enteras tomadas de forma casi literal de su fuente.

429 E. P. II, p. 246.

430 Gil Polo, *Diana enamorada*, p. 118.

431 Boscán, *Obra completa*, p. 67. Sin embargo, la unión amor-sufrimiento-placer también se da en el amor cortés. No obstante, los poemas de Sierra que desarrollan esta vinculación se relacionan más con teorías neoplatónicas como la unión de las almas de los amantes. Sobre la interrelación entre las diversas filosofías del amor, vid. Serés, *La transformación de los amantes*.

La principal influencia poética es la de Garcilaso, cuyas églogas no sólo sirvieron como modelo poético al aragonés, sino también como origen de parte de su material narrativo (los amores de Eleno y Floridama). Sin duda, el ambiente bucólico del poeta toledano es el que encontramos en la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, tamizado, eso sí, por la influencia de Feliciano de Silva y los libros de pastores.

El caso más evidente de imitación garcilasiana es el poema «¡Ó, dura más que fiera tigre ircana» (I, 4), que está tomado casi al pie de la letra de la *Égloga segunda* de Garcilaso. Simplemente comparando los primeros versos de cada poema se comprueba hasta qué grado Sierra se mantiene cercano al original.⁴³²

Pedro de la Sierra

¡Ó, dura más que fiera tigre ircana,
y más sorda a mis quejas qu'el ruido
embravecido de la mar insana!
Vesme entregado, vesme aquí rendido.
Pues que vences, toma cruel tirana
de un cuerpo miserable y afligido
las postrimeras obras y despojos.
Y pongo fin del todo a mis enojos.⁴³³

Garcilaso de la Vega

¡Oh fiera, dije, más que tigre hircana
y más sorda a mis quejas qu'el ruido
embravecido de la mar insana,
heme entregado, heme aquí rendido,
he aquí que vences; toma los despojos
de un cuerpo miserable y afligido!
Yo porné fin del todo a mis enojos;⁴³⁴

La imitación continúa a lo largo de todo el poema. Las transformaciones que realiza Pedro de la Sierra sobre el original son leves: sustituye la forma estrófica (de tercetos encadenados a octavas reales), elimina versos, introduce otros o los sustituye para incluir nuevas rimas, y condensa el sentido de algunas estrofas.

Estos cambios se corresponden con las «cuatro maneras» de practicar la imitación, tal como expone Baltasar de Céspedes en su *Discurso de las letras humanas llamado el Humanista*:

Addicion es quando para nuestro proposito emos de añadir algo a lo que el author no escrivio [...]. La segunda manera es detraction que es quando qui-

432 Vid. un análisis más detallado de la influencia de Garcilaso en Sierra en José Julio Martín Romero, «Garcilaso como objeto de imitación poética y de reescritura narrativa», pp. 1267-1275.

433 E. P. II, p. 14.

434 Garcilaso de la Vega, *Égloga segunda*, en *Poesías castellanas completas*, ed. de E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1986, pp. 152-154.

tamos del lugar que queremos immitar alguna cosa que no haze a nuestro proposito. [...] La tercera manera es inversion que es quando las palabras del author se trastruecan y mudan de lugar para que no parezcan las mismas. [...] La ultima manera es la immutacion que es quando en lugar de un vocablo se pone otro o para mudar la significación a nuestro proposito o para variar la oracion.⁴³⁵

Todas estas «maneras de immitación» se encuentran en el fragmento expuesto: la «addicion» o añadido de versos que no aparecían en el original («Juntos tomando a vezes el reposo»; «dexaldas con reposo estén paciendo»); la «detraccion» o eliminación de términos («lobos») o de versos enteros; la «inversion» o cambio de orden («Ya no te ofenderá mi rostro triste» pasa a «Ya no te ofenderá mi triste rostro»); la «immutacion» o sustitución de términos («oreadas» sustituidas por «ninfas»). Todo ello al servicio de apropiarse de los versos de Garcilaso y hacer que suenen suyos, si bien en este caso Pedro de la Sierra permanece demasiado cercano a su modelo para valorar un uso original de éste.

Sin embargo, no siempre la influencia del poeta toledano implica una copia directa de sus versos. En ocasiones Sierra retoma sus ideas y las expone con expresión propia. Así ocurre con su poema «Con lágrimas las piedras enternezco», cuyos cuatro primeros versos parecen ser un eco de Garcilaso:

Pedro de la Sierra

Con lágrimas las piedras enternezco
con suspiros enciendo el fresco viento
y en el infierno del Amor padezco
diferente dolor cada momento.
Y a la que en sacrificio el alma ofrezco
ni la obliga mi fe ni mi tormento,
ni me quiere dar muerte, por no darme
cosa de que pudiesse aprovecharme.⁴³⁶

Garcilaso de la Vega

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan
los árboles parece que s'inclinan;
las aves que me escuchan, cuando cantan,
con diferente voz se condolecen
y mi morir cantando m'adevinan;
las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado
dejan el sosegado
sueño por escuchar mi llanto triste:
tú sola contra mí t'endureciste,
los ojos aun siquiera no volviendo
a los que tú hiciste
salir, sin duelo, lágrimas, corriendo.⁴³⁷

435 Sigo la edición de G. de Andrés, O. S. A., *El maestro Baltasar de Céspedes y su discurso de las letras humanas*, El Escorial, Real Monasterio de El Escorial, 1965, pp. 223-224.

436 E. P. II, pp. 246-247.

437 Garcilaso de la Vega, *Égloga primera*, p. 126.

Las similitudes resultan evidentes. De nuevo Pedro de la Sierra utiliza la octava real, frente a la estancia del modelo, lo que también implica una reducción de versos (de los catorce de Garcilaso a los ocho del aragonés). Todo ello conlleva una mayor economía en el poema de Pedro de la Sierra, que parece haber encontrado en la octava real la forma estrófica perfecta para el desarrollo de un único concepto poético.

No ha de extrañar que la influencia poética más importante sea la de Garcilaso, cuya obra fue admirada y considerada como digna de imitación. Así lo considera Fernando de Herrera, quien precisamente en 1580 publica sus *Anotaciones* a la obra del toledano. En dicha obra recoge la teoría de la imitación, y entre los autores que merecen ser dechados cita precisamente a Garcilaso, quien, a su vez, también había practicado la imitación de autores latinos y toscanos. Del mismo parecer fue el *Brocense*, quien, defendiendo la validez poética de este autor, no dejó de notar la procedencia de algunos de sus versos, lo que no sólo no desdecía su prestigio, sino que lo aumentaba, pues podía parangonarse con Virgilio, Horacio o Petrarca.⁴³⁸

Sin embargo, a la influencia directa de Garcilaso se une la de otros poetas contemporáneos, como Boscán, Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña o Gaspar Gil Polo.

Juan Boscán es precisamente el autor de otro de los poemas tomados de forma más literal:

Pedro de la Sierra	Juan Boscán
<p>¡Ay, dulces, claros ríos, que murmurando andáis muy [mansamente], oíd los cantos míos, antes que Amor intente de dividir mi amarga y triste mente. Montes que andáis luchando con dura soledad todo momento, pues veis que os voy buscando con sobra de contento,</p>	<p>Claros y frescos ríos que mansamente vais siguiendo vuestro natural camino; desiertos montes míos, qu'en un estado estáis de soledad muy triste, de contino;</p>

⁴³⁸ Vid. Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M.^a Reyes, Madrid, Cátedra, 2001. Vid. también Á. García Galiano, *La imitación poética en el renacimiento*, pp. 399-414.

¿por qué no me ayudáis en mi tormento?
 Aves, que el dulce canto
 sembráis en vano por este aire fiero,

oíd mi triste llanto,
 pues que sin causa muero
 y en vano mis pasiones contar quiero.

¡Ó, montes, y animales!
 Por mí antes de agora sois llamados,
 ¡oíd, oíd mis males!,
 pues que son comparados
 con vuestra bruta vida en despoblados.

Pues quiso mi ventura
 partiese do jamás pensé partirme
 con tanta desventura,
 parece que el amor aún no me es firme.

Conviene consolarme,
 que aún no es agora tiempo de morirme,
 pues no quiere matarme
 Amor, he de estar firme
 hasta más causa tener para partirme.

Vergonçosa es la muerte,
 en un tan baxo, triste y vil estado,
 f.16v a muriendo d'esta suerte,
 sin caso más honrado,
 será un morir sin gloria y desastrado.

A un tan firme amante
 no es bien que digan muere<n> de tal arte
 ni de caso semejante,
 sin que al fiero Marte
 jamás aya tenido de su parte.⁴³⁹

aves en quien ay tino
 de descansar cantando;
 árboles que bivís,
 y en fin también morís,
 y estáis perdiendo a tiempos y ganando,
 oídme juntamente
 mi voz amarga, ronca y tan doliente.

Pues quiso mi ventura
 que uviese d'apartarme
 de quien jamás osé pensar partirme,
 en tanta desventura
 conviene consolarme,
 que no es agora tiempo de morirme;
 el alma ha destar firme,
 que en un tan baxo estado
 vergonçosa es la muerte;
 si acabo en mal tan fuerte,
 todos dirán que voy desesperado;
 y quien tan bien amó
 no es bien que digan que tan mal murió.⁴⁴⁰

Con la estrofa final, Pedro de la Sierra pretende vincular el poema con el entramado narrativo de su libro. Además de enamorado, Eleno de Dacia es un joven caballero andante que todavía no ha inaugurado su errancia, de ahí que los versos finales de Boscán, «y quien tan bien amó / no es bien que digan que tan mal murió», se transformen en «A un tan firme amante / no es bien que digan muere<n> de tal arte», a los que se añaden otros

439 E. P. II, p. 30.

440 Boscán, *Obra completa*, pp. 148-150. Creamos separaciones entre versos que no se corresponden con la división estrófica, con el fin de que coincidan los versos imitados con los del modelo.

absolutamente ajenos al mundo poético del modelo: «ni de caso semejante, / sin que al fiero Marte / jamás aya tenido de su parte». Tal como anuncia el poema, el héroe no puede dejarse morir de amor sin haber dado muestras de su valentía y coraje caballerescos. Y, efectivamente, Eleno no morirá, sino que, asumiendo sus deberes como caballero, se dedicará a realizar prodigiosas hazañas.

Así, aunque las variaciones con respecto al modelo sean leves, evidencian la intención del aragonés de transformar su dechado tanto para demostrar su propia capacidad poética como para conseguir que encaje de forma lógica en la trama del libro.

Otro poema imitado es «Siéntome a las riberas de estos ríos», atribuido a Diego Hurtado de Mendoza.⁴⁴¹ Aquí, Pedro de la Sierra mantiene la forma estrófica (tercetos encadenados) del modelo, aunque se muestra más libre que con sus imitaciones de Garcilaso:

Pedro de la Sierra	Diego Hurtado de Mendoza
Con ver las claras ondas d'estos ríos creyendo descansar, padezco tanto que del Amor me causan los desvíos. Por dar algún alivio a mi mal, canto; mas conviértese luego en tanta pena que me haze bolver de nuevo al llanto. Mi desventura a esto me condena, desterrando del alma el alegría, porque jamás espere cosa buena. ⁴⁴²	Siéntome a las riberas de estos ríos donde estoy desterrado y lloro tanto que los hacen crecer los ojos míos. Si alguna vez, por descansar, yo canto, es cosa para mí de tanta pena que tengo por mejor volverme al llanto. ¿Cómo puede cantar en tierra ajena ningún cantar que sea de alegría quien nunca espera ver ya cosa buena. ⁴⁴³

A partir del cuarto terceto, el poema se separa nítidamente del modelo y narra la situación vital de la doncella que entona la canción (la infan-

441 Este poema fue glosado por Pedro Laínez, pero resulta evidente que no fue esta glosa la que imitó Pedro de la Sierra. Basten los siguientes versos del poema de Laínez: «Siento en las riberas destes Ríos / a do estoy desterrado y lloro tanto / que los hazen Creçer los ojos míos. / GLOSA / Vnos por se alegrar / buscan floridos Prados y sombríos / yo triste por llorar / los tristes males míos / *sientome en las Riueras destes Ryos*». Sigo la edición de J. de Entrambasaguas de Pedro Laynez, *Obras*, Madrid, CSIC / Instituto Miguel de Cervantes, 1951, pp. 450-451.

442 E. P. II, p. 5.

443 Sigo la edición de J. I. Díez Fernández de Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, Barcelona, Planeta, 1989, p. 350. Vid. la p. 517 para los diversos testimonios del poema, sus variantes y sus glosas.

ta Tigliafa, que ha sido desdeñada por su amado Zoílo, tras un período inicial de felicidad entre los dos). Pero la comparación no deja lugar a dudas sobre la relación entre los dos poemas.

El aragonés también se dejó influir por los versos incorporados en otros libros de caballerías, en concreto por algunos de los que Feliciano de Silva introdujo en su *Cuarta parte de la crónica de Florisel de Niquea*:

Segunda parte de Espejo

Bien muchas veces te veo visible,
tu rostro en mil partes dibuxa<n>do,⁴⁴⁴
a veces severo y otras apazible.
Como quien con antojos ochavados
en muchas partes mira una figura
y en vano en él los braços son lançados,
ansí yo, por mi desventura,
con tal antojo estoy con gloria ufano,
suspenso en contemplar tanta hermosura.
Algunas veces pruevo a echar la mano,
pensando de te asir, y el pensamiento
hallo ser ocupado todo en vano.
No me queda sino mayor tormento;
no me queda más de un duro llanto,
tal que esta selva mucho ha sentimiento.⁴⁴⁵

Cuarta parte de Florisel de Niquea

En mis contemplaciones se me ofrece
ver, como por antojos ochavados,
que cuanto miro en ellas todo crece;
y veo rostros mil representados
de tus g[raci]as, beldad, con hermosura,
por cielos esparzidos aires, prados;
y viendo en tantas partes tu figura,
voy a tocar, por ver si eres alguna,
hallándome burlado en la tal cura.
Y aquella pena me es más importuna,
procurándola mil veces sin sossiego,
no viendo que naciste sola y una.⁴⁴⁶

Como puede comprobarse, lo imitado es una imagen determinada, no todo el poema. El de Feliciano de Silva continuará con una larga «farsa» en la que el yo poético comenta, bajo la forma de fábula mitológica, su propio sufrimiento. Por su parte, Pedro de la Sierra hace que uno de sus personajes se sirva del poema para expresar su situación sentimental. Los motivos imitados de forma directa se limitan a una situación muy concreta: la de quien se deja llevar por las imaginaciones y comprueba posteriormente su engaño; pero las coincidencias léxicas y temáticas no dejan lugar a dudas sobre la relación entre los dos poemas.

No obstante, Pedro de la Sierra no se ha limitado a imitar obras líricas o poemas intercalados en libros de caballerías, también se ha dejado

444 El sentido y la rima obligan a la lectura que ofrecemos.

445 E. P. II, p. 14.

446 Feliciano de Silva, *Cuarta parte de Florisel de Niquea*, capítulo 1, libro segundo, f. 5v a.

influir por la literatura pastoril. Debió de conocer la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo, texto en que parece inspirarse para algunos de sus versos, como en el poema siguiente:

El que más libertado
está del amoroso y dulce fuego
no viva descuidado,
que suele el niño ciego
del más libre hazer donaire y juego.
Que, para defenderse
de su poder, ninguno es poderoso,
porque, sin poder verse,
ofende el cauteloso
y destruye el contento y el reposo.
Y da pena sin tassa
al que libre procura tener gloria.
Y al más elado abrasa
siguiendo la vitoria
del alma que le estraña en su memoria.⁴⁴⁷

Poema que parece retomar los versos de Gaspar Gil Polo sobre el mismo tema:

Quien libre está no viva descuidado,
que en un instante puede estar cautivo,
y el corazón helado y más esquivo
tema de estar en llamas abrasado.
Con l'alma del soberbio y elevado,
tan áspero es Amor y vengativo,
que quien si él presume de estar vivo,
por él con muerte queda atormentado.⁴⁴⁸

Donde se retoma el final del primer verso («no viva descuidado») de forma literal, así como la contraposición «helado»/«abrasar» («Y al más elado abrasa», en Sierra; «y el corazón helado más esquivo / tema estar en llamas abrasado», en Gil Polo); pero no sólo esto, el tema central del poema de Pedro de la Sierra es el mismo de los dos primeros cuartetos del soneto de Gil Polo (los tercetos son las quejas individuales del yo poético contra el amor).

En otras ocasiones, la imitación se limita a un único verso, como en el caso de «¿En qué podré esperar contentamiento», que recuerda el pri-

447 E. P. II, p. 177.

448 Gil Polo, *Diana enamorada*, p. 116.

mer verso del soneto «En qué puedo esperar contentamiento» de Hernando de Acuña (verso que presenta la variante «En quién podré esperar contentamiento»). Además, en ambos poemas la oración contiene una cláusula condicional.⁴⁴⁹

A fines del siglo XVI, la imitación es práctica poética autorizada: no se percibe como falta de originalidad, sino como la audacia del poeta —al reutilizar versos de prestigiosos autores— de parangonarse con ellos. A todo esto, hay que añadir otro aspecto más, en palabras de Antonio Prieto: «el saber se acumula para alimentar la manifestación del ingenio y en el que la imitación de los poetas se acoge como gozo en el que mostrar amplios saberes».⁴⁵⁰

449 Hernando de Acuña, *Varia poesía*, ed. de L. F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982, p. 331. Las condicionales son las siguientes: «si tras todo mi mal, señora mía, / consiente mi fortuna que a porfía / me venga ahora a dañar cada elemento» (ibídem). En el poema de Pedro de la Sierra se lee: «si el cielo, acrecentando mi tormento / puso mi gloria en manos de mi muerte».

450 A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI, II. Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 416.

ESTRUCTURA NARRATIVA

1. La errancia como eje narrativo

En la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, más que una línea argumental básica, nos encontramos con formas de inaugurar y clausurar la narración. Sería infructuoso buscar un armazón hipotáctico global dentro del texto, que se estructura a través de la coordinación de diversas historias.⁴⁵¹

La obra comienza su singladura narrativa con la marcha de Constantinopla de algunos personajes (Rosicler, Alfebo) y termina con la vuelta de todos ellos a esa misma ciudad. Por otra parte, tanto el comienzo como el final lo representan sendas batallas. Esto indica que existe una voluntad de inicio y final de la obra, final que, dentro de la tendencia genérica, se deja abierto.⁴⁵²

Por tanto, la errancia se erige como eje estructural mínimo, como *fábula* o *argumento*, tal como la define López Pinciano en *Philosophia antigua poética*, a través de Ugo, uno de los dialogantes ficticios de su obra:

⁴⁵¹ Estas historias sí presentan carácter hipotáctico, dentro del ámbito de la errancia de los caballeros ausentes de Constantinopla.

⁴⁵² No se narra el desenlace del último combate (tal como sucedía en la obra de Ortúñez de Calahorra) y tampoco el de las historias de los prodigios de Merlín. Además, tal como afirma el autor, se deja sin contar parte de las historias por las que han pasado Rosicler (de cuya batalla contra Fangomadán no se nos narró el final) y Eleno de Dacia (del que no sabíamos nada desde que bebió de la Fuente del Desamor).

Aduierto q[ue] quando digo fábula, solamente entiendo [pág. 170] el argume[n]to —que por otro nombre dize hipóthesi, o cuerpo de la fábula—, y quando episodio, entiendo las añadiduras de la fábula, que se pueden poner y quitar sin que la acción esté sobrada o manca, y quando dixere la fábula toda, entiendo argumento y episodios juntamente.⁴⁵³

Estas errancias se estructuran a su vez en ciclos de ausencia de la corte de Constantinopla, cuyo inicio es la marcha de dicha corte y cuyo final es la vuelta. Hay un primer grupo de andaduras que se originan y finalizan en el primer libro:

- | | |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Alfebo se marcha en persecución de Bramarante (I, 1).⁴⁵⁴ 2. Inmediatamente después se marcha Rosicler, siguiendo a ambos (I, 1). 3. Trebacio se marcha a petición de Lidia (I, 11). | <ol style="list-style-type: none"> 1. Alfebo vuelve a Constantinopla tras la lucha contra Noraldino (I, 26). 2. Rosicler vuelve a Constantinopla a mitad del primer libro, por mandado paterno (I, 15). 3. Trebacio vuelve a Constantinopla tras la lucha contra Noraldino (I, 26). |
|---|--|

En este esquema se muestra como a mitad del primer libro se produce tanto el inicio de un ciclo (el de Trebacio) como el cierre de otro (el de Rosicler). La errancia de Alfebo es la que inaugura y clausura exactamente el ciclo, mientras que Trebacio y Rosicler no se ajustan al esquema ofrecido por la división en libros.

A este primer grupo de errancias hay que añadir otro, que se inicia en el primer libro y finaliza en el segundo:

⁴⁵³ López Pinciano, *Philosophia antiqua poética*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC / Instituto «Miguel de Cervantes», 1973, vol. II, p. 15. La edición príncipe de esta obra es de 1596 (Madrid, Tomás Junti), no demasiado después de la edición de la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*. Aunque la distinción establecida por Pinciano entre fábula, argumento y episodios resulta muy útil, hay que tener en cuenta que el concepto de argumento que maneja y prescribe es de carácter claramente hipotáctico, como afirma posteriormente al hablar de las partes de la fábula. Afirma: «la fábula ha de ser tres: principio, medio y fin. Del fin, ya se ha dicho q[ue] es desañudar; del medio, gran parte, q[ue] es el añudar y atar; del principio ay q[ue] decir dos palabras no más, q[ue] no comie[n]ze do[n]de quiera, sino de alguna cosa insigne y muy vecina a la acción» (pp. 88-89). Tal estructura hipotáctica no se encuentra en nuestra obra como línea argumental básica, pero sí en los diversos episodios, las historias o aventuras que jalonan la errancia de los héroes.

⁴⁵⁴ Entre paréntesis indico el libro, en números romanos, y el capítulo, en números arábigos.

- | | |
|---|--|
| 1. Rosicler se marcha para liberar el reino de Lira (I, 15). | 1. Rosicler llega a Constantinopla y combate en la batalla final múltiple (II, 31). |
| 2. Brufaldoro se marcha de Mauritania en busca de Trebacio (I, 23). | 2. Brufaldoro llega a Constantinopla y combate en la batalla final múltiple (II, 31). |
| 3. Arquisilora se marcha de Constantinopla persiguiendo a Brufaldoro (I, 27). | 3. Arquisilora llega a Constantinopla y combate en la batalla final múltiple (II, 31). |

Por último, hay errancias que comienzan en el segundo libro; éstas concluyen prácticamente todas al final de la obra:

- | | |
|---|--|
| 1. Claridiano parte de Trapobana (II, 8). | 1. Claridiano llega a Constantinopla (II, 29). |
| 2. Alfebo parte de Trapisonda (II, 18). | 2. Alfebo llega a Constantinopla (II, 27). |
| 3. Polifebo parte de Tinacria (II, 23). | 3. Polifebo llega a Constantinopla (II, 27). |

En definitiva, las errancias parten de momentos determinados:

- Inicio del libro primero (Alfebo y Rosicler)
- Final del libro primero (Brufaldoro y Arquisilora)
- Inicio del libro segundo (Claridiano)
- Capítulos 11 (Trebacio) y 15 (Rosicler) del libro primero
- Capítulos 18 (Alfebo) y 23 (Polifebo) del libro segundo.

De esta forma, siempre hay algún héroe cuya errancia está en proceso. Tan sólo al final, en la batalla múltiple, se reúnen todos los héroes en Constantinopla o sus alrededores (el lugar de las Selvas de Grecia donde sucede el mencionado combate múltiple). Por otra parte, aunque los héroes coincidan en ocasiones en el momento de iniciarse su errancia, no siempre coinciden en su vuelta a Constantinopla.

La diversidad temporal de inicio y conclusión de errancias, y el hecho de que tan sólo al final de la obra se reúnan todos los héroes en Constantinopla o en sus cercanías, producen un efecto de movimiento continuo.

La división en dos libros no responde exactamente a ninguna frontera narrativa marcada, ya que muchas de las aventuras del segundo son continuación de las del primero: tras la batalla múltiple final del primer libro, algunos personajes continúan (Brufaldoro) o inician (Arquisilora) su

errancia caballescica, errancias que traspasan el límite establecido entre los dos libros, ya que continúan narrándose en el segundo. A éstas se añaden las de los personajes que no han vuelto a Constantinopla: Rosicler y Eleno. Sí supone una diferencia del libro segundo frente al primero la aparición de dos personajes jóvenes, Claridiano y Polifebo,⁴⁵⁵ que no se inician como caballeros hasta el segundo libro, ocupado mayoritariamente por sus aventuras, ya que todo el primer libro se había repartido entre la narración de las aventuras de tres de los principales personajes de la primera parte (Trebacio y sus hijos Rosicler y Alfebo), a las que se añaden las de otros tres: un nuevo guerrero perteneciente al mismo linaje (Eleno de Dacia, sobrino de Trebacio), un bravo contendiente pagano (Brufaldoro, que retoma el papel de Bramarante en la primera parte) y una doncella guerrera (Arquisilora de Lira, que, tal como expresa el propio autor, recuerda a Claridiana).⁴⁵⁶

Entre ambos libros existen también diferencias en la manera de conferirles unidad narrativa. El primer libro repite el mismo procedimiento de inauguración y cierre del conjunto global de la obra: presenta un ciclo que se abre con la partida de Constantinopla y concluye con el regreso, y en cuyo final, además, encontramos también una batalla múltiple. Por su parte, el segundo libro se estructura de acuerdo con una tendencia frecuente en el género: la búsqueda por parte del héroe, en este caso Claridiano, de su propio linaje, búsqueda que termina con el descubrimiento de los progenitores, Alfebo y Claridiana.⁴⁵⁷

Por otra parte, frente al frecuente uso que el primer libro hace de la alternancia, el segundo presenta sucesiones más largas de aventuras protagonizadas por el mismo héroe, apenas interrumpidas por el entrelazamiento. Casi la mitad del segundo libro está dedicado a Claridiano, cuyas aventuras constituyen su eje argumental básico. La historia de Claridiano —desde su rapto al nacer hasta su vuelta a Constantinopla y su reconoci-

⁴⁵⁵ Sus nacimientos se habían narrado en el primer libro, pero no será hasta el segundo cuando comiencen su andadura caballescica.

⁴⁵⁶ Pero son en realidad las errancias de Alfebo, Rosicler y Trebacio las que forman el armazón básico del primer libro, aquellas que provocan o en las que se incrustan las errancias de Brufaldoro, Arquisilora y Eleno de Dacia.

⁴⁵⁷ No es necesario hacer mayor hincapié en este motivo, que aparece en la obra capital del género, el *Amadís de Gaula*, y en la primera obra del ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros*, de Ortúñez de Calahorra.

miento por parte de sus padres— sí presenta una estructura hipotáctica; pero, como se ha dicho, la presentación del conflicto se halla en su rapto, narrado en el primer libro, y la conclusión —la anagnórisis— supone el final o cierre no sólo del segundo libro, sino también de la obra.⁴⁵⁸

Insertados en la narración básica de la errancia aparecen otros núcleos narrativos que se corresponden con el concepto de «episodios» de la poética de Pinciano. El «episodio» básico o núcleo mínimo narrativo es el combate.

2. El combate como núcleo narrativo

En la obra de Pedro de la Sierra, los hechos bélicos se concretan en las numerosas batallas —que se acercan al medio centenar— que se describen a lo largo del libro. La tendencia artúrica de los libros de caballerías hispánicos se muestra, con respecto a los hechos de armas, en la predilección por los combates singulares frente a las batallas campales.⁴⁵⁹

La *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* es, en este sentido, muy artúrica. No se encuentran batallas campales, aunque sí batallas múltiples, pero no se trata de guerras entre dos pueblos o religiones distintas, sino de enfrentamientos entre un número limitado de combatientes. Encontramos tres combates múltiples y tan sólo uno de ellos implica un único motivo que enfrente a un grupo frente a otro (la lucha contra Noraldino); en las otras dos ocasiones se trata de combates múltiples en los que los combatientes tienen razones individuales para enfrentarse a cada adversario.

458 Se trata de una anagnórisis triple: *a*) Claridiano-sus padres, *b*) Rosalvira-sus padres y *c*) Claridiano-Rosalvira. Esto implica el cierre de dos conflictos: *a*) la pérdida por Alfebo y Claridiana de sus hijos y *b*) los amores entre Claridiano y la pastora Caicerlinga, en realidad su hermana Rosalvira. No obstante, para ajustarse a la tendencia genérica del final abierto, se añaden dos motivos narrativos más: la aparición en Constantinopla de los prodigios de Merlín y la batalla final múltiple, cuyo desenlace se promete contar en la siguiente parte del ciclo.

459 El género ya nació con la contradicción de ofrecer modelos artúricos que buscaban su fama personal y modelos de caballeros que buscaban otro tipo de satisfacción, normalmente religiosa. Esto es lo que diferencia a Amadís de su hijo Esplandián. Vid. J. Amezcua, «La oposición de Montalvo al mundo del *Amadís de Gaula*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 21 (1972), pp. 320-337, y S. Gili Gaya, «*Las Sergas de Esplandián* como crítica de la caballería bretona», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 23 (1947), pp. 103-111.

El combate es, por tanto, la unidad en que se concretan varios episodios, el punto neurálgico de dicho episodio o su conclusión, lógicamente casi siempre con el triunfo del héroe y nunca de su antagonista (salvo en el caso del de Brufaldoro contra Zoílo). Sin embargo, la lucha representa por sí misma un motivo narrativo que no siempre está vinculado a otro episodio más amplio.

Los motivos que llevan al combate responden a una serie limitada:⁴⁶⁰

1. Liberación
 - a. de un reino:
 - i. Tinacia:
 1. Alfebo-Bramidoro (I, 5) y Eleno-Tefereo (I, 6),
 2. Trebacio-Rey de Mauritania (I, 17);
 - ii. Lira: Rosicler y Bramidoro contra Bulfor y Mandroco (I, 21),
 - iii. Arginaria: Claridiano contra Geredeón y sus hermanos (II, 1);
 - b. de doncellas calumniadas:
 - i. Artalanda (Alfebo y Tefereo: I, 14),
 - ii. Antemisca (Claridiano contra Brandemorán: II, 13),
 - iii. Clarentina (Polifebo contra Feridefonte y su primo: II, 22);
 - c. de doncellas raptadas:
 - i. Garrofilea (Rosicler y Eleno: II, 3),
 - ii. Espinela (Brufaldoro: II, 5; Polifebo contra Marmoratón: II, 21),
 - iii. Esposa de Meridián (Rosicler contra Brandafidel y su hermano: II, 15; contra Fangomadán: II, 16),
 - iv. Duquesa del Valle (Claridiano contra los gigantes de las Islas Belleas: II, 10),
 - v. Caicerlinga (Claridiano contra el Rey de Cilicia y caballero enamorado: II, 23; contra gigantes y Príncipe de Polismago: II, 24),
 - vi. Belia (Claridiano contra gigantes: II, 6);

⁴⁶⁰ Entre paréntesis damos, en números romanos, el libro en que se encuentra el combate y, en números arábigos, el número de combate de acuerdo con la lista que se ofrece al final de este apartado.

- d. de caballeros cautivos:
 - i. Breño, liberado por Trebacio y Rosicler, contra gigantes de la isla Citarea (I, 11);
- e. de seres encantados:
 - i. Orístedes y Meridián (liberados por Rosicler ante pruebas mágicas: II, 14),
 - ii. Rey de Arabia (Claridiano ante esfinge y otras pruebas mágicas; vence, pero es inútil: II, 19).
2. Venganza de una deshonra:
 - a. Herea (Trebacio, Rosicler, Tefereo contra sus amigos y Noraldino; I, 19),
 - b. Felina (Eleno contra el violador: II, 2).
3. Caballeros, piratas o monstruos que ofenden:
 - a. piratas (por botín):
 - i. Rosicler contra piratas que atacan a Zoílo (I, 8),
 - ii. Rosicler contra el Rey de Tiro (I, 9);
 - b. gigantes y serpientes (por naturaleza):
 - i. Claridiano contra el gigante del ciervo (II, 7),
 - ii. Claridiano contra el rey de Cilicia (II, 12),
 - iii. Claridiano contra el señor de las Islas Belleas (II, 11),
 - iv. Alfebo contra el gigante de la comida (II, 17),
 - v. Bustrafó contra Bramidoro (I, 5),
 - vi. serpiente del castillo del señor de las Islas Belleas (II, 11).
4. Lealtad a la amada:
 - a. Alfebo contra el Caballero de las Imágenes (I, 13),
 - b. el Rey de los Garamantes contra Trebacio (I, 22).
5. Pruebas mágicas:⁴⁶¹
 - a. Trebacio contra el grifo y el gigante guardadores de Herea (I, 10),
 - b. Alfebo contra el cíclope guardador de Tigliafa (II, 18).
6. Justas y defensa de un paso:
 - a. Claridiano en Nabata (II, 12),

⁴⁶¹ Recuérdese aquí que las pruebas mágicas para desencantar al Rey de Arabia son las de 1, e, ii.

- b. el caballero guardador del puente contra Claridiano (II, 9).
- 7. Orden de su señor:
 - a. Claridiano contra los guardadores del Carro de Arquisilora (I, 3),
 - b. los caballeros de Numidia por orden de Noraldino (I, 15; I, 16).
- 8. Soberbia (injustificada):
 - a. los caballeros de la Duquesa del Valle contra Claridiano (II, 8),
 - b. los tinacios contra Trebacio (I, 12),
 - c. los sardos contra Alfebo (I, 4),
 - d. los caballeros griegos contra Claridiano (II, 25).
- 9. Disensión (justificación diversa: religiosa, amistad, enemistad, castigo):
 - a. Polifebo contra Brufaldoro (II, 20),
 - b. Claridiano contra Alfebo (II, 26),
 - c. Zoílo contra Brufaldoro (II, 4),
 - d. Brufaldoro contra Alfebo (I, 18),
 - e. Rosicler contra el Príncipe de Mesopotania (I, 2).

A través de esta tipología del combate y sus causas se establece a su vez una tipología de las aventuras caballerescas en la obra de Pedro de la Sierra, un índice de motivos que servirá para establecer los diferentes grupos en los que se organiza el material narrativo de la obra. No todas las aventuras, sin embargo, implican combate, como en aquellos episodios basados en el caso de amor, por una parte, y en el caso de magia o lo maravilloso, por otra. Sin embargo, como se ha visto en la tipología, el amor y la magia también están vinculados al combate en ocasiones.

En definitiva, es el enfrentamiento bélico la pieza fundamental que conforma la obra (salvo los episodios basados en el amor o lo maravilloso); identificarlos implica identificar los núcleos narrativos de las estructuras mayores a las que pertenecen.

Hemos contabilizado 49 combates. Contamos como uno todos aquellos que se narran en serie y pertenecen al mismo enfrentamiento, como en el caso de un caballero contra varios o en el de las justas de Nabata. En el libro primero se encuentran 22 y en el segundo, los 27 restantes:

COMBATES EN EL LIBRO PRIMERO

1. Alfebo contra Bramarante.
2. Rosicler contra el Príncipe de Mesopotania.
3. Rosicler contra los caballeros guardadores del Carro de Arquisilora.
4. Alfebo contra los caballeros sardos.
5. Alfebo contra Bramidoro.
6. Eleno contra Tefereo.
7. Bustrafo contra Bramidoro.
8. Rosicler contra los piratas.
9. Rosicler contra el Rey de Tiro.
10. Trebacio contra el grifo (prueba mágica de Herea).
11. Trebacio y Rosicler contra los gigantes raptos de Breño.
12. Trebacio contra los caballeros tinacrios.
13. Alfebo contra el Caballero de las Imágenes.
14. Alfebo y Tefereo contra los calumniadores de Artalanda.
15. Zoílo y otros contra los caballeros de Numidia.
16. Claverindo y Bramidoro contra los caballeros de Numidia.
17. Trebacio contra Bramarandos.
18. Brufaldoro contra Alfebo.
19. Batalla múltiple de Trebacio, Alfebo y Tefereo contra Eleno, Bariandel, Liriamandro, Bramidoro y Claverindo, por Noraldino.
20. Batalla múltiple (Brufaldoro, Claridiana, Arquisilora, Alfebo y el Rey de los Garamantes).
21. Rosicler y Bramidoro contra Bulfor.
22. Trebacio contra el Rey de los Garamantes.

COMBATES EN EL LIBRO SEGUNDO

1. Claridiano contra Geredeón y sus hermanos.
2. Eleno contra el violador de Felina.
3. Eleno y Rosicler contra el raptor de Garrofilea.
4. Zoílo contra Brufaldoro.
5. Brufaldoro contra los raptos de Espinela.
6. Claridiano contra los raptos de Belia.
7. Claridiano contra el gigante del ciervo.
8. Claridiano contra los caballeros de la Duquesa del Valle.
9. Claridiano contra el caballero guardador del puente.
10. Claridiano contra los gigantes de las Islas Belleas.
11. Claridiano contra la serpiente y el señor de las Islas Belleas.
12. Justas en Nabata: Claridiano contra el hermano del Rey de Cilicia.
13. Claridiano contra Brandemorán.
14. Rosicler contra el gigante y el grifo, pruebas mágicas del encantamiento de Orístedes y Meridián.
15. Rosicler contra Brandafidel y su hermano.
16. Rosicler contra Fangomadán.
17. Alfebo y Bramidoro contra los gigantes del ciervo.
18. Alfebo contra el cíclope.
19. Claridiano contra la Bestia de Merlín y las pruebas mágicas del encantamiento del Rey de Arabia.
20. Polifebo contra Brufaldoro.

21. Polifebo contra Marmoratón.
22. Polifebo contra Feridefonte y su primo.
23. Claridiano contra el Rey de Cilicia y un caballero, raptos de Caicerlinga.
24. Claridiano contra los gigantes y el Príncipe de Polismago, raptos de Caicerlinga.
25. Claridiano contra los caballeros griegos.
26. Claridiano contra Alfebo.
27. Batalla final múltiple (Polifebo, Arquisilora, Brufaldoro, Claridiano, Rosicler, Eleno de Dacia).

3. La *dispositio* de los núcleos narrativos en el primer libro

El primer libro se organiza de acuerdo con una serie de núcleos narrativos. La lucha, como se ha dicho, representa la unidad narrativa mínima, en ocasiones no vinculada a episodios más amplios. De tal forma podemos considerar la lucha de Rosicler contra el príncipe de Mesopotamia (aunque relacionada con la historia de amor de la infanta Tigliafa por Zoílo, se presenta como una más de las aventuras del príncipe griego); también son unidades independientes las luchas entre Bustrafa y Bramidoro, las de Rosicler contra los piratas y el Rey de Tiro, la de Alfebo contra el Caballero de las Imágenes, la de Alfebo contra Brufaldoro, y la batalla final múltiple.

Frente a estas batallas, encontramos también otros casos en los que el combate es el núcleo o la resolución de una unidad narrativa, esto es, la lucha se inserta en una estructura mayor. Se trata de los siguientes episodios:

1. El episodio de la liberación de Tinacria.
2. El episodio de Lidia.
3. El episodio de Artalanda.
4. El episodio de Trebacio en Tinacria.
5. El episodio de Herea.
6. El episodio de la liberación del reino de Lira.

Salvo el episodio de Trebacio en Tinacria, el resto presenta una estructura parecida:

- a) presentación (llegada a una tierra desconocida o llegada de un personaje misterioso),

- b) narración del conflicto a través de una instancia narrativa intermedia (uno de los personajes),
- c) resolución a través del combate.

En la obra de Sierra, esta estructura tripartita parece ajustarse a los episodios de carácter bélico, ya que en estos casos siempre se produce un combate final que solucionará el conflicto.

Como hemos dicho, el episodio de Trebacio en Tinacria no responde a esta estructura, ya que presenta un doble aspecto, el amoroso (la pasión de Garrofilea por Trebacio) y el bélico (Trebacio libera Tinacria del Rey de Mauritania). El motivo bélico se ajusta más a la estructura citada:

- a) presentación: llegada de Trebacio a Tinacria (I, 15),
- b) narración del conflicto (la petición de matrimonio del Rey de Mauritania y el rechazo de Garrofilea: I, 20),⁴⁶²
- c) resolución a través de un combate (Trebacio vence y mata al Rey de Mauritania: I, 22).

Esta misma estructura puede ofrecerse no de forma sucesiva, sino interrumpida por la narración de otros hechos. En la narración de la liberación de Breño —que pertenece a un episodio más amplio, el de Lidia— nos encontramos incrustada la historia de Herea (I, 11-12), situada entre la narración del rapto de Breño (I, 11) y la lucha con la que será rescatado (I, 13). La historia de Herea representa, así, un paréntesis que interrumpe el episodio de Lidia, cuyo desenlace, además, se ofrece de forma fragmentada: tras el abandono de Lidia, el narrador vuelve a hablar de Trebacio y, tras numerosas alternancias, cuenta como Eleno halla a la abandonada dama y se enamora de ella. Interrumpe ese hilo para volver a las aventuras de otros personajes, entre ellas las de Trebacio, que llega a Numidia, donde encuentra, entre otros, precisamente a Eleno y Lidia, que muere por amor. El episodio no concluye hasta que Eleno entrega a Breño la carta de Lidia, lo que motivará el suicidio del ingrato amante, ya en el segundo libro.

Sin embargo, la historia de Lidia, salvo el desenlace, forma un bloque narrativo en el que al menos la liberación de Breño se narra de forma con-

⁴⁶² Aunque no está narrada a través de una instancia narrativa intermedia, sino por el mismo narrador.

tinuada (ya que, aunque exista el paréntesis de la narración de Herea, los receptores son precisamente Lidia y Trebacio, por lo que no se utiliza la alternancia). En realidad se trata de una estructura doble si atendemos a la estructura normal de la aventura caballeresca. Por una parte, tenemos la aventura caballeresca propiamente dicha: la liberación de Breño, que consta de *a*) presentación del conflicto (aparición de Lidia: I, 11), *b*) explicación del conflicto (narración: I, 11) y *c*) desenlace (la lucha por la liberación de Breño: I, 13). A esta aventura, que podría terminar perfectamente ahí, se añade otra, con el tópico del amante desagradecido que abandona a la amada, también con tres partes: *a*) abandono de Lidia (I, 14), *b*) encuentro de Lidia y Eleno (I, 18) y *c*) muerte de Lidia (I, 25) y, finalmente, de Breño, tras recibir la carta de su amada (II, 5).

La historia de Herea, por su parte, sí se narra de forma fragmentada. La presentación del conflicto se realiza tras la superación de unas pruebas mágicas por parte de Trebacio (I, 11), lo cual demuestra que es el elegido para vengar a la infanta, cuya historia (segunda parte de la estructura) lee en un pergamino (I, 12). Pero Trebacio no tendrá oportunidad de llevar a cabo la venganza hasta haber escapado de Tinacria y de los lascivos deseos de su reina, Garrofilea. Tras lo cual, además, el narrador se centra en la figura de Brufaldoro, hermano del rey muerto en Tinacria a manos de Trebacio, que decide vengarle. Tras esto, se narra como Trebacio llega a Numidia y allí, con la ayuda de su hijo Rosicler y de Tefereo, lleva a cabo la venganza contra Noraldino, violador de Herea (I, 26). Pero, inmerso en la narración del episodio de la venganza de Herea, se nos narra, precisamente, la muerte de Lidia (I, 25).

Otro episodio que se nos narra de forma fragmentada es el de la recuperación del reino de Lira, cuya estructura es la siguiente:

- A. Aventura de Rosicler y el carro (I, 3).
- B. Narración de la duquesa, tía de Arquisilora (I, 8).
- C. Liberación del reino de Lira (I, 29).

La relación entre las dos últimas partes del episodio es una relación frecuente: narración del conflicto y resolución por parte de un héroe. La primera parte, sin embargo, resulta más extraña. Como hemos dicho, se trata de una imitación del episodio del carro del Rey de Sobradisa en el *Amadís de Gaula*, en el que el episodio también sirve como introducción a la narra-

ción del conflicto. Por tanto, la aventura de Rosicler y el carro, a raíz de su imitación amadisiana, está perfectamente consolidada dentro de la evolución de un episodio mayor. Las tres partes del episodio se hallan separadas entre sí. Rosicler, desde su encuentro con el carro, a principios de la obra, hasta su lucha por liberar el reino de Lira, al final del primer libro, tiene tiempo para participar en numerosas aventuras en su largo viaje.

Por su parte, el episodio de la liberación de Artalanda se narra de forma continua, atendiendo al citado esquema tripartito:

- a) Encuentro con la doncella francesa (presentación del conflicto: I, 17).
- b) La doncella francesa narra la historia de Artalanda (narración del conflicto por parte de un personaje: I, 17).
- c) Lucha de Alfebo y Tefereo contra los calumniadores de Artalanda, que son derrotados (resolución del conflicto con un combate: I, 18).

El caso de la liberación de Tinacria presenta una característica peculiar. La liberación se hace a través de dos combates desconectados: el de Alfebo contra Brandimardo (I, 6) y el de Eleno contra Tefereo (I, 7). Por ello, la estructura se duplica: los caballeros llegan juntos al reino de Tinacria en un barco encantado (I, 5), se separan tras una bifurcación en el camino y conocen la situación de Tinacria a través de sendas historias narradas por un anciano sacerdote de Diana (a Alfebo: I, 5) y una doncella de la Condesa de Modica (a Eleno: I, 7), aunque ésta no se relata directamente al lector (que ya la conocía de boca del sacerdote de Diana), sino que el autor remite a lo ya narrado por el sacerdote: «Entonces le contó toda la historia, como avéis oído le fue contada a su primo el del Febo».⁴⁶³

Tras esto, cada uno de ellos se enfrentará a su contendiente por separado, aunque al final ambas historias se unen en el desenlace del combate entre Eleno y Tefereo (I, 7), combate interrumpido por Alfebo, que solicita el perdón para el pagano, cuyo tío Brandimardo se había convertido por influencia del príncipe griego.

El esquema tripartito es el que también se repetirá en los episodios del segundo libro.

⁴⁶³ E. P. II, pp. 30-31.

Otros motivos narrativos no están vinculados al combate —por tanto no se ajustan al citado esquema tripartito—, como la historia de los amores de Eleno y Floridama, el rapto de Claramonte y el de los hijos de Alfebo, con la infancia de Claridiano, y el episodio del ramo de plata, protagonizado por Arquisilora.

La organización estructural del primer libro de la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* se resume en el siguiente esquema:

1. Lucha de Alfebo contra Bramarante.
2. Lucha contra el príncipe de Mesopotania.
3. Lucha contra los guardadores del carro de Lira.
4. *Historia de Eleno*.⁴⁶⁴
5. Liberación de Tinacria:
 - 5.1. *Historia de Arcalanda y Bramidoro*.
 - 5.2. Resolución (luchas contra Bramidoro y Tefereo).
6. Rapto de Claramonte.
7. *Historia de Lira*.
8. Llegada de Tigliafa a Constantinopla.
9. Rapto de los hijos de Claridiana.
10. Lucha Bustrafo-Bramidoro.
11. Lucha de Rosicler contra los corsarios y el Rey de Tiro; llegada a la isla de Otono.
12. Bautizo de Bramidoro.
13. Episodio de Lidia:
 - 13.1. Aparición y petición.
 - 13.2. *Historia de Lidia*.
 - 13.3. *Pruebas mágicas.⁴⁶⁵
 - 13.4. **Historia de Herea*.
 - 13.5. Lucha contra los raptos de Breño: reencuentro con Rosicler.
 - 13.6. Abandono de Lidia.
14. Trebacio llega a Tinacria tras un naufragio: lucha contra los tinacrios.
15. Rosicler llega a Constantinopla.
16. Infancia de Claridiano.
17. Lucha contra el Caballero de las Imágenes.
18. Episodio de Artalanda:
 - 18.1. *Historia de Artalanda*.
 - 18.2. Lucha por Artalanda.
19. Eleno se enamora de Lidia; llega a Numidia.
20. Amores Trebacio-Garrofilea.
21. Lucha Trebacio-Bramarandos.
22. Nacimiento Alfebo-Rosalvira e ira de Garrofilea.
23. Lucha Alfebo-Brufaldoro.

⁴⁶⁴ La cursiva implica una instancia narrativa intradieética.

⁴⁶⁵ El asterisco implica que no pertenece al desarrollo del episodio en el que se inserta.

24. Venganza del rey de Cimarra:
 - 24.1. *Muerte de Lidia.
 - 24.2. Muerte de Noraldino.
25. Batalla final múltiple.
26. Episodio del ramo de plata.
27. Lucha por el reino de Lira.
28. Lucha Trebacio contra el Rey de los Garamantes.

4. La *dispositio* de los núcleos narrativos en el segundo libro

También en el segundo libro encontramos la lucha como motivo narrativo básico, como el combate entre Trebacio y el Rey de los Garamantes (que se comenzó a narrar en el libro anterior), la lucha de Rosicler y Eleno por liberar a Garrofilea, la de Claridiano frente al gigante que le negó la comida, la de Alfebo y Bramidoro frente a los gigantes cuya comida habían tomado, la de Alfebo frente al cíclope, la lucha entre Claridiano y Alfebo, y el combate final múltiple.

También encontramos episodios más amplios, como el de la liberación de Arginaria del usurpador Geredeón Brandembul, el episodio de la venganza de Felina, el de la liberación de Espinela por Brufaldoro, el episodio del castillo del señor de las Islas Belleas, la liberación de Meridián, el episodio del castillo del Rey de Arabia, la segunda liberación de Espinela, esta vez por Polifebo, el episodio de Candisea y Clarentina, y la liberación de Caicerlinga.

La mayoría de estos episodios se ajustan a la ya comentada estructura tripartita, salvo la liberación de Arginaria, el episodio del castillo del señor de las Islas Belleas y la liberación de Caicerlinga.

Se trata de tres episodios en los que no se incluye ninguna instancia intermedia (tal como sucedía en el episodio de la liberación del reino de Tinacria por Trebacio).

Por su parte, el episodio de la liberación de Caicerlinga carece de la explicación del conflicto por un personaje, ya que se narra previamente manteniendo la linealidad cronológica. Por último, el episodio de la liberación de Arginaria se narra entre los dos libros.

En todos éstos, el núcleo básico es el combate, mientras que existen otros en los que el aspecto mágico y amoroso es lo determinante. Tal es el

caso de las apariciones del enano a Claridiano y de la ninfa a Brufaldoro, los episodios pastoriles de Eleno y Claridiano, las bromas de Galtenor y los prodigios de Merlín.

En definitiva, la organización estructural del segundo libro es la siguiente:

1. Episodio de la liberación de Arginaria.
2. Lucha Trebacio-Garamantes y suicidio de la doncella tinacria.
3. Episodio de Felina:
 - 3.1. *Historia de Felina*.
 - 3.2. Muerte del violador y suicidio de Felina.
4. Episodio pastoril.
5. Muerte de Breño.
6. Liberación de Garrofilea.
7. Muerte de Zoílo:
 - 7.1. Batalla contra Brufaldoro.
 - 7.2. Conversación con la infanta Tigliafa.
8. Presagio de la ninfa a Brufaldoro.
9. Episodio de la liberación de Espinela.
10. Aparición del enano.
11. Partida de Claridiano de Trapobana.
12. *Historia de Antemisca*.
13. Liberación de Belia.
14. Ausencia de comida: lucha contra el gigante del ciervo.
15. *Historia de Belia*.
16. Episodio de la Duquesa del Valle:
 - 16.1. Lucha contra sus caballeros.
 - 16.2. Lucha contra el guardador del puente.
 - 16.3. Liberación de la Duquesa del Valle de los gigantes de las Islas Belleas.
17. Episodio del castillo del señor de las Islas Belleas.
18. Episodio de las fiestas de Nabata.
19. Encuentro con la pastora.
20. Lucha contra Brandemorán.
21. Episodio de la liberación de Meridián.
22. Lucha de Alfebo contra los gigantes y el cíclope.
23. Encuentro con Tigiliafa.
24. Episodio del castillo del Rey de Arabia:
 - 24.1. *Historia de Damelis*.
 - 24.2. Pruebas mágicas: Bestia de Merlín, gigantes, demonios.
25. Episodio pastoril: Claridiano / Filipensio.
26. Eleno bebe el agua del desamor.
27. Episodio de la liberación de Espinela:
 - 27.1. Parte de Tinacria.
 - 27.2. Lucha contra Brufaldoro.
 - 27.3. Lucha contra Marmoratón y sus hijos.
28. Episodio de Candisea y Clarentina:
 - 28.1. *Historia de Candisea*.
 - 28.2. Liberación de Clarentina.

29. Alfebo y Bramidoro llegan a Constantinopla: ve caballeros huyendo.
30. Liberación de Caicerlinga:
 - 30.1. Lucha contra Tarsides (Príncipe de Polismago) y Rey de Cilicia.
 - 30.2. Lucha contra Príncipe de Polismago y familia del Rey de Cilicia.
31. Encuentro con Galtenor.
32. Lucha Claridiano-Alfebo.
33. Prodigios de Merlín.
34. Batalla final múltiple.

5. Aventura y episodio como unidades mínimas de estructuración narrativa

El texto consta de numerosas narraciones internas cuya vinculación con el eje argumental básico es la necesidad de la participación de uno de los héroes en su resolución, normalmente a través de las armas. Se trata de las aventuras, tal como las define Marín Pina, que se corresponden con el término «episodio» en la terminología de López Pinciano.⁴⁶⁶ Por otra parte, el «argumento» o «fábula» de la teoría del Pinciano no es sino la errancia, que permite al narrador la inclusión de determinadas historias (los «episodios» o «aventuras»).⁴⁶⁷

López Pinciano considera que el «argumento» o «fábula» ha de ser único en la tragedia, pero que se permite la conjunción de varios en la «poesía heroica» (es decir, la épica y la epopeya), con la que los libros de caballerías tienen mucho en común. En el caso de la obra de Pedro de la Sierra, las diferentes «fábulas» son las ya comentadas errancias de cada caballero. También ha de considerarse como tal el motivo del descubri-

⁴⁶⁶ Marín Pina comenta: «De los datos recogidos se deduce que la aventura se concibe como una prueba de armas o maravillosa, de ahí que el verbo más usual para referirse a ella sea el verbo *probar*. Probar la aventura implica “darle cima” o “fallecer”, y, consecuentemente, “alcanzar fama o deshonor» (Marín Pina, *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, p. 151). Por su parte, López Pinciano cifra la *amplificatio* en los «episodios»: «El Filósofo dice que las fábulas todas de su principio salen pequeñas, y que el hazerse grandes o chicas después, está en los episodios; los cuales tienen muy grandes las épicas, como muy chicos las trágicas y cómicas» (*Philosophía antigua poética*, p. 20).

⁴⁶⁷ Coincide en cierto sentido con el uso de Marín Pina del término *secuencia*, pero teniendo en cuenta la ausencia general de hipotaxis en nuestra obra, donde rara vez encontramos la «serie coherente y acabada de acontecimientos» de la definición de Todorov (*Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971, p. 17) que recoge Marín Pina (*Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, p. 135).

miento y recuperación del propio linaje, en el caso de Claridiano. La aventura, que es la unidad narrativa mínima con cierta homogeneidad, son los hitos en la errancia de cada caballero.

Ahora bien, hay que distinguir diversos niveles de narración: en primer lugar, con respecto a su estructura. Ya se ha dicho que el combate es la unidad mínima y que en ocasiones se incluye en una estructura narrativa mayor que contiene, además del combate, la presentación y la narración del conflicto que acarrea la lucha. En segundo lugar, resulta útil, a la hora de estudiar en concreto la composición de la obra de Pedro de la Sierra, diferenciar entre los diversos planos diegéticos. Existen al menos seis narraciones que implican una instancia narrativa intermedia. Esa instancia puede ser o bien un personaje que narra a otros la historia o bien un pergamino que lee uno de los héroes. Se trata de las siguientes narraciones:

- | | |
|---------------------------------------|----------------------------|
| 1. Eleno y Floridama | 8. Lidia y Breño |
| 2. Arcalanda y Bramidoro | 9. Antemisca |
| 3. Herea y Noraldino | 10. Princesa de Jerosolima |
| 4. Artalanda y Tarsina | 11. Meridián y Fangomadán |
| 5. El Rey de Arabia y su hija Damelis | 12. Marmoratón y Espinela |
| 6. Candisea y Clarentina | 13. Felina |
| 7. Arquisilora y Mandroco | |

Se encuentran dos historias escritas en pergaminos (Herea y Damelis), siete narradas por los propios protagonistas de esas historias (Eleno, Lidia, Felina, Antemisca, Meridián y Fangomadán, Princesa de Jerosolima y Candisea), cuatro narradas por personajes con escasa o nula intervención en la historia (Arcalanda y Bramidoro, narrada por un viejo sacerdote de Diana; la de Arquisilora y Mandroco, narrada por la duquesa, tía de Arquisilora; Artalanda y Tarsina, narrada por una doncella de Artalanda; y Marmoratón y Espinela, narrada por un labrador).

Sin embargo, no todas estas narraciones internas tienen el mismo peso narrativo. Algunas no pasan de ser meras explicaciones, muy breves, a una situación, como es el caso de las de Meridián, Marmoratón y Felina.

Otras, aunque más desarrolladas, forman un todo indisociable de la resolución, por lo que no pueden funcionar como un todo unitario más que insertas en la narración base (Arquisilora y Mandroco, Lidia y Breño, Antemisca, Princesa de Jerosolima).

Por último, otras poseen una unidad interna que les da un valor independiente del resto de la historia, de la que tan sólo toman la resolución, normalmente a través de un combate (Arcalanda y Bramidoro, Herea y Noraldino, Artalanda y Tarsina, el Rey de Arabia y Damelis, y Candisea y Clarentina).⁴⁶⁸

Por tanto, las siete últimas narraciones de la lista ofrecida más arriba comparten algunas características comunes: no son independientes, son más breves que las otras y se narran sólo en función del conflicto armado que las resolverá. Todo esto demuestra el dominio del autor de los diversos mecanismos de la narración dentro de la narración.

6. Entrelazamiento de episodios

Uno de los rasgos constitutivos de los libros de caballerías como género es su estructura novelesca. Dicha estructura se apoya en la técnica del entrelazamiento, también denominado entrelazado o alternancia.⁴⁶⁹

El entrelazamiento fue definido por Cacho Blecua como «el relato de una, dos o más historias pertenecientes a personas diferentes y ocurridas en distintos espacios, en la mayoría de las ocasiones en tiempos simultáneos, contada-contadas interrumpidamente, para ser recogidas en la detención siguiente».⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ Aunque no siempre, como es el caso de Eleno y Floridama, historia prácticamente cerrada, ya que será la historia de un amor imposible que sólo terminará cuando Eleno se enamore de Lidia y olvide a Floridama.

⁴⁶⁹ Así traduce Avalor-Arce el término francés *entrelacement*: «Entrelazado es el equivalente válido en español que usaré en mi análisis». Vid. J. B. Avalor-Arce, «*Amadís de Gaula*». *El primitivo y el de Montalvo*, México, FCE, 1990, p. 147. Por su parte, entrelazamiento y alternancia son los términos utilizados por Cacho Blecua, el primero como traducción de *entrelacement* y el segundo tomado de Todorov, aunque modificando la definición. Roger J. Steiner, al hablar de *La demanda del Sancto Grial*, utiliza también el término entrelazamiento (R. J. Steiner, «La técnica del “entrelazamiento” en *La demanda del Sancto Grial*», *Revista de Literatura*, 38 [1970], pp. 141-146). Utilizaremos los tres términos indistintamente.

⁴⁷⁰ J. M. Cacho Blecua, «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», en *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, I, Barcelona, 1986, pp. 235-271, en concreto p. 236.

La técnica en la obra de Montalvo, estudiada por Weber de Kurlat⁴⁷¹ y Cacho Bleuca, presenta claros antecedentes artúricos⁴⁷² y es el procedimiento narrativo básico de *La demanda del Sancto Grial*. Con el *Amadís de Gaula*, «la utilización del entrelazamiento ha alcanzado su cumbre artística en la literatura medieval española». ⁴⁷³ La influencia amadisiana lo convirtió en artificio literario que, a medida que el género se iba configurando como literatura de evasión, se desprendía paulatinamente de su relación con la historiografía. ⁴⁷⁴ Para los años en que se componía la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, el género de los libros de caballerías había tomado claramente ese matiz de ficción —aun manteniendo el artificio literario de la falsa traducción—, por lo que su uso de la alternancia pasa a convertirse en la repetición de un tópico casi inherente al género. La opción de redactar un libro de caballerías implicaba, casi de forma mecánica, el entrelazamiento como fórmula compositiva.

Hay que partir de estas ideas para comprender el uso que de esta técnica hace Pedro de la Sierra. Para el aragonés, la alternancia no responde a un deseo de contar acciones simultáneas: la temporalidad no es uno de los aspectos que más le preocupen. El autor es consciente de todas las posibilidades narrativas que la técnica le ofrece, permitiéndole saltos en el tiempo, interrupción de acciones, ocultación de identidades, etc. Y lo utiliza con fines eminentemente estéticos y novelescos. Ese uso del entrelazamiento ajeno al aspecto temporal estaba también consolidado en el *Amadís de Gaula*, donde en «múltiples ocasiones el problema de la temporalidad del relato pierde importancia en la utilización de la alternancia, pues la técnica se emplea con finalidades artísticas», en palabras de Cacho Bleuca. ⁴⁷⁵

471 F. Weber de Kurlat, «Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*», *Revista de Literaturas Modernas*, 5 (1966), pp. 29-54.

472 Como demostró Cacho Bleuca («El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», pp. 241-245), aunque tampoco descarta la influencia de la historiografía, donde Weber de Kurlat buscó los orígenes de tal técnica.

473 Cacho Bleuca, «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», p. 264.

474 Cacho Bleuca afirma: «La realización artística y formularia del entrelazamiento en el *Amadís* se recrea a partir de la tradición artúrica. La predilección del autor en algunos libros por la fórmula “dexa la historia” proyecta la obra, desde un plano teórico antes que narrativo, sobre la historiografía» («El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», p. 245).

475 Cacho Bleuca, «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», p. 248.

Sin embargo, éste era un uso mucho menos frecuente en la obra de Montalvo, donde primaba la intención de construir un texto de ficción como si fuera un texto histórico. Los recursos novelescos más artificiosos producen distanciamiento al destacar el carácter ficticio de la obra, algo que no le interesaba al regidor de Medina del Campo. Su uso se acerca más al del *Lancelot en prose*, donde prima crear la sensación del paso del tiempo.⁴⁷⁶

Frente a esto, Pedro de la Sierra percibe el entrelazado como recurso formal. La alternancia provoca la impresión del paso del tiempo, pero no parece que sea éste el principal objetivo del aragonés.

En la gran mayoría de los casos, la alternancia se presenta con fórmulas explícitas, lo que lo diferencia en este sentido del *Amadís*, donde la ausencia de nexo no era infrecuente.⁴⁷⁷

Ese predominio absoluto de entrelazado con fórmula expresa frente al entrelazado sin ningún tipo de marcador se explica por el valor estético de la propia fórmula, que recoge tradiciones diversas, como la ariostesca, llegando a tomar casi literalmente alguna de las expresiones de entrelazamiento del *Orlando Furioso*.⁴⁷⁸

Por otra parte, una cantidad considerable de fórmulas de entrelazado no se corresponden con una alternancia real. Se trata de aquellos casos en los que dos personajes se separan. Cuando el autor vuelve a uno de ellos utiliza en ocasiones una transición lingüística de entrelazado, sin que se

476 «Le romancier parvient à donner l'illusion du temps qui passe par la multiplicité des aventures et par un enchaînement tel entre elles que le lecteur est emporté par ce courant, ne pouvant qu'arbitrairement choisir l'escale, puisqu'à chaque instant ce qui se passe est en rapport avec ce qui précède ou ce qui suit, et plus d'une fois avec les deux» (A. Micha, «Sur la composition du *Lancelot en prose*», en *Études offerts à Felix Lecoy*, París, H. Champion, 1973, pp. 420-421).

477 «Esta técnica de pasar de unos personajes, situaciones y encuentros a otros sin nexo alguno que los eslabone, se da en toda la novela, tanto entre capítulos, como en el interior de éstos, si bien la frecuencia de las transiciones sin nexo explícito disminuye notablemente en el *Libro IV*» (Weber de Kurlat, «Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*», p. 30). Cacho Bleuca analiza estos entrelazamientos sin «transiciones lingüísticas» indicadas («El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», p. 262).

478 M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, p. 273. Pero la copia casi literal de esta fórmula de entrelazamiento no fue indicada por Chevalier. Vid. el capítulo dedicado a fuentes de la obra.

haya producido un cambio de materia ni de enfoque narrativo. Estos «falsos entrelazamientos» ya aparecían en el *Amadís de Gaula*, donde, en palabras de Cacho Blecua,

Esta tendencia a señalar las transiciones se refleja en algunos momentos en los que su presencia no responde a la práctica del entrelazamiento. Urganda se aleja de Gandales y el autor comenta: «donde dexaremos a Urganda ir con su amigo y contarse ha de don Gandales» (I, ii, 31). Se ha reforzado la información, pero el alejamiento en este caso no supone ninguna alternancia, pues el relato continúa con uno de los presentes. No obstante, el autor es consciente de que la separación de los personajes posibilita el entrelazamiento, por lo que no es de extrañar que en algunos casos haya utilizado idénticas fórmulas.⁴⁷⁹

Ese refuerzo de información lo encontramos en ocho de los cuarenta momentos en que aparecen fórmulas de alternancia en nuestra obra, lo que supone una cantidad importante, que da muestra de la predilección que por estas fórmulas sentía Pedro de la Sierra. Sin embargo, y pese a tal predilección, el autor no utiliza estos nexos lingüísticos para introducir una glosa moralizante o ideológica (o para abandonarla y volver al relato), tal como ocurre en el *Amadís*.⁴⁸⁰ Frente a ello, en nuestro texto el relato normalmente termina siendo el ejemplo que justifica la moralización o idea previa. Esta diferencia con respecto a la obra de Montalvo apoya la tesis de que la idea de entrelazamiento es matizadamente distinta en estos dos autores: Montalvo se muestra heredero de técnicas medievales historiográficas y retóricas, mientras que Pedro de la Sierra utiliza esta técnica dentro de un sistema poético diferente, en el que impera el valor de la creación artística.

Ese interés principalmente novelesco resulta explícito en los mismos nexos lingüísticos de alternancia, donde es frecuente que el autor justifique el uso del entrelazado:

[...] donde los dexaremos hasta su tiempo a los unos y a los otros, por tornaros a dezir del Cavallero del Febo; pero primero, por lo que cumple a esta historia, os diremos lo que dixo Brufaldoro cuando supo la muerte de Bramandos, su hermano [...].⁴⁸¹
[...]

479 «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», p. 261.

480 *Ibidem*, p. 239.

481 E. P. II, p. 110.

Pero, para que la historia vaya por su orden, es menester dexallos d'esta manera hasta su tiempo, por deziros del emperador, que al puerto de Cimarra llegó a desembarcar.⁴⁸²

[...]

A do lo avremos de dexar, por nos bolver a Grecia, por dar fin a nuestra primera parte.⁴⁸³

[...]

Pero antes que os diga quién era este cavallero, me conviene deziros lo demás que al tinacrio le acaesció, aviéndose despedido del emperador.⁴⁸⁴

[...]

D'esta manera passaron toda la noche hasta que vino la mañana, que les acaesció cierta aventura que, para haverla de contar es necessario bolver al Cavallero del Febo, donde le dexamos, que, como ya oístes, estava mirando las ceremonias que la infanta Tigliafa delante del cuerpo de Zoílo hacía, [...].⁴⁸⁵

[...]

Y aunque conforme a razón, ha mucho tiempo que la linda matrona Reina de Lira no hemos hablado; la cual con buen tiempo y regozijo por el mar adelante [...].⁴⁸⁶

Los motivos ofrecidos para introducir la alternancia afectan en concreto a la forma como el autor quiere contar la historia: «por lo que cumple a esta historia», «acaesció cierta aventura que, para haverla de contar es necesario bolver al Cavallero del Febo». Pedro de la Sierra no duda en comentar la conveniencia del entrelazado para sus propios fines narrativos: «me conviene deziros». Llega a justificar haber abandonado un personaje por idénticos motivos: «Y aunque conforme a razón, ha mucho tiempo que la linda matrona Reina de Lira no hemos hablado». Esa «razón» conforme a la cual no se ha hablado de Arquisilora es haber narrado otras aventuras (que confluirán en la de la doncella), es decir, la *dispositio* del texto. En cuanto al «orden» que se menciona, es evidente que se trata del *ordo artificialis*, el escogido por el autor con fines artísticos, y no del desarrollo cronológico lineal.

Estas fórmulas de entrelazamiento evidencian un interés novelesco determinado, que en ocasiones traspasa el tópico de los originales traducidos. En el texto de Pedro de la Sierra, hasta los sabios cronistas se presentan como personajes aficionados al arte de narrar: demuestran

482 E. P. II, p. 117.

483 E. P. II, p. 142.

484 E. P. II, p. 266.

485 E. P. II, p. 267.

486 E. P. II, p. 286.

su interés en que el proceso comunicativo sea efectivo y un deseo evidente de producir deleite en los receptores.⁴⁸⁷

El arte de narrar y el gusto por contar los acontecimientos de forma agradable se refleja a lo largo de toda la obra del aragonés. El autor es consciente de la importancia de la *dispositio* a la hora de narrar y por ello le concede un papel relevante a la alternancia. De ahí que no quiera ocultarla, sino que sus fórmulas aparezcan de forma manifiesta como muestra de su ingenio narrativo.

El uso de la alternancia en Pedro de la Sierra se caracteriza, por tanto, por su desvinculación del aspecto temporal, pues el eje cronológico se disloca por motivos artísticos. Entre esos motivos encontramos el deseo de sorprender al lector, el interés por mantenerlo en suspenso y la voluntad de demostrar su habilidad al conseguir manejar todos los hilos narrativos.

La intención de mantener en suspenso al receptor aparece expresada en una de las fórmulas:

Antes que el fin d'esta batalla se os diga, os quiero dezir el remate que la de los dos gigantes, que en el palacio del emperador se combatían, uvo, aunque el lector algún tanto de sinsabor en este comedio tenga.⁴⁸⁸

La expresión concesiva ha de entenderse como una forma de excusarse por retardar el desenlace de una batalla en un momento crítico. Pero resulta evidente que nos encontramos (a pesar de su expresión concesiva) con la causa que motiva al autor a introducir la alternancia: mantener la intriga del lector. Por ello, se oculta de qué batalla se trata y quiénes son los guerreros. Sólo posteriormente sabremos que se trata de la lucha entre Trebacio y los gigantes raptos de Breño. Rosicler, que ha sido testigo del combate, será el factor determinante de la victoria contra los temibles gigantes.⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ «Todo lo ordenaron assí los sabios, como en este capítulo se os ha hecho relación para que mejor nuestra historia adelante se entendiesse de los leyentes» (E. P. II, p. 39); «Y porque en el fin del tercero libro esta historia se declarará, adonde terná más gusto, no consintió Lirgandeo se declarasse más» (E. P. II, p. 139).

⁴⁸⁸ E. P. II, p. 45. Rosicler encuentra a un esforzado caballero luchando valerosamente. Antes de desvelar la identidad del caballero, se produce la alternancia.

⁴⁸⁹ Cacho Blecua habla de «entrelazamiento y suspensión del sentido». Recuerda en la obra de Montalvo el combate entre Galaor y Amadís, y lo considera «una de las aportaciones más originales de la obra» («El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», p. 256).

Sierra utiliza esta misma técnica en otras ocasiones. Así, deja en suspenso cuatro combates más: los de *a)* Bustrafó contra Bramidoro, *b)* Trebacio contra el Conde de Modique, *c)* Trebacio y el Rey de los Garamantes y *d)* Claridiano contra Brandemorán.⁴⁹⁰ Los momentos elegidos para la interrupción suelen ser los de máximo clímax (el héroe recibe un golpe que lo enfurece, el adversario se dirige hacia el caballero con la lanza alta, los contendientes se lanzan el uno contra el otro, etc.). Esta costumbre de concluir sin narrar el desenlace de un combate aparecía ya en la primera parte del ciclo, pero en nuestro texto se multiplican los casos.⁴⁹¹

Este uso del entrelazamiento no es una novedad de Pedro de la Sierra. Como ya estudió Cacho Bleuca, lo encontramos en el *Amadís de Gaula*, donde, sin embargo, resulta mucho menos frecuente. Pero en Pedro de la Sierra se intuye que se percibe a sí mismo de una manera mucho más clara como narrador, y esta conciencia le permite jugar con sus personajes y acciones de forma constante.⁴⁹²

En otras ocasiones se consigue la sorpresa del receptor introduciendo un personaje en momentos de gran riesgo para alguno de los héroes. Así, Rosicler encuentra a un único caballero que lucha contra otros muchos, momento en que se introduce la alternancia. Se nos narra después como Trebacio ha de enfrentarse a varios caballeros a la vez, y en ese momento aparece Rosicler, pues «ésta era la batalla donde lo dexamos cuando vido la fuerça que a el solo cavallero hazía».⁴⁹³

En numerosos momentos del libro aparece un personaje o una situación determinados y sólo posteriormente —tras la alternancia— se dirá quién es o de qué se trata. Así, el caballero que aparece tras la muerte del Príncipe de Mesopotania se identificará posteriormente como Claverindo; el que encuentra a Laurentino y sus compañeros cautivos de gigantes no es sino Arquisilora; y las damas que encuentra Brufaldoro, las emperatrices de Grecia y Trapisonda.

490 Respectivamente: *a)* interrumpida en I, 9 y retomada en I, 10; *b)* interrumpida en I, 15 y retomada en I, 19; *c)* interrumpida en I, 29 y retomada en II, 2; *d)* interrumpida en II, 15 y retomada en II, 19.

491 Recordemos la conclusión de la obra de Ortúñez de Calahorra con el combate entre Alfebo y Bramarante.

492 Cacho Bleuca, «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», pp. 255-256.

493 E. P. II, p. 61.

Si bien no desaparece del todo, el uso de la alternancia disminuye notablemente en el segundo libro, que se reparte principalmente entre las aventuras de Claridiano y las de Polifebo. Al igual que en las *Sergas*, la «unidad temática viene acompañada de una menor complejidad estructural, que se refleja en la disminución del entrelazamiento».⁴⁹⁴

De las cuarenta y cuatro alternancias contabilizadas en nuestro texto, veintinueve ocurren en el primer libro y quince —casi la mitad—, en el segundo. Por otra parte, también los «falsos entrelazamientos» disminuyen de ocho a dos. A pesar de esta disminución, el procedimiento sigue siendo la base de construcción novelística.

Las fórmulas de enlace aparecen siempre en el interior de un capítulo o al final, nunca al principio.⁴⁹⁵ Esto puede deberse a la posible difusión oral del texto:⁴⁹⁶ la alternancia bien pudo ser uno de los límites impuestos por la lectura pública, que nunca debía interrumpirse al iniciar un capítulo. De ahí que el autor marque internamente también la separación capitular. Frases como «en el siguiente capítulo se os dirá» son muy frecuentes y parecen indicar un alto en la lectura (y se sitúan, como es lógico, al final del capítulo). De igual forma, la mención del autor a su propia fatiga puede que se corresponda con la del lector en frases como «Y por descansar, quise cesar de os contar lo que demás le avino para otro capítulo».⁴⁹⁷

494 Cacho Bleuca, «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», p. 264. Esa simplificación se empieza a producir, tal como afirma dicho estudioso, en el libro IV del *Amadís*.

495 Aunque en el *Amadís de Gaula* sí se encuentran nexos de enlace a principio de capítulo, se trata de algo «bastante anómalo» (ibídem, p. 260).

496 Seguimos las indicaciones e ideas de Cacho Bleuca, que considera que una «perspectiva auditiva, como sucede en muchas ocasiones en la transmisión medieval, quizás nos ayude a comprender desde otra perspectiva la existencia de esos nexos verbales indicadores del entrelazamiento» (ibídem, p. 237).

497 E. P. II, p. 161. La lectura pública de los libros de caballerías es un hecho. Cacho Bleuca recuerda los comentarios de la impresión veneciana del *Amadís* (1533), en que se eliminan las abreviaturas para facilitar la lectura a «los caballeros que las leyeren o los que se las lee quando ellos las oyen no sea menester estar a deletrear» (cito según Cacho Bleuca, «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», p. 237). Con respecto al problema de la difusión oral, ha sido estudiado por Margit Frenk, «Lectores y oidores». La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. I, Roma, Bulzoni, 1982, y M. Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1977.

De igual forma que la separación en capítulos pudo implicar el final de una sesión de lectura, bien pudo ser que las fórmulas de entrelazamiento desempeñaran idéntica función. Esto explicaría que las expresiones de enlace se situaran precisamente en el interior y al final de los capítulos. No quiere decir esto que la obra fuera escrita sólo para la transmisión oral, pues hay mención expresa de los «leyentes», pero sin duda el término «oyentes», que también se encuentra, implica que se contemplaba también la lectura pública como sistema de difusión.

7. El problema de la unidad de la obra

Como se ha comentado, en la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* no existe una estructura hipotáctica global, pero sí una voluntad de inicio y de clausura; la obra se abre y se cierra con sendos enfrentamientos armados en Constantinopla o sus alrededores.⁴⁹⁸

La ausencia de estructura hipotáctica se explica por diversos motivos. En primer lugar, el ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* se presenta como la crónica del linaje de los emperadores griegos, y una crónica carece de principio y fin, puesto que no se trata del relato de un único episodio, sino de los hechos sucedidos a lo largo de la historia. Por otra parte, se trata de la segunda parte de un ciclo y, por ello, Sierra se ve forzado a comenzar donde el autor anterior interrumpió la acción, esto es, parte de relatos ya iniciados; además, de acuerdo con la tendencia genérica, el final se deja abierto. De ahí esa falta de unidad estructural que le han achacado al compararla (injustamente) con la primera parte del ciclo.⁴⁹⁹

Todo ello no impide que se pueda percibir en la obra una cierta unidad y coherencia interna, que se evidencia en varios aspectos: los nexos

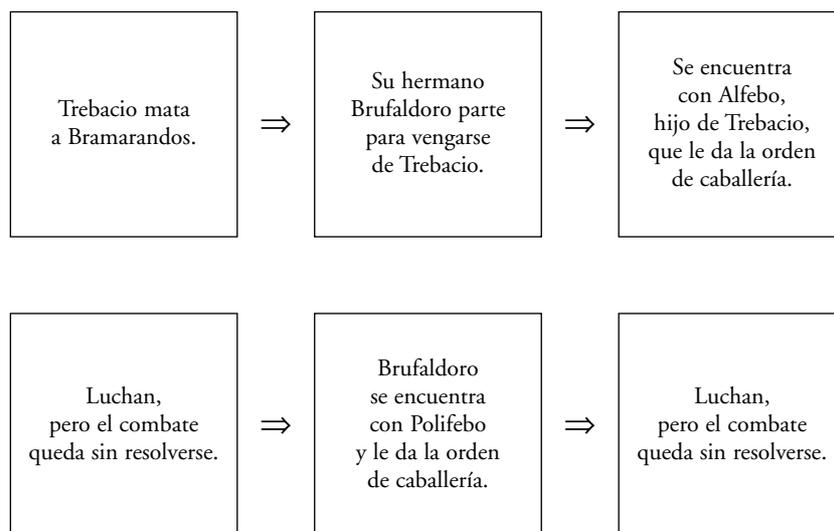
498 Sí se puede encontrar hipotaxis en la trayectoria vital de Claridiano (desde su rapto hasta la anagnórisis final), pero este héroe es tan sólo uno de los protagonistas y no es capaz de conferir unidad a la obra en su totalidad. Analizamos su trayectoria desde el punto de vista de la falsilla caballeresca en el capítulo dedicado al análisis de contenido.

499 El término con el que el «yo narrador» se refiere a su relato es precisamente «historia». Aunque es cierto que Pedro de la Sierra parte del hecho de que sus receptores comprenderán la categoría ficticia de su texto —como se demuestra en las numerosas intervenciones del «yo narrador»—, se mantienen los tópicos de falsa traducción y de historia fingida amadisianos.

entre los diversos acontecimientos, los paralelismos tanto en el plano de la expresión como en el de contenido, la simetría de determinadas situaciones, la búsqueda de determinados contrastes y el juego de interrelaciones entre personajes, sus acciones y sus linajes.

7.1. La interrelación de acciones y linajes

La relación causa-efecto entre hechos de los miembros del mismo linaje también funciona como procedimiento de cohesión. El caso más claro a este respecto es el de la andadura caballeresca de Brufaldoro, motivada y jalonada por las actuaciones del emperador de Constantinopla (Trebacio) y sus hijos (principalmente Alfebo y Polifebo). Así, la errancia de Brufaldoro se convierte en una serie de encuentros (y desencuentros) con el linaje del griego:



La compleja relación entre el linaje griego y Brufaldoro parte de Trebacio, pero las consecuencias de sus actos recaen sobre sus vástagos.⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ Trebacio es

⇒ quien provoca la errancia de Brufaldoro, al quitar la vida a su hermano Bramarandos,

⇒ padre de Alfebo, que le da la orden de caballería Brufaldoro,

⇒ padre de Polifebo, que recibe la orden de caballería de Brufaldoro.

No hay que olvidar, por otra parte, que Polifebo es hijo de Garrofilea, por quien murió Bramarandos (muerte que origina la errancia de Brufaldoro). Así, Polifebo no está actuando solamente como defensor del linaje paterno (el griego), sino también como defensor del linaje materno (el tinacrio).

Por su parte, Brufaldoro intentará secuestrar infructuosamente a la esposa de Trebacio, mientras que, paradójicamente, será el hijo de éste, Polifebo, quien retenga a la de Brufaldoro tras haberla liberado de un cruel gigante. El linaje griego consigue envolver al pagano, que no consigue escapar de sus redes, a pesar de la fortaleza sobrehumana que demuestra.

Además de los rasgos estructurales citados, la obra presenta numerosos paralelismos y contrastes que funcionan como un sistema de evocación de lo narrado, es decir, como elementos de cohesión en el texto.⁵⁰¹

7.2. Prospección y retrospección

Entre los dos libros que forman la obra se establecen determinados nexos de unión que facilitan la percepción del texto como una unidad. El autor en numerosas ocasiones recuerda hechos pasados o adelanta hechos futuros a través de procedimientos de retrospección y prospección heredados de la tradición amadisiana.⁵⁰²

Así, Antemisca cuenta a Claridiano que ella es hermana del Príncipe de Mesopotania; pues bien, este príncipe había muerto en las primeras páginas de la obra a manos de Rosicler, tío de Claridiano. La doncella no se limita a mencionar su parentesco, sino que comienza a narrar su relato recordando la tristeza que la pérdida de su hermano ha provocado en la

Por su parte, Garrofilea es quien, con su rechazo de Bramarandos, provoca que Trebacio tenga que enfrentarse a él y matarlo, y quien coacciona a Trebacio para conseguir sus amores, de los que resultará Polifebo, que se enfrentará a Brufaldoro y que retendrá a la mujer de éste con la intención de luchar contra él.

501 F. Curto Herrero comenta: «La simetría y el contraste son otros dos de los elementos constructivos según los cuales se disponen los episodios en los libros de caballerías» (*Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1976, p. 1023).

502 Weber de Kurlat analiza estas intervenciones del autor en el *Amadís de Gaula* en su artículo «Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*», pp. 29-54. En dicho artículo se habla del «sistema de referencias en sentido retrospectivo y prospectivo», denominado «sistema de coordenadas referenciales».

corte, es decir, que menciona —aunque indirectamente— un hecho narrado a principios del libro anterior: la batalla entre Rosicler y el Príncipe de Mesopotania, en la que éste muere.

Por otra parte, la imagen constante de la hermosa pastora también confiere unidad al texto: una doncella, Belia, cuenta que contempló a esta bella pastora; en el castillo mágico de los señores de las Islas Belleas también aparece una visión mágica de ella. Así, cuando aparece la pastora Cairclinga, todo receptor identifica este personaje con la pastora del relato de Belia y con la fantástica imagen del castillo encantado. Las imágenes previas han servido como procedimiento de prospección.

Otro procedimiento es el uso de las profecías, que en este texto aparecen en diversa forma: *a)* pronunciadas por un determinado personaje (magos, doncellas mensajeras de magos, personajes mágicos), suelen ser enigmáticas y con carácter animalístico; *b)* escritas (normalmente en epítafios o padrones); *c)* en forma de canción (la profecía de la ninfa); y *d)* en forma iconográfica (normalmente en las divisas de los escudos: la imagen de Lidia en el de Eleno; la imagen de sí mismo en el de Claridiano).⁵⁰³

También hay que mencionar la función de los parecidos físicos, que actúa como vinculación entre personajes, no siempre a causa de lazos de sangre: por su parecido, Eleno es confundido con su primo Rosicler; Arquisilora, con Polifebo; Claridiano recuerda a su madre, Claridiana; y, por último, sobre Polifebo se dice que «era tan parecido en cuerpo y rostro a su hermano el del Febo que era cosa de maravilla».⁵⁰⁴ Por tanto, se establecen múltiples relaciones de parecido físico:

- Claridiano - Claridiana
- Eleno - Rosicler
- Arquisilora - Polifebo - Alfebo

503 «El marco profético no es un elemento accesorio en los libros de caballerías sino la expresión de un plan previamente trazado por el autor que anticipa los objetivos intermedios y finales que ha de ir consiguiendo el caballero en su tarea» (Curto Herrero, *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, p. 1018). Ya Menéndez Pelayo había llamado la atención al respecto sobre el *Amadís*: «todo el libro puede decirse que está contenido en germen en el horóscopo de Urganda la Desconocida» (*Orígenes de la novela I*, Madrid, CSIC, 1962, 2.ª ed., p. 357).

504 E. P. II, p. 110.

El parecido entre Arquisilora y Polifebo se ve reforzado por el sobrenombre, pues a ambos se les conocerá como el Caballero del Ramo. Arquisilora había obtenido un ramo de plata del árbol de metales preciosos en el castillo de Alpatrafio. Parece indicarse que Polifebo será quien arranque el ramo de oro en la misma aventura, pues recibe un escudo en que aparece su hipotética futura hazaña representada (escudo que será la causa del sobrenombre que comparte con Arquisilora).

Por tanto, los parecidos físicos consolidan las vinculaciones entre los personajes y entre las aventuras, sirviendo de elementos de cohesión textual.

7.3. Paralelismos y contrastes como elementos de cohesión

7.3.1. *Paralelismos en la dispositio*

El texto de Pedro de la Sierra produce una sensación especular debido a los acontecimientos que reproducen —reflejan— momentos previos. Así, la obra crea una sensación de recuerdo, de constante evocación de sí misma, como en las historias de infantas asesinadas (dos de ellas por su propio padre), la imagen de una dama desnuda y atada a un árbol, el fiero pagano que abandona la lucha o el amante ingrato. Con ello se consigue conferir al texto una mayor cohesión, una trabazón que la dote de cierta unidad.

7.3.1.1. *La batalla cruel: simetría entre inicio y final del texto*

Tres batallas funcionan como hitos en la trama narrativa: la batalla inicial entre Alfebo y Bramarante (inicio de la obra y final abierto de la parte anterior del ciclo), la batalla múltiple del final del primer libro y el combate (también múltiple) con que se cierra la obra. Inicio y final están marcados por sendos combates y por la geografía (Constantinopla y sus cercanías). Entre estas tres batallas se produce un interesante juego de relaciones. Cuando se produce la mencionada batalla múltiple del final de la obra, el receptor recuerda la otra batalla múltiple (I, 27), de forma que se crea un nexo de unión entre ambas rebasando la frontera de la distinción externa en libros. A su vez, estos combates recuerdan la lucha entre Alfebo y Bramarante con que se inició la obra.⁵⁰⁵

⁵⁰⁵ Batalla que, a su vez, será recordada por el combate entre Alfebo y su hijo Clardiano, que luchan sin reconocerse (II, 26).

Pedro de la Sierra hereda la materia de la obra de Ortúñez de Calahorra y retoma la historia en el momento en que acabó (la mencionada batalla entre Alfebo y Bramarante). El aragonés imita, por tanto, la conclusión de Ortúñez de Calahorra. Parte de la idea de que una batalla es una forma de conclusión perfecta para el final abierto que se espera del género. Retoma, asimismo, la característica de dicha batalla, que ha de ser cruel y peligrosa, y amplifica dicha característica aumentando el número de adversarios: Polifebo, Arquisilora, Brufaldoro, Claridiano, Rosicler y Eleno de Dacia.

Por tanto, la obra se inicia con «la peligrosa batalla» del capítulo primero, y funciona como broche de cierre de la obra la «cruel batalla» del último capítulo.

Dentro de esa simetría que se establece en el texto entre su principio y su final, se incluyen numerosos paralelismos que cohesionan el texto y le confieren homogeneidad (pues no hay que confundir la ausencia de hipotaxis con la carencia de homogeneidad).

En varias ocasiones más, el lector tiene la sensación de que el hecho narrado es un eco de otro anterior, un reflejo de algo ya ocurrido, lo que le obliga a establecer una comparación. Tampoco es infrecuente que un hecho recuerde no sólo un acontecimiento previo, sino varios, con los que establece relaciones respectivas de similitud y contraste. Estos ecos afectan no sólo a la *dispositio* —plano del contenido—, sino también a la *elocutio* —plano de la expresión—.

7.3.1.2. *La infanta asesinada*

Uno de los casos más claros de paralelismo es el de las menciones de la historia del emperador de Egipto, Alpatrafio (homicida de su propia hija, tal como él afirma),⁵⁰⁶ y la historia del Rey de Arabia, que asesinó sin piedad a su hija Damelis. Los dos personajes sufren torturas a causa de su mal proceder, y en ambos casos esas torturas se producen en forma de encantamientos. Con respecto a Alpatrafio, apenas se nos dan datos sobre la historia, mientras que sobre el Rey de Arabia tenemos el detallado relato del suceso, pero el paralelismo entre ambas historias (situadas cada una

506 Aunque posteriormente sabremos que su hija no está muerta, sino encantada.

en cada uno de los libros) resulta evidente. Además, también coinciden en su resolución, pues ni Arquíloro será capaz de desencantar a Alpatrafio, ni Claridiano al Rey de Arabia. La crueldad de estos personajes es tal que ni siquiera estos guerreros podrán librarles de sus encantamientos.

Por otra parte, la historia del Rey de Arabia presenta ciertos puntos en común con otra narración previa: la violación y muerte de Herea.

Las dos narraciones presentan ciertas características comunes:

1. Las dos narraciones están escritas en sendos pergaminos.
2. Uno de los personajes lee la narración (Trebacio lee la de Herea; Claridiano, la del Rey de Arabia), lectura que comparte con el receptor.
3. Son narradas por un rey (el Rey de Cimarra, en el caso de la historia de Herea, y el Rey de Arabia, en el caso de Damelis).
4. Los dos reyes narran la desgracia ocurrida a una hija suya, que acaba siendo asesinada.
5. En las dos historias aparece un mago (Artemidoro, en el caso de la historia de Herea, y el mago Demofronte, en el caso de la historia de Damelis).
6. Aparece una serie de pruebas mágicas.

Frente a estas similitudes, estas historias se diferencian claramente. Mientras que el Rey de Arabia es el asesino de su propia hija, el Rey de Cimarra es la víctima de la desgracia ocurrida a su hija Herea. Artemidoro se presenta al Rey de Cimarra con la intención de consolarlo y de asegurarle que su deshonra será vengada. En cambio, el sabio Demofronte impone un tormento al Rey de Arabia por haber matado a su hija faltando a su palabra. La superación de las pruebas en la historia de Herea implica que el caballero es el elegido para su venganza, mientras que, en el caso del encantamiento del Rey de Arabia, su superación implica la liberación del monarca. Por último, mientras que en el caso del episodio de Herea Trebacio sale victorioso de las pruebas mágicas, Claridiano, a pesar de vencer todas las pruebas, no consigue liberar al cruel rey. En definitiva, las historias de Herea y de Damelis pueden considerarse como historias complementarias; en la de Herea, el monarca es la víctima a la que se ha de vengar, por lo que el caballero (Trebacio) saldrá victorioso de los obstáculos que le salen al paso para llevar a cabo la venganza. Por su parte,

el episodio de Damelis es la historia de un monarca sin piedad que mata a su propia hija, cuya única falta es haber huido con su amado; por tanto, el caballero (Claridiano) es incapaz de liberarlo de su merecido tormento, a pesar de superar las pruebas mágicas impuestas por el sabio Demofronte. La capacidad del caballero no se pone en duda, más aún, el hecho de que ni siquiera superando las pruebas mágicas se libere al Rey de Arabia nos da idea de lo rechazable de su conducta: no sólo ha asesinado a su hija, sino que, además, faltó a la palabra dada al sabio, algo imperdonable en un monarca.

7.3.1.3. *La imagen de la dama desnuda atada a un árbol*

Eleno escucha lamentos de mujer y comienza a buscar de dónde salen. «Y mientras más iba, más el débil llanto se oía, hasta que llegó a donde pudo ver quien tal lamento hacía. Y vido ser una dama muy hermosa que estava atada a un árbol, desnuda en vivos cueros».⁵⁰⁷ De una forma muy parecida, Polifebo escucha un llanto de mujer; se dirige hacia él y «cuanto más andava, más claro se oía. De manera que apressuró más el passo. No a mucho rato vio que dos villanos a una dama desnuda tenían atada a un tronco de un árbol. [...] La triste señora no dexava, aunque se vio libre, de proseguir su llanto».⁵⁰⁸

La segunda imagen no parece sino una repetición de la anterior — con la diferencia de los dos villanos—, pero las situaciones son muy distintas: Felina se erige como una doncella de comportamiento ejemplar, pues, aunque ha perdido su honra, intentó defenderla y, al haber fracasado, se suicida. Candisea, por su parte, se caracteriza por el amor apasionado, que la lleva a cometer perjurio. Por otra parte, aunque se trata de la misma imagen, no se narra lo mismo, pues, mientras que en la historia de Candisea aparecen dos villanos que intentan asesinar a la dama, Felina ya ha sido violada por cuatro malvados caballeros que no se hallan presentes. Se trata de un intento de asesinato frente a una violación consumada. La imagen recuerda, además, a la tradicional de la afrenta de Corpes, aunque por su origen ariostesco no se pueda vincular con esta obra más que como hipotético recuerdo en la mente del autor.

507 E. P. II, p. 158.

508 E. P. II, p. 258.

Aquí la memoria del lector recibe la segunda imagen casi como reflejo de la primera, como variación de un tema que ya había aparecido en el texto; pero, en realidad, las diferencias entre sus respectivas historias las sitúan en claro contraste: Felina es inocente, al contrario que Candisea; la desgracia de Felina se debe a su honestidad, la de Candisea a su amor a un caballero innoble; si Felina no duda en suicidarse, Candisea, más débil, no lo hace a pesar de que expresa su deseo de morir. Todas estas divergencias aumentan, a su vez, el valor ejemplar de Felina: el paralelismo refuerza los contrastes.

Encontramos la misma imagen, con variantes, protagonizada por otro personaje, Espinela:

No anduvieron cuanto un cuarto de legua, cuando oyeron un lastimoso lamento de muger, que de cansada de llorar tenía ronca la voz. Y teniendo atención hazia dónde sonava, guiando hazia aquella parte, alcanzó el cavallero a ver lexos un pilar de piedra alto, que d'él un caño de agua clara salía, al cual una muger estava atada desnuda en carnes, la cual con los braços ceñía el pilar y de la otra parte de las manos fuertemente atada estava. Tan blanca tenía las carnes que quien de lexos la mirara pensara ser hecha artificiosamente figura de alabastro para aquella fuente, si no fuera por los <lamentoe> [lamentos] que hazía.⁵⁰⁹

La escena se ha transformado ligeramente: no hay árbol, sino fuente de piedra que le permite al autor la comparación de la dama con un adorno escultórico. El autor se demora más que en los otros casos en la descripción de los lamentos, de la ronca voz, de la fuente y de las blancas carnes de la mujer. Lo que en el caso de Felina era (y en el de Candisea será) un escueto apunte, aquí se convierte en una descripción que se pretende casi pictórica. De la misma forma, se comenta la compasión que dicha imagen produce en el héroe (algo que se desprendía de los hechos en el caso de Felina, pero que no se mencionaba de forma explícita; en el caso de Candisea, apenas hay una mención al carácter «piadoso» del caballero).

Esas diferencias, aunque leves, sitúan la imagen fuera del paralelismo establecido por Felina y Candisea. Entre las dos, Espinela es inocente, no ha sido violada (al menos no se menciona) y será rescatada por Polifebo, quien la mantiene consigo con la intención de enfrentarse a su marido.

509 E. P. II, pp. 254-255.

Sin embargo, los tres casos comparten rasgos esenciales: la imagen de la dama atada y desnuda. Las tres aparecen en el segundo libro y las dos últimas, muy cercanas (en capítulos consecutivos). Esta imagen funciona como puerta de una narración, como la entrada de una aventura en la errancia caballerescas. Siempre precede a su explicación (los hechos previos), lo que da pie a la expectación del receptor (que desconoce la causa de dicha situación) y a la narración consecuente (la mencionada explicación). Pedro de la Sierra está creando así un tópico personal, que lleva consigo las mencionadas características.

7.3.1.4. *El fiero pagano que abandona la lucha*

De igual forma, la huida del pagano se convierte en nuestro texto casi en tópico para indicar la fiereza de los héroes cristianos y su comportamiento distinto al de aquéllos. Tres son los caballeros que deciden huir en momentos de aprieto: Bramarante, al inicio de la obra; Brufaldoro, en su batalla contra Alfebo y tras su fallido intento de secuestro de Briana; y el Rey de los Garamantes, en la misma lucha.

El inicio de la obra, la batalla entre Alfebo y Bramarante, ha de resolverse de forma que se inicie la errancia de los caballeros: la huida del pagano resulta un procedimiento adecuado para tal fin. Y, recordando esa posibilidad narrativa, Pedro de la Sierra no duda en repetirla con otros personajes paganos.

No cabe la menor duda de la valentía de estos tres caballeros paganos, de fuerzas sobrehumanas. En ningún caso se puede aceptar que huyan por cobardía, sino porque, dentro de sus normas de comportamiento caballeresco, se permite en una situación de riesgo escapar del peligro.⁵¹⁰

Esto se contrapone a los comportamientos de los cristianos, quienes jamás —por arriesgada que sea la batalla— la abandonan. Por otra parte, tanto Bramarante como Brufaldoro no dudan en achacar la fortaleza de su adversario a sus dioses falsos, con quienes los identifican.

⁵¹⁰ Bramarante es «fuerte, furioso más que criatura / nascida dentro del pagano estado» (p. 80), según reza el epitafio escrito por Rosicler. Brufaldoro, por su parte, parece ser —en la obra de Pedro de la Sierra— el heredero de Bramarante, pues se le define como el «más valiente moro del mundo» (p. 113). Por su parte, el Rey de los Garamantes se erige como un temible adversario para Trebacio.

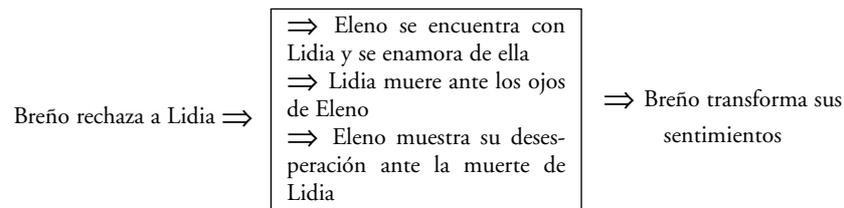
7.3.1.5. *El amante ingrato*

La relación de amado ingrato que aborrece a la ejemplar amante es la que se establece entre Zoílo y Tigliafa en nuestro texto. Tal relación aparecerá, casi de forma paralelística, entre Breño y Lidia. Ambos caballeros parecen rechazar a sus amadas en momentos en los que éstas realizan fatigosos peregrinajes por su causa. El caso de Breño resulta inexplicable e inexplicable, frente al de Zoílo, quien posiblemente estuviera influido por artes mágicas. Por otra parte, en ambos se produce una conversación con el ser amado justo antes de morir. Sin embargo, hay que reconocer que, a pesar de las concomitancias entre estas conversaciones —motivadas por el tema y el tono—, cada una de ellas presenta un carácter diferenciado.

No deja de ser curioso que, en el lugar del arrepentido Breño, se sitúe Eleno, de forma que el prototipo Zoílo-Tigliafa se amplifica para dar cabida a la variación:

Zoílo	Los	Zoílo	Tigliafa
rechaza	sentimientos	muere ante	muestra su
a	de Zoílo se	los ojos de	desesperación
Tigliafa	transforman	Tigliafa	ante la muerte
⇒	⇒	⇒	de su amado
			⇒

Frente a este prototipo, se presenta la variación:



La variación se construye *a)* a partir de la adición de un personaje (Eleno), *b)* por la sustitución de Breño por Eleno en el motivo de la conversación antes de la muerte, así como *c)* por la sustitución de la muerte del amado por la de la amada. Por último, la transformación de los sen-

timientos se realiza, en el caso de Breño, tras la muerte de Lidia. No se produce una reconciliación en su caso, como ocurría en el de Zoílo y Tigliafa.

Por último, la muerte feliz de Zoílo, por hallarse en los brazos de su amada, parece que funciona como reflejo de la muerte de Brandimardo, cuya felicidad radica en el hecho de que ha conseguido recuperar el reino de su amada. Se trata de la misma situación —la muerte del amante, feliz por causa de su amada—, pero con una diferencia sustancial (además de otras muchas): en el caso de Zoílo, la amada, que corresponde al amor del caballero, se halla presente; en el caso de Brandimardo, la doncella, que no corresponde a los sentimientos del personaje, está ausente.⁵¹¹

Sin embargo, la repetición paralelística de motivos, con las consecuentes transformaciones, sigue funcionando en la memoria del receptor como vínculo de unión entre los acontecimientos narrados.

7.3.1.6. *Otros paralelismos*

En la obra encontramos otros paralelismos, como el que existe entre los epitafios de Lidia y de Felina, ambos escritos por Eleno. Al amor ejemplar de Lidia se contraponen la virginidad modélica de Felina. Ambas merecen sendos epitafios que dejen memoria de sus tristes muertes, para que sirvan de ejemplo. La función del paralelismo es en este caso contrastiva, aunque subyace un elemento común: el carácter ejemplar de las difuntas y el tono laudatorio de los epitafios.

La constante aparición misteriosa del grifo y la doncella maltratada por un gigante o por un caballero funciona como nexo entre los diversos héroes: una visión así es la que separa a Rosicler de Zoílo, y a Eleno de Alfebo y Tefereo. No deja de resultar significativo que el cadáver de Herea (doncella maltratada) aparezca precisamente con un grifo y un gigante como «guardas mágicas». La aparición de dicha imagen parece funcionar —además de como sistema de separación de personajes— como evocación de las pruebas y sufrimientos de Herea. El caso de Eleno no deja de resultar paradójico, pues será uno de los caballeros que, engañados por Noral-

⁵¹¹ La muerte feliz por la amada se vincula también con las numerosas ocasiones en que, en los fragmentos poéticos, un amante expresa su deseo de ver a su amada antes de morir.

dino, luchan en defensa del pérfido violador de Herea, mientras que la imagen de las torturas de la doncella le había producido piedad y deseos de querer liberarla.

Pero Sierra confiere unidad a su texto no sólo a través de paralelismos de temas, escenas o circunstancias, sino que también establece simetrías en el plano expresivo o elocutivo.

7.3.2. Paralelismos en el plano de la elocutio

Pedro de la Sierra repite en ocasiones fórmulas expresivas, vinculadas a veces a una situación determinada. El autor parece practicar la *variatio* dentro de su obra, tomándose a sí mismo como objeto de imitación.

Así, las palabras de la infanta Tigliafa a Rosicler, una vez éste ha matado a su guardador, se repiten en una situación bien distinta: cuando Claridiano mata al último de los gigantes de las Islas Belleas, momento en que la madre del jayán se expresa en términos muy parecidos. En otro momento, cuando Rosicler derrota a dos gigantes, uno de ellos muere; entonces su madre prorrumpe en lamentos semejantes a los de Tigliafa y la vieja gigante.

La comparación de estas exclamaciones no deja lugar a dudas con respecto a la repetición de motivos y expresiones:

Tigliafa	Madre de los señores de las Islas Belleas	Madre de Brandafidel
<p>Y como vio al príncipe a par de sí, dando un terrible suspiro, con voz doliente dixo:</p> <p>—¡Ó, matador furioso de mi valiente y fiel guarda! ¡Crudo esparzidor de la real sangre de Mesopotania! ¡Acaba ya de executar tu ira, con tu homicida espada parte este afligido corazón!⁵¹²</p>	<p>La gigante vieja, que vio a su hijo muerto y los cavalleros rendidos, con gran furia dando terribles baladros se le puso delante diciendo:</p> <p>—¡Ó, cruel carnicero, consumidor de mis amados hijos! ¡Da fin a la que mejor que ellos lo merece!⁵¹³</p>	<p>La dueña, con un suspiro doloroso, mirando al príncipe dixo:</p> <p>—¡Ó, cruel matador de mis amados y queridos hijos, y de mis leales criados! ¡Acaba ya de executar tu crueldad, haziendo lo mesmo d'esta tan desdichada reina que tan poco su poder le aprovecha!⁵¹⁴</p>

512 E. P. II, p. 8.

513 E. P. II, p. 206.

514 E. P. II, p. 224.

Las palabras se repiten, estableciéndose un contraste. Sin embargo, en la última ocasión el autor ha refundido las expresiones de la madre de los señores de las Islas Belleas y las de la infanta Tigliafa para construir el texto.

El recuerdo de las palabras de las dos gigantas se une al recuerdo de la infanta Tigliafa, ayudando al receptor a mantener vivos en su memoria hechos previos, al mismo tiempo que el contraste ayuda a interpretar correctamente la situación. En los tres casos se trata de una expresión de *desperatio*, de un trastorno que hace desear la muerte. El hecho de que se dirijan al que les ha producido dicho trastorno (asesinando a un ser querido) aumenta el patetismo de la escena. Sin embargo, las situaciones son bien distintas.

Pedro de la Sierra ha reformulado en tres ocasiones un elemento expresivo, pero ofreciendo soluciones diferentes, lo que demuestra una búsqueda de variedad y un deseo de establecer un juego de simetrías elocutivas.

En ocasiones, la repetición de ideas implica la semejanza de expresiones; así, las palabras de uno de los epitafios de la isla en que se halla el cuerpo de Herea recuerda a la respuesta que el Rey de Arabia da a Claridiano:

A ti, cavallero o donzella que tu desventura por aquí te truxere, ruego que atrás te buelvas y más adelante no passes, porque está cierto que no puedes hallar otro sino la muerte con sacrificio de tu sangre, de la que Arcalanda derramó con su propia mano y aguda espada, usando de mayor crueldad con Bramidoro, Rey de Cerdeña, vivo, que no con ella usó; matándose ella, de una vez murió y yo, triste, cada momento.⁵¹⁵

—Rey soy de Arabia —le respondió—, el que sin consideración con su cruel mano atravesó el pecho blanco de su querida hija. ¡Ay de mí!, que ella de sola una vez pagó con la muerte su daño, mas yo, miserable, con muchos tormentos vivo muriendo.⁵¹⁶

Aquí no se produce un paralelismo entre las palabras utilizadas. Pocas son las que se repiten, pero sí el sentido de la frase. Se produce también un contraste, la crueldad (injusta) del Rey de Arabia se contrapone con la crueldad (justa) de Arcalanda contra Bramidoro.

515 E. P. II, p. 21.

516 E. P. II, p. 241.

Si bien ambos son desdichados («triste» se define Bramidoro; «miserable» afirma ser el Rey de Arabia), lo son por motivos distintos y su constante muerte es también distinta (simbólica de sus sentimientos, en el caso de Bramidoro; sufrimiento físico real en el caso del Rey de Arabia). En este caso, la repetición de la idea no hace más que reforzar el contraste entre las dos situaciones.

Otro paralelismo se produce entre las palabras del caballero que encuentra a Herea tras su tortura y muerte, y las de Polifebo ante la atormentada Espinela:

Y desatándola del árbol la puso sobre sus ropas y cubriéndola así mismo con ellas decía:

—¡Ó, manos crueles! ¿Cuál corazón cruel os pudo acompañar a hazer semejante sacrificio? Moviéraos a piedad belleza tan grande.⁵¹⁷

Y con un suspiro triste dixo:

—¡Ó, crueles manos! ¿Y es possible que uvo tanta crueldad en vosotras que con semejante hermosura usastes tanta vileza y villanía? Más es ella para ser amada y servida, que no para ser maltratada.⁵¹⁸

La repetición de palabras e ideas resulta todavía más evidente que en el caso anterior. También coinciden las circunstancias, aunque con diferencias. Sin embargo, aquí las diferencias no implican circunstancias opuestas. La repetición funciona, dentro del sistema de paralelismos y contrastes, como un eco, como reminiscencia que ha de provocar en el receptor la ilusión de simetría.

Otro paralelismo se establece cuando, en dos situaciones vitales muy distintas (absoluta tristeza y alegría por recuperar la libertad), Lidia y Cai-erlinga se dirigen respectivamente a Eleno y a Claridiano para solicitarles dos dones, aunque, una vez concedidos, sólo expresarán uno de ellos:

—Señor cavallero, yo os doy muchas gracias por el sentimiento que de mi pena mostráis. Y si cavallero de estima como vuestra persona lo mues<tes>tra sois, os ruego por lo que devéis a cavallero me otorguéis dos dones.

El valiente Eleno respondió:

—Yo quiero ver si sois tan cumplido en hechos como en razones; pues Fortuna aquí traernos quiso, pídoos me otorgu[é]is dos cosas, que son las primeras que jamás a persona del mundo he pedido.

El enamorado príncipe responde:

517 E. P. II, p. 56.

518 E. P. II, p. 254.

—No solamente os otorgo, señora, lo que pedís, pero estoy sujeto a vuestro servicio, sin salir de vuestro mandado.

—Pues así es —dixo la dama—, ruégoos me saquéis d'esta solitaria tierra, donde tanto daño he recebido.⁵¹⁹

—¡Ay, señora mía! ¿Y es posible que aya yo merecido recibir de vós tanto favor que me pidáis en que yo serviros pueda? Y pues conocéis soy vuestro, no tenéis más de mandarme como a tal, pues siempre a vuestra disposición soy obligado.

—Pues tan rendido os mostráis, cavallero, a me hazer plazer, os pido la primera gracia: que a Grecia me llevéis, a la corte, adonde por tiempo de un mes me defendáis ser mis pensamientos, junto con mi hermosura, los más altos de cuantos en el mundo son. [...] ⁵²⁰

El evidente parecido entre ambos momentos produce la ilusión de reflejo: a la tristeza de Lidia, en el primer libro, se opone la alegría de Caicerlinga, en el segundo. Las peticiones también se oponen: Lidia quiere marcharse de un lugar, Caicerlinga quiere llegar a una tierra.

Los paralelismos se presentan como repeticiones o contrastes, estableciéndose así un juego de simetrías que permiten al autor conferir cohesión al texto al mismo tiempo que desarrollar sus capacidades literarias a través de la *variatio*.⁵²¹

En conclusión, la técnica novelística de Pedro de la Sierra contempla la homogeneidad del texto apoyándose en frecuentes reflejos de acontecimientos ya narrados. Dichos reflejos se construyen a partir de paralelismos de acontecimientos, de menciones (ya sea del «yo narrador» o de algún personaje) de hechos pasados o futuros, de la repetición de fórmulas expresivas o de determinadas ideas, y de las vinculaciones entre los personajes, sus acciones y sus linajes. Todo ello produce en la obra una sensación de reflejo múltiple de sí misma, o de obra musical que ofrece variaciones (o diferencias, tal como se nombraban en la época) de una determinada melodía.

519 E. P. II, p. 86. En estos fragmentos introducimos separaciones de párrafo para que el paralelismo sea más evidente.

520 E. P. II, p. 275.

521 Sierra no es el único que practica la «reescritura propia», que es el término que utiliza Antonio Rey Hazas para definir esta práctica literaria al hablar de Cervantes en su artículo «Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*», *Criticón*, 76 (1999), pp. 119-164. Ya E. Asensio habló sobre Quevedo y su «tentación de plagiar prodigando réplicas y refunciones de sus criaturas» (*Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965, p. 191).

TÉCNICAS NARRATIVAS

1. El uso de motivos como técnicas de narración

1.1. Mecanismos de principio de movimiento

La «fábula» requiere, de acuerdo con la teoría de López Pinciano, un «principio de movimiento de la acción» con el que arranque la trama. Se trata de la primera parte de la «fábula», a la que el Pinciano llama también «prótasis».⁵²²

En la obra de Pedro de la Sierra, la «prótasis», la escena inicial, es la batalla entre Alfebo y Bramarante, con la que concluyó la parte anterior del ciclo (la obra de Diego Ortúñez de Calahorra). Toda la corte está reunida —detenida— en Constantinopla y por ello es necesario poner en marcha la errancia para que la trama continúe. Bramarante abandona la lucha y Alfebo lo persigue; en seguimiento de ambos va Rosicler. De esta manera, los héroes se ponen en movimiento y comienza la obra. Efectivamente, esta batalla inicial se corresponde con el inicio de los ciclos de errancia de Rosicler y de Alfebo. Una vez comenzada la andadura caballeresca de estos dos héroes, es necesario buscar otros motivos para poner en movimiento al resto de personajes. Para ello, Pedro de la Sierra utiliza una serie de mecanismos propios del género caballeresco a finales del siglo XVI. Se trata de lo que vamos a llamar mecanismos de «principio de movimien-

⁵²² «En 4 partes se diuide la fábula, segu[n] los efectos que mueue: la primer dize[n] prótasis, porq[ue] es vn principio de mouimie[n]to de la acció[n]» (López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, vol. II, p. 90).

to», estrategias narrativas para que los héroes inicien su errancia y les sucedan las aventuras (los «episodios» de la teoría de López Pinciano).

Los mecanismos de lanzamiento utilizados por Pedro de la Sierra pueden resumirse en el siguiente esquema:

- A. Búsqueda:
 - A.1. de un contendiente:
 - A.1.1. persiguiéndolo tras una lucha para concluirlo (Alfebo tras Bramarante; Arquisilora tras Brufaldoro).
 - A.1.2. sin conocerlo, en busca de venganza (Brufaldoro tras Trebacio; Alfebo tras Brufaldoro).
 - A.2. de un pariente o amigo:
 - A.2.1. siguiéndolo inmediatamente después de su marcha (Rosicler tras Alfebo; Bariandel y Liriamandro tras Zoílo).
 - A.2.2. buscándolo durante su ausencia (en el caso de Claverindo y Bramidoro).
- B. Promesa de ayuda o don obligado (Trebacio a Lidia; Claridiano a Antemisca).
- C. Búsqueda de fama por parte de jóvenes (Polifebo).
- D. Huida (Zoílo de Tigliafa).

1.2. Mecanismos de movimiento y de acción

Estos procedimientos narrativos que podríamos denominar procedimientos de «principio de movimiento» servirán también para alejar a unos personajes de otros y de algún centro geográfico concreto (Constantinopla, Tinacria). Por tanto, todos los mecanismos de puesta en marcha o de «principio de movimiento» sirven para mantener la errancia del héroe. A estos mecanismos hay que añadir otro muy importante: el barco encantado, recurso al que el autor acudirá con frecuencia y que también fue muy utilizado por Ortúñez de Calahorra. El mecanismo del barco encantado en ocasiones va acompañado del engaño por arte mágica. Tal es el caso de Rosicler, al que una doncella invisible llama tres veces; el héroe piensa que debe de hallarse en un barco cercano y, cuando sube, el barco —que está vacío— comienza a navegar a toda velocidad. Éste será también el procedimiento que los encantadores utilicen para separar a Eleno de Dacia de

otros héroes: tras contemplar como una doncella es maltratada en un barco, Eleno salta en él para liberarla, momento en que el barco se aleja con el personaje. Una vez en la nave, Eleno no encuentra ni doncella ni malhechor, y se da cuenta de que se trata de una estratagema de algún sabio. También Arquisilora sufre una artimaña parecida en su persecución de Brufaldoro. Una doncella le dice que, si quiere encontrar a su contendiente, suba a un batel; una vez dentro, la doncella se transforma en el sabio Lirgandeo, quien le explica que en el barco llegará a donde su honra se verá acrecentada. En otras ocasiones, el héroe embarca sin necesidad de artimañas mágicas, como es el caso de Eleno de Dacia y Alfebo, a quienes una doncella les pide, en nombre de un sabio, que suban a la nave.

Pero, además de mantener la andadura caballeresca de los protagonistas, el autor ha de establecer también la acción que jalone sus trayectorias. La acción fundamental, en el aspecto bélico, es el combate.⁵²³

Podemos clasificar los hechos de acción vinculados con el combate de acuerdo con la distinción entre «armas voluntarias» o «armas necesarias». Dentro de las voluntarias se incluyen los torneos y las justas (como los de las fiestas en Nabata), así como las costumbres (los pasos de armas, como el del puente sobre el río Tigris). Sin embargo, en nuestro texto dominan las armas necesarias: desafíos, enfrentamientos con la intención de rescatar un personaje (Breño, liberado por Trebacio; Espinela, rescatada por Polifebo) o de vengar una afrenta o muerte (la violación de Felina, vengada por Eleno).⁵²⁴

En la *Segunda parte de Espejo* no hay batallas campales en las que se enfrenten dos grupos que se oponen entre sí; pero sí combates múltiples, esto es, enfrentamientos de numerosos guerreros que luchan prácticamente todos contra todos, lo que podríamos considerar como una simultaneidad de lides singulares.⁵²⁵

523 Recordemos el carácter estático del aspecto sentimental, que tanto peso presenta en nuestro texto; la acción fundamental en este aspecto es la queja de amor, esto es, en un acto de habla (o, frecuentemente, de canto).

524 Tomamos la distinción realizada por Diego de Valera, quien habla de «armas necesarias que por querella se fazen» y «las armas voluntarias que sin necesidad alguna se enprenden», en su *Tratado de las armas*, en M. Penna (ed.), *Prosistas castellanos del siglo XV*, Madrid, Atlas, 1959, p. 118.

525 Vid. el catálogo de todos los enfrentamientos armados y sus causas en el análisis de la estructura narrativa.

1.3. Mecanismos de detención del movimiento

En la obra de Sierra sólo encontramos, como mecanismos de deteni- miento, el retorno, normalmente a Constantinopla. Sin embargo, la obra da la sensación de continuo movimiento, de alocada carrera que no con- cluye. Aunque los personajes descansan en ocasiones en castillos (como Claridiano en el de Marmaritón), se trata tan sólo de una breve parada en la andadura caballeresca. El movimiento es un rasgo peculiar de la obra, que, quizá por ello, ofrece un amplio ámbito geográfico, tanto de lugares fantásticos como «reales», que abarca tres continentes (Europa, Asia y África).

Tan sólo en los episodios amorosos se produce una sensación de dete- nimiento y de cierto estatismo, propio de la literatura pastoril. No encon- tramos, como en otras obras, protagonistas encantados, ni heridos tan gra- vemente que deban guardar cama, ni estancias duraderas en cortes extranjeras.⁵²⁶

2. Instancias narrativas

2.1. Multiplicidad de instancias narrativas

El texto se presenta como el resultado —ficticio— de una labor de traducción de originales escritos por varios sabios (Galtenor, Lirgandeo, Artemidoro, Demofronte), que son, al mismo tiempo, cronistas y perso- najes de la historia. Esto es, se trata de narradores intradieгéticos hetero- dieгéticos (pertenecen a la diégesis, pero no la protagonizan).

Estos sabios, a su vez, transmiten casos relatados por personajes que se erigen también en voces narradoras intradieгéticas. Estos personajes en ocasiones cuentan historias que ellos mismos protagonizan (narradores intradieгéticos homodieгéticos, como en los casos de Eleno, de Lidia, de

⁵²⁶ En el *Amadís de Gaula* se demuestra «la predilección del autor por dejar a los héroes inactivos tras la realización de algún combate peligroso. Los caballeros dejan de ser andantes sin que se puedan lanzar a nuevas aventuras bélicas hasta que se recuperen» (J. M. Cacho Blecua, «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», pp. 235-271). Frente a esta obra, en nuestro texto los caballeros siempre se encuentran activos y casi siempre en movimiento.

Antemisca, de Belia, de Orístedes y de Felina). En otras ocasiones, un personaje relata una historia ajena (narrador intradiegético heterodiegético, al igual que los sabios), como sucede con la doncella de la infanta de Francia, que busca caballeros que luchen por su señora.

En el texto se incorporan, además, materiales diversos —cartas, pergaminos, padrones, etc.— que funcionan como voces narrativas autónomas, vinculadas a veces a un personaje en concreto (por ejemplo, el pergamino en que se lee la historia de Herea está escrito por su padre, el rey de Cimarra).

Por tanto, nos encontramos con diferentes instancias narrativas:

- a) el traductor, a quien se debe el texto final,
- b) los sabios cronistas, que escribieron distintas crónicas,
- c) los personajes que, dentro de la diégesis, narran historias a otros personajes,
- d) y materiales diversos (cartas, pergaminos, padrones).

Sin embargo, a pesar de la multiplicidad de instancias narrativas, no hay ficción dentro de la ficción. El traductor pertenece al mismo universo literario que los demás personajes, pues en ningún momento establece el carácter ficticio de su texto. Muy al contrario, esa multiplicidad de voces se conforma como un instrumento para crear ilusión de veracidad.

Lo que sí se produce es un distanciamiento de ese traductor con respecto a las crónicas y a los hechos narrados. Tal distanciamiento se debe a la lejanía temporal y, en consecuencia, a la incapacidad de haber sido testigo de las acciones que narra. Estos hechos han llegado al conocimiento de ese traductor ficticio a través de las diversas crónicas de los sabios, a partir de las cuales ha realizado el texto final, la diégesis única que acoge en sí a las demás.

2.2. El traductor-refundidor

El traductor se sitúa, así, en un doble plano. En primer lugar, se trata del primer receptor de esas crónicas y, en segundo lugar, se convierte en emisor de un texto que asimila dichas crónicas.

La figura del traductor se caracteriza *a)* por el uso de la primera persona (se trata del «yo narrador»), *b)* por dirigirse a una segunda persona (el

receptor normalmente, pero no siempre) y c) por las constantes menciones que hace de las crónicas de los sabios.

La labor de ese «yo narrador» es, como hemos dicho, la de traducción, labor que queda reflejada al final de la obra, cuando en primera persona afirma:

Pero mi pluma fatigada y mi espíritu afligido me forçaron a dar fin a la segunda parte d'esta historia, para que con nuevo aliento pueda tener tiempo de traduzir la tercera parte;⁵²⁷

Esa labor vuelve a aparecer en un momento en que menciona la imposibilidad de leer el testimonio documental de la crónica de Artemidoro:

Y si no se os dizen aquí más hechos del buen tinacrio, no es porque Artemidoro no los contó, sino porque con la antigüedad del tiempo estavan de manera que no los pudo leer el que esto escribe; diranse los que pudo acertar a leer.⁵²⁸

Aquí la tercera persona ha de entenderse vinculada con la primera, lo que resulta lógico al considerar que «el que esto escribe» ha de ser forzosamente el «yo» del traductor.

Es esa figura del traductor la que se erige en «yo narrador» que se dirige a los receptores. Se trata del transmisor de la historia a través de un texto puesto en su boca (esto es, su pluma). Es el traductor el que habla con el receptor:

Bolviendo, pues, al regozijo que los vassallos del emperador sintieron con su venida, os digo que no entendían en otro sino en hazerle fiestas y regozijos.⁵²⁹

De Claridiano os digo que más atención tuvo a la hermosura de la pastora que a todo lo demás.⁵³⁰

De igual forma, solicita al final de su obra que los lectores rueguen por él a las musas:

527 E. P. II, p. 291.

528 E. P. II, p. 266.

529 E. P. II, p. 134.

530 E. P. II, p. 194.

Suplico al lector, si estos dos libros algún contentamiento le uvieren dado, ruegue a las Musas me favorezcan y no me desamparen para que pueda sacar a luz los hechos y glorioso fin d'estos príncipes y cavalleros, con los amores de Claridiano y Rosalvira. ¡Ó, Calíope!, con tu ayuda no alçaré la mano hasta contar sus altas y grandes hazañas, pues la razón a ello me obliga.⁵³¹

Se puede suponer que la labor de ese «yo narrador» no se limita a la traducción, sino que funciona como compilador y refundidor de diversas crónicas escritas por los sabios. A los dos sabios cronistas de la primera parte del ciclo se añade la voz de Galtenor:

Y según Galtenor afirma, dize que el encantado Merlín era el que en aquel animal estava encerrado.⁵³²

Galtenor nos declara los hechos d'estos gigantes y dize que eran señores de las Islas Belleas, enemigos del rey de los Nabateos. Y como supieron las grandes fiestas que en Nabata se avían pregonado, tres d'ellos, que hermanos eran, en compañía de una gran encantadora su madre, [se decidieron] a procurar todo daño. El uno de los tres gigantes, que era mayor y de más furia, quiso irse solo. Y estos dos vinieron juntos, de los que os hemos contado.⁵³³

Las acciones de Galtenor parecen bastante independientes de las de los otros dos sabios, cuyos designios son ignorados por este tercer mago. Cuando Rosalvira se pierde, Galtenor no consigue averiguar dónde está, y llega a la conclusión de que debe de ser labor de Lirgandeo o Artemidoro (cuyo saber se sitúa así por encima del de Galtenor).

Por otra parte, parece indicarse que las hazañas de cada caballero son narradas por un sabio en particular. Suele mencionarse a Galtenor en los hechos de Claridiano (lo que resulta lógico dada la íntima relación entre ambos: el héroe lo llama constantemente padre, aun cuando se entera de su verdadera progenie). En el caso de Polifebo, se especifica que se trata de Artemidoro («Dize Artemidoro, que cuenta los hechos d'este cavallero, que fue uno de los más furiosos del mundo»)⁵³⁴ Por otra parte, también son explícitas las menciones de Lirgandeo como cronista («Escribe el sabio Lirgandeo que por no admirar al lector calla mucha parte de lo que del edificio podría contar»)⁵³⁵

531 E. P. II, p. 292.

532 E. P. II, p. 238.

533 E. P. II, p. 201.

534 E. P. II, p. 253.

535 E. P. II, p. 136.

La labor de estos tres cronistas parece implicar sendas crónicas (ficticias) que el traductor (ficticio) hubo de refundir —además de traducir— para la composición de una única historia.

2.3. Funciones del narrador

Las diversas funciones del «yo narrador» (traductor, sabio, personaje o cualquier otra instancia narrativa) pueden clasificarse de acuerdo con la tipología establecida por Lucía Megías en su estudio sobre la presencia del autor en los *Lais* de María de Francia.⁵³⁶ Sin embargo, para nuestro estudio no resulta necesaria la distinción que este investigador establece entre autor implícito (o narrador extradiegético) y voz del autor, pues en nuestro texto no se da esa «ficción externa» que sí se da en el texto francés. Sin embargo, la tipología de funciones que Lucía Megías establece para el texto de María de Francia resulta muy útil a la hora de explicar las distintas intervenciones del traductor-refundidor (y, en ocasiones, de las demás instancias narrativas). De las siete funciones que enumera Lucía Megías, en nuestro texto se encuentran cuatro: *a*) enfática, *b*) ideológica (vinculada con la didáctica), *c*) hiperbólica y *d*) organizativa.⁵³⁷

Analizaremos las siguientes funciones a partir de las intervenciones del traductor-refundidor, el «yo narrador» en cuya voz se escuchan las de los demás narradores.

2.3.1. Función ideológica

Esta función presenta «la finalidad de incidir, mediante un paréntesis ideológico, una idea que pertenece al ámbito de recepción de

⁵³⁶ J. M. Lucía Megías, «María de Francia en los *Lais*: modos y funciones de la presencia del autor», *Revista de Poética Medieval*, 3 (1999), pp. 107-130. Su clasificación nos parece la más adecuada a nuestro texto. Sobre el narrador en el *Amadís de Gaula* han trabajado, además, S. L. Tarzibachi, «Sobre el “autor” y el “narrador” en el *Amadís de Gaula*», en Lilia de Orduna (ed.), *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballerescas castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 21-39, y A. A. Porta, «*Amadís de Gaula*. El “llamado” al lector», en Lilia de Orduna (ed.), *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballerescas*, pp. 61-80. Con respecto al narrador en el ciclo de los Palmerines, vid. M.^a C. Marín Pina, *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, pp. 314-372.

⁵³⁷ Las funciones enunciadas por Lucía Megías son: función de ratificación, función enfática, función ideológica, función didáctica, función organizativa, función actualizadora y función hiperbólica.

su obra».⁵³⁸ Bajo esta función englobamos la que Lucía Megías denomina función didáctica, pues, al decir del mismo estudioso, está «estrechamente vinculada con la función ideológica». Con esta función didáctica se pretende «concretar una determinada enseñanza».⁵³⁹ En efecto, aquellas intervenciones del «yo narrador» con las que se pretende enseñar no dejan de expresar, al mismo tiempo, una idea (hemos decidido utilizar la denominación de ideológica, al parecernos más amplia).

Ese carácter didáctico lo encontramos cuando Trebacio naufraga, en el momento en que el «yo narrador» advierte sobre la inconstancia de la fortuna:

¡Ó, poderosos príncipes y valerosos cavalleros! ¡Excelentes varones, que encumbrados en el mayor triunfo de la felicidad y con gran contento y sosiego en este mundo os halláis! A todos juntos os advierto no estéis confiados y con descuido olvidados, pues sabéis, o avéis oído dezir, las bueltas tan arrebatadas que suele dar la adversa fortuna, sin respetar a ninguno, que a las mayores subidas y con mayores prosperidades alcançadas da mayores caídas. Ninguno se ensobervezca por estar puesto en supremo estado, antes use en semejante tiempo de humildad. ¿Avéis visto el grande, sublimado, quieto y pacífico estado en que el emperador se avía visto hasta el presente y al termino que aquí le avía traído la fortuna?, que tendido en el arena estuvo buen rato, tanto que el sol avía caminado las tres partes de su jornada de aquel día cuando bolvió en su acuerdo, tan fatigado que sólo para su contento desseava la muerte, encomendando su ánima a Jesucristo, que la crió.⁵⁴⁰

De igual forma, el «yo narrador» realiza comentarios de tipo moral, en los que se valora la virtud de algún personaje, se critica un aspecto en concreto o se expone un determinado pensamiento:

Los que con el gigante vinieron, viendo que su señor era muerto, no recibieron ningún pesar, porque muy mal podía sufrir su soberbia y mala condición, que no solamente le aborrecían, pero desseavan su mal fin, que d'esta manera son tratados los sobervios de todo el mundo como lo fue este cruel gigante, que aún no estava bien muerto y todos los del reino muy gozosos de lo ver assí [...].⁵⁴¹

538 Lucía Megías, «María de Francia en los *Lais*», p. 125.

539 *Ibidem*, p. 126.

540 E. P. II, p. 66.

541 E. P. II, p. 155.

Mirad <quanra> [cuanta] fuerça tiene la virtud, que aunque eran sus sobrinos les procurava la muerte, pues a defender traición de sus tierras avían venido.⁵⁴²

[...] lo cual salió al revés; donde aprovechó poco la sciencia humana para estorvar la voluntad del Criador, como se os contará en la segunda parte d' esta historia.⁵⁴³

Como hemos visto, en ocasiones el «yo narrador» no se dirige a todo lector, sino a una parcela determinada dentro de los receptores (los «poderosos príncipes y valerosos cavalleros», en el caso de las advertencias contra la fortuna, por ejemplo). De igual forma, en otro momento se dirige tan sólo a su auditorio femenino para exponer su punto de vista antimisógino:

Hermosas damas, de que algunos, sin conocimiento de vuestro merecer, toman osadía con sus venenosas palabras y emponçoñada pluma mal tratar de vuestras honras, publicando mal lo que con justa razón, y aun obligación, avían de defender y amparar; y los cavalleros están obligados de los semejantes detractores libraros o con fuerça de armas o con argumentos concluyentes. Suplico a vuestra belleza perdonéis a mi demasiado atrevimiento, pues que me pongo a dezir lo que tan entendido de todos avía y devía estar de vuestra lealtad y firmeza, teniendo por espejo esta hermosa dama que tan no merecida muerte padesció, cual el emperador en el castillo vio, [...].⁵⁴⁴

En otro comentario se produce una identificación entre la reacción del público y la del propio «yo narrador». Así, cuando Brufaldoro, enfurecido contra Claridiana y Arquisilora, doncellas capaces de hacerle frente, prorrumpe en improperios contra la mujer, el autor exclama: «¡Ó, damas, pedid castigo de tan cruel enemigo, que con tantas razones os baldona!».⁵⁴⁵

542 E. P. II, p. 82. La virtud alabada es la de Tefereo, quien no duda en luchar contra sus familiares para defender la justicia.

543 E. P. II, p. 134. En este caso ha de entenderse que la «sciencia humana» resulta siempre incapaz de impedir la voluntad de Dios. Esto es, no como comentario a la situación concreta, sino como reflexión general.

544 E. P. II, p. 53. Aquí se produce una curiosa comparación entre la labor caballeresca y la labor de escritor, que se vincula con la defensa de las letras: de igual forma que el caballero ha de defender y amparar las honras de las débiles doncellas y damas, así ha de defender el escritor las honras femeninas en sus escritos. De esta manera, si un caballero es bueno al defender el sexo femenino, un escritor será bueno si hace lo mismo. Puesto que él lo hace, el comentario lleva implícita una cierta alabanza de sí mismo.

545 E. P. II, p. 172.

Como se comprueba, el «traductor-refundidor» da pautas de recepción; establece cuál ha de ser la reacción ante los hechos que narra y —siguiendo las normas retóricas y la tradición del coro en las tragedias clásicas— expone sus propios deseos con respecto al desenlace de los episodios, invocando a dioses paganos o al cristiano:

¡Ó, santo Dios!, librad vuestros cavalleros, que tan airado se levantó el gigante del suelo que ningún monte para él tuviera resistencia,⁵⁴⁶

¡Ó, Dios soberano, libra tu caballero de tal furia! ¡No permitas muera a manos de tal enemigo, sin que primero conozca ser tú su Dios verdadero!⁵⁴⁷

¡Ó, dios Neptuno, suelta tu ira y arrebatada furia, anegando un tan inhumano cavallero con tus furiosas ondas!⁵⁴⁸

En ocasiones, se dirige directamente al personaje comentándole su visión con respecto a su comportamiento:

¡Ó, maldito corazón, que de cruel vengança eres amigo! ¡Cómo procuras encarrilar afrentas sobre ti, buscando injustamente lo que te sería mejor dexar!⁵⁴⁹

¡Ó, cuán fuerte te muestras y atrevido, pagano! Presto conoceras a quién baldonas, sujetándote al que por falso publicas.⁵⁵⁰

Otras veces, el autor se dirige al amor personificado en el dios Cupido. De esta forma, el autor retoma el hilo sentimental de la obra o expone una determinada visión de este sentimiento:

¡Ó, crudo Cupido! ¿Por qué siendo tan niño hazes semejantes hazañas? ¿Quién te enseñó a hazer semejantes trapaças y causar tantos engaños y desassossiegos? Ciego te muestras y eres más agudo en la vista que lince, ¿cómo es possible hazernos entender que sin ver aciertas con tus flechas y con tanto concierto hieres donde quieres? No te muestres, raposo, tan a las claras lo que eres. Si piensas engañarme con tu fingida inocencia, bástate mostrarte desnudo, pues lo eres de toda piedad. ¡Ó, dea mía!, dame fuerça para que pueda dezir las cautelas del falso Cupido, pues ya ningún temor suyo me impide.⁵⁵¹

546 E. P. II, p. 40.

547 E. P. II, p. 188.

548 E. P. II, p. 64.

549 E. P. II, p. 205.

550 E. P. II, p. 172.

551 E. P. II, p. 85.

¡Ó, Cupido cruel!, ya quieres començar a usar de tus acostumbradas malicias. ¿Cómo, temerario, falso? ¿Jamás he de tratar d'estas cosas que no te halle a la mano?⁵⁵²

2.3.2. Función enfática

Dentro de esta función incluimos aquellas intervenciones que sirven para «realzar alguna idea o sentimiento de un personaje».⁵⁵³ Este énfasis se realiza en nuestro texto de diversas formas. Resulta muy frecuente la exclamación con la que se magnifica una característica o situación:

¡Ó, cuán turbado se hallava el del Febo en ver la fuerça de su contrario!⁵⁵⁴

¡Ó, cuánto fue el gozo que el valiente pagano con semejante esperança sintió!⁵⁵⁵

¡Cuánta era la pena del príncipe en verse en tanta fatiga sin la poder remediar!⁵⁵⁶

¡Cuán poco le valieron a la vieja gigante sus voces ni sus encantamentos, que el gigante no quiso sino seguir en su porfía estando desarmado contra aquél que, aun armado, no le aprovechara su furia!⁵⁵⁷

¡Cuán bien con razón se puede dezir que en los campos de Provençia se dio orden de cavallería al más valiente moro del mundo por mano del mejor cavallero que avía!⁵⁵⁸

En otras ocasiones se recurre al lugar común de expresar la triste suerte de quien se enfrente al héroe:

Desdichado del que con mediano golpe alcançava, que no tornava a lo acometer!⁵⁵⁹

¡Desventurado de aquel que en aquella hora tomara osadía de le resistir!
¡Ni dura peña, ni corvado monte uviera que con la demasiada ira que llevaba no rompiera!⁵⁶⁰

552 E. P. II, p. 93.

553 Lucía Megías, «María de Francia en los *Lais*», p. 124.

554 E. P. II, p. 76.

555 E. P. II, p. 179.

556 E. P. II, p. 190.

557 E. P. II, p. 205.

558 E. P. II, p. 113.

559 E. P. II, p. 106.

560 E. P. II, p. 11.

¡Ó, infeliz gente!, que, si considerádes que el furioso mancebo había perdido las riendas de la paciencia, no tuviéades tal osadía, pues conociéades que montes fuertes no fueran bastantes a lo resistir, y no tuviéades atrevimiento a lo querer ofender.⁵⁶¹

Aquí de nuevo el «yo narrador» se dirige a los personajes para expresar su opinión sobre su osadía. Con ello, no sólo se consigue ofrecer una idea de la inconsciencia de los contrincantes ante el riesgo de enfrentarse a un determinado héroe, sino que, además, se enfatiza la furia y valor de éste.

Otro tópico utilizado es el del hipotético testigo de los hechos («Quien viera»), que compartiría su opinión con la del «yo narrador» y, en consecuencia, con la del receptor del texto:

Quien viera entonces el rostro de la hermosa donzella cierto no le juzgara sino por mortal, según el espanto de la batalla le ponía.⁵⁶²

Quien allí viera al guerrero bien conociera ser el emperador Trebacio, pues sólo él se pudiera defender en semejante aprieto.⁵⁶³

Quien a este tiempo mirara al rostro al rey Delfo bien conociera su turbación.⁵⁶⁴

A través de este lugar común, el «yo narrador» presupone que su visión es universal y, por tanto, compartida por todo receptor, sea testigo de los hechos, sea lector (u oyente) del texto. Su opinión se establece, por tanto, como verdad (dentro de la ficción) que no ha de ponerse en duda.

En otras ocasiones, recurre a la personificación de un sentimiento (tal como hace con el amor) para dirigirse personalmente a él con la finalidad de realzarlo en un determinado personaje: «¡Ó, poderosa ira! ¡Y cómo te apoderaste del sobervio africano!».⁵⁶⁵ En otras ocasiones, el autor se limita a ratificar una realidad:

Bien dixo verdad el pagano por entonces no salir verdadera la promessa del emperador [...].⁵⁶⁶

561 E. P. II, p. 199.

562 E. P. II, p. 7.

563 E. P. II, p. 60.

564 E. P. II, p. 154.

565 E. P. II, p. 103.

566 E. P. II, p. 144.

Certificoos que eran tales que ningún señor en el mundo las tenía tan buenas.⁵⁶⁷

Como es frecuente en la literatura de la época, el autor también puede dejar a la consideración del receptor un determinado aspecto, en ocasiones bajo el tópico de «evitar prolijidad»:

Y porque daros a entender los demás extremos que en esta vista passaron sería prolixo a los oyentes, lo dexo al sentimiento de los padres que buenos hijos alcançan a tener.⁵⁶⁸

Otras veces lo hace porque considera innecesaria la explicación para todo aquel lector sensato:

Si Rosicler recibió contento de ver a la infanta, no es razón a los que alguna discreción tienen y d'ella presumen dárselo a entender.⁵⁶⁹

Por último, puede dirigirse a un sector de su público que comparta las vivencias de sus personajes y que, por tanto, comprenda perfectamente lo que éstos sienten:⁵⁷⁰

Ya podéis pensar, ¡jó, verdaderos amantes!, lo que ella sentiría viendo delante de sí al que con tanto amor amava y con tanto desseo estava de saber d'él.⁵⁷¹

El gozo que sintieron en se ver libres, lo dexo a la consideración del que captivo, aunque sea de amores, se ha visto y se ve libre.⁵⁷²

Ya podéis ver los que de amor avéis sabido lo que el gran Trebacio sentiría en semejante caso;⁵⁷³

Esta función sirve tanto para enfatizar una idea como para expresar una determinada mentalidad, y se halla a medio camino entre las funciones enfática e ideológica. Con ella, el «yo narrador» ofrece su propia cosmovisión, su pensamiento, que considera común con el del hipotético

567 E. P. II, p. 147.

568 E. P. II, p. 62.

569 E. P. II, p. 70.

570 «El narrador privilegia la participación del lector apelando a su memoria e imaginación» (Tarzibachi, «Sobre el “autor” y el “narrador” en el *Amadís de Gaula*», p. 34.

571 E. P. II, p. 132.

572 E. P. II, p. 170.

573 E. P. II, p. 98.

receptor, que habrá de coincidir con él para que el proceso de comunicación resulte efectivo.⁵⁷⁴

2.3.3. Función hiperbólica

A través de esta función se «resalta la riqueza o una característica singular de un objeto o persona con su imposibilidad de describirlo».⁵⁷⁵

Esta función se basa en el tópico de lo inefable, por una parte, y en el de la incapacidad del «yo narrador» para expresar un determinado aspecto, por la otra. Dicha incapacidad del «yo narrador» se vincula con el topos de la falsa modestia, pues esa voz en primera persona (que se identifica con el traductor-refundidor) hace constar su impericia para expresar algo, al mismo tiempo que se magnifica lo no expresado:

No será bastante, ¡ó, musa mía!, mi pluma, para con ella significar la sobrada ira que al ínclito griego en aquella sazón le sobrevino, que no uviera peña diamantina que a resistirle bastara.⁵⁷⁶

La «pluma» también es calificada como «torpe y mal cortada», con lo que la vinculación del tópico de lo inefable con el de la falsa modestia parece clara. Lo más frecuente es que el «yo narrador» niegue saber «dibuxar» o saber «dezir»:

[...] tan hermoso que no sabría dibuxarle con mi pluma⁵⁷⁷

[...] no sabré deziros el dolor y la tristeza que sintió de no poder gozar de su estremada conversación.⁵⁷⁸

El «yo narrador» también puede lamentarse (en forma interrogativa) por carecer del ingenio suficiente para los elevados temas que trata:

¿Ó, quién tuviera el entendimiento agudo, que supiera endereçar tantas y tan buenas razones a la lengua para que pudiera dezir a su gusto el ánimo

⁵⁷⁴ A. A. Porta entiende que «el narrador, a través del uso del modo condicional, presente una supuesta posibilidad de “no dezir” pero, finalmente, emite su parecer con objeto de asegurarse la adhesión del lector» («*Amadís de Gaula*. El llamado al lector», pp. 61-80, cita en p. 64).

⁵⁷⁵ Lucía Megías, «María de Francia en los *Lais*», pp. 128.

⁵⁷⁶ E. P. II, p. 82.

⁵⁷⁷ E. P. II, p. 136.

⁵⁷⁸ E. P. II, p. 171.

que el fuerte guerrero mostrava y la gran priessa que a su fuerte enemigo dava, hiriéndole con aquella arma siempre que le acometía con duríssimo golpe, tal que le lastimava?⁵⁷⁹

Se constata otras veces no la incapacidad de expresión, sino una decisión de no expresar algo por miedo a no lograr transmitirlo, unido a un cierto pudor:

[...] passando aquella noche juntos con mucho gozo, tanto que no me atrevo con palabras a os lo contar.⁵⁸⁰

En otras ocasiones, la negación va implícita en una interrogación retórica que implica el carácter inefable de lo que se quiere expresar:

¿Quién pudiera contar la braveza del fiero gigante?⁵⁸¹

¿Quién pudiera significar la ligereza con que el buen guerrero andava?⁵⁸²

En ocasiones la pregunta no es «quién sería capaz de decirlo», sino «qué se puede decir» sobre algo:

¿Qué os diremos de los recebimientos y regocijos que les hizieron? Sería gastar gran tiempo.⁵⁸³

¿Qué os diré del tártaro Zoílo? Sino que fue tan turbado en ver la infanta que casi se quedó sin sentido, buelta la color.⁵⁸⁴

Pues, ¿qué os diré del hablar de las lenguas sino que parecía toda su vida averse criado adonde cada una d'ellas se hablava?⁵⁸⁵

Weber de Kurlat considera que este último tipo de interrogaciones parece «implicar estilísticamente la dificultad de hallar términos de comparación o modos descriptivos en un estilo caracterizado por la frecuente nota de calificación superlativa o hiperbólica».⁵⁸⁶

Como puede comprobarse, bien a través del tópico de la incapacidad del autor para describir algo, bien a través del tópico de lo inefable, lo que

579 E. P. II, p. 154.

580 E. P. II, pp. 102-103.

581 E. P. II, p. 154.

582 E. P. II, p. 188.

583 E. P. II, p. 134.

584 E. P. II, pp. 133-134.

585 E. P. II, p. 73.

586 F. Weber de Kurlat, «Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*», p. 38.

se consigue es realzar un elemento, pasión, circunstancia o afecto determinado. Por lo tanto, la función hiperbólica puede considerarse prácticamente como una forma especial de la función enfática.

2.3.4. *Función organizativa*

Se trata de «la organización de las diferentes líneas argumentales de la historia».⁵⁸⁷ En esta función se inserta el denominado «sistema de referencias en sentido retrospectivo y prospectivo», o «sistema de coordenadas referenciales».⁵⁸⁸

Son frecuentes las menciones al propio discurso. Así, el «yo narrador» se encarga de aplazar determinados aspectos para un momento posterior del relato, una función de «ventana hacia el futuro», en palabras de Weber de Kurlat.⁵⁸⁹

A veces ese momento posterior no se especifica («donde a su tiempo d'él se hablará»; «de los cuales hablaremos en la prosecución de nuestra historia»; «Y a la parte do fue a dar se os dirá más adelante»; «En mayor fatiga se vieron con la guerra de el hambre que no con los fieros gigantes, como adelante se dirá»). Otras veces se menciona el lugar al que queda aplazado el relato utilizando los términos de estructuración interna:

- a) capítulos: «Lo que allí resultó en el siguiente capítulo se os dirá»; «en el siguiente capítulo se os dirá»; «adonde pudo ver lo que en el capítulo siguiente se os dirá»;
- b) libros: «del cual no se os dirá en este libro más d'él, porque más copiosamente en el segundo d'él trataremos»; «según que se os dirá en el tercer libro»;
- c) partes: «las armas de Bramarante, que por trofeo allí (como se os ha dicho en la primera parte d'esta historia) estavan puestas».

En ocasiones se recuerdan los asuntos ya narrados, siempre vinculados a la segunda persona del plural que se identifica con el receptor, a través de las expresiones del tipo «sí se os acuerda», «Bien se os acordará» o «Ya se os ha contado».

587 Lucía Megías, «María de Francia en los *Lais*», p. 127.

588 Términos utilizados por Weber de Kurlat en su artículo «Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*», pp. 40-41.

589 *Ibidem*, p. 37.

Al igual que en los *Lais* de María de Francia, «uno de los contextos en donde la organización de la historia se hace más común se concreta al utilizar la técnica del *entrelacement*», tanto para dejar un hilo narrativo y retomar otro, como para unir en un único momento dos hilos narrativos antes separados:

[...] a donde vido que se hazía una temerosa batalla, la cual era ésta que se os ha contado que el afligido príncipe hazía,⁵⁹⁰

Esta fusión de hilos narrativos es una de las principales características del entrelazamiento en nuestro texto. Pedro de la Sierra organiza su discurso de acuerdo con vacíos en una determinada línea argumental para llenarlos posteriormente haciéndola confluir con otra.

En ocasiones, el autor justifica detener el relato por motivos personales:

Y por descansar, quise cessar de os contar lo que demás le avino para otro capítulo.⁵⁹¹

También es el deseo de descanso la razón que alega el «yo narrador» para concluir el primer libro:⁵⁹²

En esto mi torpe y mal cortada pluma, ganosa de descanso, gobernada por la ninfa Calíope, me hizo dar fin a este primer libro, para que en la segunda parte, aviendo tomado algún aliento, pueda ir rompiendo los aires y las olas marítimas, no parando hasta las concavidades donde el Vulcano manda los cícoples martillos, para le avisar aperciba su nunca cansada herrería de nuevo, junto con el fiero Marte, avisándolos de nuevos hechos de la segunda parte d'esta historia.⁵⁹³

Y también será ése el motivo al que recurra para concluir su obra:

Pero mi pluma fatigada y mi espíritu afligido me forçaron a dar fin a la segunda parte d'esta historia, para que con nuevo aliento pueda tener tiempo de traduzir la tercera parte; la cual, llena de proezas y valientes hechos, començaremos desde la batalla en que a Rosicler dexamos en la isla donde a Meridián libró de un bravo gigante, como se os ha dicho, y en el segundo de don Eleno de Dacia, que ventura lo truxo aquí a tal tiempo, feneciendo esta començada batalla.⁵⁹⁴

590 E. P. II, p. 170.

591 E. P. II, p. 161.

592 Menciona de forma contradictora la continuación como «segunda parte», aunque, lógicamente, se refiere al segundo libro.

593 E. P. II, p. 144.

594 E. P. II, pp. 291-292.

De esta forma, el «yo narrador» se presenta, además de como una instancia narrativa, como un personaje que, si bien se halla fuera de la diégesis, permanece dentro de la ficción, que comparte con el receptor su cansancio, ideología y simpatías hacia los personajes que trata.

2.4. Funciones del «yo narrador» en otras instancias narrativas

Las funciones estudiadas no son privativas del «yo narrador» o traductor-refundidor. Las demás instancias narrativas (sabios cronistas, personajes, materiales diversos como pergaminos, cartas, etc.)⁵⁹⁵ también pueden desempeñarlas.

Con la función ideológica desempeñada por personajes del texto —o por instancias narrativas como el narrador de las historias en pergaminos— se transmite una mentalidad común a la del autor y, en consecuencia, común a la esperada en el receptor. En el relato de Artalanda, narrado por una de sus doncellas, ésta hace comentarios sobre el sentimiento amoroso («Amor, que jamás sus cosas trata sino usando grandes ardidés y traçaças»;⁵⁹⁶ «como el amor no permite que cosa suya esté encubierta»),⁵⁹⁷ recogiendo ideas expresadas también por el traductor-refundidor.⁵⁹⁸

No ha de sorprender encontrar las funciones enfática⁵⁹⁹ e hiperbólica⁶⁰⁰ —en tanto que vinculadas con un cierto carácter dialogístico— en estas otras instancias narrativas (personajes que narran historias a otros personajes, esto es, en diálogo), pero, en el caso de los sabios, pueden incluso desempeñar la función organizativa:

595 Normalmente estos diversos materiales funcionan como voz (escrita) de algún personaje.

596 E. P. II, p. 78.

597 E. P. II, p. 77.

598 También se realizan comentarios sobre el amor en el pergamino que narra la historia de Damelis: «Amor, que siempre acarrea ocasiones» para manifestarse (E. P. II, p. 235).

599 En la narración de sus amores, Eleno exclama: «¿Sabe Dios el dolor que sentí en pensar que avía de ser apartado de la cosa con <que> que yo más contento recebía!» (E. P. II, p. 17) y, con respecto al rostro airado de su amada al conocer los sentimientos del caballero, éste afirma: «¿y cuán airado para mí!» (E. P. II, p. 18).

600 Eleno, en su narración, expresa la magnitud de su dolor con la oración «¿Qué diré, valeroso príncipe?» (E. P. II, p. 17). En el pergamino que narra la historia de Damelis, se comenta la timidez de Velegrato a la hora de descubrir sus sentimientos por la doncella: «¿Ó, quién contar pudiesse el temblor que el cavallero tuvo para se descubrir?» (E. P. II, p. 235).

Todo lo ordenaron así los sabios, como en este capítulo se os ha hecho relación para que mejor nuestra historia adelante se entendiese de los leyentes.⁶⁰¹

Y porque en el fin del tercero libro esta historia se declarará, adonde terná más gusto, no consintió Lirgandeo se declarasse más.⁶⁰²

Como puede observarse, los sabios poseen también un criterio literario de la *dispositio* del texto, valorando tanto la comprensión de la historia como el deleite que produce.

Por tanto, los sabios, en primer lugar, consideran la necesidad de que el receptor comprenda los diversos hilos de la complicada estructura argumental. No deja de resultar curioso que el receptor quede limitado al terreno de la lectura en cuanto a los sabios, pero hay que recordar el hecho de que ellos escriben crónicas y que, por tanto, sus receptores han de ser «leyentes». Frente a esos receptores en la lectura, tenemos el frecuente uso que el «yo narrador» (el traductor-refundidor) hace del verbo oír al referirse al proceso de recepción de su público.

Por otra parte, los sabios parecen demostrar cierta preocupación por el deleite que produzca su historia, pues se expresan sus deseos de que el relato siga un orden determinado (la *dispositio*), para que produzca «más gusto».

En otras ocasiones, se atribuye al sabio la inclusión de un determinado pasaje, como la écfrasis de Brufaldoro:

Y pues la historia ha de tratar particularmente d'este donzel, llamado Brufaldoro, quiso el sabio descubrir sus costumbres y maneras. Y dize que era grande [...].⁶⁰³

Como puede comprobarse, el «yo narrador» del traductor-refundidor presenta características comunes a las de las demás instancias narrativas del texto. No existen diferencias ni estilísticas ni ideológicas, sino que toda instancia narrativa parece ser instrumento de una única voz.

601 E. P. II, p. 39.

602 E. P. II, p. 139.

603 E. P. II, p. 96.

2.5. Traductor-refundidor y autor de la historia

La voz del «traductor-refundidor» da pistas sobre su verdadero carácter de «autor» del texto. Una de las pistas principales se encuentra en la función hiperbólica. En efecto, si el «yo narrador» tan sólo se hubiera dedicado a traducir, no tendría sentido que expresara su propia incapacidad para describir o contar algo, incapacidad de la que sólo se debería responsabilizar a los «autores» del original (esto es, a los sabios). Teniendo en cuenta el hecho de que se menciona expresamente que algún sabio es incapaz de expresar un determinado aspecto, puede parecer una contradicción que el «yo narrador» (la primera persona)⁶⁰⁴ se responsabilice también de esa incapacidad; esto lleva necesariamente a la idea de que el «yo narrador» es también «autor» responsable total del texto. Esta contradicción no ha de sorprender, pues a esas alturas del siglo XVI debía de existir clara conciencia del carácter ficticio de este tipo de literatura y no se pretendía que el texto se recibiera como crónica real. Pedro de la Sierra, al asumir el tópico de la falsa traducción y la multiplicidad de instancias narrativas, tan sólo continúa con una tradición, pero se permite olvidarse de ella para introducir su propia voz bajo la del traductor-refundidor ficticio.

604 Los magos sólo tienen voz en primera persona dentro de la diégesis, esto es, como personajes, y nunca como cronistas.

EDICIONES Y EJEMPLARES

1. Vida editorial

La vida editorial del texto de Pedro de la Sierra está vinculada a la del ciclo entero, en especial a la primera parte de Diego Ortúñez de Calahorra. La aparición de la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* fue la causante de que el texto de Ortúñez de Calahorra se percibiera como primera parte de un ciclo. Entre las ediciones prínceps de una y otra media un cuarto de siglo (1555 y 1580, respectivamente), y siete años entre el texto de Pedro de la Sierra y la continuación de Marcos Martínez: el éxito del texto de Ortúñez de Calahorra, que provocó una gran cantidad de reediciones, tardó décadas en incitar la redacción de una segunda parte, mientras que el texto de Pedro de la Sierra se convirtió en el verdadero impulsor del ciclo, y en apenas unos años apareció una continuación.⁶⁰⁵

De acuerdo con Lucía Megías, esta serie caballescica «es sin duda una de las que poseen una transmisión más complicada, escasamente estudiada —a excepción la Parte I—, cuyo análisis se dificulta por el abundante número de ejemplares conservados y las diferentes emisiones que se imprimieron».⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ Sin olvidarnos de la *Quinta parte* del ciclo, obra manuscrita del siglo XVII, recientemente redescubierta. Vid. J. M. Lucía Megías, «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. XI. El último libro de caballerías castellano: *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 46 (1998), pp. 309-356.

⁶⁰⁶ J. M. Lucía Megías, «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. V: Otros libros de caballerías conservados en la Biblioteca del Palacio Real (Madrid)», *Studi Ispanici* (1994/1996), pp. 9-49.

Efectivamente, el ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* fue uno de los que gozó de más fama durante el reinado de Felipe II: la primera parte se imprimió en los años 1555, 1562, 1579, 1580, 1583, 1585 y 1617; la segunda, en 1580, 1585 y 1617; y la tercera, en 1587, 1588 y 1623. En total, trece ediciones que demuestran el enorme éxito de este ciclo en la segunda mitad del siglo XVI.⁶⁰⁷

La complicada transmisión de la que nos habla Lucía Megías resulta manifiesta al analizar la vida editorial del texto que nos ocupa. El 24 de abril de 1580, el alcalaíno Blas de Robles consigue la licencia y el privilegio para imprimir por vez primera el texto de Pedro de la Sierra, junto con una reedición de la primera parte de Ortúñez de Calahorra. Blas de Robles costeará, junto con Diego de Xaramillo, esta edición, que saldrá del taller complutense de Juan Íñiguez de Lequerica en el año 1580. Mientras, en Zaragoza, el mercader Melchior Sores y el librero Francisco Simón —ambos zaragozanos— consiguen la licencia para el reino de Aragón y costean la edición impresa en esta ciudad por Juan Soler en 1581. Dos años después sale a la luz la edición que Francisco del Canto realiza de la primera parte de Ortúñez de Calahorra (Medina del Campo, 1583), pero sin la segunda, al menos en el único ejemplar que se ha conservado (Biblioteca del Monasterio de El Escorial, M-10-1-13). Esta edición presenta la licencia y el privilegio concedidos a Blas de Robles para la impresión de la obra. En 1585, Diego Fernández de Córdoba vuelve a imprimir en Valladolid las dos partes. Los primeros cuadernos de algunos ejemplares de esta edición proceden de la de Francisco del Canto, por lo cual también presenta la licencia de Blas de Robles, sin que se pueda discernir si se trata o no de una edición ilegal. La siguiente —y última— edición de nuestro texto pertenece ya al siglo XVII: Zaragoza, Pedro Cabarte, 1617.⁶⁰⁸

607 Vid. Lucía Megías, *ibidem*, p. 9, así como C. Alvar y J. M. Lucía Megías, «Los libros de caballerías en la época de Felipe II», en I. Lozano-Renieblas y J. C. Mercado, *Silva. Studia philologica in honorem Isaias Lerner*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 25-35 (sobre las reediciones del *Espejo de príncipes y caballeros*, vid. p. 32). Asimismo, para una bibliografía general de los libros de caballerías y sus ediciones, vid. D. Eisenberg y M.^a C. Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000, pp. 323-333, así como el catálogo realizado por José Manuel Lucía y que se encuentra en edición electrónica en <<http://www.alcala.es/filmr/catalogo.htm>> (además de la bibliografía mencionada al final de este capítulo).

608 Sobre la reutilización de pliegos de ediciones precedentes, vid. José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000, pp. 89-90; sobre la posibilidad de que la edición vallisoletana sea una edición ilegal, vid., pp. 90-91.

2. Ejemplares

- Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1580 [colofón: 1581] (a costa de Blas de Robles y Diego de Xaramillo). Ejemplares:⁶⁰⁹
 - ❑ Madrid, Biblioteca Nacional, R-11.339 [junto a la primera parte].
 - ❑ Madrid, Biblioteca Nacional, R-11.341 [junto a la primera parte].
 - ❑ Madrid, Biblioteca Nacional, R-15.802 [sólo la primera parte; la segunda es Zaragoza, Juan Soler, 1581].
- Zaragoza, Juan Soler, 1581 (a costa de Francisco Simón).⁶¹⁰ Ejemplar:
 - ❑ Madrid, Biblioteca Nacional, R-15.802 [junto a la primera parte: Alcalá de Henares, 1580].
- Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1585 [colofón: 1586]. Ejemplares:
 - ❑ Madrid, Biblioteca Nacional, R-2.483 [junto a la primera parte].
 - ❑ Madrid, Real Biblioteca, I.C.84.
 - ❑ París, Mazarine, Rés. 367A (segunda parte).
 - ❑ Londres, British Library, G.10264 (2).
 - ❑ Middletown (Nueva York), Biblioteca Kenneth Rapport (junto a la primera parte de 1583).

⁶⁰⁹ Existe un ejemplar de la *Primera parte* de esta edición en Milán: Braidense, 26.7G.36 (este ejemplar no conserva el texto que nos ocupa).

⁶¹⁰ «588.-Sierra: Pedro de la Segunda Parte de Espejo de Príncipes y caballeros en dos libros.- Zaragoza.- Juan Soler.- 1581-

Dan noticia de esta impresión zaragozana casi todos los autores, copiando á Nicolas Antonio. El canónigo D. Gabriel Sora tuvo en su librería un ejemplar de esta edición, hecha en la capital aragonesa» (J. M. Sánchez, *Bibliografía aragonesa del siglo XVI [1501-1600]*, introd. de R. Moralejo Álvarez y L. Romero Tobar, Madrid, Arco/Libros, 1991 [edición facsímil de la edición de Madrid, Imprenta clásica española, 1914], vol. II, p. 282).

- Zaragoza, Pedro Cabarte, a costa de Juan Bonilla, 1617. Ejemplares:⁶¹¹
- Madrid, Real Biblioteca, I.C.80(2) [encuadernado junto a la primera parte] / I.C.81 [encuadernado junto a la primera parte, múmero de portada].
 - Madrid, Biblioteca Nacional, R-2527 / R-11.661.
 - París, Arsenal, Rés. Fol. B.L. 970 / Rés. Fol. B.L. 971.
 - París, Bibliothèque Nationale, Rés. Y² 246 [fotografía portada] / Rés. Y² 250,
 - París, Ste. Genoviève, Y Fol 165 / Rés. Inv. 224.
 - Londres, British Library, 12403.i.2, G.10288.
 - Roma, Casanatense, R-X-24.
 - Boston, Harvard, 27274.34.110F*.

Ediciones no documentadas (Zaragoza, 1580: citada inicialmente por Nicolás Antonio⁶¹² / Alcalá de Henares, 1589: citada por Gayangos⁶¹³ y Gallardo, I, col. 746, entrada 645).

Ejemplares perdidos (Múnich: Bayerische Staatsbibliothek, 2.º P. o.hips.11^k (2): Alcalá, 1580).

3. *Stemma* de las ediciones

La edición complutense de Juan Íñiguez de Lequerica (1580) ofrece en su colofón la fecha de 1581, el mismo año en que Juan Soler imprime el texto en Zaragoza, tierra del autor. Sin embargo, las fechas de sus res-

611 Cuando en una misma biblioteca existe más de un ejemplar, separo sus signaturas mediante barra oblicua.

612 Juan M. Sánchez analiza la «existencia» de esta edición fantasma: «Edición zaragozana mencionada por Nicolás Antonio, Salvá, Gayangos y otros bibliógrafos. Si realmente existió dicha impresión, debe ser extraordinariamente rara; porque la descripción, que de ella hacen, corresponde cabalmente en todas sus partes á la hecha en Zaragoza por Pedro Cabarte en 1617, y no sabemos si ésta sería una reproducción exacta de aquella» (J. M. Sánchez, *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, vol. II, p. 275).

613 Pascual de Gayangos, «Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa, hasta el año 1800», en *Libros de caballerías I*, Biblioteca de Autores Españoles, 40, Madrid, Rivadeneyra, 1874 (reimpresión: Madrid, Atlas, 1963), p. LXXIV.

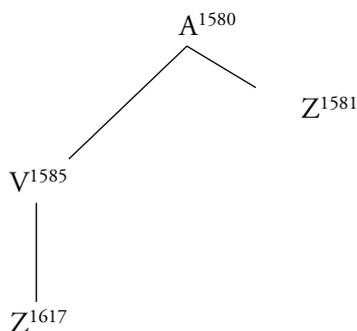
pectivas licencias no dejan lugar a dudas con respecto a la prioridad de la alcalaína. Así, la licencia de la edición aragonesa está datada «a diez y siete días del mes de março del año M.D.LXXXI», mientras que la licencia de la edición complutense aparece fechada el 24 de abril de 1580.

La disparidad legislativa entre los reinos de Castilla y Aragón permitió a Melchior Sores y a Francisco Simón imprimir el texto cuyo privilegio real había sido concedido a Blas de Robles por seis años sólo para el reino de Castilla.⁶¹⁴

Todo ello, unido al cotejo de las cuatro ediciones de nuestro texto, lleva a las siguientes conclusiones:

- a) La edición prínceps es la de Alcalá de Henares (1580).
- b) La edición de Valladolid (1585) no parte de la de Zaragoza (1581), sino de la prínceps.
- c) La edición de Zaragoza (1617) deriva de la vallisoletana (1585) y no de la de Zaragoza (1581) ni de la prínceps.

Por tanto, el *stemma* es el siguiente:⁶¹⁵



⁶¹⁴ «Y por la presente vos damos licencia y facultad para que por tiempo de seis años primeros siguientes que corran y se cuenten desde el día de la data d'esta nuestra cédula, vós, o la persona que vuestro poder oviere, podáis imprimir y vender el dicho libro, que de suso se haze mención, en estos nuestros reinos. [...] Y mandamos que, durante el dicho tiempo, persona alguna, sin vuestra licencia, no le pueda imprimir ni vender» [A4v].

⁶¹⁵ A¹⁵⁸⁰ = Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1580; Z¹⁵⁸¹ = Zaragoza, Juan Soler, 1581; V¹⁵⁸⁵ = Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1585; Z¹⁶¹⁷ = Zaragoza, Pedro Cabarte, 1617.

Todas las enmiendas de V¹⁵⁸⁵ son retomadas por Z¹⁶¹⁷. Las pocas coincidencias de Z¹⁶¹⁷ y Z¹⁵⁸¹ son sencillas correcciones de erratas que no requerían de un modelo previo para su incorporación al texto. Sin embargo, las coincidencias de lecturas en la edición vallisoletana y la de Zaragoza (1617) no pudieron deberse más que a una derivación directa una de otra. La edición de Zaragoza (1581) presenta una gran cantidad de variantes frente al texto de la *princeps* que no fueron adoptadas en ninguna de las otras ediciones:

A) E. P. II: I, 26:

Lidia soy, amada y desamada (Z¹⁵⁸¹).

Lidia, mi amada y desamada (V¹⁵⁸⁵ y Z¹⁶¹⁷).

B) E. P. II: II, 31:

Y ya cuando llegó, Polifebo la avía librado y llevádola consigo camino de la corte del emperador Ladislao de Alemaña (Z¹⁵⁸¹).

Y ya cuando llegó, Polifebo la avía librado y llevádola consigo camino de la romana corte (V¹⁵⁸⁵ y Z¹⁶¹⁷).

C) E. P. II: II, 31:

Yo no sé qué deveros puede, antes entiendo ser vós el que menos razón tiene, pues el Cavallero del Ramo de Plata es el primero que ha comenzado la batalla (Z¹⁵⁸¹).

Yo no sé qué deveros puede, antes entiendo ser vós el que menos razón tiene, pues essotro Cavallero del Ramo es el primero que ha comenzado la batalla (V¹⁵⁸⁵ y Z¹⁶¹⁷).

No es nuestra intención ofrecer aquí el aparato crítico, sino tan sólo una serie de ejemplos que demuestren el *stemma* propuesto. Las variantes de la edición de Zaragoza de 1581 no fueron adoptadas por la vallisoletana, que hubo de proceder directamente de la *princeps*. Sin embargo, V¹⁵⁸⁵ y Z¹⁶¹⁷ comparten rasgos comunes (correcciones del texto complutense que no se dieron tampoco en Z¹⁵⁸¹) que evidencian que esta edición partió de la de Valladolid. Como hemos dicho, las similitudes entre las dos ediciones zaragozanas se limitan a correcciones de concordancia genérica o de número, por lo que no resultan significativas.

4. Estados y emisiones de la edición prínceps

Se documentan dos estados de la edición complutense (1580) realizada por Juan Íñiguez de Lequerica:⁶¹⁶

a) Diferencias en lecturas:

	R-11.339	R-11.341
f. 5r b	pococa	poca
f. 33r a	ça (palabra reclamo, no retomada en el folio siguiente)	ça de braços salvarse, teniendo miedo de la (banderilla)
f. 52r a	furiosa	furioso
f. 25r a	confiad	confia
f. 109v b	Fagonmadán	Fangomadán
f. 117v a	imaginadn	imaginando

b) Erratas en signaturas en R-11.339: [1.^a serie:] N3 (en lugar de N2), Qq (en lugar de Qq3).c) Errores de foliación en la *Primera parte* que no comparten todos los ejemplares: f. 91 [en lugar de f. 95]; f. 314 [f. 214]; f. 218 [f. 217]; f. 220 [f. 219]; f. 22 [f. 220]; f. 226 [f. 225].

Por otra parte, podemos consignar dos emisiones de la edición alcalaína. Los ejemplares R-11.339 y R-11.341 de la Biblioteca Nacional de Madrid no ofrecen en la portada de la primera parte información con respecto a los datos de impresión. Sin embargo, en la portada del ejemplar R-15.802 de la misma biblioteca se pueden leer referencias al dedicatario (Martín Cortés), así como datos sobre el privilegio y los librereros. Además, también existen diferencias en las sobreimpresiones en rojo sobre el grabado.⁶¹⁷

⁶¹⁶ Los folios A-A4 y A (del cuaderno A⁸) del ejemplar R-11.341 son una incorporación manuscrita. Agradecemos los comentarios al respecto de Julián Martín Abad y de Isabel Moyano Andrés, de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁶¹⁷ *Ibidem*, p. 88. Vid. también nuestros comentarios en las respectivas descripciones físicas.

5. Descripción física de los ejemplares

Como hemos dicho, la edición de Alcalá de Henares, realizada por Juan Íñiguez de Lequerica, pervive en dos ejemplares de la Biblioteca Nacional de Madrid (R-11.339 y R-11.341). Además, la *Primera parte* de esta edición aparece encuadernada junto a la *Segunda parte* impresa en Zaragoza, en 1581, por Juan Soler, en el ejemplar R-15.802 que se custodia en la misma biblioteca. También se ha citado erróneamente el ejemplar R-11.340 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que en realidad es la *Tercera y Cuarta parte de Espejo de príncipes y caballeros* de Marcos Martínez (Zaragoza, Pedro Cabarte, 1623).⁶¹⁸

La edición complutense llevada a cabo por Juan Íñiguez de Lequerica en 1580 es una unidad editorial formada por el texto de Ortúñez de Calahorra y el de Pedro de la Sierra, que, sin embargo, pudieron venderse de forma separada.⁶¹⁹ Ofrecemos la descripción de los ejemplares, marcando la separación entre las dos obras. Los ejemplares aparecen esmeradamente descritos por Martín Abad,⁶²⁰ pero hemos añadido datos, siguiendo las normas de descripción de Lucía Megías en su obra *Libros de caballerías castellanos en las Bibliotecas Públicas de París. Catálogo descriptivo*.⁶²¹ A pesar de la independencia de las dos partes, se hacía necesario ofrecer la descripción de la unidad editorial completa, así como incluir la transcripción de la licencia (solicitada para la impresión de ambas obras a la vez).

618 Así, en el catálogo <<http://www.alcala.es/filmr/catalogo.htm>>, en Eisenberg y Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, p. 329, así como en J. F. Cáseda Teresa, *El otoño caballeresco. A propósito de «El Caballero del Febo»*, Logroño, Gobierno de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos, 2004, p. 21, n. 24.

619 Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, p. 79 y p. 118, n. 19.

620 J. Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid, Arco/Libros, 1991, 3 vols., pp. 1033-1034.

621 J. M. Lucía Megías, *Libros de caballerías castellanos en las bibliotecas públicas de París. Catálogo descriptivo*, Pisa, Università degli Studi di Pisa / Universidad de Alcalá, 1999.

5.1. Ejemplar R-11.339

DESCRIPCIÓN INTERNA

[A1r: *Portada*]⁶²² En rojo y negro;⁶²³ [*grabado: Santiago Apóstol luchando contra moros*]⁶²⁴ **ESPEIO DE PRINCIPES Y CA/VALLEROS, EN EL QVAL, EN TRES LIBROS / se cuentan los inmortales hechos del Cauallero del Febo y de su hermano Ro-/sicler, hijos del grande Emperador Trebacio. Con las altas caballerías,⁶²⁵ y / muy estraños amores de la muy hermosa yestremada Princessa / Claridiana y de otros altos Principes y caualleros.**

[A1v: *En blanco*].

[A2r-A4r: *Prologo*] [A2r] Illvstre señor. Muchos vuo que tuuieron al hombre / por vna cosa triste [...] // [A4r] [...] no se niegue lo que en general se deue a la natura humana. // Fin del prólogo.

[A4v: *Licencia*] EL REY // Por quanto por parte de vos Blas de Robles librero enla nuestra Corte, nos fue fecha / relacion, que Pedro dela Sierra infançon, natural de Cariñena del nuestro Reyno de / Aragon (cuyo cisionario erades) auia compuesto la segunda parte del Cauallero del / Febo, dela qual hezistes presentacion: y porque era vtil y prouechoso, nos pedistes y / suplicastes os diessemos licencia y facultad para le poder imprimir, juntamente con la / primera parte, que antes con licencia nuestra se auia impresso: y priuilegio para le poder vender por / tiempo de veynte años, o como la nuestra merced fuesse. Lo qual visto por los del nuestro Consejo / y como por su mandado se hizieron las diligencias que la prematuca por nos agora nueuamente fe/cha dispone., por os hazer bien y merced, fue

622 La portada, tal como indica Martín Abad (ibídem, p. 1034), está «rota y parcialmente rehecha a mano».

623 Marco en negrita lo que en el ejemplar aparece en rojo.

624 Sobreimpresión en rojo en la espada de Santiago, la cola de su caballo, la cruz y punta de su pendón, los turbantes de dos moros muertos, la cabeza cortada de otro, los pendones y escudos del ejército moro.

625 Así aparece en este ejemplar y en R-11.341, lo que hace sospechar que se trata de una restauración necesariamente posterior, y realizada de forma manuscrita, en el caso de R-11.339. El tipo de letra de las correcciones de este ejemplar coincide con la lettería de los cuadernos que presentan una recomposición en el ejemplar R-11.341. En R-15.802 se lee «cauallerías», y mantiene el tipo de letra del resto del texto, lo que hace pensar que no se trata de una recomposición, sino de texto manuscrito.

acordado que deuiamos mandar dar esta nuestra ce/dula para vos en la dicha razon: y nos tuuimos lo por bien. Y por la presente vos damos licencia y / facultad, para que por tiempo de seys años primeros siguientes, *que* corran y se cuenten desde el dia / dela data desta nuestra cedula, vos, o la persona que vuestro poder ouiere, podays imprimir y ven-/der el dicho libro, *que* de suso se haze mencion, en estos nuestros Reynos. Y por la presente damos li-/cencia y facultad, a qualquier impressor dellos, *que* vos nombraredes, para *que* por esta vez lo puedan impri/mir, con que despues de impresso, antes que se venda, lo traygays al nuestro Consejo para que se cor/rija, con el original, que va rubricado y firmado al fin del de Pedro Pacheco nuestro escriuano de / Camara, delos que residen enel nuestro Consejo, y se tasse el precio que por cada volumen vuiere-/des de auer. Y mandamos, *que* durante el dicho tiempo, persona alguna, sin vuestra licencia, no le pue/da imprimir ni vender. Sopena que el que lo imprimiere y vendiere, aya perdido y pierda, todos y qualesquier libros y moldes *que* del tuuiere, y vendiere en estos nuestros Reynos, è incurra en pena de / cinquenta mil marauedis, la tercera parte dellos para el denunciador, y la otra tercia parte para la nuestra Camara, y la otra tercia parte para el juez que lo sentenciare. Y mandamos a los del nuestro Consejo, Presidente y Oydores delas nuestras audiencias, Alcaldes, Alguaziles, dela nuestra casa y / Corte y Chancillerias, y a todos los Corregidores, Asistente, Gouernadores, Alcaldes mayores y / ordinarios, y otros juezes y justicias qualesquier de todas las ciudades villas y lugares de los nue-/stros Reynos y señorios, assi a los que agora son, como a los que seran de aqui adelante, *que* vos guar/den y cumplan esta nuestra cedula y merced que assi vos hazemos: y contra el tenor y forma de-/lla no vayan ni passen por alguna manera, sopena dela nuestra merced, y de veynte milmarauedis / para la nuestra Camara. Dada en Loguesan, a veynte y quatro dias del mes de Abril de 1580.años.// YO EL REY. // Por mandado de su Magestad // Antonio de // Eraso.

[f.(1)r: *Íncipit libro primero de la primera parte*] ESPEIO DE PRINCIPES / Y CAVALLEROS, EN QVE SE CVENTAN / los immortales hechos del cauallero del Febo y / de su hermano Rosicler, hijos del grande Emperador Trebacio. Con las al-/tas cauallerias, y muy estraños amores de la hermosissima y estremada / Princesa Claridiana, y de otros altos Princes y Caualleros. / Agora nueuamente traducido de Latin en Romance. Di-/rigido al muy Illustre Señor Don Martin Cortes / Marques del Valle,

por Diego Ortuñez / da Calahorra, natural de la ciudad / de Nagera. //VAN AÑADIDAS EN ESTA VLTIMA IMPRESSION / la Quarta y Quinta parte, que hasta ahora no han sido impressas. //

[f. (1)r b- f. 102r b: *Libro primero de la primera parte*] [f.(1)r a] DES- /pues que a-/quel / gran / Em-/pera /dor / Con/stan/tino / po-/blo / la gran ciudad de Constantinopla de los no/bles ciudadanos romanos [...] // [f. 102r b] [...] siguiendo su camino le acaecio lo / que enel siguiente libro sera contado // Fin de la primera parte del primer libro / del cauallero del Febo.

[f. 102v: *Íncipit del libro segundo de la primera parte*] [f. 102v] [*florón*] LIBRO SEGVNDO DE / la primera parte de Espejo de principes y caua- /llos. En que se prosiguen los immortales he/chos del cauallero del Febo, y su hermano / Rosicler, hijos del grande Empera/dor Trebacio. // Con las altas Cauallerias, y muy estraños amo-/RES DE LA MVY HERMOSA Y ESTRE-/mada Princesa Claridiana, y de otros altos Prin-/cipes y Caualleros.

[f. 102v a-f. 310 (210)v b: *Libro segundo de la primera parte*] [f. 102v a] Capitulo primero que / cuenta lo que auino al Emperador Tre-/bacio, y a la princesa Briana siguiendo su camino para el imperio de Grecia. // MUY con-/tentos y / satisfe-/chos ca/minauan / el empe/rador / Treba-/cio, y la / prince-/sa Bria-/ na para / el impe/rio de Grecia, ansi por la gloria que de su / continuacion sentian, como por el plazer [...] / [f. 310 (210)r b] [...] segun que en el primero capitulo del / siguiente libro se vera. // [f. 310 (210)v] Fin del segundo libro, de la pri-/mera parte.

[f. 311 (211)r: *Íncipit del libro tercero de la primera parte*] [*florón*]: LIBRO TERCERO DE [*florón*] / la primera Parte de Espejo de Principes y Ca/ualleros. En que se prosiguen los immor-/tales hechos del cauallero delFebo, / y su hermano Rosicler, hijos del / grande Emperador / Treba-/cio. // Con las altas Cauallerias, y muy estraños amo/RES DELA MVY HERMOSA Y ES-/tremada Princesa Claridiana, y de otros altos Prin-/cipes y Caualleros.

[f. 311 (211)r a-f. 320v b: *Libro tercero de la primera parte*] [f. 311 (211)r a] Capitulo primero, que / cuenta lo que al cauallero del Febo a-/caescio la noche del dia que esta-/ua concertado el desposorio de la infan/ta Lindabrides. // LA HISTORIA / ha contado como la prin/cesa Claridiana [...] [f. 320v] Aqui se acaba la primera parte del libro inti-

/tulado Espejo de Principes y Caualleros. En Alcalá de / Henares en casa de Iuan Iñiguez de / Lequerica. Año de 1580. /

[*Continúa la segunda de Pedro de la Sierra con portada, colofón, foliación y signaturas independientes de la primera parte.*]

[f. 1r: *Portada*]: [*grabado: Santiago Apóstol luchando contra moros*] [*florón*] Segunda parte de Espejo de Principes y [*florón*] / Caualleros, diuidida en dos libros: donde se trata de los altos hechos del / Emperador Trebacio, y de sus caros hijos, el gran Alphebo, e inclito Rosi-/cler, y del muy excelente Claridiano, hijo del cauallero del Febo, y de la Em/peratriz Claridiana: y assi mismo de Poliphebo de Tinacria, y dela excelen-/tissima Archisilora reyna de Lira, y de otros muy altos Principes. Com-/puesto por Pedro la Sierra Infançon, natural de Cariñena, enel / reyno de Aragon. // ¶ Con priuilegio. En Alcalá, en casa de Iuan Iñiguez de Lequerica. 1580. / A costa de Blas de Robles, y Diego de Xaramillo mercaderes de libros.

[f. 1v]: *En blanco.*

[f. 2r: *Íncipit del libro primero de la segunda parte*] [*florón*] Libro primero de la segunda parte de Espejo [*florón*] / de Principes y Caualleros, donde se tratan al-/tos y soberanos hechos de muchos y / muy estremados Caua-/llos.

[f. 2r a-70v: *Libro primero de la segunda parte*] [f. 2r a] Capítulo primero. De / la peligrosa batalla que vuo el fiero / Bramarante con el gran Alphebo: y de / como el mesmo Bramarante (rauioso / de se ver vencido) se dio la muerte. // QUANDO POR / intercession de Venus [...] / [f. 70v b] [...] de los nuevos hechos de la segunda parte desta historia. // [f. 70v] FIN DEL PRIMER LIBRO DE LA SE-/gunda parte de Espejo de Principes, y Caualleros.

[f. 71r: *Íncipit del libro segundo de la segunda parte*] Libro segundo de la segunda parte de Espejo de / Principes, y caualleros, donde se tratan al-/tos y soberanos hechos de muchos y / muy estremados caua-/llos. /

[f. 71r a-f. 141r b: *Libro segundo de la segunda parte*] [f. 71r a] Capítulo primero. En / que comiença a tratar del Principe Cla/ridiano, y de cómo el Rey de Arginaria / embio a su hermano con mensaje al / Rey de Trapobana, y de lo que le suce-/dio al mensagero con el Principe. // EN el / tiem/po que / el be/lige-/ro / Mar/te en / lo su/pre-/mo / de su /

trium/pho / y poder auia encumbrado sus tan felices [...] // [f. 141r b] [...] O Calíope con tu ayuda no alçare la mano, hasta contar sus altas y grandes hazaññas, pues la razon a ello / me obliga. // [f. 141r] Fin del segundo libro de la segunda par-/te de Espejo de Principes y Caualleros. Acabose / a primero día del mes de Enero Año / de 1581.

[f. 141 v: *Colofón*] EN ALCALA / de Henares, en casa de Iuan Iñiguez de Le-/querica, Año de 1581.

DESCRIPCIÓN EXTERNA

In folio (279 x 190 mm); 324 ff + 141 ff.; Cuadernos: A⁴ A – Z⁸ A a – Ii⁸ K K⁸ Ll – Rr⁸; A-R⁸S⁶.- 4h., Errores: *a*) Primera parte: f. 15 [en lugar de f. 14]; f. 42 [f. 44]; f. 92 [f. 96]; f. 186 [f. 184]; f. 309-311 [f. 209-211]; f. 35 [f. 215]; f. 316 [f. 216]; f. 229-231 [f. 230-232]; f. 231 [f. 232]; f. 321 [f. 314]; f. 326 [f. 319]; *b*) Segunda parte: f. 7 [en lugar de f. 6]; f. 29 [f. 27]; f. 135 [f. 133]; f. 139 [f.137]; f. 138 [f. 139]. 2 columnas: texto. Caja de escritura: *a*) primera parte: 242 × 161 mm; *b*) segunda parte: 242 mm × 157mm. 48 líneas. Cabeceras centradas en la parte superior. Vueltos: «Espejo de Principes». Recto: «y Caualleros». Letra romana: 7 mm: portada, íncipit, cabeceras, epígrafes, colofón; 4 mm: portada, texto, epígrafes, colofón; 2 mm: portada.

Letras iniciales: 68 × 68 mm / 32 × 32 mm / 21 × 21 mm / 7 × 7 mm.

PORTADA

Grabados (portada de la primera parte) 195 × 150 mm. Santiago Apóstol luchando contra moros. Sobreimpresión en rojo (portada de la segunda parte) 198 × 153 mm. Motivo idéntico al de la portada de la primera parte, pero sólo en negro.

No hay grabados interiores.

ENCUADERNACIÓN

Medidas: 287 × 208 × 60 mm. Cuero. Tejuelo con rótulo: ESPEJA [esta última letra aparece borrada, pero se intuye una «a»] / DE / PRINCIPES [dorado sobre fondo azul]. Más abajo: PARTE / I & II [dorado sobre fondo rojo]. Más abajo aún: 1580-1581 [*dorado sobre fondo azul*]. Sobre la fecha aparece la signatura: R/11. 339.

HISTORIA DEL EJEMPLAR

Exlibris de Pascual de Gayangos en la portada. / Indicación manuscrita en A2: «Dela libr.^a dedonfernan.do de Henao Monja» [quizá «Moya»]. / Sello de la Biblioteca Nacional de Madrid.

5.2. Ejemplar R-11.341

Como en ejemplar R-11.339, salvo en su portada: las sobreimpresiones en rojo, que coinciden con las de R-11.339, pero añade la espuela de Santiago,⁶²⁶ también, como en éste, se lee «caballerias», frente a la del ejemplar R-15.802, donde aparece «caullerias».

ENCUADERNACIÓN

Medidas: 290 × 200 × 58 mm. Cuero. Tejuelo con rótulo con letras doradas sobre fondo rojo: ESPEJO DE PRINCIPES / Y CABALLEROS.

HISTORIA DEL EJEMPLAR

Exlibris de Pascual de Gayangos en la portada. / Sello de la Biblioteca Nacional de Madrid.

5.3. Ejemplar R-15.802

Este ejemplar, como se ha comentado, es un volumen que reúne la *Primera parte* impresa en Alcalá de Henares por Juan Íñiguez de Lequerica (1580) y la *Segunda parte* impresa en Zaragoza por Juan Soler (1581), que no es objeto de nuestra descripción. Coincide en la *Primera parte* con los ejemplares R-11.339 y R-11.341. Sin embargo, la portada, como hemos comentado, presenta diferencias. Se halla en muy mal estado y aparece restaurada a mano.⁶²⁷ Las sobreimpresiones en rojo son manchas, pero coincide con los lugares del ejemplar R-11.341 (es decir, los mismos que R-11.339, más la espuela de Santiago Apóstol). Con

⁶²⁶ Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares*, p. 1034, afirma que se halla «mutilo de la portada, incorporada una textualmente incompleta rehecha a mano»; sin embargo, no hemos comprobado que se halle «textualmente incompleta». Por otra parte, cabe pensar que la recomposición de la que hemos hablado no sea más que una incorporación manuscrita posterior, ya que no coincide con los cuadernos (vid. nota 622).

⁶²⁷ Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares*, p. 1034.

respecto al texto de la portada, a lo que se puede leer en los otros ejemplares se añade la siguiente información:

DIRIGIDO AL MVY ILLUSTRE SEÑOR DON MARTIN / Cortes Marques del Valle, por Diego Ortuñes de Calahorra, de la ciudad de Nagera. / ¶ Con priuilegio, en Alcalá de Henares en casa de Iuan / Iñiguez de Lequerica. Año de 1580. / A costa de Blas de Robles, y Diego de Xaramillo mercaderes de libros.

HISTORIA DEL EJEMPLAR

Sello de la Biblioteca Nacional de Madrid.

ENCUADERNACIÓN

Medidas: 280 × 204 × 68 mm. Cuero. Lomo adornado con motivos dorados. Tejuelo con rótulo con letras doradas: CAVALLERO / DEL FEBO. Ejemplar en mal estado de conservación.

6. Bibliografía

Eisenberg, *Libros de caballerías*, n. 58 + 61; Gallardo, *Ensayo*, I, n. 639 + 643; García, Juan Catalina, *Ensayo*, n. 558 + 571; Simón Díaz, *BLH*, III, 2.º, n. 7.125 + 7.130; Vindel, *Manual*, n. 2021; Em. Paul et fils et Gillemmin, *Catalogue*, 1899, n. 204 (reproduce portada); Palau, V, n. 82.340 y VII, n. 132.403; Pascual y Cuéllar, pp. 96-97; *Repertorio*, I, n. 3.408; Salvá, II, n. 1.599.

APÉNDICES

Apéndice 1.

Entrelazamiento de episodios

Libro primero

1. Interno: I, 1, p. 2 (de Rosicler y Alfebo a la corte de Constantinopla):

A do los dexaremos, por dezir lo que acaesció en la corte del emperador.

2. Interno: I, 1, p. 2 (de Constantinopla a Bramarante):

Pero bolviendo a dezir el desastrado fin del desdichado Bramarante, dexo de contar lo que les aconteció a los emperadores y su compañía.

3. Implícito (final): I, 1 / I, 2, pp. 3-4 (de Bramarante a Rosicler).

4. Final: I, 2, p. 8 (de Rosicler y Tigliafa a Rosicler solo):

Falso
[...], pero me es forçado tornar a Rosicler. Y no os diré por agora quién es un cavallero que, acabándose de partir Rosicler, pareció al salir de la floresta.

5. Final: I, 3, p. 11 (de Rosicler a Alfebo):

Aquí le dexaremos, por contar los altos y estremados hechos que su hermano hizo, dexándole caminar en el batel, como se os ha dicho.

6. Final: I, 6, p. 29 (de Alfebo a Eleno):

[...] y dando buelta a Cornerino, lo dexaré por deziros lo que de don Eleno de Dacia sucedió.

7. Final: I, 7, p. 35 (de Eleno a Alfebo, tras su superación, a Constantinopla):

Por los muchos acaescimientos que en esta historia se cuentan, me conviene hazer como el buen músico, que, para agradar a todos los oyentes, muda muchos los sones; dexaremos al presente a los tres cavalleros y bolveremos al emperador y a las cosas que acaecieron en su corte.

8. Interno: I, 8, p. 38 (de Bariandel y Liriamandro al partir de Constantinopla a Bustrafo):

Falso
*A los cuales dexaremos por agora hazer su camino, porque así cumple para nuestra historia, por declarar otras cosas en este capítulo.
 Tornemos agora a la corte del emperador, que la emperatriz Claridiana, viendo [...].*

9. Interno: I, 9, p. 41 (de Bustrafo en Constantinopla a Rosicler):

*Los hechos que en este tiempo acaecieron al íncl[i]to Rosicler tuvieron fuerça para dexar tan peligrosa y reñida batalla como era la de los gigantes; y dexallos he en ella hasta su tiempo.
 Bien se os acuerda cómo en el batel, [...].*

10. Interno: I, 10, p. 44 (de Rosicler y Zofo a Rosicler solo):

Falso
Y porque así convenía, dexaremos al tártaro, que con gran pena, viendo lo acaecido, mandó guiar su nao a las otras que se estaban combatiendo

11. Interno: I, 10, p. 45 (de Rosicler a Bustrafo):

*Antes que el fin d'esta batalla se os diga, os quiero dezir el remate que la de los dos gigantes, que en el palacio del emperador se combatían, uvo, aunque el lector algún tanto de sinsabor en este comedio tenga.
 En grandíssimo trabajo dexamos los gigantes Bustrafo y Bramidoro,*

12. Final: I, 13, pp. 62-63 (de Trebacio, Breño y Lidia a Breño y Lidia solos):

Falso
[...] al tercero día se halló en Constantinopla, a do lo dexaremos agora (I, 14: Ya se os ha dicho el descontento que Breño...)

13. Implícito (interno): I, 14, p. 65 (de Lidia a Trebacio).

14. Interno: I, 15, pp. 68-69 (de Trebacio a la corte de Constantinopla):

Estando en esto, el viento austro me sopló a la oreja, haziéndome mover propósito y dexar lo comenzado, poniéndome el rostro hazia la parte de la ciudad de

Constantinopla, do la corte del emperador quedava tan descontenta de ver la partida de su señor que parecía en su tristeza adivinavan los trabajos y peligros en que el buen emperador se avía de ver.

15. Final: I, 15, p. 70 (de Rosicler y Brandimardo a Galtenor, Claridiano y Rosalvira):

[...] a do lo dexaremos, y al príncipe Rosicler y Brandimardo ir su viage, quedando solas la emperatriz, que su reino governava, y en su compañía a la emperatriz Claridiana y la Reina de Lira y la infanta Olivia, por deziros el sucesso de los dos niños hijos del gran Alfêbo.

16. Interno: I, 16, p. 72 (de Galtenor, Claridiano y Rosalvira a Galtenor y Claridiano solos):

Falso
Ora bolvamos al gigante, que dormido avía quedado; que, como recordó y [...]

17. Final: I, 16, p. 73 (de Claridiano a Alfebo y Tefereo):

Muchas más cosas pudiera deziros de las noblezas del príncipe, según el sabio Artemidoro lo descubrió, pero acaso su generoso padre hizo que bolviessse mi pluma, para averos de contar sus altas <hazanas> [hazañas]

18. Interno: I, 18, p. 83 (de Alfebo y Tefereo a Eleno):

*[...] donde lo dexaremos, porque fui forçado de la amorosa flecha de Cupido refrescar los oyentes y contarles alguna de sus amorosas llagas, dexando holgar la furiosa espada de Marte por algún tiempo.
Bolviendo, pues, a la historia pasada, bien se os acordará cómo el príncipe don Eleno de Dacia, [vio] que un cavallero forçava una dama, y en siendo tiempo los bateles se apartaron con gran velocidad, sin lo aver echado de ver, [...].*

19. Final: I, 19, pp. 91-92 (de Eleno y otros en Numidia a Trebacio en Tinacria):

Pero como veo aver tiempo que del ínclito emperador estoy olvidado, buelvo a dezir lo que en la fuente de Tinacria, a do le dexamos, le acaeciò. (I, 20: Con gran trabajo y en gran aflicción dexamos al muy alto y valeroso emperador Trebacio en la Isla de Tinacria, a la fuente del mármol.)

20. Final: I, 22, p. 107 (de Trebacio a Garrofilea):

Falso
Avremos de dexar ya al emperador en ella por deziros el llanto de la linda Garrofilea, que por averse ido de tal suerte el buen Trebacio hazía.

21. Interno: I, 23, p. 110 (de Garrofilea a [Alfebo] a Brufaldoro):

[...] donde los dexaremos hasta su tiempo a los unos y a los otros, por tornarnos a dezir del Cavallero del Febo; pero primero, por lo que cumple a esta historia, os diremos lo que dixo Brufaldoro cuando supo la muerte de Bramarandos, su hermano [...].

22. Implícito (final): I, 23, p. 111 (de Brufaldoro a Alfebo).

23. Final: I, 24, p. 117 (de Alfebo a Trebacio):

Pero, para que la historia vaya por su orden, es menester dexallos d'esta manera hasta su tiempo, por deziros del emperador, que al puerto de Cimarra llegó a desembarcar. (I, 25: Ya se os ha contado cómo el emperador fue aportado al puerto de Cimarra, [...].

24. Final: I, 26, p. 128 (de Trebacio y otros a Brufaldoro en Constantinopla):

[...] vieron dos caballeros que una muy reñida batalla hazían, a do los dexaremos, por deziros lo que el fiero moro Rey de Mauritania hizo en donde le dexamos. (I, 27: Bien se os acordará de cómo el fiero moro Brufaldoro llegó a un corro de damas.)

25. Interno: I, 27, p. 134 (de Zoilo en Constantinopla a Trebacio en Constantinopla):

Falso
Bolviendo, pues, al regozijo que los vassallos del emperador sintieron con su venida, os digo que no entendían en otro sino en hazerle fiestas y regozijos.

26. Final: I, 27, p. 134 (de Constantinopla a Arquisilora):

[...] adonde los dexaremos hasta su tiempo, començando a discantar los altos hechos de la linda Arquisilora, Reina de Lira.

27. Final: I, 28, p. 140 (de Arquisilora a Rosicler y Brandimardo):

Y bolvamos a tratar de la restauración del reino de Lira, que a tanta costa del buen príncipe Brandimardo se hizo. (I, 29: Bien se os acordará cuando el valeroso Rosicler.)

28. Interno: I, 29, p. 142 (de Rosicler en Lira al Caballero de la Imperial Cabeça en la corte de Constantinopla):

*A do lo avremos de dexar, por nos bolver a Grecia, por dar fin a nuestra primera parte.
Ya se os acuerda cómo el Cavallero de la Imperial Cabeça, [...].*

29. Implícito: I, 29 / II, 1, pp. 144-145 (de Trebacio y el Rey de los Garamantes a Claridiano).

Segundo libro

1. Interno: II, 2, p. 155 (de Claridiano a Trebacio y el Rey de los Garamantes):

[...] el cual en la tercera parte se os dirá, porque agora nos conviene dexar al rey Delfo y a Claridiano y al Rey de Arginaria, reposando con mucho contento, por tornaros a dezir del noble emperador, que en su furiosa y muy reñi[ida] batalla dexamos en la primera parte d'este libro contra el Rey de los Garamantes, [...].

2. Interno: II, 3, pp. 157-158 (de Trebacio a Eleno):

*[...] adonde lo avremos de dexar, por dezir los acaescimientos y aventuras que al príncipe Eleno le avinieron en el tiempo que anduvo navegando en el mundo, del cual, así por ser tan noble como belicoso y esforçado es razón no se pase tanto tiempo sin d'él se acordar ni hazer mención.
Bien se os acordará cómo salió de Numidia [...].*

3. Final: II, 5, pp. 171-172 (de Rosicler, Eleno y Garrofilea a Brufaldoro):

A do lo dexaremos, por deziros de su primo, que como vio mover el batel con tan súpita arremetida, no sabré deziros el dolor y tristeza que sintió de no poder gozar de su estremada conversación. Lo mismo hizo la reina, que, aunque lo procurava encubrir, fue grande su pesar. De Eleno os digo que, como vieron ser el que primero emprendió la batalla por causa de la libertad suya, como a cosa divina lo acatavan.

Con esto se quisieron bolver a la ciudad, adonde así del suceso de la prisión de la reina y la causa, adelante se os dirá, porque soy forçado a contar los estremados hechos del mauritano.

(II, 6) *Bien se os acordará cuando el fiero mancebo Brufaldoro [...].*

4. Final: II, 6, p. 176 (de Brufaldoro y Zoílo, tras la marcha de Zoílo y su muerte, a Brufaldoro):

A do lo dexaremos hasta su tiempo, que d'el y del edificio que la infanta hizo se os dará cuenta, por deziros lo que el pagano Brufaldoro hizo.

5. Final: II, 7, p. 180 (de Brufaldoro y Espinela a Claridiano):

A do los avremos de dexar, por tornaros a dezir el descontento grande que el valeroso Claridiano en la isla Trapobana tenía [...].

6. Interno: II, 15, p. 214 (de Claridiano a Rosicler):

A este tiempo me sopló el viento Bóreas a la oreja, para que dixesse los ínclitos hechos y valerosas fuerças del valiente Rosicler. Ya se os acuerda que por socorrer su cavallo saltó en el batel, [...].

7. Interno: II, 18, p. 277 (de Rosicler y Fangomadán a Alfebo):

A este tiempo fue necesario dexar los dos guerreros hasta su tiempo, por dezir del Emperador de Trapisonda, el grande y poderoso Alfebo, que como ya oístes, supo cómo el sobervio Brufaldoro, sin temor de sus epítafios, se armó de las armas de Bramarante, tomando consigo dos extremos, el uno de lo que prometió, y el otro de no dexar su imperial señorío.

8. Interno: II, 19, p. 232 (de Alfebo, Bramidoro y Tigliafa a Claridiano):

Con grandes sospiros y lágrimas, con rostro triste y lamentable que a cualquiera moviera a compasión, començo a dezir ciertas razones, las cuales adelante se os dirán, porque al presente me fuerça obligación que tengo a dezir el suceso de la batalla començada entre la luz de la cavallería y el fiero palestino.

Ya se os dixo cómo ambos estaban a punto de guerra, y así puestos, las lanças baxas, el uno contra el otro venían.

9. Final: II, 22, p. 248 (de Claridiano y Caiclerlinga a Eleno):

Estando en esta conversación acaecieron cosas tan altas, así en Tinacria como <in> [en] Grecia, que, que, forçado d'ellas, uve de olvidar los regalos de Venus por tomar furias de Marte.

10. Interno: II, 23, p. 248 (de Eleno a Polifebo):

Aviendo bebido y refrescándose, se sentó sobre un tronco de un árbol que estava cortado, sintiendo en su pecho un nuevo ser y nuevos desseos, como adelante se os dirá. Siéndome forçoso bolver a Tinacria, lo dexaré en este estado.

11. Final: II, (24)25, p. 263 (del emperador de Alemania y su corte a Polifebo):

Adonde los avremos de dexar, porque la furia del tinacrio a gran priessa me pide [que cuente] lo que le aconteció.

12. Final: II, 26, p. 266 (de Polifebo a Laurentino y Florisarte a Polifebo):

Falso

Pero antes que os diga quién era este cavallero, me conviene dezirlos lo demás que al tinacrio le acaesció, aviéndose despedido del emperador.

13. Interno: II, 27, p. 267 (de Polifebo a Alfebo):

D'esta manera passaron toda la noche hasta que vino la mañana, que les acaesció ciert[ta] aventura que, para haverla [de] contar es necesario bolver al Cavallero del Febo, donde le dexamos, que, como ya oistes, estava mirando las ceremonias que la infanta Tigliafa delante del cuerpo de Zoilo hazía, [...].

14. Interno: II, 27, p. 268 (de Alfebo a Claridiano):

Avrelos de dexar en este punto por bolver al pastor Claridiano, que en la suave música con el laúd en la mano lo dexamos, [...].

15. Interno: II, 30, p. 286 (de Claridiano a Arquisilora):

Y aunque conforme a razón, ha mucho tiempo que la linda matrona Reina de Lira no hemos hablado; la cual con buen tiempo y regozijo por el mar adelante, [...].

Apéndice 2.

Los poemas de Pedro de la Sierra

Al pie d'este alto pino el sinventura
de Bramarante yaze sepultado,
fuerte, furioso más que criatura
nascida dentro del pagano estado.
Matose con su propria mano dura,
rompió su corazón jamás domado;
y el hijo de Trebacio fue el primero
que vido en tierra muerto el moro fiero.

Él con su mano abrió la sepultura,
siendo su cuerpo de más gloria digno,
poniendo por trofeo esta pintura
en lo más rezio del hojoso pino.
Nadie las armas del tan <sinventera> [sinventura]
ose cubrírselas sin se hallar digno;
y el que las cubra pierda aquí el sossiego,
pues toma guerra con el imperio griego.



Con ver las claras ondas d'estos ríos
creyendo descansar, padezco tanto
que del Amor me causan los desvíos.

Por dar algún alivio a mi mal, canto;
mas conviértese luego en tanta pena
que me haze bolver de nuevo al llanto.

Mi desventura a esto me condena,
desterrando del alma el alegría,
porque jamás espere cosa buena.

Passó ya el tiempo que cantar solía
y en tormento se ha buelto mi tesoro,
porque lo quiere assí la suerte mía.

¡Cuán poco me valió el cabello de oro
y el bello resplandor de mi figura
contra el desdén airado de aquel moro!

¡Ay, pérfido, cruel! ¡Ay, suerte dura!
¿Qué viste en mí, que tan tiranamente
negaste tu favor a mi hermosura?

No sé cómo el gran Júpiter consiente,
ni el valor summo del imperio griego,
que yo padezca en él injustamente.

Con tu fingido amor pusiste fuego
al alma d'esta mísera donzella;
y, en viéndote adorar, partiste luego.

¿Quién apagó tan presto la centella
con que abrasado el pecho te fingiste
sólo para engañar una donzella?

¿Qué gloria o qué trofeo pretendiste
de hazer este engaño? ¿A quién creyera
que en el lago infernal ninguno ay triste?

Si tu cruda intención, tirano, era,
en viéndome captiva, assí olvidarme,
darme muerte más honra tuya fuera.

Menor infamia fuera el acabarme
que no dexarme assí viva muriendo
y por sólo quererte lastimarme.

Por ti se va mi vida consumiendo
y, aunque me huyes, muero por hallarte;
y al punto que me ves partes huyendo.

En tanto que no muero, he de <buscarre> [buscarte],
porque el amor de suerte me ha rendido

que para defenderme no soy parte,
aunque el trabajo y tiempo veo perdido.



A todos los que arriben aquí, ruego
no lleguen al trofeo divulgado.
Por mano de la luz del imperio griego
entienda le será muy demandado.
Su hermano, el gran Alfebo, en este fuego
se mete, conformando lo pintado.
¡Ó, cuán bien menester avrá fuerças y manos
quien contradezir quisiere los hermanos!



¡Ay, muerte cruel!, ¿cuándo será hora
de dar fin a dolor que tanto quiero,
con gozo universal de mi señora?

Gran tiempo ha, ¡ó, Átrapos!, que espero
en esta selva triste desterrado,
adonde con tal vida siempre muero.

¡Ay, mísero vivir!, ¡ó, <infellz> [infeliz] hado!
¡Que pueda sustentar humanamente
dolor que para un tigre es muy sobrado!

¡Ay, señora cruel!, si agora siente
tu duro corazón mi desventura,
imposible será no se contente.

Mas no será tan buena mi ventura
que, ya que por tu causa muerte siento,
antes de verla, viesse tu figura.

¡Ay, vano dessear! Mal pensamiento
es codiciar el verte, estando airada.
¡Cuán doble para mí será el tormento!

¡Ay, Dios! ¿Y quién tu mano delicada
pudiesse contemplar antes de muerto,
ora con rostro airado o sossegada?

Bien sé que para mí será el tormento,
pero al fin ya iría descansado
en que supieses ser ya por ti muerto.

Pero mi desear es escusado,
son niñerías, pues veo es imposible
ver tu figura en este despoblado.

Bien muchas veces te veo visible,
tu rostro en mil partes dibuxa<n>do,
a veces severo y otras apazible.

Como quien con antojos ochavados
en muchas partes mira una figura
y en vano en él los braços son lançados,
 así yo, por mi desventura,
con tal antojo estoy con gloria ufano,
suspensio en contemplar tanta hermosura.

Algunas vezes pruevo a echar la mano,
pensando de te asir, y el pensamiento
hallo ser ocupado todo en vano.

No me queda sino mayor tormento;
no me queda más de un duro llanto,
tal que esta selva mucho ha sentimiento.

Las vezes que por descansar yo canto,
rebuelve al fin en una grave pena;
de lo poder sufrir recibo espanto.

¡A, señora cruel, que en tierra agena
he de morir por sólo bien quererte
y aun no sabré si la ternás por buena!
¡Ó, quién pudiesse antes, amor, verte!



¡Ó, dura más que fiera tigre ircana,
y más sorda a mis quejas qu'el ruido
embravecido de la mar insana!
Vesme entregado, vesme aquí rendido.
Pues que vences, toma cruel tirana
de un cuerpo miserable y afligido
las postrimeras obras y despojos.
Y pongo fin del todo a mis enojos.

Ya no te ofenderá mi triste rostro,
mi temerosa voz, mi mal pasado.
Bien sabes que en tu vida no moviste
el passo a consolarme en tal estado,

ni tu corazón crudo enterneciste
viendo mi cuerpo así desamparado.
Vernás arrepentirte de mi llanto,
mas tu arrepentir será mayor quebranto.

¿Cómo pudiste, cruel, así olvidarte
de aquel perfecto amor, y de sus ciegos
ñudos <y> en un punto desatarte?
¿No se te acuerda de los dulces juegos
de nuestra niñez, que acaso fueron parte
d'estos terribles y encendidos fuegos,
cuando en la encina de la espessa breña
hablávamos con maña, negra seña?

En nada contigo estuve pereçoso
que para tu servicio y honra fuesse.
Juntos tomando a vezes el reposo
juravas, si ausente yo estuviesse,
ningún descanso ni vivir sabroso
avría que a tu alma gozo diesse:
el aurora para ti sería nocturna
y el día claro en velle noche bruna,
ni el agua daría sabor, ni olor la rosa,
ni el prado flores para conortarte.
¿A quién me quexo?, que no me escucha cosa
de cuantas digo; consuelo era escucharte.
¡Ó, qué palabras de muger piadosa
mostravas, amor mío, de tu parte!
Pero devía de ser tan importuno
que no merezco ya consuelo alguno.

¡Ó, dioses de amadores, si ay alguno
de los amantes, si el cuidado os toca!
¡O tú solo, si toca a solo uno!
¡Oí palabras que mi triste boca
echa con voz doliente y mal insano!
Antes que aver tome en tierra poca
dadme algún consuelo, prometiendo
qu'el daño de mi muerte iréis diziendo.

¡Ó, hermosas ninfas que, teniendo
gobierno d'estas selvas y montañas,
a caça andáis por ellas discurriendo!
Dexad de proseguir las alimañas;
dexaldas con reposo estén paciendo;

venid a ver un corazón y entrañas
de un hombre lastimado y perseguido
que no le vale fuerças ni partido.

¡Ó, dríades de amor muy estimadas,
hermosas, graciosísimas donzellas
que a las tardes salís do estáis cerradas
con los cabellos ruvios, que las bellas
espaldas dexan de oro cobijadas!,
doleos de mis cantos y querellas,
y si tenéis poder, a dicha o suerte,
al sinventura dalde amarga muerte.

¡Ó, fieros ossos, que por los rincones
d'estas oscuras cavernas escondidos
estáis oyendo a vezes mis razones!,
quedao a Dios, que ya vuestros oídos
se cansarán de oír tantas passiones.
No estéis por verme assí embravecidos.
¡Adiós, montañas! ¡Adiós, ó, verde prado!
¡Adiós, corriente río acristalado!



¡Ay, dulces, claros ríos,
que murmurando andáis muy mansamente!,
oíd los cantos míos,
antes que Amor intente
de dividir mi amarga y triste mente.

Montes que andáis luchando
con dura soledad todo momento,
pues veis que os voy buscando
con sobra de contento,
¿por qué no me ayudáis en mi tormento?

Aves, que el dulce canto
sembráis en vano por este aire fiero,
oíd mi triste llanto,
pues que sin causa muero
y en vano mis passiones contar quiero.

¡Ó, montes, y animales!
Por mí antes de agora sois llamados,
¡oíd, oíd mis males!

pues que son comparados
con vuestra bruta vida en despoblados.

Pues quiso mi ventura
partiesse do jamás pensé partirme
con tanta desventura,
parece que el amor aún no me es firme.

Conviene consolarme,
que aún no es agora tiempo de morirme,
pues no quiere matarme
Amor, he de estar firme
hasta más causa tener para partirme.

Vergonçosa es la muerte,
en un tan baxo, triste y vil estado,
muriendo d'esta suerte,
sin caso más honrado,
será un morir sin gloria y desastrado.

A un tan firme amante
no es bien que digan muere<n> de tal arte
ni de caso semejante,
sin que al fiero Marte
jamás aya tenido de su parte.



Bien quisiera callar mi triste llanto,
si mi cruel dolor lo consintiera.
Imposible será que sufra tanto.

Sufrir yo bien querría, si pudiesse,
pero siento será tiempo perdido,
o si tras ser perdido loco fuese.

No cumple publicar mi gran gemido,
cruel señora, pues con burla y risa
burlas del mal que tú la causa has sido.

¡Ay, ciego entendimiento!, bien avisa
su cruel donaire <y> serte riguroso,
pues trae mi alma en todo tu divisa.

Si yo, que rijo a ti, mudar no oso,
¿cómo tú mudarás, siendo regido
de quien tiene su mal por muy dichoso?

Gran gloria es de amor ser malherido,
si va su crueldad algo mezclada
con gozo de se ver favorecido.

Mas, ¡ay del triste amante que airada
contino vee la cara de su dea!
En esto es el sufrir cosa pesada.

Diez años largos ha que te dessea
servir este infeliz triste amante,
y en otro noche y día no se emplea.

Nunca pude ver, ni aun un instante,
por los servicios grandes que te hecho
alegre ver acaso tu semblante.

Muy espantado estoy, ¡ay, triste pechol,
cómo passando tanto sin sossiego
no estás de puras lágrimas deshecho.

Un ñudo ataste, amor, en mí tan ciego,
cegando mis sentidos totalmente,
y a fin de se quemar lo aprieta el fuego.

¡Ó, si sintiesses, dea, lo que siente
mi triste corazón con tu crueza,
ternías la vida por inconveniente!

¡Ay! ¿Qué te digo, dea, de tu estrañeza?
Levanta aquessos ojos a mirarme,
mostrando en ellos alguna terneza.

Si consuelo has de tener por acabarme,
embíalo a mandar, que gran consuelo
será por tu mandado muerte darme.

No vees que avrá justicia allá en el cielo;
si por ti me fuesse así mandado,
serte muy mal contado no recelo.

Morir por bien amar es caso honrado,
mas, ¡ay de quien es causa de tal muerte!,
pues le ha de ser por tiempo demandado.

De mí dirán morí por bien quererte,
dirá aquel que fuere firme amante
o quien tuviesse tan felice suerte.

De ti dirán ser más dura que diamante,
cruel, desapiadada y homicida,
y que en esto tu exercicio es muy pujante.

¿Cómo puedes sufrir que pierda vida
amor? Pues, yo muriendo, también muere
y tú te quedarás sin ser querida.

Razón será que quieras quien te quiere.
Ya es hora que fenezca mi tormento,
si tu belleza acaso consintiere.

No muera en semejante descontento
e irá mi alma algo descansada
con sólo que tú muestres sentimiento.

Bien veo que mereces ser amada,
pues eres más que todas linda y bella,
y sola en el mundo señalada.

Ni ay ni puede aver dueña o donzella
que llegue con gran parte a tu hermosura,
muéstraste ser luzero a par de estrella,
yo lo defenderé a toda criatura.



Con un cuidado, Amor, otro cuidado
desarraigar quisiste de mi pecho,
y con mayor tormento qu'el pasado
siento mi corazón estar deshecho.
Creí quedar del todo libertado,
contento, ufano, rico y satisfecho,
mas ha sido el remedio de tal suerte
que me ha puesto en las manos de la muerte.

Y es tal mi daño que con él ya siento
detener vida; viene la esperanza,
y saco esfuerço en medio del tormento
para valerme de la confianza.
Y en este tan contrario movimiento
nunca assegura un punto mi balança.
Y si con sólo ver falta el sosiego,
¿que hará si se aumenta más el fuego?

No me atrevo a fiar de mi ventura
lo que el temor a cada passo niega,
porque mi dama ingrata, esquiva y dura
tras otro gusto va rendida y ciega.
Y assí nada la vida me assegura
y mi descanso un punto no sossiega,
pues la que adoro a otro va buscando
e yo por ella triste lamentando.



A darme mayor bien será escusado
 que tu poder, Fortuna, sea bastante,
 pues cuanto puedes dar, ya me lo has dado
 y no podrás pasar más adelante.
 Mas yo siento que juegas al trocado,
 pues me quitái[s] el bien en un instante,
 que tan seguramente posehía,
 y truecas en tormento el alegría.

Tu mu<n>dança cruel tan mal me trata
 que a tus golpes no basta fortaleza.
 Desseo la muerte, mas, de quien me mata,
 ¿cómo podré vengarme sin baxeza?
 ¡Ó, Fortuna cruel, Fortuna ingrata!
 Triunfan los otros, muero yo en pobreza.
 Tirana, ciega, ¿dónde te me escondes,
 que ni te puedo ver ni me respondes?



Ninguno quiera ser tan atrevido
 en la tinacria emplear su pensamiento
 ni publicarse de su amor vencido,
 pues todo será en vano su tormento
 sin que primero, con valor crecido,
 en arras él le traiga y casamiento,
 la cabeça de su ingrato padre,
 violador del pecho de su madre.



Lidia, mi amada y desamada.
 Quise y mi querer fue sin sentido;
 sentí de amor y amor no sintió nada,
 pues a sentir me dio lo no devido.
 Holgose en darme muerte desastrada.
 Al fin el corazón murió, no fue vencido.
 Cubrió mi cuerpo con la piedra dura,
 mas no cubrió mi fama y desventura.



¿En qué podré esperar contentamiento
ni bien que tan extraño mal concierto,
si el cielo, acrecentando mi tormento,
puso mi gloria en manos de mi muerte?
Admírome que un triste pensamiento
no tenga de acabarme fuerza fuerte;
y más admiración puede causarme
ver que me falta a mí para matarme.

Verdugo es de mi alma la memoria,
que con tanto olvido me atormenta
cuando la dulce y regalada historia
de aquel pasado bien me representa.
Pues acabó Fortuna tanta gloria,
¿por qué ay cielo que vida me consienta?
Deve de ser porque muriendo viva
y mil muertes viviendo así reciba.



Aquí yaze Felina desdichada,
cubierta de la seca tierra dura,
a quien su flor primera fue robada
por un traidor en esta selva obscura.
Y ella se dio la muerte con la espada
del que violó su fama limpia y pura,
y quiso contra sí ser inhumana,
en sacrificio dándose a Diana.



Amantes, ¿no es gran pasión
y muerte muy dolorida
verse partidos en vida
dos cuerpos y un corazón?
Es la fuerza de Cupido
tan fuerte que, el mismo día
que os vi, sentí el alma mía
averse en vós convertido.

¡Ó, dichosa tal unión!
 ¡Ó, vida para más vida,
 si no fuese dolorida
 por perder el corazón!

Bien que Amor tenga poder
 de partirlo siendo uno,
 su poder será ninguno
 cuanto toca al bien querer.

Ten firme mi corazón,
 aunque sientas cruel herida.
 Pierde primero la vida
 que perder el afición.



Llena de angustia y tormento
 queda la triste memoria
 cuando de pena o de gloria
 le viene algún pensamiento.

Si el dolor vitoria alcanza
 del corazón lastimado,
 memoria del mal pasado
 toma en él cruda vengança.

Y este grave descontento
 causa más a la memoria
 cuando de pena o de gloria
 le viene algún pensamiento.

Corazón tan afligido
 con las ondas de la muerte,
 no es possible defenderte,
 siendo tanto combatido.

Excesivo es el tormento,
 triste y fúnebre tu historia
 cuando de pena o de gloria
 le viene algún pensamiento.

Ríndete, corazón triste,
 de dolor grave dehecho,
 pues no sacarás provecho
 de aquél a quien te rendiste.

Acábase tu tormento
 con la muerte, que es vitoria,

si no quies que la memoria
se acabe en un pensamiento.



¡Ó, Calíope!, levanta
tu sacro rostro en lágrimas bañado,
afirma bien tu planta
con passo apresurado
y ven, divina diosa, a mi llamado.

Con tu favor y ayuda
terná poder mi mísero lamento,
aun entre gente ruda,
si oyen mi tormento,
avrán igual conmigo el sentimiento.

Y aún, si tiempo sobre,
lo que no podré creer sobrarles <puede> [pueda],
sentirán la obra
cuando mandó a su rueda
Fortuna sobre mí estuviessse queda.

Con cuanto mal se ha hecho
cotejándole con este amor es nada;
yo creo que en tu pecho
tu furia acelerada
no avrá causado muerte tan pesada.

Es cosa nunca oída
cómo pudiste, Amor, tan crudo ser.
¡Ó, cruel homicida!,
pues que te falta el ver,
sirviérase a lo menos del saber.

¿Quién uvo tan constante
que assí tu brava furia resistiessse?
No sé cómo me cante,
ni qué exemplo truxesse,
para que algún consuelo recibiesse.

Oíd mi triste llanto
los que de amor andáis sufriendo males.
Sentid mi aflicto canto,
mirad ser desiguales,
guardáos de sus mañas, pues son tales.



El que más libertado
 está del amoroso y dulce fuego
 no viva descuidado,
 que suele el niño ciego
 del más libre hazer donaire y juego.

Que, para defenderse
 de su poder, ninguno es poderoso,
 porque, sin poder verse,
 ofende el cauteloso
 y destruye el contento y el reposo.

Y da pena sin tassa
 al que libre procura tener gloria.
 Y al más elado abrasa
 siguiendo la vitoria
 del alma que le estraña en su memoria.



Pues pagué con el alma el bien de verte,
 gallarda y hermosísima pastora,
 y cierta de mi fe pueden hazerte
 las fuentes de mis ojos cada hora,
 ¿por qué sirve este amor de endurecerte
 y, despreciando al que tu nombre adora,
 le trata tu desdén de tal manera
 que no quieres que viva ni que muera?



Herir Amor mi pecho es escusado,
 que ni quiero querer ni ser querido,
 ni verme una hora alegre, otra penado,
 con favores de amor o con olvido.
 Essento quiero ser y libertado
 de los fueros y leyes de Cupido,
 ¡y engañe el ciego a quien le pareciere,
 que a mí ya no podrá mientras viviere!



Nunca yo sin Amor tendré contento,
pues no es vida vivir sin tal cuidado,
que en sólo el gusto de mi pensamiento
el bien todo del suelo está cifrado.
Y en más estimo padecer tormento,
de tal belleza siéndome causado,
que, ausente de tan dulce compañía,
el descanso, la vida y alegría.



¡Ay, rendido corazón,
qué libre, qué descuidado
estabas d'este cuidado
que te da tanta pasión!
¡Qué desventurada suerte
te ha puesto en tan gran estrecho,
<qne> [que] no te es ya de provecho
fuerça para defenderte!

Mas, ¡ay, loco!, ¿qué ventura
me puede venir mayor
que averme rendido amor
a tan rara hermosura?

¡Ay, bellísima pastora,
¡qué dulce sería la <muette> [muerte],
si yo mereciesse verte,
aunque muriese a la hora!

No te ofenda ser querida
del que no tiene poder
para dexar de querer
mientras Dios le diere vida.

Y cuando el mal inhumano
fuere ocasión que yo muera,
¡no sé qué más bien espera
quien muere por esa mano!



En este valle, pastor,
apacienta una pastora;
piérdese en su pecho Amor
y en ella Amor nunca mora.

Es la mayor perfección,
 la suya, que el cielo ha hecho,
 mas tiene de nieve el pecho
 y de azero el corazón.
 Y por ser su desamor
 tanto con el que la adora,
 piérdese en su pecho Amor
 y en ella Amor nunca mora.

Anda Amor enamorado
 de su estremada belleza,
 pero con más estrañeza
 que otro ninguno es tratado.
 Y burla de su dolor
 de suerte que a cada hora
 se pierde en su pecho Amor,
 porque en él jamás no mora.



Es crudo mi mal,
 y tengo por bueno
 el tiempo que peno
 por un rostro tal.

Con mi mal esquivo
 peno y sufro tanto
 que me causa espanto
 ver que con él vivo;
 y con ser mortal,
 le tengo por bueno,
 sólo en ver que peno
 por un rostro tal.

Tiene mi tormento
 tan buena ocasión
 que de mi pasión
 quita el sentimiento.
 Y aunque es desigual,
 tengo ya por bueno
 el tiempo que peno
 por un rostro tal.



Con lágrimas las piedras enternezco,
con sopiros enciendo el fresco viento
y en el infierno del Amor padezco
diferente dolor cada momento.
Y a la que en sacrificio el alma ofrezco
ni la obliga mi fe ni mi tormento,
ni me quiere dar muerte, por no darme
cosa de que pudiese aprovecharme.



Sepa yo, pastora, cierto
si es mi amor acepto en ti,
y si no, entiende de mí
que a la hora seré muerto.

Por lo que quiero la vida
es para poder quererte,
y si d'esto has de ofenderte,
no ay para qué más la pida.
Muéstrame, pastora, aquí
si a darte contento acierto,
y si no, entiende de mí
que a la hora seré muerto.

Muestra claro el desengaño
que ha tanto tiempo que espero,
y di si lo que te quiero
pagas con fingido engaño.
Y si acaso fuesse assí
y en nuestra fe no ay concierto,
luego entenderás de mí
que a la hora seré muerto.



Zagala, no me desprecies
ni me des tal disfavor.
¡Guarte, no enojés a Amor
y te pague cual mereces!

Con un rendido, tal brío
no muestres, bella pastora,

ni pagues al que te adora
 con tal desdén y desvío.
 No acreeñes más dolor
 al alma del que te ofreces.
 ¡Guarte, no enojés a Amor
 y te pague cual mereces!

Los passos a mi esperança
 no des, zagala, en cortar,
 que el alma sabe tomar
 d'essas ofensas vengança.
 Tiempla un poco esse rigor
 con que muero tantas vezes.
 ¡Guarte, no enojés a Amor
 y te pague cual mereces!



¿De qué sirve mostrar con un rendido
 tan extraño rigor, pastora mía,
 que contra ti, si culpa ha cometido,
 fue darte el corazón que poseía
 y, en lágrimas deshecho y consumido,
 en duros pechos tiernas almas cría,
 y en el tuyo, que muestra ser de cera,
 alma de azero, corazón de fiera?

BIBLIOGRAFÍA

I. Fuentes primarias

Pedro de la Sierra, *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*

Ediciones

Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1580.

Zaragoza, Juan Soler, 1581.

Valladolid, Juan Fernández de Córdoba, 1585.

Zaragoza, Pedro Cabarte, 1617.

Ed. de J. J. Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.

Referencias bibliográficas

Catalogue de livres espagnols rares et précieux: Romans de chevalerie, poètes, auteurs dramatiques et romanciers espagnols et portugais des XV, XVI et XVII siècles [...] Première partie, París, Em. Paul et fils et Guillemin, 1899.

EISENBERG, D., «Más datos bibliográficos sobre Libros de Caballerías españolas», *Revista de Literatura*, XXXIV (1968), 67-68, pp. 5-14.

— y M.^a C. MARÍN PINA, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.

GALLARDO, B. J., *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formada con los apuntamientos de [...] coordinados y aumentados por M. R. Zarco del Valle y J. Sancho Rayón*, Madrid, Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1863-1889, 4 vols.

GARCÍA, J. C., *Ensayo de una Tipografía Complutense*, Madrid, Imp. Tello, 1889.

- GAYANGOS, P. de, «Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa, hasta el año 1800», en *Libros de caballerías I*, Biblioteca de Autores Españoles, 40, Madrid, Rivadeneyra, 1874.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M., «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. V: Otros libros de caballerías conservados en la Biblioteca del Palacio Real (Madrid)», *Studi Ispanici* (1994/1996), pp. 9-49.
- MARTÍN ABAD, J., *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid, Arco/Libros, 1991, 3 vols.
- PALAU Y DULCET, A., *Manual del librero hispano americano: Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*, 2.^a ed. corr. y aum., Barcelona, etc., Librería Anticuaria de A. Palau, etc., 1948-1977.
- PASCUAL Y CUÉLLAR, E., «Catálogo de las obras impresas en Alcalá de Henares en diferentes épocas», en *La Cuna de Cervantes*, 4 (1876), pp. 20-30, 9 (1876), pp. 68-69, 12 (1876), pp. 96-97, y 14 (1876), pp. 110-111.
- SALVÁ Y MALLÉN, P., *Catálogo de la Biblioteca de Salvá [...] enriquecido con la descripción de otras muchas obras, de sus ediciones, etc.*, Valencia, Imp. de Ferrer de Orga, 1872.
- SÁNCHEZ, J. M., *Bibliografía aragonesa del siglo XVI (1501-1600)*, introd. de R. Moralejo Álvarez y L. Romero Tobar (edición facsímil de la edición de Madrid, Imprenta Clásica Española, 1914), Madrid, Arco/Libros, 1991.
- SIMÓN DÍAZ, J., *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, CSIC / Instituto «Miguel de Cervantes», 1950.
- UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. DEPARTAMENTO DE BIBLIOGRAFÍA, *Repertorio de impresos españoles perdidos e imaginarios*, Madrid, Instituto Bibliográfico Hispánico, etc., 1982-1983.
- VINDEL, F., *Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispano-americano (1475-1850)*, Madrid, Imp. Góngora, 1930-1934.

D. Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros*

- Zaragoza, Esteban de Nájera, 1555.
- Zaragoza, Mich. de Guesca, 1562.
- Zaragoza, Juan Soler, 1579.
- Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1580
- Medina del Campo, Francisco del Canto, a costa de Juan Boyer, mercader de libros, 1583.
- Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1585.
- Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, a costa de Juan de Bonilla, 1617.
- Ed. de D. Eisenberg, 6 vols., Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, 1975.

- CASTIGLIONE, B. de, *El Cortesano*, trad. de J. Boscán, ed. de R. Reyes Cano, Madrid, Espasa-Calpe, 1945.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *El caballero del León*, ed. y trad. de I. de Riquer, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Clarián de Landanis (libro II)*, ed. de J. Guijarro Ceballos, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- CONTRERAS, J. de, *Selva de aventuras (1565-1583)*, ed. de M. Á. Teijeiro Fuentes, Cáceres, Institución «Fernando el Católico» / Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Extremadura, 1991.
- CORBERA, E., *Febo el troyano*, ed. de J. J. Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- La corónica de Tablante de Ricamonte y de Jofre*, en *Historias caballerescas del siglo XVI. II*, ed. de N. Baranda, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1995.
- La corónica Troyana en Romance*, Medina del Campo, Francisco del Canto, a costa de Benito Boyer, 1587 (ejemplar 200.e.19 de la British Library de Londres).
- La demanda del Santo Grial*, Toledo, Juan de Villaquirán, 1515 (10 de octubre). (Ejemplar G.10241 de la British Library.)
- La demanda del Sancto Grial*, en *Libros de caballerías I*, ed. de A. Bonilla y San Martín, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 6, Madrid, Bailly-Baillière, 1907.
- ENCINA, J. del, *Teatro completo*, ed. de M. Á. Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991.
- Épica medieval española*, ed. de M. Alvar y C. Alvar, Madrid, Cátedra, 1997.
- ERCILLA, A. de, *La Araucana*, ed. de I. Lerner, Madrid, Cátedra, 1998.
- ESPINOSA, J. de, *Diálogo en laude de las mugeres*, ed. de Á. González Simón, Madrid, CSIC / Instituto «Nicolás Antonio», 1946.
- Felix Magno I-II*, ed. de C. Demattè, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Felix Magno III-IV*, ed. de C. Demattè, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- FERNÁNDEZ, J., *Belianís de Grecia*, ed. de L. E. F. de Orduna, Kassel, Reichenberger, 1997.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, ed. de E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1986.
- GIL POLO, G., *Diana enamorada*, ed. de F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1987.
- GUEVARA, A. de, *Epístolas familiares*, Madrid, Viuda de Pedro Madrigal, 1595.
- *Relox de príncipes*, ed. de E. Blanco, ABL / CONFRES, 1994.
- Hechos del Condestable D. Miguel Lucas de Iranzo (crónica del siglo XV)*, ed. de J. de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1940.

- HELIODORO, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea traducida en romance por Fernando de Mena*, ed. de F. López Estrada, Madrid, Real Academia Española, 1954.
- HERRERA, F. de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M.^a Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- Historia del emperador Carlo Magno y de los doze pares de Francia*, en *Historias caballerescas del siglo XVI. II*, ed. de N. Baranda, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1995.
- Historia Troyana en prosa y verso: texto de hacia 1270*, ed. de R. Menéndez Pidal y E. Varón Vallejo, Madrid, Anejos de la Revista de Filología Española, 1934.
- Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. de N. Baranda, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1995.
- HURTADO DE MENDOZA, D., *Poesía completa*, ed. de J. I. Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989.
- Lanzarote del Lago*, trad. de C. Alvar, Madrid, Alianza Editorial, 1987-1988, 7 vols.
- LAYNEZ, P., *Obras*, ed. de J. de Entrambasaguas, Madrid, CSIC / Instituto «Miguel de Cervantes», 1951.
- LEÓN HEBREO, *Diálogos de amor*, trad. de Garcilaso de la Vega, el Inca, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- Libro de Alexandre*, ed. de F. Marcos Marín, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Libro del Caballero Zifar*, ed. de C. González, Madrid, Cátedra, 1983.
- Libro del rey Canamor*, en *Historias caballerescas del siglo XVI. II*, ed. de N. Baranda, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1995, p. 85-87.
- LLULL, R., *Libro de la orden de caballería*, trad. de L. A. de Cuenca, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophia antigua poética*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC / Instituto «Miguel de Cervantes», 1973.
- LUIS DE LEÓN, Fray, *Poesía completa*, ed. de R. Senabre, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- *Poesías completas. Propias, imitaciones y traducciones*, ed. de C. Cuevas, Madrid, Castalia, 2001.
- MARÍA DE FRANCIA, *Lais*, trad. de C. Alvar, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- MARTORELL, J., y M. J. de GALBA, *Tirant lo Blanch*, Valencia, Clàssics Valencians, 1990.
- y M. J. de GALBA, *Tirante el Blanco* (traducción castellana de 1511), ed. de M. de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 5 vols.
- MENA, J. de, *Obras completas*, ed. de M. Á. Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989.
- MEXÍA, P., *Silva de varia lección*, ed. de A. Castro, Madrid, Cátedra, 1989-1990, 2 vols.

- MONTEMAYOR, J. de, *La Diana*, ed. de A. Rallo, Madrid, Cátedra, 1999.
- La muerte del rey Arturo*, trad. de C. Alvar, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- NÚÑEZ DE REINOSO, A., *Historia de los amores de Clarea y Florisea y de los trabajos de Isea*, ed. de J. Jiménez Ruiz, Málaga, Universidad de Málaga, 1997.
- ORTEGA, Melchor de, *Felixmarte de Hircania*, ed. de M.^a R. Aguilar Pardomo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- PASTOR, J., *Farsa de Lucrecia*, ed. electrónica de Amy Sevcik (1999), en <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Lucrecia/Texto.html>>.
- PÉREZ DE MOYA, J., *Philosophía secreta*, ed. de C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- Platir*, ed. de M.^a C. Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- La Poncella de Francia*, en *Historias caballerescas del siglo XVI. II*, ed. de N. Baranda, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1995.
- Primaleón*, ed. de M.^a C. Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- QUEVEDO, F. de, *El Buscón*, ed. de D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2000.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G., *Amadís de Gaula*, ed. de J. M. Cacho Bleca, Madrid, Cátedra, 1991.
- *Sergas de Esplandián*, ed. de C. Sáinz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, J., *Siervo libre de amor*, ed. de A. Prieto, Madrid, Castalia, 1976.
- ROJAS, F. de, *La Celestina*, ed. de B. M. Damiani, Madrid, Cátedra, 1984.
- ROMERO DE CEPEDA, J., *La historia de Rosián de Castilla*, ed. de R. Arias, Madrid, CSIC / Instituto «Miguel de Cervantes», 1979.
- RUEDA, L. de, *Coloquio de Timbria*, en *Teatro español del siglo XVI. Del palacio al corral*, ed. de A. Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pp. 227-263.
- SAN PEDRO, D. de, *Cárcel de amor*, en *Obras completas, II*, ed. de K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1971.
- SILVA, F. de, *Lisuarte de Grecia*, Sevilla, Jacobo y Juan Crómberger, 1525 (ejemplar U-8571 de la Biblioteca Nacional de Madrid).
- *Amadís de Grecia*, Cuenca, Cristóbal Francés, 1530.
- *Cuarta parte de la crónica del excelentísimo príncipe don Florisel de Niquea*, Zaragoza, Pierres de la Floresta, 1568 (ejemplar R-13.772 de la Biblioteca Nacional de Madrid).
- *Florisel de Niquea (Tercera parte)*, ed. de J. Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- Teatro español del siglo XVI. Del palacio al corral*, ed. de A. Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- TORQUEMADA, A. de, *Jardín de flores curiosas*, en *Obras completas I*, ed. de L. Rodríguez Cacho, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1994.

- TORQUEMADA, A. de, *Coloquios satíricos*, en *Obras completas I*, ed. de L. Rodríguez Cacho, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1994.
- *Don Olivante de Laura*, ed. de I. Muguruza, en *Obras completas II*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997.
- Tristán de Leonís*, ed. de M.^a L. Cuesta Torre, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo (Sevilla, 1534)*, ed. de M.^a L. Cuesta Torre, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, ed. de D. Lacroix y Ph. Walter, París, Le Livre de Poche, Lettres Gothiques, 1989.
- VALERA, D. de, *Tratado de las armas*, en M. Penna (ed.), *Prosistas castellanos del siglo XV*, Madrid, Atlas, 1959.
- *Tratado en defensa de virtuossas mugeres*, en M. Penna (ed.), *Prosistas castellanos del siglo XV*, Madrid, Atlas, 1959.
- VILLALÓN, C. de, *El Crotalón*, ed. de A. Rallo, Madrid, Cátedra, 1990.
- *El Scholástico*, ed. de J. M. Martínez Torrejón, Barcelona, Crítica, 1997.
- VILLEGAS, A. de, *Fructus Sanctorum y quinta parte de Flos Sanctorum* [Cuenca, Juan Masselin, 1594], ed. electrónica de J. Aragiés Aldaz (1998), en <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Flos/Index 1.htm>>.
- VIRGILIO, *Bucólicas*, ed. de V. Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1996.
- *La Eneida*, trad. de G. Hernández de Velasco, ed. de V. Bejarano, Barcelona, Planeta, 1996.

III. Estudios

- AGHION, I., C. BARBILLON y F. LISSARRAGUE, *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la antigüedad*, trad. de A. Guzmán Guerra, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- AGUILAR PARDOMO, M.^a R., «Introducción» a su edición de Melchor de Ortega, *Felixmarte de Hircania*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- ALVAR, C., «Introducción» a su traducción de *La muerte del rey Arturo*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- «Introducción» a su traducción de *Lanzarote del Lago*, Madrid, Alianza Editorial, 1987-1988, 7 vols.
- «Introducción» a su traducción de *La búsqueda del santo grial*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- «Mujeres y hadas en la literatura medieval», en M.^a E. Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 21-33.

- ALVAR, C., *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- «Introducción» a M. Alvar y C. Alvar, *Épica medieval española*, Madrid, Cátedra, 1997.
- *Espectáculos de la fiesta. Edad Media*, en A. Amorós y J. M. Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 177-206.
- «De autómatas y otras maravillas», en N. Salvador Miguel, S. López-Ríos y E. Borrego Gutiérrez (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 29-54.
- y J. M. LUCÍA MEGÍAS, «Los libros de caballerías en la época de Felipe II», en I. Lozano-Renieblas y J. C. Mercado (coords.), *Silva. Studia philologica in honorem Isaias Lerner*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 25-35.
- AMEZCUA, J., «La oposición de Montalvo al mundo del *Amadís de Gaula*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXI (1972), pp. 320-337.
- *Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*, México, Universidad Autónoma Metropolitana de México, Iztapalapa, 1984.
- AMORÓS, A., y J. M. DÍEZ BORQUE (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.
- ASENSIO, E., *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965.
- AVALLE-ARCE, J. B., *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974.
- «*Amadís de Gaula*: el primitivo y el de Montalvo», México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- BAL, M., *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1985.
- BARANDA, N., «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerescas breve», en M.^a E. Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1991.
- «Introducción» a su edición de *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1995.
- BELTRÁN, R. (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de València, 1998.
- BEZZOLA, R. R., *Le sens de l'aventure et de l'amour: Chrétien de Troyes*, París, La Jeune Parque, 1947.
- BLAY MANZANERA, V., «La convergencia de lo caballeresco y lo sentimental en los siglos XV y XVI», en R. Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 259-287.
- BOGNOLO, A., «La entrada de la realidad y de la burla grotesca en un libro de caballerías: el *Lepolemo, Caballero de la Cruz* (Valencia 1521)», en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 371-378.

- BOGNOLO, A., *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS, 1997.
- CACHO BLECUA, J. M., *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa / Universidad de Zaragoza, 1979.
- «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», en *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, vol. 1, pp. 235-271.
- «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites», en P. M. Piñero Ramírez (ed.), «*Descensus ad inferos*»: *La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 99-127.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, A., «Formas y estrategias de la persuasión en la narrativa medieval hispánica: consejos y suicidios en los libros de caballerías», *Revista de Poética Medieval*, 6 (2001), pp. 11-26.
- «El suicidio en los libros de caballerías castellanos», en *Coloquio Internacional VIII Jornadas Medievales (18-22 de septiembre, 2000)*, Publicaciones Medievalia (México, Universidad Autónoma de México / El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana), en prensa.
- CARMONA, E., «Largueza y *Don en blanco* en el *Amadís de Gaula*», en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 507-521.
- CARPENTER, D. M., «Introducción» a su edición de *Arderique*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- CARRASCO REIJA, L., «La traducción de *Las Metamorfosis* de Ovidio por Jorge de Bustamante», en J. M.^a Maestre Maestre, J. Pascual Barea y L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico, II.2. Homenaje al Profesor Luis Gil*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996, pp. 987-994.
- CÁSEDA TERESA, J. F., *El otoño caballeresco: A propósito de «El Caballero del Febo»*, Logroño, Gobierno de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos, 2004.
- CHEVALIER, M., *L'Arioste en Espagne*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de L'Université de Bordeaux, 1966.
- *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1977.
- CIRLOT, V., *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*, Barcelona, Montesinos, 1987.
- COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (edición facsímil), Madrid, Turner, 1977.
- CRAVENS, S. P., *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill (Carolina del Norte), Estudios de Hispanófila, 1976.
- CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1955.

- CURTO HERRERO, F., *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1976.
- *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, Madrid, Fundación Juan March, 1976 (serie universitaria, 12).
- DEFIS DE CALVO, E. I., *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Navarra, EUNSA, 1999.
- DEMATTÉ, C., *Guía de lectura de Félix Magno (Libros I-II)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- *Guía de lectura de Félix Magno (Libros III-IV)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- «Introducción» a su edición de *Félix magno I-II*, Madrid, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001, pp. IX-XX.
- «Introducción» a su edición de *Félix magno III-IV*, Madrid, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001, pp. IX-XVIII.
- EISENBERG, D., «Introducción» a su edición de D. Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros [el caballero del Febo]*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- y M.^a C. MARÍN PINA, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- ENTRAMBASAGUAS, J. de, «Estudio preliminar» a su edición de Pedro Laynez, *Obras*, Madrid, CSIC / Instituto «Miguel de Cervantes», 1951.
- FERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ DE RETANA, L., *España en tiempo de Felipe II*, tomo XIX de *Historia de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- FOGELQUIST, J. D., *El Amadís y el género de la Historia Fingida*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1982.
- FRAPPIER, J., «Le motif du don contraignant dans la littérature du Moyen Âge», en *Amour courtois et Table Ronde*, Ginebra, Droz, 1972, pp. 225-264.
- FRENK, M., «Lectores y oidores». La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, vol. 1.
- GARCÍA GALIANO, Á., *La imitación poética en el renacimiento*, Kassel, Publicaciones de la Universidad de Deusto / Reichenberger, 1992 (Problemata Literata).
- GARCÍA GUAL, C., «Introducción» a su edición de Apuleyo, *El asno de oro*, trad. de D. López de Cortegana, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- GAYANGOS, P. de, *Catálogo razonado de los libros de caballerías castellanos que hay en lengua castellana ó portuguesa, hasta el año de 1800*, en *Libros de caballerías*, Biblioteca de Autores Españoles, 40, Madrid, Rivadeneyra, 1857 (reimpresión, Madrid, Atlas, 1963).
- GILI GAYA, S., «Las Sergas de Esplandián como crítica de la caballería bretona», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 23 (1947), pp. 103-111.

- GÓMEZ REDONDO, F., «Introducción» a su traducción de *Jaufré*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 7-37.
- *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid, Cátedra, 1998-1999, 2 vols.
- GREIMAS, A. J., *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1976.
- GUERREAU-JALABERT, A., *Index de motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XIIe-XIIIe siècles)*, Ginebra, Droz, 1992.
- GUIJARRO CEBALLOS, J., «Introducción» a su edición de *Clarián de Landanís (libro II)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- *Guía de lectura del libro segundo de don Clarián de Landanís*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, M., *El incesto en el Romancero Popular Hispánico*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1981.
- HARO CORTÉS, M., «De las buenas mujeres»: su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media», en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 457-476.
- «La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*», en R. Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 181-217.
- HERMENEGILDO, A., «Introducción» a su edición de *Teatro español del siglo XVI. Del palacio al corral*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pp. 11-96.
- HERRERA CASO, C., *Blancaflor y Filomena. Estudio lingüístico de sus variantes*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1997.
- INFANTES, V., «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), pp. 115-124.
- «La narración caballeresca breve», en M.^a E. Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1991, pp. 165-183.
- KÖHLER, E., *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, París, Gallimard, 1974.
- LACARRA, M.^a E. (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991.
- LE GOFF, J., «Il meraviglioso nell'Occidente medievale», en *Il Meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente Medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 3-23.
- LEWIS, C. S., *The allegory of love. A study in medieval tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1936.
- LIDA DE MALKIEL, M.^a R., «Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 6 / 4 (1952), pp. 313-351.
- «Juan Rodríguez del Padrón: influencia», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8 (1954), pp. 1-38.

- LIDA DE MALKIEL, M.^a R., *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Londres, Tamesis Books, 1974.
- «La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas», apéndice de H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- LÓPEZ ESTRADA, E., «Introducción» a su edición de Heliodoro, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea traducida en romance por Fernando de Mena*, Madrid, Real Academia Española, 1954.
- «Introducción» a su edición de G. Gil Polo, *Diana enamorada*, Madrid, Castalia, 1987.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M., «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicas. V: Otros libros de caballerías conservados en la Biblioteca del Palacio Real (Madrid)», *Studi Ispanici* (1994/1996), pp. 9-49.
- «Introducción» a su edición de F. de Barahona, *Flor de caballerías*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. XI. El último libro de caballerías castellano: *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 46 (1998), pp. 309-356.
- «La pragmática de 1558 o la importancia del control del estado en la imprenta española», *Indagación*, 4 (1999), pp. 195-220.
- «María de Francia en los *Lais*: modos y funciones de la presencia del autor», *Revista de Poética Medieval*, 3 (1999), pp. 107-130.
- *Libros de caballerías castellanos en las bibliotecas públicas de París. Catálogo descriptivo*, Pisa, Università degli Studi di Pisa / Universidad de Alcalá, 1999.
- *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.
- *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- MAESTRE MAESTRE, J. M.^a, J. PASCUAL BAREA y L. CHARLO BREA (eds.), *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico, II.2. Homenaje al Profesor Luis Gil*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996
- MARÍN PINA, M.^a C., *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 1988 (publicada en microfichas: Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1989).
- «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45 (1989), pp. 81-94.
- «La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino», *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp. 128-148.
- «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles», en M.^a I. Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de*

- Literatura Medieval* (Salamanca, 1989), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, vol. I, pp. 541-548.
- MARÍN PINA, M.^a C., «Introducción» a su edición de *Platir*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- «Metamorfosis caballerescas de Píramo y Tisbe en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea», en R. Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 289-307.
- «Introducción» a su edición de *Primaleón*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- MARTÍN ROMERO, J. J., «El romance tradicional de Blancaflor y Filomena y su reescritura narrativa en la Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros (1580) de Pedro de la Sierra», *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche*, 4 (2001), pp. 41-48.
- «Febo el Troyano [1576] de Esteban Corbera: La reescritura caballeresca de la materia troyana», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 443-449.
- «Introducción» a su edición de Pedro de la Sierra, *Espejo de príncipes y caballeros (Segunda parte)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, pp. IX-XXVI.
- «Garcilaso como objeto de imitación poética y de reescritura narrativa», en M.^a L. Lobato y F. Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 1267-1275.
- «Introducción» a su edición de Esteban Corbera, *Febo el troyano*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. IX-XXXIII.
- *Guía de lectura de la Cuarta Parte de Florisel de Niquea (libro II) de Feliciano de Silva*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- «Nuevos datos sobre la influencia del Orlando furioso en España: Pedro de la Sierra frente a Ariosto», *Revista de Literatura Medieval*, XVI/1 (2003), pp. 95-119.
- «El combate contra el gigante en los textos caballerescos», en R. Alemany, J. Ll. Martos y J. M. Manzanera (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, tomo III, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, pp. 1105-1121.
- MÉNARD, P., «Le don en blanc qui lie le donateur: réflexions sur un motif de conte», en *Arthurien Tapestry. Essays in memory of Lewis Thorpe*, Glasgow, University of Glasgow, 1981, pp. 37-53.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Orígenes de la novela I*, Madrid, CSIC, 1962, 2.^a ed.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., y E. VARÓN VALLEJO, «Introducción» a su edición de *Historia Troyana en prosa y verso: texto de hacia 1270*, Madrid, Anejos de la Revista de Filología Española, 1934.

- MÉRIDA JIMÉNEZ, R. M., «Tres gigantas sin piedad: Gromadaça, Andandona y Bandaguida», en R. Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 219-233.
- MICHA, A., «Sur la composition du *Lancelot en prose*», en *Études offerts a Felix Lecoy*, París, H. Champion, 1973, pp. 420-421.
- MOLL, J., «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 59 (1989), pp. 49-107.
- MUGURUZA, I., «Sobre el prólogo de *Don Olivante de Laura*, de Antonio de Torquemada», en M.^a E. Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1991, pp. 127-144.
- «El pastor en los libros de caballerías: el caso del *Olivante de Laura*, de Antonio de Torquemada», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 20 (1995), pp. 197-215.
- NAVARRO TOMÁS, T., *Métrica española*, Nueva York, Las Americas, 1966.
- ORDUNA, L. E. F. de (ed.), *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Kassel, Reichenberger, 1992.
- «Paradigma y variación en la literatura caballeresca castellana», en L. E. F. de Orduna (ed.), *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 189-212.
- «Introducción» a su edición de J. Fernández, *Beliantís de Grecia*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- PABST, W., *La novela corta en la teoría y en la creación literaria (Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas)*, Madrid, Gredos, 1973.
- PAREDES, J. (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995.
- PARKER, A. A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PATCH, H. R., *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- PEDROSA, J. M., *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*, Oyarzun, Sendoa, 1999.
- PIÑERO RAMÍREZ, P. M. (ed.), «*Descensus ad inferos*»: *La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.
- PORTA, A. A., «*Amadís de Gaula*. El "llamado" al lector», en Lilia de Orduna (ed.), *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 61-79.
- PRIETO, A., *La poesía española del siglo XVI, I. Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra, 1991.
- *La poesía española del siglo XVI, II. Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1998.

- PROPP, V., *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1977.
- RALLO, A., «Introducción» a su edición de J. de Montemayor, *La Diana*, Madrid, Cátedra, 1999.
- REAU, L., *Iconographie de L'Art Chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1955.
- REY HAZAS, A., «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 65-105.
- «Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas Ejemplares*», *Criticón*, 76 (1999), pp. 119-164.
- RILEY, E. C., «A premonition of pastoral in *Amadís de Gaula*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (1982), pp. 226-229.
- RÍO NOGUERAS, A. del, «Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías», en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995.
- ROMERO TABARES, M.^a I., *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998.
- ROUBAUD-BÉNICHOU, S., «Calas en la narrativa caballeresca renacentista: el *Belianís de Grecia* y el *Clarián de Landanis*», en J. Canavaggio (ed.), *La invención de la Novela* (Collection de la Casa de Velázquez, 60), Madrid, 1999, pp. 49-84.
- *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, París, Honoré Champion, 2000.
- ROUGEMONT, D. de, *L'amour et l'Occident*, París, Éditions 10/18, 1972.
- RUBIERA, M.^a J., *Tirant contra el Islam*, Alicante, Aitana, 1993.
- RUIZ DE CONDE, J., *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, M. Aguilar, 1948.
- RUIZ-DOMÉNEC, J. E., *La novela y el espíritu de la caballería*, Barcelona, Mondadori, 1993.
- SÁENZ CARBONELL, J. F., *Guía de lectura de Lidamor de Escocia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- SALES DASÍ, E. J., «"Visión" literaria y sueño nacional en *Las Sergas de Esplandián*», en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 273-288.
- SARMATTI, E., *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento) Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini, 1996.
- SCHMITT, J. C., «Le suicide au Moyen Age», *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*, 31 (1976), pp. 3-28.
- SERÉS, G., *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al siglo de oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

- SHARRER, H. L., «La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media», *El Crotalón*, 1 (1984), pp. 147-157.
- SICILIANO, I., *François Villon et les Thèmes poétiques du Moyen Âge*, París, Nizet, 1971.
- STEGAGNO PICCHIO, L., «Fortuna iberica di un topos letterario: la corte de Constantinopoli dal *Cligés* al *Palmerin de Olivia*», en *Studi sul «Palmerin de Oliva»*, III, *Saggi e ricerche*, Pisa, Universidad de Pisa, 1966, pp. 99-136.
- STEINER, R. J., «La técnica del “entrelazamiento” en *La demanda del Sancto Grial*», *Revista de Literatura*, 38 (1970), pp. 141-146.
- TARZIBACHI, S. L., «Sobre el “autor” y el “narrador” en *Amadís de Gaula*», en Lilia de Orduna (ed.), *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballerescas castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 21-39.
- TERREROS Y PANDO, E., *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes*, introd. de M. Alvar Ezquerro, Madrid, Arco/Libros, 1987 (facsimil de la edición de Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1786).
- THOMAS, H., *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid, CSIC, 1952.
- TODOROV, T., *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971.
- WARDROPPER, B., «Metamorphosis in the Theater of Juan del Encina», *Studies in Philology*, 59 (1962), pp. 41-51.
- WEBER DE KURLAT, F., «Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*», *Revista de Literaturas Modernas*, 5 (1966), pp. 29-54.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, C., «Habitáculos, grutas y cuevas en los poemas épicos renacentistas», en P. M. Piñero Ramírez (ed.), «*Descensus ad inferos*». *La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 129-154.
- WILLIAMS, S. G., «The Amadís Question», *Revue Hispanique*, 21 (1909), pp. 1-167.
- YLLERA, A., «Gauvain / Gauwain: las múltiples transposiciones de un héroe», *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp. 199-221.
- YNDURÁIN, D., «Introducción» a su edición de F. de Quevedo, *El Buscón*, Madrid, Cátedra, 2000.
- ZUMTHOR, P., *Essai de poétique médiévale*, París, Éditions du Seuil, 1972.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
SEMBLANZA DE UN ESCRITOR OLVIDADO	13
LA DIVERSIDAD DE EPISODIOS: LOS HILOS DEL TEJIDO NARRATIVO	17
1. La biografía caballeresca	17
1.1. Procreación y nacimiento	18
1.2. Marcas de nacimiento	19
1.3. Rapto y amamantamiento por animales	21
1.4. Educación e investidura	24
1.5. Primera hazaña	25
1.6. La anagnórisis como desenlace	26
2. Episodios pastoriles	27
2.1. Episodios pastoriles ajenos a la trama.....	30
2.1.1. El lamento amoroso y la falsa soledad.....	30
2.1.2. La disputa sobre el amor.....	33
2.2. Episodios pastoriles como parte del entramado narrativo. La transformación del caballero en pastor	38
3. Episodios sentimentales.....	44
3.1. El mundo sentimental de Pedro de la Sierra frente al modelo amadisiano	44
3.2. La influencia pastoril en los episodios sentimentales no pastoriles.....	48
3.3. La peregrinación de amor	52
3.4. Las últimas palabras con el amado antes de su muerte	60

3.5. Consideraciones sobre la influencia de la novela sentimental.....	65
4. Episodios de carácter sobrenatural: las islas mágicas, los castillos encantados	66
4.1. El castillo de los señores de las Islas Belleas	68
4.2. El castillo del Rey de Arabia.....	72
4.3. El castillo del árbol de metales preciosos	75
4.4. Los tormentos de Meridián y Orístedes	79
5. Episodios y aspectos humorísticos	81
5.1. Los donaires cortesanos.....	83
5.2. La confrontación entre el mundo cortesano y seres ajenos a su refinamiento.....	88
5.3. Las burlas realizadas por un encantador	90
5.4. La ironía de los episodios	91
6. La narración de comportamientos ejemplares o reprobables.....	93
6.1. La virtud frente al vicio.....	93
6.2. Intención moralizante y literatura de evasión	95
6.3. La recepción de estos episodios: las fuentes tamizadas por la tradición.....	96
EL AMOR, LA CASTIDAD Y EL SUICIDIO	99
1. El amor	99
1.1. Pedro de la Sierra frente a la tradición amorosa caballeresca	99
1.2. La tradición neoplatónica	102
1.3. El amor como proceso de alejamiento del mundo y pérdida de la identidad	104
1.4. Iconografía del amor	107
1.5. La casuística de procesos amorosos.....	108
2. La castidad	110
2.1. Los grados de castidad	110
2.2. La castidad y el mundo pagano.....	111
2.3. Los dechados de castidad	114
2.4. La castidad y la mujer	117
3. El suicidio	120
3.1. La consideración sobre el suicidio	120
3.2. El suicidio como defensa de la propia virginidad: Arcalanda y Felina.....	122

3.3. El suicidio por un amor imposible: Garrofilea	123
3.4. El suicidio por la muerte del amado: Tarsina, Breño, Tigliafa, Eleno y la madre de los señores de las Islas Belleas..	126
3.5. El suicidio por haber sido derrotado en combate: Bramarante.....	129
3.6. Suicidio ejemplar y suicidio reprobable.....	130
3.7. La importancia del suicidio en la obra	132
LAS FUENTES DE LA <i>SEGUNDA PARTE DE ESPEJO DE PRÍNCIPES Y CABALLEROS</i>	
1. Consideraciones previas.....	135
2. Influencia en el plano del contenido	138
2.1. Las historias de Candisea y Tarsina	138
2.2. La batalla final múltiple	143
2.3. La historia de Alptrafio	145
2.4. La historia de Arquisilora.....	148
2.5. El suicidio de Arcalanda.....	151
2.6. La aparición de Antemisca por mar y la partida de Claridiano	153
2.7. Los amores de Trebacio y Garrofilea	155
2.8. El combate entre Claridiano y el gigante raptor de Cacerlinga	160
2.9. El combate entre Claridiano y la serpiente.....	162
2.10.Las bromas de Galtenor	165
2.11.El episodio de la Duquesa del Valle	166
2.12.La batalla interrumpida por arte mágica	169
2.13.La violación y muerte de Herea	170
2.14.La historia de Damelis	175
2.15.Los amores de Eleno por Floridama.....	179
2.16.Los tormentos de Orístedes y el de Basdagarel: el personaje atado por serpientes.....	180
3. Influencia en el plano de la expresión.....	182
4. La muerte de Lidia: Montemayor.....	187
5. La paradoja de Lidia: de cruel desamorada a amante perfecta ..	188
PEDRO DE LA SIERRA, POETA.....	
1. Mezcla de prosa y verso.....	191
2. Diversidad de tradiciones y formas métricas.....	193

3. El verso como forma de caracterización del personaje	195
4. Temática de los poemas.....	197
4.1. La dama cruel	197
4.2. El asombro ante la propia resistencia	200
4.3. El amor neoplatónico.....	203
5. La <i>imitatio</i> : los modelos de Pedro de la Sierra	204
ESTRUCTURA NARRATIVA.....	213
1. La errancia como eje narrativo	213
2. El combate como núcleo narrativo	217
3. La <i>dispositio</i> de los núcleos narrativos en el primer libro.....	222
4. La <i>dispositio</i> de los núcleos narrativos en el segundo libro	227
5. Aventura y episodio como unidades mínimas de estructuración narrativa.....	229
6. Entrelazamiento de episodios	231
7. El problema de la unidad de la obra.....	239
7.1. La interrelación de acciones y linajes.....	240
7.2. Prospección y retrospección	241
7.3. Paralelismos y contrastes como elementos de cohesión.....	243
7.3.1. Paralelismos en la <i>dispositio</i>	243
7.3.1.1. La batalla cruel: simetría entre inicio y final del texto	243
7.3.1.2. La infanta asesinada	244
7.3.1.3. La imagen de la dama desnuda atada a un árbol.....	246
7.3.1.4. El fiero pagano que abandona la lucha	248
7.3.1.5. El amante ingrato.....	249
7.3.1.6. Otros paralelismos.....	250
7.3.2. Paralelismos en el plano de la <i>elocutio</i>	251
TÉCNICAS NARRATIVAS	255
1. El uso de motivos como técnicas de narración	255
1.1. Mecanismos de principio de movimiento	255
1.2. Mecanismos de movimiento y de acción.....	256
1.3. Mecanismos de detención del movimiento	258
2. Instancias narrativas	258
2.1 Multiplicidad de instancias narrativas	258
2.2. El traductor-refundidor.....	259

2.3. Funciones del narrador	262
2.3.1. Función ideológica	262
2.3.2. Función enfática	266
2.3.3. Función hiperbólica.....	269
2.3.4. Función organizativa	271
2.4. Funciones del «yo narrador» en otras instancias narrativas	273
2.5. Traductor-refundidor y autor de la historia	275
EDICIONES Y EJEMPLARES	277
1. Vida editorial	277
2. Ejemplares.....	279
3. <i>Stemma</i> de las ediciones.....	280
4. Estados y emisiones de la edición prínceps.....	283
5. Descripción física de los ejemplares.....	284
5.1. Ejemplar R-11.339	285
5.2. Ejemplar R-11.341	290
5.3. Ejemplar R-15.802	290
6. Bibliografía.....	291
APÉNDICES.....	293
Apéndice 1. Entrelazamiento de episodios.....	293
Apéndice 2. Los poemas de Pedro de la Sierra.....	299
BIBLIOGRAFÍA.....	317

*Este libro se terminó de imprimir
en el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza,
el día 8 de octubre de 2007*



P

edro de la Sierra es el autor de la segunda entrega del ciclo *Espejo de príncipes y caballeros* (1580), uno de los textos más interesantes de la prosa de ficción de finales del siglo XVI. Este escritor asume con libertad elementos procedentes de tradiciones distintas —caballeresca, pastoril, épica— y los combina en una obra en la que todo mira hacia otros libros, los de Virgilio, Garcilaso, Ariosto, F. de Silva o J. de Montemayor. A lo largo de una narración hábilmente estructurada —en la que engarza múltiples versos— trata cuestiones como el amor, el suicidio y la castidad. Su obra revela mucho de la erudición vulgar a finales del Renacimiento y nos sitúa en el camino que llevará al Barroco.

Humanidades

ISBN 978-84-7733-924-3



9 788477 339243