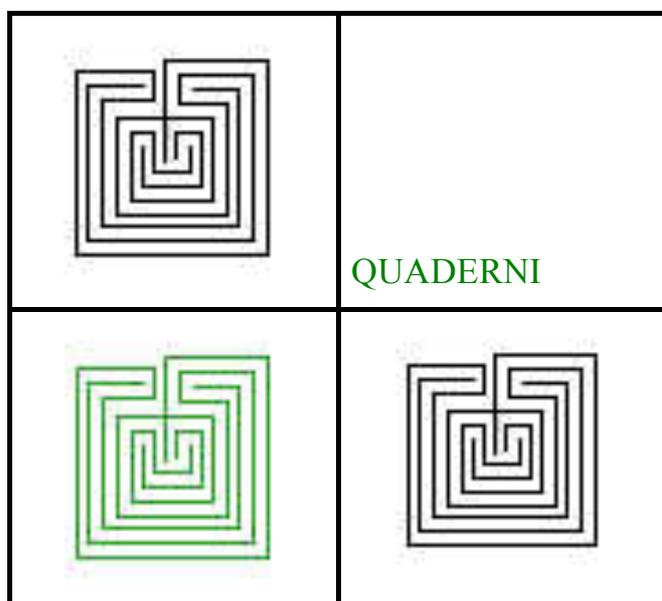

Il mondo cavalleresco tra immagine e testo

a cura di Claudia Demattè



LABIRINTI 126

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

Labirinti 126



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Studi Letterari,
Linguistici e Filologici

Collana Labirinti n. 126
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici
Palazzo Verdi - Piazza Venezia, 41 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281777-281753 Fax 0461 281751
<http://www.lett.unitn.it/editoria/>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-345-9
Finito di stampare nel mese di ottobre 2010
presso la Tipografia Alcione (Trento)

Il mondo cavalleresco tra immagine e testo

a cura di Claudia Demattè

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)
Università di Trento

Carlos Alvar
Université de Genève

Roberta Capelli
Università di Trento

María Eugenia Lacarra
Universidad de Zaragoza

Valentina Nider
Università di Trento

Francesco Zambon
Università di Trento

SOMMARIO

Introduzione a cura di Claudia Demattè	7
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, CLAUDIA DEMATTÈ, Immagini di dame e cavalieri: affreschi cavallereschi ed arturiani in Trentino Alto Adige (presentazione di un progetto internazionale)	13
JUAN MANUEL CACHO BLECUA, Los grabados de las primeras ediciones del <i>Amadís de Gaula</i>	45
ANNA BOGNOLO, Los salones pintados de la <i>Historia di Sferamundi di Grecia</i> de Mambrino Roseo da Fabriano	85
STEFANO NERI, Algunos apuntes sobre los «padrones» en los libros de caballerías	115
MARÍA CARMEN MARÍN PINA, La mitología en los libros de caballerías: de la cita comparativa a la aventura mítico-caballeresca	135
ALBERTO DEL RÍO NOGUERAS, Los libros de caballerías y la (r)evolución militar moderna (I): Soldados pláticos y buenos capitanes. Del <i>Amadís</i> al <i>Florisando</i> de Páez de Ribera	173
DANIELE CRIVELLARI, Luis Vélez de Guevara y los libros de caballerías: el caso de <i>El caballero del Sol</i>	199

INTRODUZIONE

Nell'affascinante cornice del Castello del Buonconsiglio si è svolto nei giorni 20-22 novembre 2008 il convegno internazionale "Il mondo cavalleresco tra immagine e testo" con la partecipazione di insigni studiosi stranieri e italiani riunitisi con l'idea di parlare delle relazioni tra la letteratura cavalleresca e il mondo dell'arte rinascimentale. Il convegno è stato organizzato nell'ambito del progetto inerente il Visiting professor José Manuel Lucía Megías dell'Universidad Complutense che ha trascorso un trimestre presso la nostra Università per attività didattica e di ricerca. L'inaugurazione si è tenuta alla presenza del Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, prof. Maurizio Giangiulio, e del Direttore del Castello del Buonconsiglio, dott. Franco Marzatico, che ci ha gentilmente concesso di utilizzare la bella sala delle ex Marangonerie. La sua disponibilità ha inoltre permesso l'uso delle immagini del ciclo di affreschi di Torre Aquila per il progetto di ricerca che in apertura di convegno è stato esposto da Claudia Demattè e José Manuel Lucía Megías intitolato: «Immagini di dame e cavalieri: affreschi cavallereschi ed arturiani in Trentino Alto Adige (presentazione di un progetto internazionale)». Obiettivo dello studio è la preparazione di una pubblicazione che affianchi all'immagine di affreschi di tematica arturiana o cavalleresca i testi letterari dello stesso ambito che furono fonte di ispirazione diretta o indiretta per i committenti e gli artisti che dipinsero gli affreschi. La ricerca vuole dunque soffermarsi sulle strette relazioni tra la letteratura cavalleresca e il mondo nobiliare ma non solo, visto che una delle più belle testimonianze del corpus identificato è castel Roncolo di Bolzano affrescato grazie alla passione cavalleresca di una famiglia di ricchi commercianti, i Vinkler. L'importanza della regione Trentino Alto Adige all'interno del corpus delle dimore che presentano affreschi arturiani o cavallereschi viene evidenziato dallo studio presentato in questi atti e annuncia anche prospettive per nuove ricerche in relazione alla scoperta recente di nuove

testimonianze di affeschi di carattere profano che andranno studiati non solo dal punto di vista artistico ma anche letterario, per sottolineare la stretta relazione tra il mondo nobiliare e la realtà culturale del tempo.

Il saggio di Juan Manuel Cacho Blecua intitolato «Los grabados de las primeras ediciones del *Amadís de Gaula*» inizia con il tracciare a rapidi tratti la composizione e successiva diffusione del testo di Garci Rodríguez de Montalvo proprio a poco tempo dalle celebrazioni del quinto centenario della sua pubblicazione (1508) per poi concentrarsi su alcune porcellane che raffigurano scene singole o multiple tratte da questo libro. Contrariamente a quanto accadeva per le xilografie che raramente venivano composte *ex profeso* per il libro – si pensi che meno di un terzo di quelli usati da Cromberger nel 1539 era originali – nel caso delle porcellane si crea come una sorta di “narrazione”, dipingendo scene non solo singole ma anche uniche per il procedimento utilizzato. Cacho Blecua ci propone un appassionante percorso attraverso le immagini di queste porcellane e i relativi testi del romanzo di Montalvo che ne furono diretta fonte ispiratrice. Due vassoi rappresentano diverse scene degli episodi iniziali del romanzo ed una brocca con due scene, tutti conservati negli Stati Uniti, spingono Cacho Blecua a ipotizzare che i ceramisti non pretesero di riflettere il testo minuziosamente ma che lo interpretarono con la loro lingua e tradizione in alcuni casi in modo abbastanza libero. Altri tre piatti, di cui uno forse ormai perduto, gli altri due conservati in Inghilterra e Spagna, confermano che i pezzi appartenevano in origine ad un servizio di porcellane a tema, probabilmente procedenti da una bottega italiana tra il 1560 e 1570 e che raffigurano le principali avventure di Amadís, dall’abbandono dell’eroe fino all’ultimo capitolo del libro in cui Urganda si converte in protagonista. Pur rimanendo poca testimonianza del magnifico servizio, possiamo solo immaginare, grazie alle parole di Cacho Blecua, il successo di un lavoro commissionato da persone appartenenti alle più alte sfere della società per destinarlo all’omaggio a qualcuno della corte di Felipe II sfruttando sia il successo italiano del ciclo amadisiano che un avvenimento mondano. Non a caso le ceramiche sono state attribuite alla bottega dei Fontana della quale erano abituali clienti Carlo V e Felipe II. Senza dubbio, come afferma Cacho Blecua: «todo contribuye a potenciar el *Amadís*, a convertirlo en más memorable».

L'intervento di Anna Bognolo conclude la prima parte del volume in cui l'aspetto iconografico ha il sopravvento su quello testuale. Ne «Los salones pintados de la *Historia di Sferamundi di Grecia* de Mambrino Roseo da Fabriano» il motivo della rappresentazione pittorica di personaggi di romanzi cavallereschi o mitologici viene utilizzato come chiave di interpretazione di una moda letteraria presente diffusamente nei libri di cavalleria spagnoli. In particolare l'attenzione della studiosa si focalizza sulle quattro rappresentazioni del topos della pittura murale nello *Sferamundi di Grecia*: si tratta di un originalissimo caso di pittura cambiante ove la pittura continua a completarsi con il passo del tempo ed include anche gli avvenimenti più recenti. La biografia di Mambrino Roseo da Fabriano studiata a fondo dagli storici dell'arte mette in relazione l'autore con una delle famiglie più importanti della Roma rinascimentale, i Colonna, e permette a Bognolo di ipotizzare che Roseo avesse potuto frequentare, tra gli altri, il castello di Castelnuovo di Porto restaurato di recente e contenente un ciclo di affreschi di tema mitologico che creano un avvincente gioco tra il romanzo che si riflette nella pittura e la pittura nel libro che ben si ricollega quasi in modo circolare accorciando le distanze tra vita, arte e letteratura evidenziato dal progetto di Lucía Megías e Demattè presentato all'inizio del volume.

Un *padrón* letterario ma quanto mai reale, ci consente di transitare verso la seconda parte del volume, dedicata alle tematiche cavalleresche in diversi generi letterari ed epoche. Partendo dalla definizione lessicografica del termine *padrón*, Stefano Neri in «Algunos apuntes sobre los "padrones" en los libros de caballerías» ne ripercorre gli elementi caratterizzanti attraverso un itinerario di libri di cavalleria: la colonna, il messaggio e la predisposizione a convertirsi in monito perpetuo e pubblico subiscono una trasformazione nell'evoluzione del genere che porta i *padrones* a possedere maggiori potenzialità non solo comunicative ma anche estetiche attraverso l'uso delle arti plastiche o pittoriche. Il *padrón* rappresenta inoltre una frontiera non solo fisica ma anche astratta in quanto spesso annuncia l'inizio di una avventura sovranaturale. Suggestiva risulta l'analisi di quelle colonne che recano scritte in altre lingue come il latino, il greco o altre lingue meno note che confermano il topos del manoscritto ritrovato, elemento che contraddistingue il genere cavalleresco ma che sfrutterà anche Cervantes nel *Quijote* nell'episodio del Clavilegno. Da semplici marche territoriali i *padrones* si convertono in "super-*padrones*"

prebarocchi grazie alla scrittura di Feliciano de Silva e dei suoi successori che utilizzano questo ricorso narrativo per far risaltare la parola scritta (e letta) davanti agli occhi dei lettori.

María Carmen Marín Pina ne «La mitología en los libros de caballerías: de la cita comparativa a la aventura mítico-caballeresca» mira a sottolineare gli stretti legami tra materia cavalleresca e mitologica andando oltre la terminologia dell'epoca che distingueva tra *fábulas milesias* e *fábulas mitológicas* e riflettendo su come veniva letta e interpretata la fabula in entrambi i casi. Non ci sorprende scoprire che la mitologia si converte in materia raccontabile e Marín Pina ci dimostra questo stretto legame con le fonti classiche, si pensi ad esempio alle *Metamorfosi* di Ovidio che il pubblico conosceva in quanto incluse nella *General Estoria*, attraverso un percorso tra citazioni tratte dal mondo mitologico che mirano a equiparare i protagonisti del genere caballeresco con i personaggi mitologici. Inoltre i miti si narrano in racconti digressivi, quali storie intercalate concepite come riposo dei viandanti o come exempla necessari per comprendere determinate avventure. Marín Pina ci mostra anche come il mito non solo si racconta ma si fa vedere attraverso architetture effimere, affreschi, arazzi, stoviglie, armi e vestiti mentre è attraverso il sogno o per incantesimo che gli eroi mitologici prendono vita e si presentano ai personaggi cavallereschi anche se in maggior numero sono forse gli animali favolosi della mitologia classica a frequentare le pagine dei libri di cavalleria. Attraverso numerosi esempi estratti da varie opere si materializzano davanti ai nostri occhi Achille, Ercole, sagittari, chimere, ippogrifi che rendono inscindibile il legame tra il genere cavalleresco e la favola mitologica. Proprio l'originalità di questo genere permette di giocare a livello di *dispositio* con altri generi dimostrando una propensione al costante rinnovamento che caratterizza i libri di cavalleria.

Alberto del Río Nogueras con il saggio intitolato «Los libros de caballerías y la (r)evolución militar moderna (I): Soldados pláticos y buenos capitanes. Del *Amadís* al *Florisando* de Páez de Ribera» parte dal dato di fatto, evidenziato dalla critica, che già Montalvo ne *Las Sergas de Esplandián* introduce un cambio sostanziale rispetto alla sua versione dell'*Amadís* poiché transita progressivamente da scontri individuali dei suoi eroi a quelli collettivi della “guerra guerreggiata” che trovano ampio spazio nel quinto libro delle gesta amadisiane probabilmente per le preoccupazioni del *regidor* di Medina del Campo di ricercare la verosimilitudine. In

effetti l'invenzione della polvere da sparo rivoluziona il modo di fronteggiarsi, ma cambiano altresì le tecniche di guerra come ben si evidenzia nel testo di Páez de Ribera, *Florisando* (1510) analizzato da Alberto del Río contrastandoli con episodi di tattica bellica in testimonianze di combattimenti coevi. Non solo si trovano chiari parallelismi ma ci sorprende soprattutto la minuziosità con cui l'autore accoglie gli aspetti inerenti il cambio strategico negli anni in cui venne alla luce il libro di cavalleria. Attraverso una galleria di esempi lo studio affronta i meticolosi dettagli e la loro piena coincidenza con la pratica bellica dell'inizio del Cinquecento, che si trova ben espressa nelle relazioni dei capitani delle guerre in Italia e Africa.

Il contributo di Daniele Crivellari prende le mosse dalla considerazione di cui *El caballero del Sol* ha goduto, nonostante l'opera sia stata considerata perduta per molto tempo, e nonostante manchi a tutt'oggi un'edizione moderna del testo, e si sofferma sull'influenza esercitata dai libri di cavalleria ravvisabile a vari livelli nella *pieza*. A partire dall'elemento paratestuale e passando per quello onomastico, il giovane studioso sonda i vari gradi di riscrittura – in chiave seria e comica – di elementi riconducibili alla materia cavalleresca mettendo in risalto la continua sollecitazione da parte di Vélez de Guevara di quel “substrato folclorico cavalleresco” condiviso da autore e pubblico, che configura non tanto una riscrittura concreta di un ipotesto preciso, quanto un richiamo costante alla materia cavalleresca (così come ad altri ambiti letterari), il cui obiettivo è quello di stimolare la memoria tradizionale degli spettatori in diverse direzioni configurando un vera e propria rete di segnali testuali capaci di acquisire valore polisemico nell'ambito della *mise en scène*.

Non sono mancati i momenti ludici durante le tre giornate, come la visita al Castello del Buonconsiglio e il concerto di Alejandro Biancotti per violoncello solo con musiche di Domenico Gabrielli e J. S. Bach. La neve ci ha accompagnati invece nella visita a Castel Roncolo dove abbiamo ricevuto la calorosa accoglienza del dott. Helmut Rizzolli, presidente della Fondazione Castelli di Bolzano, che ci ha introdotti nello splendido mondo della famiglia Vinkler. I segreti del castello ci sono stati poi illustrati dal dott. Armin Torggler e la visita si è conclusa con l'esposizione dedicata agli affreschi staccati da Castel Lichtengerg ospitata a Castel Roncolo.

Il convegno è stato un momento di grande emozione per chi come me legge da tanti anni poemi e romanzi cavallereschi e ama soffermarsi nei manieri della nostra magnifica regione, e quindi non ritengo superfluo aggiungere un ringraziamento di cuore a tutti coloro che hanno partecipato, in vario modo, rendendo possibile queste giornate di studio.

CLAUDIA DEMATTÈ
Trento, 3 giugno 2010

CLAUDIA DEMATTÈ - JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS

IMMAGINI DI DAME E CAVALIERI:
AFFRESCHI CAVALLERESCHI ED ARTURIANI
IN TRENTINO ALTO ADIGE
(PRESENTAZIONE DI UN PROGETTO INTERNAZIONALE)

Il Progetto

I manieri e palazzi medievali appartengono alla vita quotidiana del territorio, un'affermazione particolarmente vera se pensiamo ad una regione come il Trentino Alto Adige che durante il Medio Evo fu zona di frontiera dell'impero germanico e di lotta continua con il potere secolare della Chiesa e del Papa di Roma e che ancora oggi conserva numerose testimonianze di questi castelli e residenze nobiliari.

Le dimore signorili si delineano dunque nel nostro studio come crocevia di storia, politica e cultura in cui il tempo che trascorre rappresenta non solo l'attesa ma anche l'opportunità per un arricchimento culturale e spirituale. La vita quotidiana nei castelli e palazzi si svolge tra incontri diplomatici e avvenimenti sociali e culturali durante i quali, accanto ai più famosi menestrelli che allietavano le serate con illustri ospiti, non possiamo dimenticare il ruolo che svolgono gli affreschi che decorano le sale per l'intrattenimento degli occhi degli osservatori. Da questa riflessione nasce un progetto di ricerca internazionale ed interdisciplinare che intende riportare alla luce le strette relazioni tra le storie affrescate e quelle narrate, tra la letteratura da (am)mirare e quella da ascoltare.

· La ricerca si inserisce nel più ampio contesto del progetto di Visiting professor A.A. 2007-08 che ha visto il prof. José Manuel Lucía Megías trascorrere tre mesi nell'Ateneo trentino per svolgere attività di docenza e di ricerca insieme alla dott.ssa Claudia Demattè.

Gli affreschi vengono dunque osservati non dal punto di vista dello storico dell'arte ma del critico letterario che osserva la traduzione intersemiotica tra testo letterario e immagine affrescata con l'obiettivo di proporre al pubblico un itinerario che accompagna gli affreschi con quei testi letterari che furono fonte diretta o indiretta del committente che affidò all'artista l'incarico di rendere visibile agli occhi quanto già aveva allietato le menti e i cuori attraverso la lettura.¹ Quasi in un viaggio a ritroso nel tempo, il lettore di oggi si troverà ad ammirare gli affreschi del tardo Medioevo attraverso le parole di autori coevi che descrissero nelle loro opere le gesta di famosi cavalieri che discendevano più o meno direttamente dai cavalieri della Tavola Rotonda. La passione per il mondo cavalleresco e arturiano che viene palesata dall'alta presenza di affreschi con queste tematiche nei castelli del Trentino Alto Adige dimostra quindi anche un alto gradimento dal punto di vista letterario a completamente di quello che è il nobiluomo (o la nobildonna) del tempo: raffinato conoscitore delle arti letterarie, musicali e pittoriche, abile intrattenitore degli ospiti più illustri come riflettono gli stessi affreschi ben rappresentati dal ciclo dei mesi di Torre Aquila.

Il contesto

Il territorio del Trentino Alto Adige durante il s. XIII e fino al s. XV inoltrato può essere considerato crocevia di relazioni sia politiche che commerciali: basti pensare alla città di Trento come luogo di incontro e passaggio di imperatori e diplomatici principalmente alloggiati nel Castello del Buonconsiglio; a quella di Bolzano come centro di commercio importantissimo come ci attesta Castel Roncolo dimora della famiglia Vintler alla fine del Trecento; o ai castelli che hanno fatto la storia proprio per la loro posizione geografica come propaggine del potere temporale, si pensi a Castel Rodengo e al castello di Avio, tra gli altri; senza dimenticare le relazioni con le altre signorie, come quella mantovana e scaligera, come vedremo. Non è certo questa la sede per ripercorrere la com-

¹ In questo senso non entreremo nel merito delle attribuzioni degli affreschi e della loro datazione accogliendo, per ciascun caso, le ipotesi presentate negli studi di esperti storici dell'arte che se ne sono occupati ed inserendo in nota i riferimenti bibliografici per il lettore che voglia approfondire questo aspetto.

plessa storia dei conti di Tirolo e dei vescovi di Trento,² ma conviene ricordarne alcune tappe salienti a partire da Federico II che passò proprio da Trento il 12 agosto 1236 dopo essersi fermato ad Innsbruck, Bressanone e Bolzano. Dal maggio dello stesso anno l'imperatore romano-germanico aveva nominato un podestà imperiale in città per garantire l'integrità della chiesa e di tutto il territorio, mentre a Bolzano le cose andarono diversamente perché si contendevano il controllo della città i conti del Tirolo e i delegati del podestà di Trento. Di fatto già all'inizio del XIII secolo i conti del Tirolo erano riusciti ad accentrare molti dei poteri che spettavano al vescovo di Trento, e se all'inizio questo fu il risultato di un'amicizia che legavano ad esempio Alberto III del Tirolo e il vescovo Sodegerio, ben presto si delinearono tensioni e screzi.

Morto Federico II nel 1250, iniziò il regno di Corrado IV e di fatto a Trento nulla cambiò in quanto il podestà imperiale Sodegerio da Tito continuò il suo mandato senza alcun cambiamento, anzi si fece promotore della costruzione nel nucleo originario dell'odierno castello del Buonconsiglio e non è ancora chiaro se la fortezza fosse un'iniziativa dell'imperatore stesso oppure se il podestà seguisse un suo piano personale. Resta il fatto che nel giro di pochi anni Sodegerio riuscì ad accrescere il propri possedimenti, non ultimo il castello di Arco dove prese residenza nel 1254, estendendo il suo potere sull'alto Garda e nelle Giudicarie. A partire dall'anno successivo troviamo però solo prova dell'alienazione di questi possedimenti e della scomparsa del personaggio che mise termine anche al peculiare assetto di governo del principato vescovile di Trento.

Ma fu l'avvento dei conti di Tirolo a cambiare l'equilibrio dell'assetto politico della zona. Vero fondatore della contea di Tirolo viene considerato Mainardo II, nipote di Alberto III e figlio di Adelaide e del conte Mainardo di Gorizia-Tirolo, l'unico all'altezza dei piani del nonno che ambiva alla formazione di un territorio che si estendesse a scapito dei vescovati di Trento e Bressanone. Il 7 aprile 1267 venne concesso il possesso del Buonconsiglio, che si chiamava ancora "dossus Malconsey", chiave strategica per il controllo della città, a Mainardo in virtù di presunti danni che il conte del Tirolo avrebbe subito. Vasta parte dell'aristocrazia tren-

² Si veda una dettagliata analisi e una bibliografia aggiornata riguardo a questo periodo storico in: *Storia del Trentino, Vol. III. L'età medievale*, eds. A. Castagnetti e G. M. Varanini, Bologna, Il Mulino, 2004.

tina si schierò a favore di Mainardo presenziando l'atto ufficiale: i Castelbarco, Madruzzo, Stenico, Castelcorno, Brentonico e numerosi cittadini di Trento, tanto che il vescovo Egnone fu costretto a lasciare la propria città e si stabilì a Riva. Il controllo della valle dell'Adige fino a Verona di Mainardo divenne palese quando Corradino fece il suo viaggio in Italia ed arrivò a sostare a Verona dove venne concordata una politica comune tra il conte del Tirolo e Mastino della Scala.

Nel marzo del 1271 Mainardo divise l'eredità dei conti di Gorizia-Tirolo che fino a quel momento aveva amministrato insieme al fratello Alberto stabilendo per quest'ultimo i territori ad ovest della Chiusa di Rio Pusteria:³ dalla val Pusteria fino all'Istria. Mainardo si tenne invece i territori in val Venosta, il burgraviato di Merano, la zona di Bolzano, la val d'Isarco e tutti i territori a nord della Chiusa. Unico signore del Tirolo, Mainardo si dedicò all'espansione dei suoi possedimenti verso sud, come nel caso dell'investitura del castello di San Pietro a Mezzocorona.

Sul versante trentino, venne nominato vescovo nel 1289 Filippo Bonacolsi, figlio di Pinamonte Bonacolsi, signore di Mantova, che godeva dunque dell'appoggio del potere politico in un territorio che confinava con quello trentino tanto che la stessa chiesa di Trento possedeva un fondo nei dintorni della città di Mantova fin dall'XI secolo. In quel momento i signori di Mantova e di Verona (Alberto della Scala), sostenevano gli esponenti del partito ghibellino nell'Italia settentrionale, un'alleanza che vedeva come partecipante anche Mainardo. I presupposti erano buoni, ma Mainardo approfittò della sede vescovile vacante per appropriarsi dei diritti temporali della chiesa attraverso l'ufficio dell'avvocazia e il vescovo Filippo ebbe notevoli problemi a riappropriarsi della sede vescovile e dei territori spettanti.

Nel 1322 durante la battaglia di Rio Pusteria, situata proprio di fronte a Castel Rodengo, Federico il Bello d'Asburgo fu ucciso e prevalse l'altro aspirante al trono imperiale, Ludovico di Wittelsbach, che divenne, con al suo fianco Enrico di Carinzia-Tirolo, punto di riferimento per lo schieramento ghibellino in Italia e in Europa. Nel 1327 quando Ludovico scese in Italia per l'incoronazione e incontrò a Trento i maggiori signori d'Italia come Cangrande della Scala, il vescovo Enrico da Metz pensò bene di ritirarsi nell'Alto Garda. Nuovamente nel 1330 Trento

³ Castel Rodengo si trova appunto lì.

ospitò numerose teste coronate per tentare di derimere la lotta tra le tre grandi casate, Lussemburgo, Baviera e Asburgo, che si contendevano la Carinzia e il Tirolo: per Ludovico alla morte del duca la Carinzia doveva andare all'Austria e il Tirolo all'Impero mentre il re Giovanni di Boemia aveva concordato le nozze del secondogenito in tenera età con Margherita Maultasch, erede di Enrico di Carinzia-Tirolo. Alla morte di quest'ultimo, il re boemo si trovò a governare, come tutore della coppia ancora minorenni, le terre trentine e tirolesi mentre riuscì a piazzare due uomini di fiducia come vescovi di Trento e di Bressanone, rispettivamente Nicolò da Brno e Matteo di Konzmann. Poco dopo venne concessa al principato vescovile di Trento il vessillo dell'aquila di san Venceslao.

Nel 1390 venne nominato Giorgio di Liechtenstein, anch'egli membro di una casata legata agli Asburgo e allo stesso papa. La politica matrimoniale delle famiglie signorili trentine permise una stretta relazione tra quest'ultime e le più potenti signorie del nord Italia: interessante a questo proposito non solo la famiglia dei Castelbarco, imparentatisi con i Gonzaga, con i Correggio ma anche con gli Scrovegni di Padova, quanto la famiglia dei d'Arco che nella seconda metà del Trecento furono sicuramente vincenti in quanto a parentele acquisite: Bruzio Visconti sposa Flordiana d'Arco negli anni Trenta, successivamente Antonio d'Arco sposa Orsola di Azzo da Correggio, mentre Vinciguerra e Antonio d'Arco sposano Bianca Mandelli di Pavia e Angela Nogarola di Verona. Si ricordi che alla fine del Trecento Giangaleazzo Visconti era signore di Feltre e Padova e dell'intero Venero, fino ad allungare le mani anche sulla Valsugana tra il 1388-1390. Ma la minaccia più imminente fu quella della Repubblica Veneziana che temeva non vedere più garantito il passaggio delle merci per la via del Brennero e nel 1411 si mosse ad occupare i distretti feudali di Avio, Ala e Brentonico, le terre dei Castelbarco che si trovavano sul confine veronese, avvenimenti che confermano la nostra tesi dell'importanza dei castelli oggetto della nostra ricerca come luoghi di incontro di importanti personaggi e culture diverse ma tuttavia legate da un comune mito, quello cavalleresco.

*L'impatto della letteratura cavalleresca nel Nord Italia*⁴

La letteratura arturiana ebbe un'enorme diffusione in tutta Europa durante il Medioevo. A partire dai due primi centri di creazione del s. XII, la corte inglese di Enrico II il Plantageneto e quella francese di Maria di Champagne, i testi francesi di Chrétien de Troyes, di Maria di Francia, di Robert de Boron o degli anonimi compilatori della *Vulgata* e della *Post-Vulgata* degli inizi del s. XIII, senza dimenticare Thomas, Béroul e i compilatori del ciclo di Tristano e Isotta, diffusero nelle corti europee le storie della Materia di Bretagna. Proliferarono le copie manoscritte di questi testi, le traduzioni, compilazioni e rielaborazioni in diverse lingue, come si può intuire dalla figura 1 in cui si mostra la complessa diffusione della Materia di Bretagna in Europa.

Nel nord Italia, per le sue vicissitudini storiche che abbiamo appena indicato, confluiscono due tradizioni diverse: quella italiana e quella tedesca. Entrambe hanno lasciato traccia negli affreschi arturiani che studieremo, risultando vincente, come ci aspettiamo, l'influenza tedesca alla quale fanno riferimento la maggior parte dei castelli del Trentino Alto Adige.

Una delle caratteristiche più rilevanti della diffusione in area germanica della materia di Bretagna è la rapidità con cui le prime opere vennero tradotte e adattate ai gusti della nobiltà tedesca. A partire dalla fine del s. XII e inizio del s. XIII vennero tradotti in tedesco un buon numero dei *romans* di Chrétien de Troyes, proprio quelli le cui avventure cavalleresche avevano finito per creare un nuovo modello letterario: Hartmann von Aue (h. 1165-1210/1220) adatta (e amplia) *Érec et Enide* (*Erec*) e il *Chevalier au Lion* (*Iwein*);⁵ Wolfram von Eschenbach (1170-1220), nella corte di Hermann di Turingia, rielabora completamente il *Conte du Graal* (*Parzival*), ampliandolo fino a raggiungere i 24.810 versi.⁶ Altrettanto dicasi per quanto riguarda alcune versioni delle leggende di Tristano: Eilhart von Oberg, verso il 1170, tradusse in tedesco il *Tristan* di Béroul, mentre Gottfried de Strasburg farà lo stesso,

⁴ Per uno stato della questione si vedano: Alvar (2008), Capelli (2008), Delcourt (2009), García Gual, Carlos (2008), Parra Membrives (2002) e Villoresi (2000).

⁵ Quest'ultima godette di un enorme successo se consideriamo i 32 manoscritti conservati, quindici dei quali completi.

⁶ Di questa versione si conserva l'impressionante cifra di 86 testimoni manoscritti.

all'inizio del s. XIII, con la versione del *Tristan* di Thomas. Il successo di queste traduzioni giustificò anche alcune creazioni tedesche originali: il *Lanzelet* di Ulrich von Zatzikhoven (scritto tra il 1194 e 1200); il *Wigalois* di Wirnt von Gravenberg, scritto verso il 1210; gli oltre 30.000 versi di *Diu Crône* scritti da Heinrich von dem Türlin, che costituisce una vera e propria "summa" dei testi arturiani più conosciuti e tradotti in Germania: *Parzival*, *Tristan*, *Wigalois* o il *Perceval* e il *Chevalier de la Charrete* di Chrétien; il *Garel von dem blühenden Tal* di Der Pleier, c. 1230-1240, che è la risposta a un altro testo arturiano tedesco: *Daniel von dem blühenden Tal*, c. 1220, attribuito allo scrittore austriaco conosciuto come Der Stricker, testo che era stato ideato con la chiara intenzione di porre in ridicolo la letteratura arturiana tedesca che godeva di un certo successo in quegli anni. L'ultimo dei testi che si possono considerare parte di questa moda letteraria è senza dubbio la nuova versione del *Titurel* di Wolfram von Eschenbach, portata a termine da un certo Albrecht verso il 1272 e che si conosce con il titolo di *Der jüngere Titurel*.⁷

In una lettera del febbraio del 1240 l'imperatore Federico II palesa la sua gioia per aver ricevuto "LIV quaterni" del libro di Palamades che si conosce con il titolo di *Guiron le Courtois*. In effetti nel maggior parte degli inventari di biblioteche italiane si trovano esempi di codici francesi di opere arturiane, come quello appena citato, insieme a traduzioni, rielaborazioni e compilazioni che vennero realizzate in italiano sia nel nord Italia che in Toscana. Un aspetto colpisce osservando il fenomeno italiano rispetto a quanto accade nelle altre parti d'Europa: in effetti in Italia si compongono opere di influenza arturiana utilizzando la *langue d'oïl* come lingua letteraria. Si pensi ad esempio alla compilazione di Rustichello da Pisa verso il 1272-1278 che si basa principalmente su testi francesi del *Guiron le Courtois* e del ciclo di *Tristano* e di *Lancillotto*. Quest'opera godette di gran diffusione – se consideriamo il vasto numero di codici conservati – così come accadde all'anonimo veneziano *Prophécies de Merlin*, scritto tra il 1276 e il 1279. Alla fine del s. XIV non si è ancora estinta questa moda: prova ne è il *Chevalier errant* di Tommaso III marchese di Saluzzo (tra il 1394-

⁷ L'opera si costruisce attorno alla tematica del santo Graal in quanto i suoi protagonisti fanno parte della famiglia incaricata di custodire questo singolare oggetto.

1396). Al contempo, e durante il s. XIII soprattutto, si conoscono due “volgarizzamenti” della post-vulgata francese (1240-1250) conosciuta come *Queste del Sainte Graal*: uno di questi in lingua toscana, l’altro in veneziano, con un curioso parallelismo con l’origine geografico delle opere in *langue d’oïl* che si stavano diffondendo in quegli stessi anni.

Sarà però il *Roman de Tristan*, cioè la materia di Tristano, quella che ebbe maggior diffusione sul territorio italiano. Una diffusione che si diede sia in lingua originale francese sia in traduzione italiana, come si può osservare nel *Tristano Riccardiano*, della fine del s. XIII, che più che seguire il testo francese lo adatterà al gusto dei lettori italiani giungendo a difendere la libertà dell’individuo, il pragmatismo spirituale e una maggior presenza di dettagli realistici. Ancora una volta è il veneziano la lingua in cui verranno composte tre opere tristaniane: *De ciò che introvne allo re Milliadus siando andando a chapare* (contenuto nello *Zibaldone da Canal*, in cui possiamo leggere la data del 20 agosto 1311), il *Tristano Veneto*, della metà del Trecento, che diffonde alcuni episodi del *Tristan en prose*, e il *Tristano Corsiniano*, del quale si è conservata solo una parte della storia. Anche la figura di Merlino, della quale abbiamo indicato un’opera in *langue d’oïl*, suscitò due testi italiani: una *Storia di Merlino* del fiorentino Paolino Pieri e l’incunabile *Historia de Merlino* (conosciuta anche come *Vita di Merlino con le sue profezie*) che venne pubblicata a Venezia nel 1480 (con alcune ristampe posteriori)⁸ ma il cui testo originale è stato situato alla fine del s. XIV.

Per concludere questo rapido excursus dei referenti arturiani libreschi che potevano conoscere i proprietari dei castelli e i loro invitati, che danno un senso agli affreschi che decorano molte delle loro stanze, vogliamo citare quella che senza alcuna ombra di dubbio è l’opera arturiana in italiano più importante, la più ambiziosa: la *Tavola ritonda*, compilata da un anonimo toscano verso la metà del Trecento. Un testo che rappresenta un buon riassunto di quelle che sono le diverse linee di diffusione e successo della letteratura cavalleresca nel nord Italia in quanto nelle sue pagine si ritrovano i testi arturiani francesi (*Lancelot*, *Palomedés*, *Mort le roi Artu*, *Queste del Sainte Graal*, *Perceval*) insieme a quei testi scritti in Italia in francese, come la compilazione di Rustichello da Pisa,

⁸ Edizione importante sia per la sua qualità sia per il fatto di aver trovato spazio nella biblioteca di Ariosto.

avendo come modello narrativo e base di tutta la narrazione il *Tristano Riccardiano*. L'opera non si limita a una mera concatenazione di episodi, ma vi attribuisce un nuovo senso adeguato al pubblico borghese a cui era destinato. Inoltre la *Tavola rotonda* è un buon esempio dell'imprescindibile legame tra l'iconografia cavalleresca dei codici e quella che si ammira in molte pareti di castelli dell'epoca. Molti dei codici manoscritti che hanno diffuso la materia cavalleresca in Italia sono miniati, ma nessuno di essi raggiunge la ricchezza del Pal. 556 della Biblioteca Centrale di Firenze che conserva la *Tavola*, con 289 illustrazioni firmate da Bonifacio Bembo che sono in stretta relazione con gli affreschi che Pisanello realizzò, come vedremo, nel Palazzo Ducale dei Gonzaga di Mantova.

Il corpus

Lo studioso americano Roger Sherman Loomis pubblicò nel 1935 il volume *Arthurian Legends in Medieval Art* e questo testo continua ad essere punto di partenza per qualsiasi studio sulla diffusione delle avventure e personaggi arturiani nell'arte europeo del Medioevo. La prima parte viene dedicata alle arti decorative ed elenca, localizzando, analizzando e descrivendo, capitelli, sculture, arazzi ed affreschi che vedono i personaggi arturiani in qualità di personaggi. Se ci limitiamo a considerare gli affreschi o dipinti sul legno dei soffitti, possiamo includere in quello che denomineremo corpus europeo le seguenti dimore:

1. CASA DI CONSTANCE (Svizzera), circa 1300: scoperta nel 1860, presenta tre fila di quattro medaglioni, in cui si mostrano le vittime maschili degli inganni delle donne. La processione delle vittime inizia con Adamo e si conclude con re Artù e Parsifal (pp. 36-37).
2. CASTELLO DI S. FLORET (Francia), metà del s. XIV. Gli affreschi adattano alcune scene del *Meliadus* di Rustichello di Pisa. Si sono conservati solo dodici dei quaranta che formavano parte del programma iconografico originale (pp. 57-61).⁹

⁹ Amanda Luyster (2009) si è occupata negli ultimi anni di questo ciclo pittorico. A breve pubblicherà: "Time, Space, and Mind: Tristan in Three Dimensions in Fourteenth-Century France".

3. PALAZZO CHIARAMONTE (Palermo), tra il 1377 e 1380; decorazioni dipinte sul soffitto ligneo con diverse scene cortigiane e avventure tratte dal *Tristano* (pp. 61-63).¹⁰
4. CASA PRIVATA A LÜBECK (Germania), tra il 1323 e 1339; scoperti nel 1929, durante i lavori di demolizione della casa. In questi affreschi si narrano diverse scene della storia di Parsifal (pp. 75-76).
5. CASTELLO DI SCHMALKANDEN (Germania), circa 1250, che narra le avventure di Ivain; senza dubbio a partire dalla traduzione tedesca di Hartmann von Aue (pp. 77-78).¹¹

In chiusura abbiamo lasciato quello che è l'insieme di affreschi più ampio e commentato di tutta questa prima parte, l'unico che ci colloca nel nord Italia: si tratta degli affreschi della Casa d'estate di Castel Roncolo a Bolzano (pp. 48-51 e pp. 79-84), sia per la rappresentazione dei Nove cavalieri della Fama sia per le avventure di Tristano, Wigalois e Garelo.¹²

Alison Stones ampliò successivamente le informazioni raccolte da Loomis nel suo articolo "Arthurian Art since Loomis", presentato al convegno dell'International Arthurian Society celebrato nel 1987,¹³ e limitandoci ad osservare la zona geografica che ci interessa, diede notizia di un nuovo insieme di affreschi scoperti nel 1972 a Castel Rodengo databili s. XIII che illustrano gli episodi più significativi del romanzo *Iwein* di Hartmann von Aue. Si tratta di uno dei cicli pittorici non solo più completi ma anche più antichi in quanto quasi coetanei alla diffusione della traduzione tedesca dell'opera, da cui ne deriva l'enorme importanza.¹⁴

Sono numerosi i castelli che hanno conservato affreschi sia cavallereschi sia ispirati a opere arturiche e che allietarono il soggiorno dei loro ospiti dal sec. XII al XV. Molti di questi sono

¹⁰ Si veda la ristampa del libro Ettore Gabrici ed Ezio Levi (2003) che nella sua prima edizione venne criticata da Loomis nel suo libro.

¹¹ Si vedano a questo proposito McGrath (1963); Rushing (1995) che analizza anche gli affreschi di Castel Rodengo.

¹² Questi i materiali, insieme a quelli di Castel Rodengo e agli affreschi di Pisanello a Mantova formano il corpus del cap. 5 "Painted Chambers" del libro di Muriel Whitaker (1990).

¹³ Venne pubblicato quattro anni dopo in *Arturus rex* (1991), pp. 21-77.

¹⁴ Si vedano: Szklenar (1975); Ott-Walliczek (1979); Kühebacher (1982); Rushing (1991); Schupp, Volker y Szklenar (1996); Curschmann (1993).

stati scoperti solo recentemente, altri hanno recuperato il loro splendore dopo un attento restauro portato a termine negli ultimi anni. Alla luce di ciò, possiamo considerare un totale di otto castelli o dimore con affreschi di tema cavalleresco o arturiano nella regione del Trentino Alto-Adige. Il corpus degli affreschi che riguardano attualmente la nostra ricerca è il seguente:¹⁵

1. CASTEL RODENGO: *Iwein* (s. XIII).
2. CASTEL RONCOLO (Bolzano): senza alcun dubbio il programma iconografico più completo e ambizioso.¹⁶
3. CASTELLO DEL BUONCONSIGLIO (Trento): *Ciclo dei mesi* (circa 1400).¹⁷
4. PALAZZO NERO (Coredò): *Sala del Giudizio*, [Figura 2], decorata con motivi di tema epico (1400-1469).¹⁸
5. PALAZZO NORILLER (Rovereto): *Affresco di un racconto cavalleresco non identificato*, [Figura 3], prima metà del s. XV. Scoperto e restaurato nel 1994.¹⁹
6. CASTELLO DI SABBIONARA (Avio): *Allegoria dell'amore, Casa delle guardie e rappresentazioni allegoriche* (1330-1333 circa).
7. CASTELLO DI ARCO: *Sala degli affreschi* (1364-1373 circa).
8. CASTEL PIETRA (Calliano): *Sala del Giudizio* (1465-1469 circa).

Sicuramente nei prossimi anni si amplierà questa lista con nuove scoperte, come quella realizzata nell'agosto del 2000 in Val di Sole, in una delle più antiche case del centro storico di Ossana, coperta quasi integralmente di affreschi sia profani che religiosi e

¹⁵ A questo corpus, dovremmo aggiungere gli affreschi, sicuramente dedicate a Tristano, della Casa Schrofenstein, a Bolzano. Si sono conservati in pessimo stato e sono in attesa di restauro. Si veda Hannes Obermair y Helmut Stamfer, "Edilizia e cultura abitativa nella Bolzano tardomedievale", in Tomasoni (2005), pp. 397-409.

¹⁶ Si veda il paragrafo ad esso dedicato più sotto.

¹⁷ Si veda, tra gli altri, Castelnovo (1986), con ottime riproduzioni di tutto il ciclo.

¹⁸ Marco Piccat, "La fortuna e la rilettura della *matière* carolingia: percorsi dalla Germania agli affreschi trentini di Coredò", ne *Le vie del Gotico* (2002), pp. 164-181.

¹⁹ Marco Piccat, "Rovereto, Palazzo Noriller", ne *Le vie del Gotico* (2002), pp. 617-627.

che è stata acquistata dal comune in attesa di portare a termine un restauro completo che certamente ci riserverà molte sorprese.²⁰

A questi dobbiamo aggiungere quelle dimore che, situate nel nord Italia, fuoriescono dal limite geografico del Trentino Alto-Adige e che intendiamo studiare attraverso un approccio comparatistico tra arte e letteratura cavalleresca che non è stato affrontato finora e che mira a rileggere questo ricco patrimonio iconografico ed artistico secondo una nuova prospettiva. Dunque completano il corpus:

1. PALAZZO RICCHIERI (Pordenone): scoperti nel 1965, il *pianeta di Venus*, l'*Entrata di Spagna* e affreschi di *Tristano e Isotta*, [Figura 4], molto deteriorati. Ospita attualmente il Museo Civico di Pordenone.²¹
2. AFFRESCHI DI FRUGAROLO (attualmente al Museo Museo Civico di Alessandria). Scoperti nel 1981: *Ciclo di Lancillotto*, [Figura 5], quindici scene diverse.²²
3. PALAZZO DUCALE DI MANTOVA: *Affreschi arturiani*, [Figura 6], di Pisanello (1439-1444/1447).²³
4. CASTELLO DELLA MANTA (Saluzzo). Affreschi del s. XV nel salone principale conosciuto con il nome “degli spagnoli”, in cui si rappresentano in una parte, i Nove cavalieri della Fama (che troviamo anche a Castel Roncolo) accompagnati da nove eroine, e che sembra ispirarsi al *roman* cortese *Le chevalier errant* scritto da Tommaso III di Saluzzo tra 1394 e 1396; sulla parete opposta si rappresenta la *Fonte della giovinezza*, seguendo un motivo iconografico molto amato all'epoca (sicuramente ispirato al *Roman de Fauvel*).²⁴

L'affresco tra arte visiva e letteratura

Dato il vasto corpus sopra menzionato ci limiteremo ora a presentare solo una selezione di itinerari di lettura delle dimore affre-

²⁰ Zeni (2003-2004).

²¹ Cozzi (2006).

²² Castelnuovo (1999).

²³ Woods-Marsden (1988).

²⁴ Zorzi (1992).

scate della nostra regione che sono stati rivalutati alla luce di nuovi restauri portati a termine negli ultimi vent'anni.²⁵

CASTELLO DI SABBIONARA (Avio).²⁶

Fu donato nel 1977 dal conte Emanuele Castelbarco Pindemonte Rezzonico al Fondo per l'Ambiente Italiano (FAI) per il suo restauro. L'ultimo riguardante gli affreschi risale al periodo 1991-1995. Oltre alle figure allegoriche del Palazzo, conservate purtroppo in pessimo stato, e alla Stanza dell'Amore, databili 1330-1333, troviamo la splendida *Casa delle guardie* (metà del s. XIV). In questa stanza, completamente affrescata, si possono ammirare diversi momenti della formazione di un cavaliere: sulla prima parete gli esercizi che deve svolgere (la lotta che rinforza e la caccia che intrattiene) fino a culminare l'apprendistato con l'immagine della vittoria sul drago, emblema del male contro cui ogni cavaliere deve combattere [Figura 7]; sulle altre pareti i diversi nemici, le strategie e tattiche che dovrà conoscere e dominare per risultare vincitore (la lotta corpo a corpo, l'assedio al castello -proprio quello di Sabbionara che viene quindi rappresentato nell'affresco-, il duello con le lance e spade, una battaglia a cavallo ed infine la lotta con gli arcieri e il duello tra infanti.

CASTELLO DI ARCO. *Sala degli Affreschi*, tra 1364-1373, scoperta nel 1986.²⁷

Già all'inizio del sec. XVIII questo castello che si staglia in cima ad un'alta roccia era completamente in rovina. Ma paradossalmente proprio questo salvò la Sala degli affreschi [Figura 8] che rimase sepolta sotto le macerie fino a quando nel 1986 vennero iniziati i lavori di consolidamento e restauro del castello: una sala rettangolare (5,60 x 6,50 m, con un'altezza di 320 cm), interamente

²⁵ L'intero corpus confluirà in una monografia in cui presenteremo i testi letterari cavallereschi e arturiani accanto agli affreschi dalle stesse tematiche, binomio che rappresenta i momenti salienti di una moda letteraria e artistica del tardo Medioevo.

²⁶ Castelnuovo (1987); Boccia (1991) e Avancini, "Avio, Castello di Sabbionara", ne *Le vie del Gotico*, pp. 534-571.

²⁷ Raffaelli (2006) e Giovanna degli Avancini, "Arco, Castello, Sala degli affreschi", ne *Le vie del gotico*, pp. 572-599.

coperta da affreschi.²⁸ Rimandiamo il lettore allo studio di Giovanna degli Avancini ricordando qui i nomi che la studiosa propone per gli affreschi conservati: *Gioco dei dadi*; *Gioco delle dame*; *Primavera o rose*. Ci soffermiamo invece su una scena che ci trasporta nel mondo della cavalleria: la morte del drago che, come abbiamo visto per la Casa delle guardie del Castello di Sabbionara, risulta essere un motivo abituale in questo tipo di decorazioni. Nella scena successiva continuiamo a muoverci nella sfera cavalleresca in quanto abbiamo l'imposizione delle mani da parte della dama sulla testa del cavaliere il quale si trova armato, in ginocchio e con le braccia incrociate sul petto. Viene rappresentato il momento in cui il cavaliere chiede licenza alla dama per andare in cerca di avventure. A seguire altre scene incomplete di vita cavalleresca per concludersi con il gioco degli scacchi. Se la decorazione era cominciata con un gioco d'azzardo, i dadi, si conclude con quello che viene considerato «il re dei giochi, il gioco dei re».²⁹

Dall'immagine al testo, dal testo all'immagine (con una coda letteraria)

Proponiamo ora un curioso gioco intertestuale nonché intersemiotico tra due castelli, Castel Pietra e Castel Roncolo: benché situati in zone politicamente diverse, condividono una stessa passione letteraria. Il primo, situato in quella che era la piena frontiera con i domini veneziani durante il Medioevo, ora comune trentino di Calliano, appartenne all'imperatore Massimiliano mentre dal s. XVI divenne dimora privata. Dal s. XVIII appartiene alla famiglia Bertagnoli, attuali proprietari.³⁰

Castel Roncolo fu fatto edificare dai signori di Vanga, sostenitori del Principe Vescovo di Trento, e successivamente passò alle pertinenze del Conte di Tirolo Mainardo II. Dopo vari proprietari venne acquistato nel 1385 da due ricchi mercanti bolzanini con

²⁸ Pontalti (1987).

²⁹ Giovanna degli Avancini, "Arco, Castello, Sala degli affreschi", ne *Le vie del gotico*, pp. 572-599.

³⁰ Sfortunatamente, proprio durante la preparazione degli atti di questo convegno, è scomparso improvvisamente il sig. Giorgio Bertagnoli che ci aveva gentilmente accompagnato durante la visita della sala offrendoci preziose informazioni sugli affreschi conservati.

aspirazioni nobiliari, i fratelli Franz e Niklaus Vintler. Non tutti però i membri della famiglia si dedicavano al commercio, infatti Hans Vintler predilesse le arti e scrisse nel 1411 un poemetto morale di circa diecimila versi intitolato *Die Pluemen der tugent* (*Die Blumen der Tugend*) stampato nel 1486 (ed. J. von Zingerle, 1874). Il titolo è un esplicito rimando al testo in prosa *Fiori di virtù* (c. 1320) di Tommaso Gozzadini, compilazione didattica con una larghissima diffusione nel corso del Trecento e fino a tutto il Quattrocento. La materia si suddivide in 35 capitoli dedicati alternativamente a una virtù e al suo vizio opposto, ciascuno di essi accompagnato da «un episodio moralizzato tratto dalla zoologia dei bestii concluso da una serie di massime e da un racconto esemplificativo di impianto novellistico».³¹

Proprio uno di questi episodi si trova affrescato nella splendida Sala del Giudizio³² di Castel Pietra. Gli affreschi di questa sala, scoperti e restaurati inizialmente tra il 1915 e 1918, risalgono alla metà del s. XV e sono stati attribuiti alla scuola di Bartolomeo Sacchetto. Restaurato nuovamente nel 1991, l'insieme di affreschi [Figura 9] presenta motivi vincolati alle attenzioni che gli uomini devono prestare per non cadere nelle trappole tese dalle donne che intendono farli prigionieri delle proprie passioni.³³

Sono state rappresentate diverse scene, ma ci soffermeremo in particolare ad osservare quelle della parete orientale, una della meglio conservate, in cui appaiono dipinte la caccia del cervo – sotto l'attento sguardo di una dama seduta a un lato con il suo cane – e una scena singolare. Protagonista è una dama con due gatti e un uomo rinchiuso in una gabbia. Osservando meglio la scena, [Figura 10], scopriremo che vi sono due iscrizioni che spiegano il ruolo dei personaggi; attorno alla donna si può leggere: «Qui po-

³¹ *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 58, p. 228. Si noti dunque come l'opera unisce la lettura all'attenta osservazione ed analisi della immagini iconografiche presentate dall'opera. Si veda anche *La prosa del Duecento* (vol. 3, pp. 883-885) ove si dà conto degli studi sull'opera e sulle diverse traduzioni in tedesco, francese, spagnolo, catalano e numerose altre lingue. Per la relazione con il testo in versi di Vintler si veda Battisti (1956-57).

³² Prediligiamo questa spiegazione, che si è attestata nel tempo e che sempre ha sostenuto il sig. Bertagnoli, proprietario di Castel Pietra, rispetto a quella che propongono Silvia Spada Pintarelli e Angela Mura ne *Le vie del gotico*, pp. 628-643, che situano gli affreschi nella "Sala dell'Amore".

³³ Per la notizia del restauro degli affreschi diretto da Roberto Preini si veda: dal Prà (1992).

tete vedere la gatta, che davanti lecca il velluto e dietro le spalle graffia la lana».

Proprio nel poema *Blumen der Tugend* di Hans Vintler [Figura 11] di cui abbiamo appena parlato compaiono alcuni versi simili che mirano a dimostrare la doppia natura delle donne le quali hanno due facce e che portano, con le loro azioni, a chiudere l'uomo nella gabbia della lussuria e del desiderio.³⁴

La fama dei versi di Hans Vintler ci riporta ancora una volta alla vita nella dimora della sua famiglia, Castel Roncolo. Probabilmente databile tra la fine del Trecento e i primi anni del Quattrocento, l'insieme degli affreschi rappresentano un *unicum* nel genere cavalleresco nella storia dell'arte come possiamo intuire dal seguente elenco:³⁵

- a. Casa d'estate:
 - i. Corridoio: rappresentazione dei Nove cavalieri della Fama, cavalieri arturiani, e, tra gli altri, di coppie di innamorati, nani e giganti.
 - ii. Sala di Tristano
 - iii. Sala di Garelo
 - iv. Sala di Wigalois
- b. Palazzo occidentale:
 - i. Sala dei cavalieri
 - ii. Sala dei giochi
 - iii. Sala degli scudi
 - iv. Sala da bagno
 - v. Sala del torneo
 - vi. Sala delle coppie.

La mera elencazione dei luoghi affrescati non rende giustizia a questo magnifico maniero di una famiglia di mercanti con grandi ambizioni e non facciamo fatica a proporre un percorso diverso, ancora una volta letterario, dal testo all'immagine e dall'immagine al testo.³⁶

³⁴ Siller (1997); Amann e Siller (2009).

³⁵ Riguardo a Castel Roncolo, si veda ora lo splendido volume coordinato da Tomasoni (2005) e *La cavalleria nel Tirolo* (2008).

³⁶ È interessante osservare inoltre le relazioni con la realtà del tempo che rivelano i numerosi dettagli degli affreschi. Si pensi che, come afferma Helmut Rizzolli nel suo saggio intitolato "Il cavaliere coniato": «a Castel Roncolo, ad esempio, Parsifal è dipinto con lo stemma assegnatogli da Wolfram von

Attraverso il poema in nona rima *L'intelligenza*,³⁷ composto probabilmente da Dino Compagni all'inizio del s. XIV,³⁸ viene riportate sulla carta il paradiso degli occhi offerto ai visitatori della dimora bolzanina. Proprio come questi, il lettore viene condotto dal narratore alla scoperta del palazzo d'Oriente in cui vive la meravigliosa donna, Intelligenza, di cui si è innamorato. Il poema è un raffinato gioco intertestuale in quanto «utilizza tutto il materiale della letteratura cortese del tempo, e trasferisce in una composizione didascalica le complesse astrattezze della speculazione stilnovistica»³⁹ oltre ad accogliere leggende e miti classici che sono tutti istoriati sulle pareti del palazzo. Ecco dunque, proprio come nella casa d'Estate di Castel Roncolo, come si presenta la dimora di Intelligenza:

Dall'altra parte del ricco palazzo
 Intagliat'è la Tavola Ritonda,
 Le giostre, e 'l torneare, e 'l gran sollazzo;
 Ed evv' Artù e Ginevra gioconda,
 Per cui'l pro' Lancialotto venne pazzo;
 Marco, e Tristano, ed Isolta la blonda.⁴⁰

Castel Rodengo: una visita virtuale-letteraria

I cavalieri che all'inizio del s. XIII viaggiavano nei territori del Tirolo per andare verso Lienz e Gorizia, regni che più tardi si sarebbero uniti, lasciava la valle dell'Adige poco più al nord di Bressanone, passava la diga di Rio Pusteria e poteva chiedere ospitalità a Castel Rodengo, maniero che dominava la valle che si apriva verso est. L'agognato riposo iniziava appena oltrepassato il patio interno del castello, deposte le armi ed entrati in una sala che si trovava a piano terra e che rappresentava il luogo dell'attesa del

Eschenbach e Tristano con il suo stemma come descritto da Gottfried von Strassburg» (*La cavalleria del Tirolo* 2008, p. 31).

³⁷ Riproduzione anastatica di Milano, Daelli e Comp. Editori, 1843: Arnaldo Forni Ed., 1974.

³⁸ Per la bibliografia critica si vedano *Poemetti del 200*, pp. 379-383 e, anche per le problematiche di attribuzione, D'Angelo (1990).

³⁹ G. Petrocchi, "Cultura e poesia del Trecento", in *Storia della letteratura italiana*, p. 596.

⁴⁰ Compagni (1974), p. 94.

consenso per l'incontro con il castellano. Immediatamente una novità saltava agli occhi del nuovo arrivato dato che le pareti erano decorate con affreschi come se fossero un'abitazione dello stesso palazzo e non solo una saletta con una finestra e una porta che dava al cortile senza alcun accesso diretto alla dimora signorile. Per riposare il corpo, nulla di meglio che intrattenere gli occhi e l'anima. Al viandante si presentava davanti agli occhi una serie di scene di una storia che immediatamente avrebbe riconosciuto, quella di Ivain raccontata da Chrétien de Troyes ma conosciuto dal pubblico di lingua germanica attraverso la traduzione di Hartmann von Aue databile c. 1205.⁴¹ Degli ottomila versi che compongono il poema, gli affreschi narrano i primi 2500 divisi in undici scene che occupano tre pareti,⁴² mentre la quarta, probabilmente occupata dal caminetto, ora scomparso, poteva illustrare il finale felice della storia.⁴³ Agli occhi del cavaliere si presentava subito una storia da guardare e ricordare: l'immagine del selvaggio [FIGURA 12] richiama immediatamente il momento in cui Ivain, attraversando una foresta, scopre un'orribile spettacolo di feroci bestie che lottano tra loro ma la sorpresa più grande la riceve con la vista di un uomo che si trova seduto in mezzo a queste fiere:

Il fatto è che la sua apparenza umana era di fatto totalmente selvaggia: sembrava un negro ed era grande, forte e così spaventoso che a stento si potrà credere. La testa era senza alcun dubbio più grande di quella di un uro e il soggetto aveva i capelli irsuti, neri come il carbone e completamente crespi fino alla pelle, sia in testa che nella barba. La sua testa misurava un gomito di larghezza e era solcata da grandi rughe, mentre le sue orecchie, grandi come una mangiatoia, erano coperte di un muschio che formava dei fili lunghi un palmo, come se fosse un fauno. L'uomo deforme aveva le sopracciglia e i peli della

⁴¹ Poeta tedesco († c. 1215), viene considerato il primo scrittore tedesco che sperimentò la letteratura cortese; cavaliere al servizio dei signori di Aue e crociato (1189 o 1192). Autore dei due romanzi, *Erec* (c. 1185) e *Iwein* (c. 1205), ispirati a Chrétien de Troyes, e dei poemi religiosi e morali *Gregorius* y *El pobre Enrique*. La traduzione italiana dei seguenti frammenti è di C. Demattè e si basa sul testo spagnolo di Víctor Millet (PPU, Barcelona, 1989).

⁴² Diversamente dalle 23 scene del castello di Schmalkanden, databili c. 1250, che occupano 27 metri quadrati, qui si tratta di una superficie di 41,8 metri quadrati (Rushing, p. 104, nota 16).

⁴³ Secondo Meneghetti: «Si può anzi immaginare che sulla cappa del camino, posta accanto all'ultima scena conservata dell'affresco e attualmente crollata, trovasse posto il vero e proprio *happy ending* di questa prima parte, costituito dalle nozze della vedova Laudina con Ywain» (p. 81).

barba lunghi, irsuti e grigiastri; il naso era grande come quello di un toro: corto, ampio e peloso; la faccia emaciata e piatta – Dio mio che orribile aspetto aveva! –; gli occhi rossi, color dell'ira. La bocca gli occupava gran parte di entrambe le guance, i suoi denti erano imponenti come quelli di un cinghiale, non come quelli umani giacchè uscivano dalla bocca lunghi, affilati, potenti e ampi. La testa era fatta in tal modo che il suo aspro mento sembrava unito al petto; la sua schiena, in cambio, si curvava verso l'alto, ingobbita e ritorta. Vestiva uno strano vestito, dato che portava due pelli di animali strappate ad altrettante bestie poco prima. Portava una mazza così grande che mi produceva un profondo malessere.

Il disagio viene probabilmente condiviso anche dall'osservatore che volge ora l'attenzione per ammirare il protagonista, Ivain, con tutta la sua perfezione di cavaliere errante [Figura 13]:

»–Devi sapere che sono in cerca di avventure.

»–Avventure? –chiese il mostro–. Cosa sono?

»–Te lo spiegherò. Osserva le mie armi. Mi chiamano cavaliere e il mio obiettivo è cavalcare alla ricerca di un altro uomo che sia armato proprio come me e che lotti contro di me. Se mi vince, questo accresce la sua fama, ma se riesco a sconfiggerlo, sarò io ad essere considerato un eroe e la mia considerazione sarà maggior di quanto era prima. Se conosci qualche impresa che si possa intraprendere qui o nei dintorni, non me la nascondere e mostrami la via, che non è se non questo il motivo del mio viaggio.

Il motivo della nostra peregrinazione nei castelli e nelle dimore del Trentino Alto Adige è dunque pubblicare ciò che qui rappresenta solo un'anticipazione di quello che è il nostro ambito di ricerca e che sarà oggetto della nostra monografia che si muove tra arte e letteratura.

Lo studio d'insieme degli affreschi cavallereschi e arturiani del nord d'Italia, che condivide un'unità politica, culturale e letteraria durante il Medio Evo, ci riserva sicuramente nuovi dati sulla ricezione dei grandi motivi cavallereschi, siano essi letterari o meno. La ricchezza iconografica negli ultimi vent'anni si è arricchita in quantità e qualità delle immagini, dato che si sono compiuti numerosi lavori di restauro che hanno restituito l'antico splendore ai muri del presente. Allo stesso tempo la scoperta del sorprendente gruppo di affreschi di Ossana permette di sperare ancora nel ritrovamento di nuove immagini che completeranno quelli già conosciuti. Ora è il momento dell'interpretazione, di fare strada alle

descrizioni di quanto possiamo ammirare per cercare di comprendere la ragione per cui vennero scelti certi motivi per decorare le sale e l'ordine in cui vennero disposti. Lo studio del programma iconografico, nel caso delle opere letterarie, rappresenta un elemento fondamentale di studio. Nella maggior parte dei casi, con la sola eccezione degli affreschi di Frugarolo, le testimonianze del nord Italia sono conservate negli spazi originari per i quali furono ideati, anche se ora ovviamente i castelli e i palazzi hanno un'altra destinazione, come Palazzo Ricchieri di Pordenone convertito in sede del Museo Municipale. Purtroppo, con la sola eccezione della serie iconografica di Castel Roncolo, nella maggior parte dei casi si è perso parte del programma iconografico originale e molte volte quello conservato non ci consente di distinguere bene il suo contenuto. In ogni caso, queste *camarae pictae* offrono un ricco materiale iconografico che esige uno studio d'insieme di questi affreschi che ci trasmettono la vita quotidiana, le letture e i sogni del passato.

Dovere dei poeti è cantare con i loro popoli e di dare all'uomo: sogno e amore, luce e notte, ragione e follia. Ma non dimentichiamo le pietre! Non dimentichiamo i taciti castelli, gli irti, rotondi regali del pianeta. Hanno fortificato cittadelle, sono avanzati per uccidere o morire, hanno decorato l'esistenza senza compromettersi, conservando la loro misteriosa materia ultraterrena, indipendente ed eterna.⁴⁴

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALVAR, Carlos (2008), "La Materia de Bretaña", in José Manuel Lucía Megías (ed.), *Amadís de Gaula: 1508-2008 (quinientos años de libros de caballerías)*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, pp. 21-50.
- AMANN, Klaus e SILLER, Max (2009), "Urban Literary Entertainment in the Middle Ages and the Early Modern Age: The Example of Tyrol", in *Urban Space in the Middle Ages and the Early Modern Age*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, pp. 505-536.

⁴⁴ Pablo Neruda, *Le pietre del Cile*, a cura di G. Bellini, Firenze, Passigli, 2004.

- Arturus rex, volumen II, Acta conventus Lovaniensis 1987*, eds. Willy van Hoecke, Gilbert Tournoy y Werner Verbeke, Leuven, Leuven University Press, 1991.
- AUE, Hartmann von (1989), *Iwain*, trad. de Victor Millar, PPU, Barcelona.
- BATISTI C. (1956-57), "Appunti sul *Fiore di virtù* nelle sue relazioni colle *Pluemen der Tugent* del poeta bolzanino Hans Vintler", in *Bullettino dell'Archivio paleografico italiano*, n. s., 2-3, 1956-1957, prima parte, pp. 77-91.
- BOCCIA, Lionello G. (1991), *I guerrieri di Avio*, Milano, Electra.
- Capelli, Roberta (2008), "Caratteri e funzioni dell'elemento cavalleresco nella lirica italiana del Due e Trecento", in *La letterarura cavalleresca dalle Chansons de geste alla Gerusalemme Liberata*, ed. M. Picone, Pisa, Pacini, pp. 91-122.
- CASTELNUOVO, Enrico (ed.) (1987) *Castellum Ava. Il castello di Avio e la sua decorazione pittorica*, Trento, Temi Editrice.
- CASTELNUOVO, Enrico (ed.) (1999), *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, Milano, Electra.
- COMPAGNI, Dino (1974), *L'intelligenza, poema in nona rima [Riproduzione anastatica di Milano, Daelli e Comp. Editori, 1843]*, Arnaldo Forni Editore.
- COZZI, Enrica (a cura di) (2006), *Tristano e Isotta in palazzo Ricchieri a Pordenone. Gli affreschi gotici di soggetto cavalleresco e allegorico*, Pordenone, Comune.
- CURSCHMANN, Michael (1993), "Der aventiure bilde nemen. The intellectual and social environment of the Iwein murals at Rodenegg castle", in *Chrétien de Troyes and the German Middle Ages*, ed. M. Jones e R. Wisbey, Cambridge (Arthurian Studies 26), pp. 219-227 [poi in Michael Curschmann, *Wort - Bild - Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit*. 2 vols., Baden-Baden (Kroener) 2007].
- DAL PRÀ, Laura (1992) *Il ciclo pittorico di Castel Pietra al tramonto dell'età cortese*, Trento.
- D'ANGELO Rosetta (1990), *Il poemetto dell'«Intelligenza»*, QuattroVenti, Urbino.
- DELCOURT, Thierry (2009), "Arthur dans l'Europe médiévale", in Thierry Delcourt (ed.), *La légende du roi Arthur*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Seuil, pp. 220-231.

- Dizionario biografico degli italiani* (2002), Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, Roma.
- GABRICI, Ettore y Levi, Ezio (2003), *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, Palermo, L'Epos.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2008), *Las primeras novelas. Desde las griegas y latinas hasta la Edad Media*, Madrid, Gredos.
- HOECKE, Willy van, Gilbert Tournoy y Werner Verbeke (eds.) (1991), *Arturus rex, volumen II, Acta conventus Lovaniensis 1987*, Leuven, Leuven University Press.
- KÜHEBACHER, E. (ed.), (1982) *Literatur und bildende Knust im Tiroler Mittelalter. Die Iwein-Fresken von Rodeneck und andere Zeugnisse der Wechselwirkung von Literatur un bildender Knust*, Innsbruck.
- La cavalleria nel Tirolo* (2008), Studi culturali di Castel Roncolo, vol. I, Fondazione Castelli di Bolzano, Bolzano.
- La prosa del Duecento* (1959), eds. C. Segre e M. Marti, vol. 3, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento* (2002), eds. dal Prà L., E. Chini y M. Botteri Ottaviani, Trento.
- LOOMIS, Roger Sherman (1935), *Arthurian Legends in Medieval Art*, New York, Modern Language Association of America.
- LUYSTER, Amanda (c. s. [2009]), "Time, Space, and Mind: Tristan in Three Dimensions in Fourteenth-Century France", in *Visuality and Materiality in the Story of Tristan and Isolde*, eds. Kathryn Starkey, Jutta Eming, and Ann Marie Rasmussen, University of Notre Dame Press.
- MCGRATH, Robert L. (1963), "A Newly Discovered Illustrated Manuscript of Chrétien de Troyes' Yvain and Lancelot in the Princeton University Library", *Speculum*, 38, No. 4, pp. 583-594.
- MORASI, A. (1934), *Storia della pittura nella Venezia Tridentina. Dalle origine alla fine del Quattrocento*, Roma.
- NERUDA, Pablo (2004), *Le pietre del Cile*, a cura di G. Bellini, Firenze, Passigli.
- OTT, N. H. - WALLICZEK, W. (1979), "Bildprogramm und Textstruktur. Anmerkungen zu den Iwein-Zyklen auf Rodeneck und in Schmalkanden", in *Deutsche Literatur in Mittelalter. Kontakte und Porspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*, ed. Christoph Cormeau, Stuttgart, pp. 473-500.
- PARRA MEMBRIVES, Eva (2002), *Literatura medieval alemana*, Madrid, Síntesis, D.L.

- Poemetti del 200*, ed. G. Petronio, Torino, UTET, 1976.
- PONTALTI, Flavio (1987), "Il Castello di Arco. Note preliminari sugli esiti dei lavori di restauro e sulla scoperta di un ciclo di affreschi cavallereschi nel Castello", *Il Sommolago*, 4, 2, pp. 5-36.
- RAFFAELLI, Umberto (ed.) (2006), *Il Castello di Arco*, Trento.
- RUSCHING, James A. Jr. (1991) "Adventure and iconography: Ywain Picture Cycles and the Literarization of Vernacular Narrative", *Arthurian Yearbook*, 1, pp. 91-106.
- RUSHING, James A. Jr., (1995) *Images of adventure: Ywain in the visual arts*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- SCHUPP, Volker y Hans SZKLENAR (1996) *Ywain auf Schloss Rodeneck: eine Bildergeschichte nach dem Iwein Hartmanns von Aue*, Sigmaringen, Thorbecke.
- SILLER, Max (1997), "Die Standesqualität der Vintler von Bozen zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Prolegomena zu einer Interpretation von Hans Vintlers *Blumen der Tugend* (1411)", in Wernfried Hofmeister, Bernd Steinbauer (ed.), "*Durch abenteuer muess man wagen vil*". *Festschrift für Anton Schwob zum 60. Geburtstag* (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 57), Innsbruck, pp. 447-462.
- Storia della letteratura italiana* (1987), ed. E. Cecchi, e N. Sapegno, Milano, Garzanti.
- SZKLENAR, H. (1975), "Iwein-Fresken auf Scholoss Rodeneck in Südtirol", *Bulletin bibliographique de la Société Internationale arthurienne*, 27, pp. 172-180.
- TOMASONI, Otto (2005) *Castel Roncolo: il maniero illustrato*, Regensburg, Schnell & Steiner.
- WHITAKER, Muriel (1990) *The Legends of King Arthur in art*, Rochester, D. S. Brewer.
- VILLORESI, Marco (2000), *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci.
- WOODS-MARSDEN, Joanna (1988), *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian frescoes*, Princeton N.J., Princeton University Press.
- ZENI, Elisa, *La casa degli affreschi di Ossana in Val di Sole: ciclo pittorico, conservazione e proposta di intervento*, tesi di laurea, Università de Trento, A.A. 2003-2004 (http://www.elisazeni.com/restauro/Tesi_Elisa_Zeni.pdf)>
- ZORZI, Renzo (a cura di) (1992) *La Sala Baronale del Castello della Manta*, Edizioni Olivetti.

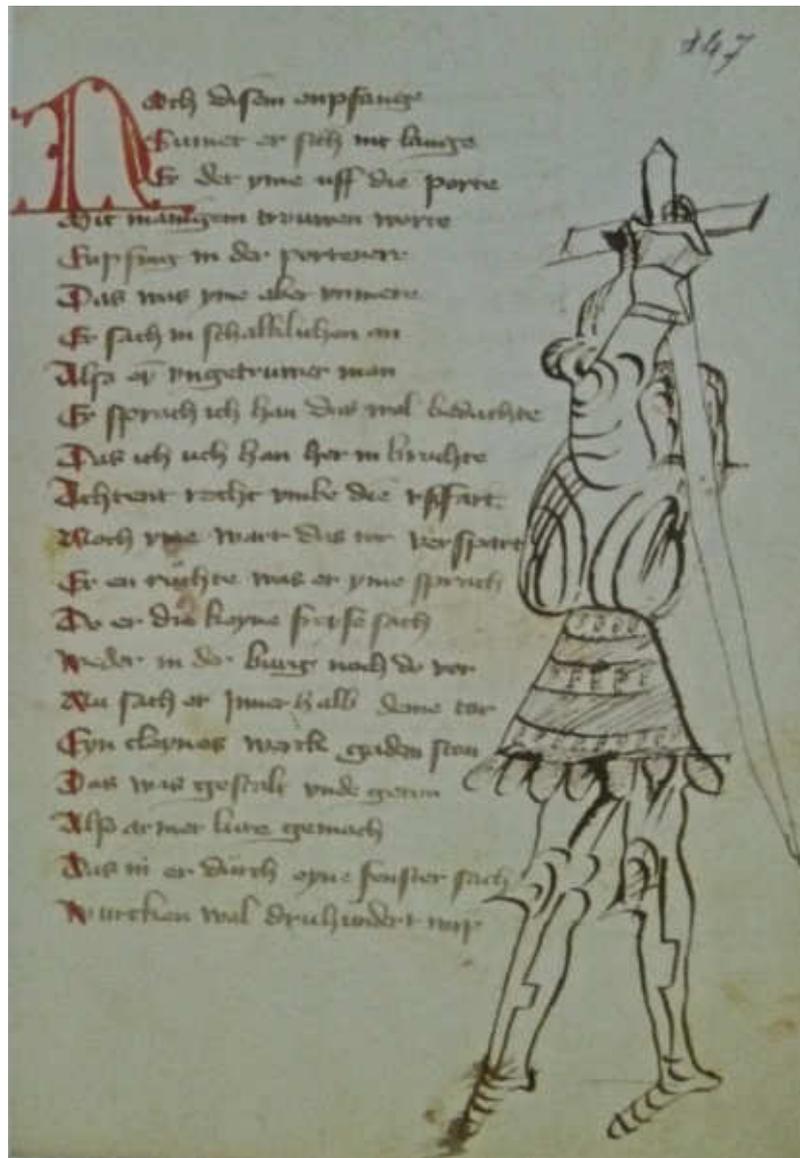


Figura 1: Hartmann von Aue, Iwein, BNF: allemande, 115, fol. 147r.



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11: Hans Vintler. *Blumen der Tugend*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 13567, f. 15r



Figura 12



Figura 13

JUAN MANUEL CACHO BLECUA

ICONOGRAFÍA AMADISIANA: LAS CERÁMICAS ESMALTADAS
ITALIANAS DE ¿ORAZIO FONTANA?, H. 1560-1570*

La primera edición conservada de los cuatro libros del *Amadís de Gaula* vio la luz en los talleres zaragozanos de Jorge Coci el 30 de octubre de 1508, si bien con seguridad podemos afirmar que no fue la más antigua de las existentes. De acuerdo con su transmisión, la *princeps* tuvo que imprimirse años antes, aunque desconocemos su paradero. De su autoría se responsabilizaba Garci Rodríguez de Montalvo (Salvador, en prensa), hidalgo regidor de Medina del Campo (Valladolid), cuya intervención fue decisiva para la posteridad de un texto preexistente, el *Amadís* primitivo, surgido unos dos siglos antes, bien conocido durante la Edad Media, como muestran numerosas referencias sobre episodios, nombres y personajes del libro.¹

Tras su reescritura y nueva elaboración, el hidalgo medinés transmitió una ficción remozada y transformada en distintos moldes, al tiempo que ofreció como propios el cuarto libro y su continuación, *Las sergas de Esplandián*, conjunto terminado hacia 1496. Creaba así el primer ciclo castellano, el de los amadises, y actualizaba una nueva serie de hondas raíces medievales, la de los

* Este trabajo se inscribe en el proyecto del Ministerio de Educación y Ciencia HUM2006-07858, que cuenta con fondos Feder.

¹ Su pervivencia llega hasta la actualidad, tanto en nombres de animales como de personas. Su influencia se deja sentir con más intensidad en el mundo enológico (bodegas y vinos), musical y artístico (salas de exposiciones). Para no incrementar la bibliografía, véase Cacho (en prensa), de donde retomo algunos datos. El interesado puede complementar las referencias en el clásico libro de Eisenberg y Marín (2000), y las más recientes, en nuestra web zaragozana “Amadís”, ubicada en <<http://clarisel.unizar.es/clarisel>>. En el trabajo sólo remitiré a referencias menos conocidas, recientes o exigidas por la argumentación.

libros de caballerías. Para lograrlo modificó el trágico final del *Amadís* precedente, en el que el héroe moría a manos de su hijo mientras que se suicidaba su amada, al tiempo que dejó en suspenso episodios que deberían terminarse en el quinto libro, protagonizado por Esplandián. Mediante los cambios y ampliaciones confirió al conjunto nuevos significados, acomodados a los tiempos de los Reyes Católicos, propagando a los cuatro vientos la superioridad de su labor. La tarea, explicada con orgullo, revelaba su ambición literaria, correlativa con su pretensión de pasar a la posteridad.

Gracias a la imprenta, el nuevo y transformado *Amadís* se difundió rápidamente, como sucedió con otros textos europeos caballerescos similares, logrando Montalvo sus retóricos objetivos de dejar inmortalizado su nombre. La obra obtuvo un extraordinario éxito reflejado en sus abundantes ediciones (al menos 19 en español durante el siglo XVI), sus numerosas traducciones y recreaciones al francés, al inglés, al italiano, al alemán, al holandés y al hebreo (Neri 2008). De acuerdo con las estimaciones realizadas, entre 1496 y 1694 en toda Europa circularon entre 625.000-650.000 ejemplares relacionados con *Amadís* y su prolífica descendencia, correspondientes a unas 527-595 ediciones de las diferentes obras (Weddige 1975: 110-112).

En compañía de los textos desde muy temprano y, a veces, de forma autónoma, también se difundió, renovó y actualizó una variada y abundante iconografía, que llega hasta nuestros días.² Las múltiples imágenes son mucho menos uniformes en los tiempos modernos que en el siglo XVI, están condicionadas por el público al que van destinadas y varían notablemente en función de los soportes que las difunden: el grabado libresco, bien sea xilográfico, en cobre o litográfico, los tapices, a los que se les ha prestado bastante atención en la actualidad, la pintura, entre las que destaca el célebre cuadro de Delacroix (1860), los dibujos y las cerámicas. De todos ellos, me detendré en una serie de mayólicas (cerámicas esmaltadas), apenas conocidas entre los estudiosos de la literatura, sobre las que deseo llamar la atención y, al mismo tiempo, analizar las relaciones entre los textos y sus imágenes.

² Acaba de aparecer (2009) un tebeo en la editorial SM, Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, realizado con guión de Ricardo Gómez y dibujos de Emma Ríos.

Una valiosa vajilla de tradición nobiliaria

En diversas piezas de una vajilla fabricada en una *bottega* italiana hacia 1560-1570 se pintaron los principales hitos del *Amadís*, desde el abandono del héroe hasta el episodio del último capítulo del libro en el que Urganda lleva a sus caballeros amigos a la Gran Serpiente (IV, CXXXIII). De forma complementaria, el contenido de cada una de las escenas fue sintetizado en español, con ciertas huellas léxicas italianas –dejo las gráficas–, señal de la lengua materna de su transcriptor: «Urganda la Desconocida muestra al Hermitaño en el *Aria (sic)* dos serpientes que sinnifican (*sic*) a Amadís y Galaor. III». La cifra no remite al capítulo, sino al número de la imagen, pues todas fueron numeradas correlativamente.³

Se combinaba así escritura y representación artística, proyectándose en la realidad un motivo interno recurrente en la literatura caballeresca (Demattè 2004 a y b, Sales 2009-2010), comenzando por el *Amadís*. El conjunto de mayólicas abarcaba como mínimo 166 historias, y aunque en fuentes y jarrones se reproducían más de un episodio, la serie estaría constituida por un cuantioso número de piezas, unas 100 según los expertos, adecuado para una lujosa vajilla, en que se esmaltó la iconografía amadisiana más amplia de la que tenemos noticias, como se desprende comparando sus cifras con los grabados de las primeras ediciones de la obra, los más numerosos.

Siguiendo una larga tradición, los impresores ilustraron todos sus capítulos con pequeñas xilografías que ocupan aproximadamente la anchura de una de las dos columnas en las que se divide el folio.⁴ Situadas inmediatamente después de los epígrafes, además de cumplir una función ilustrativa, embellecedora y memoris-

³ El procedimiento resultaba necesario para controlar y situar las historias dentro de una serie muy numerosa, y si había varias, precisar su ubicación en el objeto en el que se incluían. Frente a otros críticos, ya Olivar había señalado que «la numerazione degli episodi riprodotti dall'*Amadís* per la decorazione di questa serie di ceramiche è indipendente da quella che riguarda la successione dei capitoli di tale fantastica, però molto letta, opera letteraria» (1991: 223).

⁴ En Venecia se emplea la plana entera, sin las tradicionales letras góticas. Los grabados se sitúan en un lateral después de las rúbricas, y el texto, a sus márgenes, de acuerdo con una larga herencia, presente ya en los incunables, por ejemplo en *La storia di Merlino* (Florencia, 15 de mayo de 1495).

tica, fijan visualmente la *dispositio* de la obra, complementariamente con otros procedimientos gráficos: a) líneas en blanco; b) iniciales y c) un mayor tamaño del tipo empleado en la primera línea del epígrafe.⁵ Dado el sistema de iniciar cada capítulo con una xilografía, en el *Amadis* se podrían haber utilizado 133 o 136 imágenes diferentes, tantas como capítulos, resaltando lo más singular de las acciones narradas. Ahora bien, una imprenta debe analizarse también como un negocio que implica unos riesgos, unos desembolsos y unas tradiciones tipográficas. Con el fin de evitar la confección de tan numerosas matrices, que aunque fueran de madera no eran baratas, los editores recurrieron a un procedimiento propiciado por las nuevas técnicas de impresión: reiteraron parte de sus xilografías utilizando los mismos tacos, como puede observarse en esta tabla de los textos iniciales amadisianos, entre los que incluyo la edición de Juan Cromberger, 1539

	Roma, 1519	Sevilla, 1526	Venecia, 1533	Sevilla, 1539
Capítulos y grabados	133	133	136	133
Xilografías (matrices)	40	63	40	67
Repeticiones	93	70	96	66

Además, estos datos hay que matizarlos porque ni siquiera un tercio de los grabados usados por Cromberger en 1539, los más numerosos, fueron compuestos *ex profeso* para el libro. Por el contrario, las cerámicas emplean un soporte en el que las imágenes ilustran una mayólica “historiada”, con pinturas individualizadas como en los manuscritos, representaciones singulares, únicas por el procedimiento utilizado. «Already on medieval Italian pottery there is a prominent drawing in manganese, round the broad areas of green. The lions and other heraldic animal on relief-blue jars have a superficial similarity to their equivalents on Valencian lustreware, but whereas the Hispano-Moresque painters seem to have painted their creations in free brushwork, their Italian counterparts added outlining in manganese. Linedrawing remained a crucial skill to the maiolica painter throughout the Renaissance» (Wilson

⁵ Amplió los detalles en Cacho (2004-2005 y 2007). Para las funciones de la imagen en los textos de la época, cfr. Chatelain y Pinon (2000). Para las imágenes caballerescas resultan imprescindibles los libros de Griffin (1991) y de Lucía (2000 y 2006).

1987: 112). El resultado de las nuevas aportaciones técnicas, fue una cerámica tratada como una forma de pintura y la creación hacia 1510 de un nuevo estilo narrativo de temas laicos. «Unlike some forms of Renaissance art, *istoriato* ('story-painted') pottery had no precedent in Greece or Rome» [...] «Before long maiolica sets were being specially designed by major artists and commissioned by, or presented to, some of the most powerful-men in Europe, including the King of Spain, the Grand Maître of France, and the Duke of Bavaria» (Wilson 1987: 10).⁶

Los nuevos sistemas, además de implicar un mayor perfeccionamiento artístico, posibilitaban el desarrollo de complejos desarrollos argumentales como el entresacado del *Amadís*. El conjunto suponía una significativa selección de las secuencias “figuradas”, una lectura coetánea en términos de José Manuel Lucía (2006: 39-64), una interpretación artística que intentaba recrear los contenidos literarios en nuevos soportes visuales, cuyo considerable valor económico resultaba selectivo e indicaba la clase social a la que iba dirigido, acorde con la materia representada.

Tradicionalmente, las vajillas de lujo era (son) con preferencia de oro y de plata, como refleja la cultura material de la época y registra la literatura. Por citar un ejemplo sofisticado de Carlos II, unos años posterior a la confección de las mayólicas, pero representativo de las piezas usadas en las mesas del rey «en la época de los Austrias» (Martín 2000: 54), los utensilios podían ser de distintos tamaños y materiales. «Los platos en los que se comía eran de plata para la comida privada y dorados para la pública. También se denominaban platos en general aquellos que servían para traer la comida, pero se diferenciaban por su tamaño. Así, las menestras se servían en platos de plata, llamados trincheros, y eran del mismo tamaño de los que se utilizaban para trinchar la carne, llevaban grabadas las Armas Reales. El cordero se servía en platos más grandes que se denominaban fuentes» (Martín 2000: 55).

En el *Amadís* alguna de las escasas referencias sobre el tema citado resulta significativa. Por ejemplo, tras rescatar el héroe a Oriana y satisfacer los enamorados sus “mortales” deseos, el narrador comenta:

⁶ El valor de la palabra *istoriato* equivale a la española “historiada”, voz usada de forma sistemática en manuscritos e impresos para señalar que contienen imágenes, “historias”.

dieron buena orden de guisar cómo comiessen, que bien les había menester, donde ahunque los muchos servidores, las grandes *vaxillas de oro y de plata* que allí faltaron, no quitaron aquel dulce y gran plazer que en la comida sobre la yerva ovieron (I, XXXVI, 575; el subrayado es mío).⁷

En esta simbólica unión de placeres sexuales y gastronómicos, estrechamente unidos en la tradición cultural y literaria, el autor resalta la felicidad de los protagonistas pese a su situación, impropia de dos hijos de reyes. La comida constituía un ritual institucionalizado, protocolario, demostrativo de unas señas de identidad y poder perceptibles en mesas, manteles, servidores, trajes, etc., con unos ceremoniales cada vez más complejos, refinados, espléndidos y estilizados en toda Europa, sobre todo en ámbitos de influencia borgoñona, como sucedió en España a partir del siglo XVI. Implicaba una exhibición por las numerosas piezas de sus vajillas, correlativas a sus materiales y a los abundantes platos en los que podían comerse las copiosas y diversas viandas.

Con independencia de su uso práctico, teóricamente la cerámica no podría competir con los metales preciosos, de no ser que se hubiera elaborado de forma artística, singular, adecuada incluso como material susceptible de ser exhibido o regalado, como sucedió en los reinos hispánicos medievales. Así, en la Corona de Aragón se confeccionaron numerosos objetos destinados a las más altas clases sociales desde fines del siglo XIV, para alcanzar su apogeo durante el siguiente. Desde principios del siglo XV, se multiplica la documentación referente a *magistri operis* de Mèlica que viven en Manises y reciben encargos de la casa real de la Corona de Aragón para el duque de Borgoña, de Margarita de Prades, de aristócratas de los Países Bajos y de muchos nobles italianos, que previamente suministran los dibujos de sus armas (Olivar 1991: 240). En este mismo ámbito, a petición de Alfonso V, en el Palacio del Real de Valencia se realizaron pavimentos y decoraciones con un tipo de cerámica, unas filacterias con sus correspondientes letrerías y unos programas iconográficos concebidos con fines propagandísticos, en los que se combinaban las divisas personales del rey y las armas de sus reinos (Algarra 1996: 281). Tenemos constancia, además, de encargos similares realizados por el monarca desde Nápoles para emplearlas en el

⁷ Todas las referencias remiten a mi edición (Rodríguez de Montalvo 1987-1988), con indicación de libro, capítulo y página.

Castel Nuovo.

También conviene añadir que algunas de las divisas personales de Alfonso, como las del “siti perillos” derivan de la literatura artúrica, del mismo modo que Rafael Beltrán (2007) ha mostrado la presencia de estos emblemas alfonsinos en el *Tirant lo Blanc*. De forma paralela, las cerámicas podían aludir a celebraciones festivas caballerescas. Por ejemplo, en los intercambios diplomáticos entre la reina Juana de Nápoles y Alfonso V, el valenciano Ramón de Perellós se presentó a lizar en una fiesta organizada en honor a los aragoneses, llevando como cimera de su casco una cabeza de mujer, gentileza dedicada a la reina. Y en este sentido, no resulta extraño ver representada una figura similar en un azulejo de Manises (fig. 1), destacado por González Martí (1952: II, 6). Como es natural, en función de los tipos de cerámica, su empleo estaba restringido por su valor económico, al tiempo que potencialmente adquiriría valores simbólicos y sociales, extendidos y restringidos a las clases más poderosas de la ciudad.⁸ En definitiva, tras su cuidada elaboración resultaba un material selecto, utilizable para temas heráldicos y caballerescos, al tiempo que adquirió un elevado prestigio.

Ahora bien, si durante el siglo XV Alfonso V solicitaba azulejos para Nápoles y nobles italianos requerían los productos de Manises, en el siglo XVI se invirtió este circuito. En la nueva situación, los valores antes comentados se vieron incluso incrementados en las piezas italianas por su condición más elaborada y artística, por lo que no es de extrañar que las mayólicas transalpinas alcanzaran gran éxito en su país y fuera de sus fronteras, en especial las de Urbino, hasta el punto de influir en las hispanas y ser solicitadas por nobles españoles. Incluso, Carlos V y Felipe II encargaban sus vajillas a la *bottega* de los Fontana (Ainaud, 1952: 281), en cuyo taller la mayoría de los críticos han situado la fabricación de la vajilla con motivos entresacados del *Amadís*. Sus grotescos se han comparado con varias piezas conservadas, entre otras con dos bandejas que llevan las armas del cardenal D’Avalos, arzobispo de

⁸ En la Valencia de la época, los nobles son preferentemente quienes realizan los contratos. Los mismos azulejos y piezas de vajilla aparecen dibujados en retablos y miniaturas, la mayoría encargados por idénticas personas; la heráldica constituye uno de los temas predominantes en su decoración del mismo modo que ciertas historias sobre leyendas familiares (Algarra 1996: 282-283).

Turín en 1563-1564, cuando «Antonio Patanazzi and Orazio Fontana are documented to have been working there for the Duke of Turin» (Thornton y Wilson 2009: I, 397). Por aquellas fechas, «Emanuele Filiberto di Savoia chiama Orazio Fontana con l'ufficio di "capo mastro dei vasai" [...] Pare che Orazio abbia dipinto allora il piatto con la storia di Giulio Cesare e l'arme della famiglia Avalos-Aragona», mientras que durante 1565, en Urbino, «Orazio Fontana si stacca dalla bottega patterna, abbandona «i lavori in bianco e i lavori alla veneziana» per continuare nelle tradizioni dell'istoriato e delle raffaellesche. È di questo periodo (o subito dopo) il grande servito da tavola per il duca Guidobaldo II» (Conti, 1973: 140-141). En sus posibles relaciones con el ámbito de la familia D'Avalos-Aragona, Pedro de Céspedes en su *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* (1604) recuerda «haber visto en Nápoles unas sargas ya viejas en la guarda-ropa de un caballero, que las estimaba harto, hechas en España. La manera de pintar era gentilísima de algún buen oficial antes que se inventase la pintura al olio; y todas las figuras (era la historia de *Amadís de Gaula*) con sus nombres puestos en español, que también esto se usó quando después de perdida la pintura, comenzaba a levantarse de sueño tan largo» (Sánchez Cantón, 1933: II, 14; acentúo de acuerdo con las normas actuales). De la cita se deduce la existencia de una tradición pictórica del *Amadís*, en la que figuraban los nombres de los personajes en español. ¿Pudo influir esta herencia e iconografía en la reflejada en las cerámicas y en el propio encargo teniendo en cuenta la relación documentada entre la *bottega* de Fontana y la familia D'Avalos?

En su composición utilizaron una variada paleta de colores: azul, naranja, amarillo, verde cobrizo, verde oliva, violáceo de manganeso, negro, gris y unos toques de blanco, a lo que hay que añadir los peculiares e interesantes diseños de sus grotescos, rafaelistas, en los que no me detendré pese a su interés artístico, entre los que se reiteran caballos alados con colas serpentina en lucha contra centauros, y su habitual temática de olas y delfines con la que se adornan, si bien ciertos detalles hacen pensar en la intervención de varios ayudantes, algunos de calidad menos refinada (Olivar 1991: 221-224). Su fabricación se ha localizado en Turín o en Urbino, en donde tuvo el taller Orazio Fontana y su padre, Guido Durantino, ciudad de gran tradición artística y cortesana – recordemos a Castiglione, buen conocedor del *Amadís* –, y en la que nació Rafael, que influyó en el estilo de estas cerámicas.

A su vez, dejando aparte el *Amadís* español impreso en dos ocasiones diferentes en Italia, Roma (1519) y Venecia (1533), en 1546 apareció su primera traducción al italiano (Bognolo 1984). Incluso, su mayor influencia creativa la podemos situar en fechas cercanas a la confección de la vajilla: entre 1563 y 1568 en Italia se añadieron siete continuaciones más a la serie amadisiana (las “aggiunte”), a lo que hay que sumar las seis partes del *Sferamundi di Grecia* (1558-1565) (Bognolo 2008). En esa ducal Urbino se educó Torcuato Tasso, cuyo padre, Bernardo, entre 1537 y 1539 terminó el *Amadigi di Francia*, publicado en Venecia, 1560, dedicado al «l’invitissimo e catolico re Philippo» (ed. corregida de 1583 por la que cito). Aunque carece de apoyo documental, esta vajilla ha podido ser ordenada «dal duca Guidobaldo II di Urbino (1538-1574) per essere destinato al re Filippo II di Spagna, se si deve dar credito alle voci che siano stati fatto in Urbino di tali servizi per il detto re, e prima per l’imperatore Carlo V» (Olivar 1991: 224).⁹ A su vez, en el catálogo de la colección de Monville (París, 7 de marzo de 1837, lote 17), que albergaba dos de sus piezas, se indica su valor y su procedencia: «considérés à juste titre comme les plus beaux connus dans ce genre proviennent de l’Escurial» (ap. Vignon 2009: 40, nota 4).

Sea como fuere, en este ámbito de estrechas relaciones hispano italianas, de elevada estima nobiliaria por las mayólicas, de encargos cercanos al entorno de la familia D’Avalos y al de Felipe II, sin que necesariamente deban ser del monarca, de renovados éxitos del *Amadís* en Italia, resulta coherente la fabricación de una vajilla en Urbino o en Turín con imágenes sacadas del libro y textos aclaratorios en español, de la que conocemos unas pocas piezas que analizaré en lo que sigue.

Una iconografía variada y novedosa

El número de escenas representadas en el mismo espacio de la mayólica varía en función de los objetos en los que se insertan, si bien sólo conservamos tres clases: dos bandejas ovaladas, un jarrón y varios platos. Aunque no lo podemos corroborar por las numerosas piezas que faltan, la sucesión de imágenes obedece al desarro-

⁹ En algunos casos, no son voces sino mayólicas verificables (véase Gisbert 1998: 678-680).

llo de los hilos narrativos del texto literario, centradas en el héroe principal – si bien no tengo seguridad de que el recurso sea sistemático –, para lo que se han elegido escenas relacionadas entre sí de elaboración más compleja, como sucede en las bandejas, o historias independientes cuya contigüidad obedece a su ubicación en el *Amadís*.

Mayólicas con varias escenas en la misma superficie

Siguiendo el orden argumental del *Amadís*, los primeros capítulos están representados en dos bandejas, ya mencionadas, en la actualidad conservadas en The Metropolitan Museum of Art de Nueva York, procedentes ambas del legado de George y Florence Blumental.¹⁰ Previamente fueron mostradas en la exhibición de Londres (1862) por su anterior propietario, «Anthony de Rothschild. They are large oval dishes with raised medallion centres, and having the superficie, both internally and outside, divided into panels by raised strapwork springing from masks, with ornamental moulded borders, &c. These panels, edged with cartouche ornament, are painted with subjects from the Spanish romance of Amadis de Gaul, and on the reverse are inscriptions in that language corresponding with subjets from the Spanish romance of Amadis of Gaule, and on the reverse are inscriptions in that language corresponding with the panel illustrations» (Fortnum 2005: 146).

De esta exposición dio cuenta Davillier (1866), quien se hacía eco de los principales problemas, con varios errores, en un artículo traducido del francés: «hemos tenido ocasión de ver [...], dos grandes platos ovalados de porcelana de Urbino, obra probablemente de Orazio Fontana; estos platos que hacían parte de una vajilla, debieron de ser fabricados para algún personaje de España; en efecto, los dos representan escenas del Amadís de Gaula, [...], y los asuntos están indicados por epígrafes en español antiguo» (100).¹¹

Ambas bandejas, de 66,7 x 52, 5, reproducen en su anverso

¹⁰ En la actualidad se exponen en The Frick Collection, de la misma ciudad, desde el 15 de septiembre hasta el 17 de enero (*Exuberant Grotesques: Renaissance Maiolica from the Fontana Workshop*), de cuyo catálogo se ha encargado Charlotte Vignon (2009).

¹¹ Confundió los escritos de las mayólicas con los epígrafes del libro, lo que implica una identificación de las escenas con los capítulos.

cinco escenas diferentes, una central y las otras cuatro a su alrededor (figs. 2 y 8),¹² ninguna de las cuales tiene un antecedente iconográfico conocido hasta ahora. La elección del material historiable se ha realizado de forma independiente al suministrado por la tradición xilográfica, lo que explica que se recreen secuencias contiguas del mismo capítulo. El diseño de esta primera pieza obedece a un mínimo programa en torno a los hitos iniciales de la vida del héroe: abandono en las aguas (I) y rescate (II), cualidades físicas y prebélicas (III), profecía (IV) y servicio a su amada (V), con un comienzo y un final significativos: las dificultades en su nacimiento y su dedicación a la enamorada.

En el centro se ha representado una escena con cinco jóvenes (fig. 3), cuatro de los cuales parecen discutir de dos en dos, mientras que el quinto apunta con su arco a una diana situada entre los arcos del piso inferior de un edificio renacentista, desde cuya ventana una reina, acompañada de otra dama, señala a los niños; sólo uno de ellos, situado en el centro, presenta frontalmente su rostro. Pese a que Fortnum (2005: 146), y críticos posteriores, afirmaron que la escena no pertenecía al *Amadís*, el referente no ofrece ninguna duda:

y la Reina, que en lo más alto de la casa posava mirando de una finiestra, vio los donzeles que con sus arcos tiravan, y al Donzel del Mar entre ellos tan apuesto y tan hermoso, que mucho fue de lo ver maravillada; y vio mejor vestido que todos, assí que parecía el señor; y de que no vio ninguno de la compañía de don Gandales a quien preguntasse, llamó sus dueñas y donzellas y dixo:

—Venid y veréis la más fermosa criatura que nunca fue vista.

Pues estándole mirando todas como a una cosa muy estraña y creçida en fermosura, el donzel ovo sed, y poniendo su arco y saetas en tierra, fuese a un caño de agua a beber, y un donzel mayor que los otros tomó su arco y quiso tirar con él, mas Gandalín no lo consentía y el otro lo empuxó rezio. Gandalín dixo:

—¡Acorredme, Donzel del Mar!

Y como lo oyó, dexó de beber y fuese contra el gran donzel, y él le dexó el arco y tomolo con su mano y dixo:

—En mal punto feristes mi hermano (I, II, 259).

La sutileza de ciertos detalles del episodio no quedan tan resal-

¹² Para referencias bibliográficas recientes, véase Olivar (1991: 221-226), Wilson (1987: 63-64), Thornton y Wilson (2009: I, 394) y Vignon (2009: 36-41).

tados en la imagen como en el texto por razones incluso de su tamaño, *v. gr.* la superior belleza de Amadís, o quedan al margen de ella, como la extrañeza por el nombre de Donzel del Mar, la defensa de su hermano de leche Gandalín, los lloros, etc., quedando todo reducido a una discusión entre jóvenes que juegan con sus arcos, altercado presenciado por una reina desde la ventana. No obstante, en el resumen escrito se destaca el motivo central: «La Reyna muestra a sus donzellas la formosura (sic) y apostura del Doncel del Mar .III.» Pese a estar en el centro, esta tercera escena, indicada en su numeración, implica el final de la estancia del Donzel del Mar con Gandales. Después, se marchará con los reyes de Escocia a petición de su desconocida tía, quien se había fijado en la hermosura del niño, se había extrañado por su singular nombre (Donzel del Mar) y había presenciado la discusión.

Las otras dos historias situadas en la parte superior son anteriores y hay que leerlas de izquierda a derecha en el sentido de las agujas del reloj. La primera (fig. 4) escenifica el abandono de Amadís en las aguas por Darioleta, quien desde una ventana deja caer en el agua un arca que sostiene con una cuerda, episodio sintetizado en la parte posterior: «Darioleta abaxa en el rio el ninno Amadis puesto en el Arca .I.» A la derecha y al fondo se divisan otros edificios. La historia reinterpreta de forma libre el episodio literario ajustándose a su esquema básico: el abandono del héroe en las aguas, por unas personas de las que podemos deducir su alta condición social, si bien, los datos del *Amadís* divergen en múltiples detalles:

Esto así fecho, puso la tabla encima tan junta y bien calafeteada, que agua ni otra cosa allí podría entrar, y tomándola en sus braços y abriendo la puerta, la puso en el río y dexola ir; y como el agua era grande y rezia, presto la passó a la mar, que más de media legua de allí no estava (I, I, 247).

La siguiente escena (fig. 5) se sitúa en un transfondo marítimo, en una barca, con un caballero, el arca abierta y una mujer con un niño: «Gandales toma el Arca, sacca el ninno y lo da a su muger a criar. II.», recreación del episodio contiguo al anterior. En su elaboración, se ha simplificado el referente libresco, eliminándose y modificándose detalles para centrarse en lo sustancial, bien sintetizado en su resumen:

A esta sazón el alva parescía, y acaesció una fermosa maravilla, de aquellas

que el Señor muy alto cuando a Él plaze suele fazer: que en la mar iva una barca en que un cavallero de Escocia iva con su muger, que de la Pequeña Bretaña llevava parida de un hijo que se llamaba Gandalín, y el cavallero havia nombre Gandales, y yendo a más andar su vía contra Escocia, seyendo ya mañana clara vieron el arca que por el agua nadando iva, y llamando cuatro marineros les mandó que presto echassen un batel y aquello le traxessen, lo cual prestamente se fizo, comoquiera que ya el arca muy lexos de la barca passado havia. El cavallero tomó el arca y tiró la cobertura y vio el donzel que en sus braços tomó y dixo:

—Éste de algún buen lugar es (I, I, 247-248).

Ambas secuencias pertenecen al primer capítulo, en cuyo epígrafe no se alude para nada ni al abandono de Amadís ni a su recogida por Gandales: *Cómo la infanta Helisena y su donzella Darioleta fueron a la cámara donde el rey Perión estava*. Los dos acontecimientos, hitos fundamentales en la biografía del héroe, se recrean como fases sucesivas, cuya continuidad queda resaltada por la presencia de unos mismos elementos situados en distinto espacio, lo que le confiere sensación de paso de tiempo y movimiento: unos similares edificios palaciegos, idéntico transfondo acuático y el arca (en donde estaba Amadís).

De acuerdo con la numeración, que sigue el orden del relato, la tercera escena corresponde a la emplazada en la parte central en la que se representa a los niños vistos por la reina (fig. 3). Como sucedía en el texto literario, se ha pasado sin apenas transición del nacimiento a la preadolescencia. En la parte inferior se sitúa la cuarta historia de acuerdo con su numeración; debe leerse en el mismo sentido de las agujas del reloj, y resulta mucho más difícil de identificar sin la ayuda de su síntesis verbal. En un paraje solitario, en cuyo fondo se divisan edificios y una montaña, se ha representado a una mujer hablando con un clérigo al que sujeta con su mano izquierda, mientras que con la derecha apunta hacia el cielo en donde se ven dos enormes monstruos (dragones) voladores (fig. 6). Según el resumen, «Urganda la desconocida muestra al Hermitaño en el Aria (*sic*) dos serpientes que sinnifican a Amadís y Galaor”.III.», episodio incluido en el capítulo III, *Cómo el rey Languines llevó consigo al Donzel del Mar y a Gandalín, hijo de don Gandales*. Un ermitaño informa al rey Perión, intrigado por un sueño inicial y por la interpretación de uno de sus clérigos, sobre el gran amor de Elisena, su esposa, recordándole, al mismo tiempo, unas palabras enigmáticas:

pero quiero que sepáis lo que una donzella al tiempo que a esta tierra venistes me dixo, que me parecía muy sabia, y no lo puedo entender: Que de la Pequeña Bretaña saldrían dos dragones que ternían su señorío en Gaula, y sus coraçones en la Gran Bretaña, y de allí saldrían a comer las bestias de las otras tierras, y que contra unas serían muy bravos y feroces, y contra otras mansos y omildosos, como si uñas ni coraçones no tuviessen, y yo fue muy maravillado de lo oír, pero no porque sepa la razón dello.

El Rey se maravilló, y ahunque al presente no lo entendiese, tiempo fue que claro lo conoció ser assí verdad (I, III, 264-265).

Conservando una misma sustancia de su contenido, la imagen ha introducido unos profundos cambios: el texto literario correspondía a una de las fases mediante las que Perión trataba de informarse del sentido de su sueño inicial, en este caso a través de un recurso retrospectivo que ni siquiera se contaba en estilo directo. En la cerámica, por el contrario, la conversación no forma parte de un proceso más complejo, sucedido en diversas etapas; se ha simplificado y dramatizado, escenificando la conversación del ermitaño y la Desconocida, en la que resulta misteriosa y potencialmente peligrosa la presencia de dos dragones voladores. Al reducir el proceso y recalcar aspectos de su contenido mediante la presencia de los personajes, la ilustración destaca características más diluidas en el texto literario.

En la tradición artúrica, heredada por el *Amadís*, el ermitaño es uno de los estereotipos recurrentes, personaje de extensa tradición (véase Gracia 1992: 135, nota 5), criticado y parodiado por Cervantes (Moore 1997). Le corresponde dar al héroe «l'explication des prodiges qui ont frappé sa vue, des sortilèges déconcertants qui ont arrêté sa marche. Il en dévoile les lointaines origines, le sens caché, la fin providentielle. Que le chevalier ait veçu la visite d'un songe mystérieux, l'ermite lui en interprètera les signes» (Sage 1951: 17). Un ermitaño como Andalod asume esta herencia de interpretar en el *Amadís* el simbolismo onírico, pues resulta «habitual en todo el ciclo de la *Vulgata* (c. 1215-1230) o en el de la *Post-Vulgata* (c. 1230-1240), y en especial en *La búsqueda del Santo Grial*, que los ermitaños desvelen el significado de los sueños a los caballeros» (Mérida 2008: 533). Si en otras obras desempeñaban funciones intermediarias entre la divinidad y los mortales, la imagen pone de manifiesto el cambio de esquema. Ahora es la maga, transformada después por Montalvo, quien conoce un futuro pre-

destinado para los héroes y se lo comunica a un ermitaño, que cumple funciones religiosas e informativas.

La siguiente escena reinterpreta el texto de forma similar al anterior: concreta cortesana y visualmente unas frases que no implicaban ninguna acción, si bien su transfondo suponía el inicio del servicio amoroso del héroe. En el interior del edificio se representa sentada una mujer junto a una mesa, servida por un joven presentado de espaldas (fig. 7). La identificación de los personajes aclara su sentido: «Sirve el Donzel del Mar a su Oriana de copa. V.», escena quizás originada por las siguientes palabras:

Él servía ante la Reina, y assí della como de todas las dueñas y donzellas era mucho amado; mas de que allí fue Oriana, la hija del rey Lisuarte, dióle la Reina al Donzel del Mar que la sirviesse, diziendo:

— Amiga, éste es un donzel que os servirá.

Ella dixo que le plazía. El Donzel tovo esta palabra en su corazón de tal guisa que después nunca de la memoria la apartó, que sin falta, assí como esta historia lo dize, en días de su vida no fue enojado de la servir y en ella su corazón fue siempre otorgado (I, IV, 269).

El compromiso se ha especificado visualmente, mostrándose Amadís como experto copero que atiende a su dama, tarea apreciada dentro de la estratificación protocolaria del servicio cortesano. Esta concreción no debía resultar tan extraña por la cualificación y peculiaridades de estos oficiales. Recordaré que el Marqués de Santillana fue copero de Alfonso V, mientras que, según describe Gonzalo Fernández de Oviedo, el encargado de esta tarea debía obedecer a las siguientes condiciones:

deve tenerle ombre de buena casta, e que se presuma de toda limpieza, e lealtad, e buen recabdo, e que ame la vida de su señor, e que sea polido; el qual ha de tener muy bien entendido qué vinos ha de tener para la copa, e la mejor agua que aya en la tierra e comarca donde la corte se hallare, e con mucho cuidado e a buen recabdo hazerla traer. E el mayordomo, e el veedor e el mismo copero han de conferir para que se le dé para la copa el mejor vino, e que el despensero lo haga traer, a cuyo cargo es aqueso, e lo ha de entregar al copero, fecha la salva (Fernández de Oviedo 2006: 124).

Los códigos visuales tienen sus propias reglas, en ocasiones bien diferentes de las verbales. En este sentido, los ceramistas no pretendieron ni reflejar el texto minuciosamente, ni traducirlo: lo

interpretaron con su propio lenguaje y su tradición, en múltiples ocasiones de forma bastante libre. El oficio de copero, aparte de condiciones genealógicas y conocimientos, requería sobre todo lealtad, aunque sólo fuera para evitar los envenenamientos, pero también proximidad física, propicia para los enamoramientos, bien representados en la tradición literaria y de todo tipo si recordamos a Ganimedes, el copero más célebre. Pero además, dentro de la tradición simbólica, en todo el ceremonial de la comida reunía especial relevancia el «agua y el vino. Se consideraban como el pan, cosas santas, glorificadoras por la dignidad de la Eucaristía» (Pérez Samper 1996: 438).

La segunda de las bandejas conservada asimismo en el Metropolitan Museum de Nueva York contiene también cinco escenas, que comienzan con la número 22. En consecuencia, los objetos esmaltados con antelación no tenían idéntico tamaño, pudiéndose haber insertado entre ambas bandejas uno o varios utensilios que no contuvieran cinco imágenes. Se diferencia de la anterior por presentarse con un orden visual diferente: comienza por el centro (XXII), sigue por el lateral superior izquierdo (XXIII) después por el derecho (XXIV), para continuar por el lateral inferior derecho (XXV) y finalizar con el izquierdo (XXVI). Sin embargo, no cabe posibilidad de interpretación incorrecta: los resúmenes de las imágenes en el envés de la bandeja estaban situadas espacialmente en posiciones equivalentes a las ocupadas por sus respectivas escenas (figs. 8 y 9).

En esta bandeja, la lucha contra Abiés adquiere un mayor realce visual por su ubicación central y su reiteración con variaciones. En el centro, en un primer plano se ha pintado una pelea celebrada en campo abierto, con la perspectiva de una ciudad al fondo (fig. 10). Ambos contendientes combaten a pie, tras haber caído de sus monturas, representadas con similares escorzos; tienen las espadas en alto, de las que se defienden con sus escudos. Una de las cabalgaduras, se supone que la de Amadís, es blanca, color destacado en el texto para representar el caballo de Galpano, amigo de Abiés, en el que montaba el héroe. En el suelo se divisan los fragmentos de sendas lanzas rotas, como si se hubiera producido un combate en dos tiempos, circunstancia reiterada en el libro, pero no precisamente en esta ocasión. El ceramista ha resumido la escena con las siguientes palabras: «El Donzel haze batalla con el rey Abies.

XXII.». ¹³

La siguiente imagen (fig. 11) muestra su continuidad por la presencia de unos mismos personajes y unos mismos trasfondos, en este caso los públicos y externos de la lucha. Situada en el ángulo superior izquierdo, de nuevo reitera el combate entre Abiés y el Doncel del Mar, con la diferencia de que ahora los contendientes pelean en campo cerrado, repleto de un público asomado en la parte superior del palenque. La síntesis escrita reitera la anterior: «El Donzel haze batalla con el rey Abies. XXIII.».

También el momento elegido corresponde a la pelea a pie con la espada, aunque ahora Amadís está a punto de quitar el yelmo a su contrincante y le amenaza con el arma en alto, mientras que Abiés, herido, arrodilla su pierna izquierda. Una vez más, los combatientes han dado desarzonados, situación aludida en el texto, así como otros detalles menores referidos a los escudos, aunque, por el contrario, en la cerámica se han omitido las identificaciones heráldicas:

Y el escudo que él [Amadís] llevaba había el campo de oro y dos leones en él azules, el uno contra el otro, como si quisiesen morder [...] Y el rey Abiés echó un escudo al cuello que tenía el campo indio y en él un gigante figurado [...] y se fueron acometer sin ninguna detención a gran correr de los cavallos; como aquellos que eran de gran fuerza y corazón, a las primeras heridas fueron todas sus armas falsadas, y quebrando las lanças juntáronse uno con otro assí los cavallos como ellos tan bravamente, que cada uno cayó a su parte y todos creyeron que eran muertos; y los troços de las lanças tenían metidos por los escudos que los hierros llegavan a las carnes... (I, IX, 318-319).

En la tercera de las imágenes, se representa una comitiva que se acerca al exterior de la ciudad amurallada, divisada al fondo. Una mensajera le hace entrega a Amadís de un escrito en el que se anuncia su nombre y ascendencia (fig. 12). En el reverso de la bandeja se sintetiza el contenido de la historia: «Mientras bolvia el Donzel a la Ciudad la Donzella de Denamarca la da la carta de su

¹³ El orden empleado y la reiteración con variantes de la pelea contra el rey Abiés, primero en campo abierto y después en combate individual, a mi juicio, no lo ha entendido Vignon, quien señala: «According to inscriptions on the back of the plate, the central medallion also illustrates the combat between Amadis and King Abies, but it seems more likely that the inscription is a mistaken description by the maiolica painter, and that the scene in fact illustrates another of Amadis's battles» (2009: 38).

sennora. XXIII.». La contraposición entre el grupo armado y la doncella solitaria y a pie destaca una compleja situación, en la que, además, en el texto literario se oponía la heroicidad de Amadís en el combate anterior frente a su «enajenación» en cuanto oye el nombre de su amada, que le hace «ensimismarse», etc. (I, IX, 322). Los ceramistas no han desarrollado este aspecto, pero han sabido captar el contraste tradicional entre los guerreros armados y la mensajera solitaria, indicio de que su misión podía ser de carácter privado, secreto. Por otro lado, las tres escenas comentadas tratan de reflejar una sucesión temporal y comparten un mismo espacio exterior, con una ciudad al fondo (XXII; fig. 10), un público expectante del desarrollo de un combate al aire libre, en el exterior (XXIII; fig. 11) y las cercanías de la ciudad (XXIV; fig. 12).

En la siguiente imagen de la parte inferior, Amadís le regala a su desconocida hermana Melicia un anillo, idéntico al que había perdido, «El Donzel da su anillo a Meliçia ablando con ella. XXV.» (fig. 13), mientras que en la última, Perión y Elisena visitan a Amadís en su cámara, en la que permanece durmiendo, mientras que el rey levanta su espada, todo ello preludio de su reconocimiento definitivo: «El rey Perion y la reyna Elisena estan mirando la Espada del Donzel que duerme. XXVI.» (fig. 14).

Las historias elegidas destacan por su representatividad, habiéndose seleccionado los principales hilos del relato. En todas figura el protagonista, lo que asegura la continuidad del hilo narrativo, y, excepto en las dos relativas al rey Abiés, el entonces Doncel del Mar se relaciona en cada una con personajes distintos: la Doncella de Dinamarca, Melicia y Perión y Elisena. El ciclo narrativamente comienza con la pelea entre Abiés y Amadís, mientras que en la última imagen el héroe permanece durmiendo, al tiempo que su padre eleva el arma con la mano izquierda ante la presencia de su mujer. Los grabados españoles y franceses de las primeras ediciones se centraban en el abrazo amoroso entre la madre y el hijo, mientras que ahora se destaca la mirada sobre la espada, que dará pie a su reconocimiento, cambio de óptica que indica la independencia de las imágenes italianas respecto a las reflejadas en las xilografías de las tradiciones librescas más importantes (figs. 15 y 16).¹⁴

¹⁴ Para la tradición iconográfica francesa, sigue siendo útil el clásico libro de Vaganay (1906). En los últimos tiempos han aparecidos importantes novedades. Véanse, por ejemplo, el buen trabajo de Chatelain (2000) y la

Desde una perspectiva narrativa, el momento central del conjunto corresponde a la anagnórisis de Amadís por parte de sus progenitores, al que está supeditado todo lo demás, convenientemente resaltado en las otras escenas: el escrito enviado por Oriana con su nombre, el anillo entregado a su hermana y la espada de su progenitor, amenazante y reconocida. En las imágenes se percibe la confluencia de dos procesos paralelos: la tarea difícil bélica, emprendida por Amadís en defensa de su desconocido padre y de su ignorado territorio, Gaula, representado por la victoria sobre el rey Abiés de Irlanda; del mismo modo que sucede en el libro, la pelea se celebra en dos tiempos, primero en una pelea colectiva en la que al final descuellan los dos contrincantes, el Donzel del Mar y el Rey de Irlanda (cap. VIII), quienes deciden resolver el conflicto en pelea individual de uno contra otro, que se resolverá al día siguiente (cap. IX). Pero si en esta pelea Amadís demuestra su cualificación guerrera, el proceso aboca en la identificación por sus padres, corroborado por la notificación de su nombre (escena XXIV), por el anillo (escena XXV) y por la espada (escena XXVI), objetos todos que acompañaban al niño expuesto en las aguas. En la parte posterior de la bandeja, situadas en el mismo orden, se sintetizan muy brevemente sus contenidos en español.

La ilustración de la serie no se ha realizado a partir de los epígrafes de los capítulos, VIII, *Cómo el rey Lisuarte embió por su fija a casa del rey Languines y él gela embió con su fija Mabilia, y acompañadas de cavalleros y dueñas y doncellas*, IX, *Como el Donzel del Mar fizo batalla con el rey Abiés sobre la guerra que tenía con el rey Perión de Gaula* y X, *Cómo el Donzel del Mar fue conocido por el rey Perión, su padre, y por su madre, Elisena*, sin que las historias se ajusten a estos enunciados, por más que dos de ellos (caps. IX y X) coincidan con lo sustancial; sin embargo, dos de sus contenidos no están expresos en sus epígrafes (escenas XXIV – fig. 12 – y XXV, fig. 13), mientras que la primera batalla no está incluida en el título del capítulo VIII. El programa iconográfico se ha realizado a partir de datos del propio texto, sin que ello implique que todos los detalles recreados estén presentes en el

relación de xilografías realizada por Michel Bideaux (2006: 74-84), quien publica acertadamente el libro I del texto francés con las imágenes en su edición crítica, del mismo modo que lo había realizado con el IV Luce Guillerm (2005).

libro. Por limitarme a unos ejemplos representativos, Amadís se encuentra con su llorosa hermana Melicia en una sala, en donde le entrega el anillo, sin que el texto literario aluda a su cama ni a un perrillo que le confiere un ambiente más íntimo. Ahora bien, la presencia de los interiores, a diferencia de las imágenes anteriormente analizadas, del lecho y del can propicia su continuidad con la escena siguiente, la del reconocimiento de Amadís por sus padres. Por otra parte, ya he señalado que el núcleo central del proceso narrativo lo constituye la anagnórisis, pero en la bandeja se ha destacado el combate contra Abiés, secuencia inicial de todo el episodio. Se podría haber resuelto de otra manera, pero el empleo de determinados soportes condiciona la lectura y la interpretación.

Piezas con escenas autónomas

Las bandejas permitían la inclusión de cinco figuras en un mismo espacio, lo que facilitaba el empleo de recursos visuales que posibilitaban su engarce, relación y contraposición simultánea. Por el contrario, las restantes historias de las otras piezas son autónomas y únicas, con independencia de que un mismo objeto contenga más de una.

Así, en el Philadelphia Museum of Art (Philadelphia, Pennsylvania) (fig. 17) se conserva un jarrón de 48,8 x 32,8, con dos escenas diferentes. Las dos mantienen su individualidad, pues debajo de la pintura esmaltada figura su síntesis escrita, de modo que el espectador puede conocer imagen y texto a la vez, de acuerdo con una larga herencia.

En uno de sus lados se ha representado la anagnórisis de Amadís y Galaor tras su sangrienta batalla (I, XXII), un motivo reiterado en la literatura caballeresca, el dramático combate entre familiares que desconocen su identidad, específicamente el H151.10 del *Index* de Thompson (1966), *Combat of unknown brothers brings about recognition* (Bueno Serrano 2007). Como se aclara en la parte inferior inferior, «Después de heridos en muchas partes se reconocen Amadis y Galaor. LXXII.» (fig. 18). Se ha historiado el momento en el que Baláis sujeta a ambos hermanos, mientras que a cierta distancia se divisan Gandalín y el enano Ardián, reconocibles por el contexto literario.

Como en otras ocasiones, el artista parte de una sustancia del contenido, en este caso reflejada en la síntesis verbal, si bien la

reinterpreta y conforma con su propio lenguaje figurativo. En el texto literario, Baláis conocía la trampa urdida por una doncella que en su venganza trató de enfrentar a ambos hermanos. Enterado de la traición, Baláis le cortó la cabeza.

Y fue, cuanto el caballo llevarle pudo, dando bozes, diciendo:

— Estad, señor Amadís, que esse es vuestro hermano don Galaor, el que vos buscáis.

Cuando Amadís lo oyó, dexó caer la espada y el escudo en el campo y fue contra él, diciendo:

— ¡Ay, hermano, buena ventura aya quien nos hizo conocer!

Galaor dixo:

— ¡Ay, cativo, malaventurado!, ¿qué he hecho contra mi hermano y mi señor?

Y hincándosele de inojos delante le demandó llorando perdón (I, XXII, 473-474).

Los ceramistas tratan de visualizar los procesos verbales sin perder la esencia de las escenas, en algunos casos dramatizándola, como sucedía en la profecía de Urganda, en otros casos, concretando el servicio verbal en un acto físico, como en el de la copa de Oriana. En esta ocasión, las palabras de Baláis suscitaban la identificación de los hermanos, que de forma instantánea dejaban de combatir para mostrar su afecto y respeto. En la cerámica el proceso verbal se ha concretado en contacto físico visible, realizado por el mismo intermediario, quien no figura en el escrito de la cerámica, en la que se ha destacado el acontecimiento principal, el reconocimiento de los familiares.

En el lado opuesto se representa una escena nocturna presidida por la luna y situada en una “floresta”, lugar propicio por excelencia para las aventuras. En un claro se ha pintado a un caballero que lleva en su montura una mujer delante de él, galopando para impedir que los alcance otro jinete que va en su persecución. En el texto inferior se aclara el referente: «Corre Amadis tras Gasinan, quien le había hurtado una donzella que el había defendido de otro caballero. LXXIII.» (fig. 19). En esta ocasión, la síntesis proporciona los datos adecuados para su completa interpretación: identifica a todos personajes y explica las dos acciones e incluso las causas que las han motivado, lo que no es frecuente. A su vez, la sensación de nocturnidad y de peligrosidad por los laterales boscosos acrecienta las dificultades de la tarea acometida, en un complejo episodio que

comienza en el cap. XXIV y finaliza en el XXVII, intercalándose en su desarrollo una aventura de Galaor. Podríamos pensar que o bien el autor omite aventuras de los otros protagonistas, centrándose en Amadís, o bien el programa iconográfico se ha establecido de acuerdo con el inicio de las historias dado el complejo sistema usado en estos episodios.

Aunque sería necesario afirmarlo conociendo otras piezas, la sucesión de imágenes obedece al desarrollo de los hilos narrativos del texto literario, para lo que se han elegido escenas relacionadas entre sí o historias independientes cuya contigüidad obedece a su situación en el *Amadís*. En este sentido, las historias más sencillas de las conocidas son las figuradas en los platos, en cuyo anverso se representa la historia y en su reverso su síntesis verbal, como en las bandejas (véanse figs. 20 y 21). Una descripción de Octagon Closet de un inventario (1835) de la familia Fountaine en Narforf Hall recoge al menos dos enunciados que corresponden con seguridad a escenas del texto (no corrijo sus errores): it. «80. Urganda eleva Amadis Don Galaor y los dimas a una serpiente encuntada C. L. XVI. [Shelf II] 81. Hencare de Rodillas los lancellers a Amadis, painting on green ground, these two last are pair» (Moore 1988: 441).

De la primera no he encontrado ninguna otra alusión y desconozco su actual paradero,¹⁵ pero sin muchas dudas pertenecía a la misma serie tanto por los nombres de los personajes, como por su relación con el otro plato mencionado. Debía corresponder a una de las últimas escenas, la 166, pues su anómala transcripción remite al último capítulo de la novela (CXXXIII).¹⁶ Urganda, tras la misteriosa desaparición de Lisuarte, aparece con la Gran Serpiente, adonde invita a los caballeros:

Y porque de la dilación gran daño se podría causar, es menester para el efecto de lo que conviene que así como estáis, llevando con vosotros al hermoso donzel Esplandián y a Talanque, y a Maneli el Mesurado y al Rey de Dacia, y a Ambor, hijo de Angriote d'Estraváus, seáis mis huéspedes esta no-

¹⁵ Para Thornton y Wilson (2009: I, 394), «A small double-sided plate wich was formerly in the Fountaine collection alongside the BM plate, and subsequently in the Pringsheim collection, with one scene numbered 166».

¹⁶ De acuerdo con los procedimientos analizados hasta ahora, en un terreno más hipotético lo lógico sería que después se hubiera representado también la posterior investidura de Esplandián.

che, con alguna parte del día siguiente, dentro en aquella gran fusta que serpiente paresce (IV, CXXXIII, 1755).

El segundo plato mencionado en la relación de la familia Fountaine, conservado en la actualidad en el British Museum (figs. 20 y 21), pertenece a la misma vajilla, como analizan Thornton y Wilson (2009: I, it. 234) en su reciente y espléndido catálogo. De 23,3 cm. de diámetro, recrea la escena 47, cuyo resumen transcribo para corregir anteriores interpretaciones erróneas: «Hincanse de rodillas los carçeleros a Amadis. XXXVI.» (fig. 21). Se desarrolla literariamente en el capítulo XVIII, del que se han elegido diferentes segmentos para componer una escena novedosa. Localizada en una cueva subterránea, infernal, está presidida por una «lámpara que le [al recinto] alumbrava» (I, XVIII, 429). Por otro lado, el carcelero principal, «avía el cuerpo y la fuerça muy grande en demasía» (I, XVIII, 430), características que podemos atribuir al personaje que yace en el centro de la imagen de forma indecorosa. Ha sido representado en su desmesurada grandiosidad, vencido y echado en el suelo, ocupando una posición central y buena parte de la escena.

El escorzo acentúa su carácter ridículo, al tiempo que permite resolver el problema de la luminosidad proporcionada por la lámpara, detalle inusual y ambicioso (Thornton y Wilson 2009: I, 394), lo que hubiera sido más dificultoso si el gigantesco personaje hubiera estado de pie. En el fondo se han pintado tres carceleros arrodillados que solicitan piedad, petición que se desprendía del texto: «y dio luego a otro que le más aquexava por el costado y abriógelo assí que lo derribó, y travó a otro de la hacha tan rezio, que dio con él de inojos en tierra, y assí éste como el otro que lo querían ferir demandáronle merced, que los no matasse» (I, XVIII, 430-431). No importa que no coincidan los detalles, como sucede de forma reiterada, porque los artistas representaron lo sustancial: la victoria de Amadís sobre unos carceleros infernales, que ante la derrota del guardián principal tuvieron que solicitar la merced del héroe. Como en otras ocasiones, la escena se ha compuesto combinando diversos fragmentos, con la peculiaridad de que la acción más secundaria, la petición de merced, constituye la base del resumen verbal, mientras que el foco principal, la victoria sobre el carcelero gigantesco, queda silenciada, aunque ésta posibilita la posterior.

Para finalizar, mencionaré el único plato conservado en España del que tenemos noticias, en un principio perteneciente a la colec-

ción Aguiló desde 1867. Después de la muerte de su hijo, fue comprado por F. Taxonera y posteriormente fue a parar a Marçal Olivar (1991: 222), su último propietario para mí conocido. En el plato se representa la escena 153, la última de las catalogadas, sintetizada en su anverso como «Los acatamientos que se hazen Oriana y la Reyna Elisena, y Amadis que encomienda la Reyna Briolanja a Galaor» (Olivar 1991: 223). La historia remite al capítulo CXXI, muy cerca del final (fig. 22):

Después que el Emperador y todos los otros señores salvaron a la Reina, pusieronla en un palafrén y fuéronse al castillo al aposentamiento de Oriana, que estava ella y las Reinas y grandes señoras con muy ricos atavíos para la recibir a la puerta de la huerta. El Emperador la levava de rienda, y no quiso que descavalgasse sino en sus braços. Pues quando entró donde Oriana estava, ella tenía por las manos a las reinas Sardamira y Briolanja, y con ellas llegó a la reina Elisena, y todas tres se le hincaron de inojos delante con aquella obediencia que a verdadera madre se devía. La Reina las abrazó y besó, y las levantó por las manos [...]. En esto llegó don Galaor, y no se vos podría dezir el amor que Oriana le mostró [...]. Todas las otras señoras le recibieron muy bien. Amadís tomó a la reina Briolanja por la mano, y díxole: — Señor hermano, esta hermosa Reina os encomiendo, que ya otras vezes vistes y la conescéis (IV, CXXI, 1587).

Al fondo de la imagen se ha recreado un espacio más lejano en el que se divisan unos barcos y otro más cercano con caballos, retomados ambos del texto literario. Sin embargo, la imagen se focaliza en una de las acciones señaladas, las muestras de respeto entre Elisena y Oriana, sin que se recalque la “encomienda” de Briolanja a Galaor. Sea como fuere, parece significativo que los ceramistas hayan centrado su atención en una de las múltiples escenas de protocolo cortesano, lo que apunta a una de las claves interpretativas de las mayólicas en consonancia con la recepción europea del *Amadís*. Se destaca la categoría estamental de los participantes, en especial de las mujeres que acompañan a Oriana, todas ellas reinas representadas con sus respectivas coronas, indicio claro, por su número y condición, de la honra y respeto otorgados a la madre de Amadís.

Las cerámicas analizadas sólo corresponden a una parte mínima de todo un conjunto más complejo: de 166 escenas sólo conocemos 14, a lo que hay que añadir una referencia indudable y otra posi-

ble.¹⁷ Dada la fragilidad de sus materiales, es muy posible que muchas se hayan roto, pero teniendo en cuenta su valor artístico estoy convencido de que tienen que conservarse bastantes más de las aquí mencionadas, lo que constituye una llamada de atención y una invitación para localizar otras piezas. Por otro lado, en una vajilla tan amplia sólo conocemos dos bandejas ovaladas, un jarrón y tres platos, pero las confeccionadas debían responder a más prototipos, por lo que todas las conclusiones no pueden ser más que provisionales. Limitándome a los datos más objetivos, las imágenes conocidas o mencionadas se distribuyen de la siguiente manera:

Escenas	Capítulos	Piezas	Localización
1-5	I-IV	Bandeja	Metropolitan Museum (NY)
22-26	VIII-X	Bandeja	Metropolitan Museum (NY)
47	XVIII	Plato	British Museum (Londres)
72- 73	XXII y XIV-XXVII	Jarrón	Philadelphia Museum of Art
153	CXXI	Plato	Olivar
166	CXXXIII	Plato	Desconocida

Por su parte, el *Amadís* de Montalvo se fragmenta en 133 capítulos, de los que el libro primero incluye los cuarenta y tres primeros, el segundo del 44 al 64 (21), el tercero del 65 al 81 (17) y el cuarto del 82 al final (52), segmentaciones bastante irregulares. Ahora bien, si los últimos trece capítulos han suministrado materiales para quizás catorce esmaltes, bastantes más de la mitad tuvieron que proceder del libro primero, lo que puede explicarse por un triple proceso: a) por la tendencia natural a recoger más escenas del comienzo, b) por la proliferación de acciones en esta primera parte, uno de los principales objetos de las representaciones; c) por el desarrollo con mayor amplitud de los discursos directos, cartas, etc., en los otros libros, textos más difíciles de escenificar.

Por otra parte, en ocasiones lo historiado no se corresponde con

¹⁷ Según Thornton y Wilson (2009: I, 397, not 8), Fortnum «places in the Fontaine collection not only the two small plates, but also ‘a circular plateau of great beauty’ from the same set; but no other references to this has been found».

exactitud ni con las explicaciones escritas en las cerámicas, ni con el texto literario, por lo que, cuando menos, se diferencian tres estratos: a) el referente originario, es decir el *Amadís de Gaula*; b) la escena representada, que en último término reinterpreta con otro lenguaje la sustancia del episodio al que remite; múltiples detalles sólo se explican desde el libro de Montalvo, mientras que, por el contrario, otros podemos achacarlos a la libertad creativa del ceramista, y c) la síntesis verbal del texto, en la que se explica la escenificación de las acciones, algunas de las cuales ni siquiera se representan, por lo que podríamos pensar que los resúmenes están dirigidos a sus receptores, sin que constituyan ninguna referencia programática para el diseño de las historias. Teniendo en cuenta estos datos, podemos pensar que en el taller se trabajó sobre un programa mucho más detallado y específico, diferente de los anteriores; incluso es posible que contuviera dibujos de las escenas, como sucede en otros ejemplos similares conservados. «The elaborate literary reference and texts in Spanish suggests that the potters were provided with a specific programme and probably with drawings too. In this connection it should be noted that a scholar of 16th-century painting and drawing, Nicholas Turner, has expressed the view that the scene is reminiscent of the work of Taddeo Zuccaro, in particular the paintings in the Frangipane Chapel in S. Marcello al Corso in Rome, painted 1560-63» (Thornton, y Wilson 2009: I, 307). A pesar de que se ha aducido por diferentes críticos este nombre, como señala Vignon «no drawings depicting the story of Amadis of Gaul have yet been found that can be attributed to the Zuccaro brothers» (2009: 38).

En términos cuantitativos, el conjunto historiado es el más amplio de los conocidos, lo que implica una lectura coetánea del *Amadís* que, desgraciadamente, conocemos muy parcialmente. Desde una óptica artística, algunas de las piezas conservadas constituyen «obras maestras»,¹⁸ y como tales se han venido exhibiendo en muy diferentes exposiciones desde el siglo XIX hasta nuestros días. Desde una perspectiva social, corresponde a un encargo de personas pertenecientes a las más altas clases, con la posibilidad de que estuviera destinado al entorno de la familia D'Avalos y de Felipe II. Si con el paso del tiempo asistimos a una especie de

¹⁸ Recojo el título del librito The Metropolitan Museum of Art, *Masterpieces in the Collection of George Blumenthal. A Special Exhibition* (1943).

ampliación de los potenciales lectores de la literatura caballescica y de los receptores de sus espectáculos, una vajilla de este tipo supone una restricción distintiva. La cultura recreada sobre la materia no desaparece, sino que se transforma en una doble dirección, por un lado, más democratizadora tanto en los géneros que la acogen como en los medios de su difusión, y a su vez más restrictiva, como sucede con las mayólicas o los tapices. En esta ocasión, se ha convertido en objeto de representación de carácter solemne realizado para ser expuesto, exhibido, más que para ser usado, de no ser en alguna ocasión extraordinaria. Se ha confeccionado sobre una materia historiable a la que se trataba de dignificar por nuevos medios.

La cultura de la mesa cada vez se iba haciendo más sofisticada, ceremoniosa y ritual, momento en muchas ocasiones apropiado, según la documentación, para la lectura de hazañas heroicas de los antepasados, ficticios o históricos, del mismo modo que las cerámicas italianas habían alcanzado un alto valor artístico. La unión de mayólicas y cultura caballescica no constituía ninguna invención si se repasan los excelentes catálogos existentes, pero, en su conjunto, las mayólicas amadisianas resultan novedosas en el ámbito hispano.¹⁹ Fueron creadas en un momento de pujanza del *Amadís* y sus descendientes en Italia, y sus imágenes debieron complementarse con las correspondientes escrituras, para una cabal comprensión de lo representado, de modo que la conjunción convertía las escenas en más fácilmente «memorizables».²⁰ Textos e imágenes tenían como referente el libro escrito, a partir del cual se entiende mejor su recreación visual, realizada con medios y técnicas diferentes. A su vez, la iconografía sobre la obra implica una versión artística cercana en el tiempo, y que, además, en múltiples ocasiones desarrolla o recalca nuevos aspectos u otros menos perceptibles en el discurso verbal. Todo contribuye a potenciar el *Amadís*, a convertirlo en más memorable.

¹⁹ La cerámica basada en la obra no alcanzó la variedad y continuidad de la propiciada por el *Quijote*, que abarca desde platos muy populares hasta muy sofisticados, de los que Ginavel sólo refleja una mínima muestra (1946: 366-374).

²⁰ He dejado a un lado este problema, que cuenta con una bibliografía desbordante, con nombres ya clásicos, la mayoría femeninos, como los de Yates, Carruthers o Bolzoni. Para el *Amadís*, cfr. Rothstein (1999), mientras que para la literatura caballescica hispánica véase Demattè (2004 a y b), en especial el primer trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- “*Amadís de Gaula*”, 1508: quinientos años de libros de caballerías, ed. José Manuel Lucía Megías, Madrid, Biblioteca Nacional de España; Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008.
- “*Amadís de Gaula*”: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua, ed. José Manuel Lucía Megías y M.^a Carmen Marín Pina, con la colaboración de Ana Bueno Serrano. Alcalá de Henares Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- AINAUD DE LASARTE, Juan (1952), *Cerámica y vidrio*, *Ars hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. 10, Madrid, Plus-Ultra.
- ALGARRA PARDO, Víctor Manuel (1996), “Espacios de poder. Pavimentos cerámicos y escritura en el Real de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo”, en *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas. Tomo I. Volumen 3.º El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 269-289.
- BELTRÁN, Rafael (2007), “Invenciones poéticas en *Tirant lo Blanc* y escritura emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo”, en *De la literatura caballeresca al “Quijote”*, coord. Juan Manuel Cacho Blecua; eds. Ana Carmen Bueno Serrano; Patricia Esteban Erlés; Karla Xiomara Luna Mariscal, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 59-93.
- BIDEAUX, Michel, (ed.), *Amadís de Gaule. Livre I. Traduction Herberay des Essarts*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- BOGNOLO, Anna (1984), “La prima traduzione italiana dell’*Amadís de Gaula*: Venezia 1546”, *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca’ Foscari*, 23, 1, pp. 1-29.
- BOGNOLO, Anna (2008), “Libros de caballerías en Italia”, en “*Amadís de Gaula*”, 1508: quinientos años de libros de caballerías, ed. cit., pp. 333-341.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (2007), *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, tesis de doctorado, Universidad de Zaragoza, CDRom.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, “Iconografía amadisiana: las imágenes de Jorge Coci”, *eHumanista*, en prensa.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2004-2005), “La configuración iconográfica de la literatura caballeresca: el *Tristán de Leonís* y

- el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger)”, *Letras*, 50-51, pp. 51-80.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2007), “Los grabados del texto de las primeras ediciones del *Amadis de Gaula*: del *Tristán de Leónis* (Jacobo Cromberger, h. 1503-1507) a *La coronación de Juan de Mena* (Jacobo Cromberger, 1512)”, *Rilce. Revista de Filología Hispánica* [«Calamo corriente»: homenaje a Juan Bautista de Avalle-Arce], 23, 1, pp. 61-88.
- CHATELAIN, Jean-Marc (2000), “L’Illustration d’*Amadis de Gaule* dans les éditions françaises du XVI^e siècle”, en *Les “Amadis” en France au XVI^e siècle*, París, Rue d’Ulm (Cahiers V. L. Saulnier, 17), pp. 41-52.
- CHATELAIN, Jean-Marc; PINON, Laurent (2000), “IV. L’intervention de l’image et ses rapports avec le texte à la Renaissance”, en *Mise en page et mise en texte du livre français. La naissance du livre moderne (XIV^e-XVII^e siècles)*, dir. Henri-Jean Martin, avec la collaboration de Jean-Marc Chatelain, Isabel Diu, Aude Le Dividich et Laurent Pinon, París Cercle de la Librairie, pp. 234-269.
- CONTI, Giovanni (1973), *L’arte della maiolica in Italia*, Milano, Bramante.
- DAVILLIER, J-C. (1866), “Nicolas Francisco. Pintor sevillano de cerámica establecido en Sevilla (1503-1508)”, *El arte en España*, 4, pp. 97-110.
- DEMATTE, Claudia (2004a), “Memoria *ex visu* y empresas caballescadas: de la *Gran Conquista de Ultramar* a los libros de caballerías con una referencia al *Persiles*”, en *Atti del XXI Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]: Salamanca 12-14 settembre 2002*, vol. 1, Messina, Andrea Lippolis, pp. 99-118.
- DEMATTE, Claudia (2004b), “Memoria *ex visu* y empresas caballescadas (II): de los libros de caballerías al *Persiles* sin olvidarse del *Quijote*”, en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Lisboa, Fundação Calouste Gulbelkian, 1-5 de septiembre 2003*, ed. Alicia Villar Lecumberri, [Alcalá de Henares], Asociación de Cervantistas, vol. 1, pp. 349-350.
- EISENBERG, Daniel y M.^a Carmen MARÍN PINA (2000), *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (2006), *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*,

- ed. Santiago Fabregat Barrios, Valencia, Universitat de València.
- FORTNUM, C. Drury E., *Maiolica*, London, Chapman and Hall, [1875] [Kessinger Publishing, 2005].
- GINAVEL MAS Y GAZIEL, Juan (1946), *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*, Madrid, Plus Ultra.
- GISBERT, M.^a Isabel (1998), “295. Batalla naval”, en *Felipe II: un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento. [Exposición] Museo Nacional del Prado, 13 de octubre de 1998-10 de enero de 1999*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 678-680.
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel (1952), *Cerámica del Levante español: siglos medievales. Vol. 2. Azulejos, “socarrats” y retablos*, Barcelona [etc.], Labor.
- GRACIA, Paloma (1992), “Tradición heroica y eremítica en el origen de Esplandián”, *Revista de Filología Española*, 72, 133-148.
- GRIFFIN, Clive (1991), *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
- GUILLERM, Luce, ed., *Amadís de Gaule. Livre IV. Traduction Herberay des Essarts*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2006), *Leer el “Quijote” en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*, Madrid, Calambur.
- MARTÍN, Fernando A. (2000), “Etiquetas y servicios en la Mesa Real”, en *En torno a la mesa: tres siglos de formas y objetos en los palacios y monasterios reales*, Madrid, Patrimonio Nacional, Fundación “La Caixa”, pp. 51-62.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2008), “Monasterios y ermitas en el *Amadís de Gaula*: encrucijadas narrativas e ideológicas de Garci Rodríguez de Montalvo”, en “*Amadís de Gaula*”: quinientos años después. *Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, ed. cit., pp. 525-540.
- MOORE, Andrew (1988), “The Fountaine Collection of Maiolica”, *The Burlington Magazine*, 130, nº 1023, 435-447.
- MOORE, Charles B. (1997), “El fracaso de ser ermitaño en el *Quijote*”, *Letras de Deusto*, 74, 183-188.

- NERI, Stefano (2008), “Cuadro de la difusión europea del ciclo del *Amadís de Gaula* (siglos XVI-XVII)”, en “*Amadís de Gaula*”: quinientos años después. *Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, ed. cit., pp. 565-591.
- OLIVAR, Marçal (1991), *Obra dispersa, Llibre en homenatge en el seu 90è aniversari*, ed. Francesc Fontbona y Amadeu-J. Soberanas i Lleó, Barcelona, Biblioteca de Catalunya.
- PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles (1996), “La mesa del rey: imagen y símbolo del poder”, en *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas. Tomo I. Volumen 3.º El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 433-449.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (1987-1988), *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, 2 vols., Madrid, Cátedra.
- ROTHSTEIN, Marian (1999), *Reading in the Renaissance: “Amadís de Gaule” and the Lessons of Memory*, Newark, Delaware, University of Delaware Press.
- SAGE, Pierre (1951), *Le «Bon Prêtre» dans la littérature française d’«Amadís de Gaule» au «Génie du Christianisme»*, Genève; Lille, Droz, Giard.
- SALES DASÍ, Emilio J. (2009-2010), “Pinturas, tapices y libros de caballerías”, *Destiempos.com.*, 23 [*Caballerías (dossier)*], eds. Lillian von der Walde M.; Mariel Reinoso I., pp. 41-68.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1933), *Fuentes literarias para la historia del arte español. Tomo II, Siglo XVII: Pablo de Céspedes, Juan de Butrón, Vicencio Carducho, Francisco Pacheco, Fr. Francisco de los Santos, Lázaro Díaz del Valle*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos.
- The Metropolitan Museum of Art, *Masterpieces in the Collection of George Blumenthal. A Special Exhibition*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1943.
- THOMPSON, Stith (1966), *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 6 vols, Bloomington; London, Indiana University Press.
- THORNTON, Dora; WILSON, Timothy, con contribuciones de Michael Hugues y Jeremy Warren (2009), *Italian Renaissance Ceramics. A Catalogue of The British Museum Collection*, 2 vols., London, The British Museum Press.

- VAGANAY, Hugues, *Amadis en français. Essai de bibliographie*, Florence, Leo S. Olschki, 1906 [Genève, Slatkine Reprints, 1970].
- VIGNON, Charlotte (2009), *Exuberant Grotesques: Renaissance Maiolica from the Fontana Workshop*, New York, The Frick Collection.
- WEDDIGE, Hilbert (1975), *Die «Historien vom Amadis aus Frankreich». Dokumentarische Grundlegung zur Entstehung und Rezeption*, Wiesbaden, Franz Steiner.
- WILSON, Timothy (1987), con la colaboración de Patricia Collins y un ensayo de Hugo Blake, *Ceramic Art of the Italian Renaissance*, London, British Museum Publications.



Fig. 1



Fig. 2



Fig.3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



fig. 8 e fig. 9



Fig. 10



Fig.11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig.15: *Amadis de Gaula*, Roma, 1519, Sevilla, 1526; Venecia, 1533, etc., cap. X.



Fig. 16: *Le premier livre de Amadis de Gaule*, Paris, 1540, cap. XI.



Fig. 17



Fig. 18



Fig.19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22

ANNA BOGNOLO

LOS SALONES PINTADOS DE LA *HISTORIA DI SFERAMUNDI DI GRECIA* DE MAMBRINO ROSEO DA FABRIANO

Chi deve ricordare una narrazione ha lo stesso problema di base che ha il pittore che debba rappresentare le cose narrate in un ciclo figurativo... Col pieno Cinquecento il gioco delle risposdenze fra dimensione mentale, esperienza letteraria e esperienza figurativa si fa davvero vorticoso. Lina Bolzoni, *La stanza della memoria*.

La *Historia di Sferamundi di Grecia* de Mambrino Roseo da Fabriano, continuación italiana (libro XIII) del ciclo castellano de *Amadís de Gaula*, se publica en Venecia en seis partes entre 1558 y 1565, por la imprenta de Michele Tramezzino.¹

En un trabajo anterior (Bognolo 2007), al emprender el examen de las descripciones de obras de arte que aparecen en el *Sferamundi*, abordé el tema situando ante todo la obra de Roseo en el contexto de las novelas y poemas caballerescos italianos, donde la écfrasis es una presencia constante y muy bien estudiada. Un artículo de Guido Baldassarri me ofreció las pautas para efectuar una primera comparación (Baldassarri 1982).²

En la narrativa renacentista italiana, entre las descripciones de obras de arte, sobresalen los ciclos pictóricos de grandes salones. Baldassarri nota que estas écfrasis se alimentan de un depósito ico-

¹ Mambrino Roseo da Fabriano tradujo al italiano los ciclos de *Amadís* y de *Palmerín*, el *Florambel de Lucea*; también obras de Antonio de Guevara y Pedro Mexía. Además del *Sferamundi di Grecia*, escribió otras siete continuaciones del *Amadís* y seis del *Palmerín*, que fueron traducidas al francés, al alemán y al holandés (Bognolo 2003, Neri 2008).

² Adopto el término 'écfrasis' en su significado restringido de descripción de una obra de arte. Baldassarri prefiere hablar de «segmentos figurativos». Fundamental es el aporte de Egido 1990a.

nográfico de objetos imaginarios estrictamente relacionado con el código y la gramática del género épico-narrativo, con exclusiva referencia a la tradición literaria, especialmente clásica, y ausencia de relación con lo real extraliterario. Por otro lado, el estudioso italiano subraya la escasa precisión de la descripción, que no se detiene en ningún detalle técnico o artístico, sino que, ensalzando la hiperbólica preciosidad del decorado, se limita a exhibir un mero listado de contenidos, introducidos por la repetición anafórica del *verbum videndi* («se ve, se veía...»). Finalmente Baldassarri destaca la importancia cardinal de las éfrasis en la estructura narrativa de los poemas y su fuerte carga ideológica, alusiva a la realidad de las cortes que están en la base del encargo. En los poemas italianos las éfrasis suelen ser dinásticas (Bruscagli 2004): la descripción de obras de arte espléndidas y mágicas atribuye una genealogía ennoblecadora a la familia de los dedicatarios-mecenas, presuponiendo legendarios héroes epónimos como antecesores del príncipe. De esta manera, como ocurre en el *Orlando Furioso*, el poema se ofrece como glorificación de la familia, y la éfrasis representa un monumento a la ideología cortesana, en el momento de máxima concentración mítica, profética y encomiástica.

Analizando las éfrasis del *Sferamundi*, aprecié varias coincidencias con el modelo italiano, empezando por la hipertrofia del decorado precioso, siguiendo con la referencia exclusiva a temas de la tradición literaria y notando la falta de detallismo que reduce la *descriptio* a un puro listado de contenidos; todos ellos son caracteres que, sin embargo, aparecen igualmente en la tradición de los libros de caballerías españoles. Comprobé en cambio la ausencia de la función encomiástico-dinástica; hecho que, si por un lado aleja los murales del *Sferamundi* de la influencia de los prestigiosos poemas épico-caballerescos italianos, por otro lado puede atribuirse al carácter mercantil de la escritura de Roseo, escritor comprometido con la industria del impresor Tramezzino más que con la dependencia o el encargo de una familia noble.

El motivo de la gran sala pintada o decorada con estatuas de personajes novelescos o mitológicos es un tópico frecuente en los libros de caballerías españoles. Sus raíces románicas se hunden al menos en realizaciones tan antiguas como la sala del palacio de Morgana en el *Lanzarote* de la *Vulgata*, donde Lanzarote, prisionero, pinta la historia de sus amores con Ginebra (Wild 1994), o como los pabellones historiados del *Libro de Alexandre* (Cacho

Blecua 1985). En las innumerables variantes del tópico del *memorial hall* confluyen matrices heterogéneas, de tradición antigua, medieval y renacentista: basta recordar las tradiciones literarias de los mausoleos de glorias guerreras, de las galerías y los triunfos de figuras ejemplares o alegóricas, de las Casas de la Fama, de las criptas y los monumentos sepulcrales, de los palacios subterráneos y los templos de la novela sentimental y pastoril.³ Poco de nuevo, en apariencia, en las écfrasis del *Sferamundi*, ante todo teniendo en cuenta que el modelo directo de Roseo es la obra de Feliciano de Silva. Me limito a señalar, como ejemplo, algunas de sus imaginativas descripciones.

Cabe mencionar ante todo en el *Lisuarte de Grecia* (cap. 69, p. 164) los tapices («ricos paños de oro») que adornan la gran sala del banquete en la corte de Amadís en Fenusa, que narran los momentos sobresalientes de la historia de Amadís y Oriana, desde las batallas con Ardán Canileo o el Endriago hasta las pruebas del Arco de los Leales Amadores y de la Capilla de las Flores.

Es necesario recordar, en el *Amadís de Grecia* (I, capp. 27-30, pp. 101), la sala del castillo de las Siete Torres de la isla de Argenes, donde las estatuas de los siete grandes encantadores del ciclo, desde Apolidón hasta la reina Zirfea, indican, pintadas en las paredes, las aventuras que cada uno ha creado y los héroes que las han acabado; o el caso distinto, pero tan merecidamente famoso, del Castillo del Universo (II, cap. 76), la torre con siete cuadras de magníficas pinturas «con oro e azul e diversos colores» donde, en vez de los héroes de las novelas amadisianas, se celebran los grandes triunfos paganos y cristianos, de dioses, grandes sabios, guerreros, amantes y artistas.

Vale la pena aludir también a la aventura del Alto Roquedo en la *III parte del Florisel de Niquea* (capp. 86-88, pp. 275 ss.) donde

³ Remito a la bibliografía citada en el artículo anterior (Bognolo 2007). Sobre el significado de la cueva, Cacho Blecua (1995). Se puede llegar hasta la cueva de Montesinos de Cervantes, pasando por un ejemplo conocido como la Cueva de Hércules en el *Clarián de Landanis* (1518) donde, sobre ricos tronos se encuentran estatuas de héroes bíblicos y clásicos (Sansone, Giuda Macabeo, Hércules y Héctor) y famosas parejas de amantes (Tristán e Iseo, Lanzarote y Ginebra). En el *Espejo de Príncipes III*, Marcos Martínez narra el viaje a la gruta de Anglante, el combate contra los «Nueve de la Fama», la visita al palacio maravilloso que hospeda un panteón de héroes. Merece la pena recordar que la representación de un conjunto parecido a los “Nueve de la Fama” se encuentra también en los frescos de Castel Roncolo.

la procesión de las mujeres más hermosas de la antigüedad (entre las cuales destaca Elena de Troya) acompaña a Leónida a una enorme sala circular, iluminada por una cúpula de vidrieras de colores exuberantes que relatan las aventuras del ciclo («todas las historias de esta grande historia... desde el punto en que el rey Perión se enamoró de la princesa Elisena hasta el punto en que la infanta estaba»); en el centro está la estatua de la Sabia Zirfea, mientras en una sala adyacente, sentados en ricos tronos, están encantados Amadís, Oriana y el rey Arturo.⁴

En un penetrante trabajo sobre literatura española del Renacimiento, Giuseppe Mazzocchi (2000) notaba que la écfrasis, presente en Garcilaso, desaparecía de las églogas, para tener abundante descendencia en el poema heroico y en la novela pastoril. Estos son justamente los géneros que tienen fuerte relación con los libros de caballerías (Orduna 1999 y 2000), de cuya herencia se alimenta, por imitación directa, la obra de Mambrino Roseo.

Sentadas estas bases, quiero volver sobre el tema, porque las cuatro representaciones del motivo de la pintura mural que aparecen en el *Sferamundi di Grecia*⁵ piden una atención más detallada,

⁴ Entre los ejemplos conocidos por Roseo, pero ajenos a la obra de Feliciano de Silva, se puede mencionar el paratexto prologal del *Silves de la Selva* («Ynvencción de la presente hystoria»), donde Pedro de Luján, sin detenerse a describirla, alude a una preciosa sala que contiene el sepulcro de Amadís, cubierta de vidrieras decoradas con historias de todo su linaje. Tiene interés también el «Prólogo» del *Olivante de Laura* de A. de Torquemada (1564, contemporáneo de Roseo) donde los héroes no son pintados, sino vivos en movimiento: el autor narra un torneo en que los cavalleros famosos, de Sansón a Héctor, de Alejandro a Lanzarote, hasta Amadís y sus descendientes, luchan a la presencia de la maga Ypermea (Muguruza 1991). Otros ejemplos en Neri (2007: 68 y 114-118). Muchos ejemplos se traen a colación y se comentan en los artículos de Claudia Demattè (2004a y b) que subraya la importancia de la memoria *ex visu* de hechos caballerescos en monumentos, murales o escudos de los libros de caballerías y en el lienzo de la novela griega, hasta el *Persiles* cervantino. En la misma línea Campos García (2005). La coincidencia con estos ensayos ha sido importante para la redacción de estas páginas.

⁵ En la obra de Roseo hay otras; al menos una merece ser recordada: en la *Aggiunta al Amadís de Grecia* (cap. 70), la reina de Saba con su hijo Fulortino recibe a los embajadores de Amadís de Grecia y les enseña una sala donde está pintada la vida entera del héroe: la primera pared dedicada a su juventud (porque se había criado allí), la segunda a varias de sus empresas, la tercera a su historia de amor con Niquea; y en la cuarta pared, que está todavía sin pintar, la reina ordena que se dibujen las empresas más recientes, justamente las que los embajadores acaban de contar. O sea: la reina de Saba pide a los testigos una

que destaque las diferencias entre las variantes y que estudie la función que cada pintura ejerce en el contexto de la novela. Además, como se verá al final, los datos pueden interpretarse a la nueva luz que ofrecen unos descubrimientos recientes.

1. *Un microcosmo novelesco: la Sala del Sol y de la Luna, camera picta del ciclo de Amadís (Sferamundi III, caps. 132- 136)*

La primera recurrencia del motivo aparece en la descripción de una sala en un palacio maravilloso, donde los magos Zireno y Zirzea acogen a un cortejo real (una reina y dos parejas de jóvenes, Astrapolo y Rosalva, Lindamante y Eliana) que se dirige con su séquito al Valle d'Amore, donde deben rescatar a un príncipe prisionero.

La pintura se encuentra en una enorme sala destinada a banquetes, prodigiosamente iluminada:

[Llegados a la sala] che era quaranta canne lunga con la sua debita proporzion de grandezza [...] viddero cosa di infinito stupore: a l'un de i capi di essa risplendeva un picciol Sole di tanto splendore che, abbarbagliando la vista di tutti, niun poteva gli occhi affissarvi liberamente; dall'altro lato contrario che era su la entrata, risplendeva una Luna che, se ben non havea molto di lume per rispetto del lume del sole, si vedeva nondimeno la naturale effigie sua sì come noi la vedemo nel suo cielo. Dalli altri dui lati della spaziosa e ampia sala erano tutte figure di mosaico di stupendo lavoro, tutte di famosi heroi e cavalieri signalati con i successi delle cose loro (c. 441 r).

Un sol y una luna de pintura, pero con efectos reales, en mágico equilibrio entre naturaleza y artificio, crean en la espaciosa sala una maravillosa iluminación, del mismo modo en que en las fiestas del Renacimiento y del Barroco los fuegos artificiales ocultaban las estrellas y hacían aparecer de noche el día.

En las paredes los frescos representan los hechos de Amadís y de todos sus descendientes. A la derecha (nella «facciata a man

relación, la hace registrar por escrito y ordena que a partir del escrito (como programa iconográfico) los pintores decoren la sala, dejando espacio para historiar empresas futuras. Otras recurrencias del motivo en el *Libro Secondo di Lisuarte di Grecia*, cap. 109 (escenas de victorias de Lisuarte) y en el *Libro Secondo di don Silves de la Selva*, cap. 40 (escenas de Silves).

dritta») en tres fajas horizontales yendo de arriba abajo, se ven respectivamente las historias de *Amadís* (libros I-IV), las de las *Sergas de Esplandián* (libro V) y las del *Lisuarte de Grecia* de Feliciano di Silva (libro VII). Obedeciendo a la invitación del *verbum videndi* que introduce la contemplación, podemos seguir con la mirada el texto: “si vedeva” [la numeración es mía]:

[1] tutte le battaglie successe nell’amor del famoso Amadis di Gaula con la sua bella Oriana, tutti i suoi gran fatti e tute le cose avvenutegli con lei;

[2] di sotto poi appariva tutta la gran storia dipinta dei gran fatti dello imperator Splandiano et dell’amore et delle cose successe in esso fra lui e le bella imperatrice Leonorina;

[3] nella terza poi si vedeva tutta l’historia di Lisuarte di Grecia fra l’amor della principessa Onoloria e lui, la battaglia marittima e terrestre avuta con l’imperatrice Abra e Zairo e finalmente come la prendesse per moglie.

A la izquierda («dalla man stanca») se ven los acontecimientos del *Amadís de Grecia* (libro IX), del *Florisel de Niquea* (libro X) y por último, sin terminar, los del *Rogel de Grecia* (Libro XI).

[4] nel primo e più alto spazio dipinta tutta l’historia di Amadis di Grecia: come fosse da fanciullo involato, come capitasse nel regno di Saba, quel che ivi fece e come se ne fuggisse, l’amor fra lui e la principessa di Francia, ... e come poi si innamorasse della principessa Nichea nel mirar la sua effigie che gli portava Bussendo il nano; tutto il fatto della Torre dell’Universo e come quivi sotto abito e forma di Nereida ottenesse il desiderato amor della sua donna; e finalmente questo primo spazio conteneva tutto il successo della sua historia puntalissimamente.

[5] Nel secondo spazio era tutto il fatto dell’amore e notabili battaglie di don Florisello, l’amor preso alla bella Silvia sua zia vestita in abito pastorale con l’amor di Darinello e tutto quello che era fra lor seguito.

[6] Nel terzo e ultimo spazio si vedeva in figure rappresentato tutta l’historia e gli amori diversi di don Rogello con tutti i suoi gloriosi fatti, ma non era questa pittura finita ancora (c. 442 r).

En las paredes frontales, también sin acabar, se encuentran las historias de *Don Silves de la Selva* (libro XII) y de *Sferamundi* (libro XIII).

[7] Sotto il sole che era nel quadro in luogo più alto, in faccia della sala era l’historia di don Silves, il suo nascimento e tutti i suoi magnanimi e valorosi

gesti, né anco questa parte era totalmente finita, ma vi era lasciato lo spazio per finirla.

[8] Dalla contraria parte del sole ove era la luna era l'istoria del principe Sferamundi di Grecia con i suoi valorosi fatti, e quei di Amadis d'Astra, e gli amori fra loro e le due sorelle figliole dello imperator di Parti, la principessa Ricciarda e l'infanta Rosaliana, ma sopra le figure e le pitture di esse non erano scritti i nomi perché non essendo anco publicati i matrimonii fra loro non volea l'artefice di tanta opra che si sapessero i lor nomi.

En relación con los personajes que miran, la función de la sala es la de exhibir la magnificencia de la señora de la casa, provocando placer y maravilla («infinito stupore»). Como subrayaba en otra ocasión Claudia Demattè (2004a y b), la écfrasis no se realiza tanto con la descripción de la pared pintada, sino que está focalizada a través de los ojos de los personajes maravillados; lo que se cuenta es el mismo acto de ver, y la vista es el sentido fundamental a fin de fijar el recuerdo de los hechos gloriosos (Sales Dasí 1999).

El interés del conjunto figurativo reside en el despliegue del entero contenido del ciclo en un orden sistemático completo.⁶ Esta galería de héroes es, entre las écfrasis del *Sferamundi*, la que más directamente entronca con las de los libros de caballerías: una celebración figurada de los protagonistas que culmina con los hechos del héroe presente, cuyas empresas exceden a las anteriores; unas obras pictóricas que a veces, como ésta, se encuentran sin acabar, para dejar espacio a continuaciones venideras.

Roseo, que presume de estar en el punto final de la serie, anuncia aquí el desarrollo de su mismo libro. Los dos públicos, el interno formado por los personajes, y el externo, de segundo grado, formado por los lectores, ven el entero mundo de los trece libros de Amadís abrirse ante sus ojos, en una especie de *mise en abyme* (Demattè 2005): un enorme universo novelesco resumido en una cuadro, un microcosmo abreviado que refleja el macrocosmo, para que la mirada pueda abarcarlo simultáneamente.⁷ El mural cumple ante todo una fundamental función mnemónica, didascálica y ejemplar: como en un teatro de la memoria (Bolzoni 1995, Bol-

⁶ La omisión de los libros VI y VIII tiene su justificación en la escasa aceptación de estas obras en Italia.

⁷ En el *Lisuarte de Grecia* el Sabio Alquife invita a los huéspedes en su biblioteca y les enseña los libros donde se pueden leer las principales profecías. Se crea así, a nivel intra- como extraediegético, la síntesis del macrotexto del entero ciclo (Demattè 2005: 196).

zoni-Corsi 1982),⁸ la función interna para los personajes espectadores es principalmente la de celebrar a los héroes y conservar su recuerdo para incitación a nuevas empresas. Para el lector extradiegético, igualmente, es un resumen mnemotécnico del argumento de las novelas anteriores, que ofrece de golpe a la mirada, activando su rememoración, el contenido de millares de páginas.⁹

Finalmente, para el autor, fija en una sucesión jerárquica el lugar que él mismo se atribuye en la tradición de los libros de caballerías y, consiguientemente, redundando en una ocasión de auto-celebración literaria. Exaltando en la pintura la familia de Sferamundi, Roseo confiere *a posteriori* un estatuto de nobleza literaria a su héroe, culminación viviente del entero ciclo, y reclama la subordinación a su proyecto narrativo de los libros anteriores de Montalvo, de Feliciano de Silva y de Pedro de Luján.

2. Pintura y amor: el fresco cambiante del palacio de la Montaña Artifaria (Sferamundi IV, caps. 39-42)

Mientras en el caso anterior la pintura se limitaba a invitar a la contemplación y a estimular la memoria, en la segunda recurrencia la écfrasis plantea un nudo narrativo cardinal que tiene función estructural, porque la vista de la sala pintada provoca el enamoramiento del héroe. Se trata, como en el primer caso, del recibimiento de un noble por parte de una señora que es también maga y ha creado el palacio y las pinturas para reavivar en Astrapolo (hijo de don Silves) el recuerdo de un amor de juventud, la princesa Belisaura de Clotone. El héroe, a la muerte de su legítima mujer Rosalva, se había alejado de la corte y vagaba desesperado. La anfitriona lo recibe y lo acompaña a la sala donde, con gran sorpresa, Astrapolo ve que las pinturas “hablan” de él:

Il re [...] andò mirando quelle bellissime e spaziose sale, che eran tutte figurate di bellissime figure, con titoli [...] nel legger de i quali si commosse tutto, perciocché si vidde egli stesso quivi dipinto dal naturale con lettere che diceva:

⁸ Para el ‘Arte de la memoria’ son fundamentales Yates (2005) y Rossi (1983). Además de Rodríguez de la Flor (1988) y Egido (1986) y (1990b).

⁹ Actúa incluso de aliciente publicitario para lectores poco devotos que hayan descuidado alguna entrega (Bognolo 2007: 103). Función semejante cumplió seguramente el *Árbol genealógico* impreso por Vitale Mascardi en 1637 (Bognolo-Fiumara-Neri 2009 en prensa).

Astrapolo re di Siranchia; e quando ben pose mente, vidde che era l'istoria dell'amor suo con la bella reina di Clotone, quivi dipinta così dal naturale che pareva viva e sì bella che fece alterare il cuore nel petto al re (c. 133 v).

Su nombre aparece explícitamente: la historia contada es la suya. Las imágenes son obra de la maga y el rey no puede cesar de mirarlas.

La donna che era sagace e accorta lo invitò ad andare a vedere quella pittura, sapendo averla incantata sì forte, che quanto più mirava la figura della reina, più veniva ad accendersi nel suo amore. Il re non tardò a entrar in quella sala, e rimessosi a rimirar quella bella reina, co'l vedere le parole successe fra loro ne i sui amori, che tutte eran quivi descritte, sentiva una gloria e un contento incomparabile [...] Né sapeva da la sua vista levarsi esaminando tutte le fatezze del suo viso, la dispostezza della sua persona e tutte le parti dal capo alle piante, e con questo era venuto in tanta dolcezza di amore, che si sentiva tutto liquefarseli il cuore (c. 137 r -v).

La princesa está tan bien retratada que Astrapolo siente la vieja llama renovarse. Al motivo del amor a través de un retrato, tan difundido en la literatura caballeresca, se asocia el de la *philocaptio*: la pintura está encantada, tanto que el rey no puede sustraerse de mirarla. En la pared se resume el argumento de la novela, sus episodios de aventuras y amor: están representadas tanto las luchas victoriosas de Astrapolo como los detalles de sus coloquios amorosos. Luego el rey confiesa su amor a la maga, que finge no saber nada y le promete ayudarle a encontrar a la amada.

Cuando la pintura ha conseguido su fin, la matrona se encarga de reunir a los amantes. Aquí se encuentra el efecto más curioso: por la noche, la maga envuelve al rey y a su escudero, dormidos (en su habitación y sus camas), en una nube que vuela «invisiblemente per aere» hasta al reino de Clotone (cap. 42). Cuando despiertan, la maga invita al caballero incrédulo («voi vi burlate») a constatar que si bien el palacio parece el mismo, el fresco ha cambiado y ahora registra hechos mucho más recientes.

Il re andò con la donna che lo condusse in una sala simile a quella che havea veduta dipinta, e in nulla differenziava da quella se non nella pittura, e nell'istoria che era di un altro andare, perché non conteneva come nell'altra historia di quando il re di innamorò della reina e la reina di lui e quando fu ricevuto da lei nel regno di Clotone, ma vi si vedeva tutto il fatto della dispera-

tion di lui per la morte dell'infanta Rosalva, e come stando egli in Trabisonda, avutane nuova fu per morirne dal dolore [...] e come al fin partì da quella corte e se ne venne sotto la montagna Artifaria, ove trovò la donna che lo ritenne ad albergar con lei; e si vedeva ella quivi ritratta dal naturale dipinta con i medesimi vestimenti o per dir meglio del medesimo color della veste che portava e tutti gli altri suoi abiliamenti. Ma quel che era più da notare, che la figura dimostrava tutti i ragionamenti che egli aveva fatto con lei intorno all'amor della reina di Clotone, e come avendo destinato il lor partir per quel regno, dormendo erano dentro a una nuvola stativi portati per aere, e quel che era più, che in un altro quadro si vedeva descritto le amorevole accoglienze che la reina gli faceva, e in questo finiva la pittura (cc. 143 v-144 r).

Ahora el fresco tornadizo cuenta hechos que acaban de acaecer: muestra la llegada de Astrapolo a la montaña Artifaria y relata la acogida de la maga, retratada con los mismos vestidos, con los mismos colores y detalles que tenía cuando conversaba con él. Aunque parezca algo difícilmente representable, el mural registra incluso las palabras del diálogo: «dimostrava tutti i ragionamenti» y se podían «vedere le parole [...] che eran tutte descritte». La pintura contiene también el misterioso viaje aéreo¹⁰ y anuncia el futuro encuentro feliz con la reina. Gracias a la intercesión de la maga, al día siguiente los amantes se reencontrarán, se casarán y tendrán hijos (cap. 45).

El mural cumple pues una función múltiple y compleja: además de resumir y memorizar los episodios bélicos y amorosos de la vida de Astrapolo,¹¹ introduce el tema tradicional del enamora-

¹⁰ El texto no permite entender si se trata del palacio entero que vuela «per aere», o de dos palacios diferentes, el primero en la montaña Artifaria y el segundo en el reino de Clotone. Lo que se enfatiza es la lejanía espacial entre los dos lugares: «se ne andò la nuvola con velocità tanta che quella notte fece ottocento miglia, il dì e la notte che venne poi ne fece millesettecento, in modo che la mattina del seguente giorno arrivò nel regno di Clotone» (c. 142 v). Lo que parece volar, como le pasa a Dorothy en el *Mago de Oz*, es el cuarto donde el caballero duerme: «il re e lo scudiero dopo l'aver tante hore dormito, si viddero nei medesimi letti e nelle medesime stanze in che erano quando entrarono a dormire» (c. 142 v).

¹¹ El mural narra (y celebra) la lucha de Astrapolo contra los gigantes: «Narava di passo in passo come egli, vinti i giganti e incoronato nel regno di Siranchia, si apparecchiava di andare a vedere questa bella reina», hechos narrados en el libro anterior, *Sferamundi* III, 2-9.

miento a través del retrato.¹² Emerge además el motivo de la duración infinita de la contemplación de la amada, muy usado en los libros de caballerías, algo que suele acaecer también a través de un espejo o de una esfera mágica.¹³ La pintura cumple pues una función de mediación e intercesión amorosa, favoreciendo el desenlace positivo del episodio y concluye con un anuncio profético que sirve de acicate a los amantes y los orienta hacia el final feliz.

El aspecto más impactante de este texto es el carácter tornadizo de la pintura: el mundo de estas novelas está plagado de palacios «tornantes» y autómatas móviles que pueden cambiar de postura. El caso de una pintura cambiante parece menos conocido, pero no sorprende mucho, pues el éxito de la modulación del motivo de la pintura sin acabar, ya visto anteriormente, fue muy difundido en los libros de caballerías: la pintura va completándose con el paso del tiempo e incluye obviamente los nuevos sucesos.¹⁴ Otro dato

¹² Antecedentes directos famosos, que Roseo, su traductor, conocía muy bien, son el enamoramiento de Niquea al ver el retrato de Amadís de Grecia (*Amadís de Grecia*, II cap. 23, 296) y el enamoramiento de don Duardos al ver a Gridonia retratada «tan propia y perfeta como si fuera viva en carne» (*Primaleón*, cap 70, 149). Resulta útil el concepto de “amor ex arte” (Campos García 2005) que combina el amor por fama – *amor ex auditu* – con el *amor ex visu*; Campos García comenta varios casos de amor a través del retrato en el *Espejo de Principes*. Se puede añadir el caso de la reina Archiflora en el Castillo del Árbol Encantado de Alparrafio (*Espejo* II, I, 28: 135-40) donde la reina se enamora del caballero retratado en un tapiz. Sin embargo hay que tener en cuenta que en el Renacimiento era de uso normal enseñar un retrato de una dama para que un noble eligiera su esposa. Sobre literatura y retrato Bolzoni (2008).

¹³ Contemplar a la amada en el espejo (motivo paralelo al enamorarse del retrato) es asunto repetido en los libros de caballerías. Un ejemplo en el *Silves de la Selva*, donde Lucendus queda herido de amor viendo la imagen de la infanta Fortuna. Roseo retoma el motivo de la visión de la amada a través del espejo en otras partes del *Sferamundi*; encontramos por ejemplo el mismo espejo de Lucendus (*Sferamundi* II, capp. 1 y 16), y el espejo regalado por la reina de Saba (*Sferamundi* I, capp. 57-70). El tema ha sido bien estudiado: Beltrán-Morros-Requena (2001), Beltrán-Requena 2002. Sobre el complejo sentido de los espejos: Poggi (1997). Campos García (2005: 617) recuerda también el caso de contemplación de una esfera mágica del *Leandro el Bel*, donde el héroe pasa horas y horas sin poder apartar la mirada de la imagen de Cupidea: *Leandro Guía* 2008, cap. 20.

¹⁴ El motivo está presente también en otras continuaciones de Roseo. Es interesante el caso ya mencionado de la *Aggiunta al Amadís de Grecia*, cap.70, donde la reina de Saba enseña a los embajadores un mural que reproduce los episodios de la vida del caballero de la Ardiente Espada: en la última pared,

literario interesante es la rapidez de reproducción de la historia: la maga tiene la misma omnisciencia y velocidad de Cide Hamete Benengeli cuando inmortaliza las empresas de Don Quijote, cuya historia «andaba ya en libros» mientras «aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos» (*Don Quijote* II, 2-3). Los hechos no acaban de desarrollarse y ya están grabados en la pintura.¹⁵

Finalmente, es necesario subrayar el carácter profético de la parte final: el último cuadro anuncia un encuentro futuro. Como en el primer caso, en este también, el mural es un doble de la novela, una *mise en abyme* que, al mismo tiempo, recuerda el pasado y se proyecta en el porvenir, condensando millares de páginas en una breve imagen visual.

3. La discreción en amor. El discurso callado de la pintura mural: los palacios de la maga Ginolda (*Sferamundi V*, cap. 91)

Otra maga, Ginolda, alberga a sus huéspedes en su palacio durante un viaje. La situación es parecida al primer caso, donde un cortejo real se recibe y se aloja magníficamente.

Dopo la sontuosa cena la dama fece accender molte torcie, acciò ciascun de' convitati potesse a suo agio mirar quella bella pittura della loggia, e si misero

blanca todavía, la reina ordena que se pinten las empresas que los embajadores acaban de relatar. Hay también el detalle concreto de la redacción del programa iconográfico: la reina manda dejar escrito el relato de los embajadores para que los pintores puedan realizar su trabajo; además deja un espacio en blanco para empresas futuras. Pintura, pues, como doble de la novela, como obra *in fieri*; mientras el héroe está vivo, su biografía se halla en movimiento. El motivo del carácter inacabado de la pintura coincide con la objeción cervantina a la novela biográfica, que se encuentra en el célebre comentario de Don Quijote a los galeotes sobre la picaresca y llega hasta al famoso lienzo del *Persiles* (Demattè, 2004b: 341).

¹⁵ La inmediatez de la reproducción es motivo frecuente en los libros de caballerías, donde los reyes mandan inmortalizar inmediatamente la empresa apenas acabada en una obra de arte. Así pasa con el Endriago del *Amadís* (caps. 70-75). Lo mismo pasa en el *Clarián de Landanís*, donde el caballero encuentra esculpidas en piedra sus aventuras y redactada una crónica en letras de oro. También señala este efecto en los poemas italianos Baldassarri (1982: 634): los segmentos figurativos «fissano immediatamente per l'eternità avvenimenti appena narrati nel poema»; la referencia, entre otras es a *Palmerino* y a *Amadigi*.

tutti a mirarla a parte per parte. Videro tutta la battaglia ultimamente fatta sotto la città di Taurica con pagani, e poi la battaglia che fecero il principe Sferamundi e Amadis d'Astra con i valenti Cenofali. In una parte di essa loggia si vedeva il ratto della bella Sestiliana con tutta la sua historia e tutte le sue disgrazie (c. 379 r.).

La pintura mural, decoración digna de la sala del banquete, representa, como en el primer caso, los hechos recientes de los héroes que están mirando. Uno de ellos, Arlange, contribuye incluso a explicar la pintura a los otros, aclarando, como un cicerón, el significado de algunos cuadros. Es interesante notar que, si una parte de la historia (la de las batallas)¹⁶ queda clara y evidente a todos, otra zona (la del rapto de Sestiliana)¹⁷ necesita explicación por parte del personaje que la conoce; más interesante aún es el hecho de que la tercera parte, que no lleva rótulos, queda sin explicar para la mayoría de los huéspedes, porque el único testigo que la sabe interpretar, oportunamente calla.

In un'altra parte videro ritratta dal naturale l'istoria tutta di don Fortuniano, quando essendo soccorso con don Lucendus in mare dalla bella e graziosa Ginolda, fu da lei ritenuto in quel suo delizioso palagio a grande agio da lei per tanto tempo; ma non si vedeva sopra le figure in questa historia scritto nome alcuno, onde le dame e i cavalieri non sapevano interpretar l'istoria, e domandando alla signora del palagio che lor volesse significare il fatto di quella historia, ella rispose che, per esser lunga, meglio era di riserbarlo a un'altra volta. Ma il principe don Fortuniano che tutta la cosa ben sapeva, la intese e considerò tutta benissimo e divenne di più colori nel vederla, inperoché quivi vidde il figliolo suo picciolino e come tuttavia più cresceva e quando fu al fine della pittura lo vidde di età di otto anni o poco meno così bello e si disposto che le dame lo miravan per gran meraviglia. Il principe in questo punto senti commoversi tutto e venne di più colori in viso non si saziando di mirarlo e di mirar anco lei. [...] Ma hora nel rivederla nella sua bella effigie e rammentatosi del suo amore, non potè non commoversi tutto (c. 379 v.).

Fortuniano mantiene el secreto con razón, dado que el mural cuenta justamente la historia de su amor con Ginolda, la señora de

¹⁶ La batalla de Taurica, capital persa: se refiere a un largo asedio que reaparece en varios libros, por ejemplo en *Sferamundi* IV, 98 y V, 13); los Cenofali en *Sferamundi* V, 79.

¹⁷ *Sferamundi* II, final; III, 1; IV, 1 y 36 ss.

la casa. Ella también disimula, alegando una excusa («la historia es larga, mejor será contarla otra vez»). El secreto amoroso, la discreción y la prudencia obligan a ocultar el sentido de esta parte de la pintura: además Fortuniano está acompañando ahora a su enamorada Clara Estrella, que no debe saber nada. Como tantos diálogos de doble fondo y cartas cifradas del teatro del Siglo de Oro, donde los enamorados se comunican hábilmente entre ellos sin engendrar sospechas, el cuadro funciona como un mensaje críptico, que sólo los amantes saben descifrar. Para Fortuniano la pintura vale realmente como una embajada que alude a la vida de su hijo: Ginolda quiere que su antiguo amante recuerde el hijo que tuvo con ella, quiere que sepa que ha crecido y tiene ahora ocho años, y quiere que recuerde las profecías que entonces ella pronunció: el niño sería un excelente caballero y conquistaría muchas provincias para el mundo cristiano.

Ma quel che più lo fece alterare era il veder quel bel donzello suo figliolo, di cui si ricordava haver la bella Ginolda tante cose pronosticatogli, che doveva egli sostenere da tutte quelle bande l'empito dei pagani e acquistare tutte quelle provincie vicine con lasciar dopo sé memoria ne' secoli da venire [...]. Durò tre hore della notte il mirar questa gentil pittura, che era sì bella che non sapevan quei principi levarsene (c. 380 r.).

La discreta mujer no se descubre y no pretende nada; solamente deja un mensaje en clave destinado al padre de su hijo, el único que sabe leerlo. El efecto es muy fuerte: Fortuniano se emociona («divenne di più colori») y no consigue apartar la mirada, pero aprecia la medida y la prudencia de Ginolda. Luego el grupo retoma el viaje; más adelante Fortuniano y Ginolda se reencontrarán en Trapisonda.

Como en el caso anterior, después de la acostumbrada recapitulación y celebración de empresas caballerescas (la batalla de Taurica), el mural sirve para alimentar la memoria de un antiguo amor. Falta, esta vez, la intervención explícita de la magia; domina en cambio la delicadeza del contacto secreto entre los esposos que no llegan a hablarse; la pintura ofrece a su destinatario una auténtica revelación y tiene la función mediadora de una carta que, sin palabras, narra, instante por instante, la entera historia de una infancia («vidde il figliolo suo picciolino e come tuttavia più cresceva e quando fu al fine della pittura lo vidde di età di otto anni»), provo-

cando, a través de la vista, un intensa emoción: la sorpresa feliz de la paternidad.

4. *Bromas y galanteos cortesanos: pintura y conversación aguda* (Sferamundi VI, cap. 46)

En otra ocasión la maga Ginolda acoge en su magnífica casa a unos jóvenes viajeros: dos caballeros cristianos (Anassandro y Fioradino, hijos de Florarlán de Tracia) enamorados de dos infantas paganas. Ginolda acompaña a las dos parejas a visitar sus jardines y los invita a un banquete. En la conversación las princesas comprenden que la señora sabe mucho de ellas; a su curiosidad, la dama contesta que se lo ha revelado una pintura.

Mangiato che ebbero, entrarono in varij ragionamenti, e Ginolda lor disse molte cose di quelle che erano [...] avvenute, così distintamente come se essa fosse a tutte stata presente. Meravigliate le due belle infante, come avesse questa dama così chiara notizia di loro, ridendo le domandarono come l'avesse inteso, e ella lor disse che le l'havea mostrato una pittura, che di tutte queste cose havea notizia; di che meravigliate, esse molto la pregarono con quei principi a volergliela mostrare (c. 176 r.).

La señora conduce a las infantas a una sala pintada.

La bella Ginolda, levatasi da mensa, le prese per mano e le condusse con esso lei dentro una bella e spaziosa sala. La quale viddero tutta dipinta di bellissime figure di oro, di azzurro e vermiglie e de altri bellissimi e finissimi colori e così ben ritratte dal naturale, che parean vive. Gran diletto entrò nel cuor di queste due infante e dei dui precipi in mirar cose sì belle, e stettero fermi un pezzo [...] senza però por mente ai ritratti di essa, quai fossero e qual che l'istoria figurasse.

Las jóvenes quedan fascinadas por la belleza de las protagonistas, sin reparar en que se trata justamente de sus retratos. Su falta de intuición da lugar a un motejar gracioso por parte de la amable anfitriona, que se burla y bromea con ellas que, como Narciso, se están aficionando a su misma imagen.

La graziosa dama Ginolda mirava le infante e i cavalieri [...] e ridendo disse alle due donzelle: – Vedo che siete poste in gran dolcezza nella vista di questa

pittura. - Così è, rispose l'infanta Corinna, che la bellezza di esse, e particolarmente delle due donzelle e dei due cavalieri che con tanto amore si sforzano di servirle, ci ha di loro innamorate, né sappiamo levarci dal mirarle. Accrebbe le risa la savia Ginolda, e disse: - Accostiamoci più alle figure, che vedrete cosa che vi rallegherà più assai. E avvicinatevi, l'infanta Grisonia - Deh, quanto dovean esser belle queste graziose dame, quando le sole effigie loro così ci diletano. - Ponete mente! - lor disse Ginolda - che se sapeste esser vive, non vi innamorereste di esse, perché sarebbe l'amor vostro simile a quello di Narciso! Le due infante non seppero intendere queste parole, e Ginolda le prese per le mani e cominciò a mostrar loro come quella historia stesse (cc. 176 r. e v.).

Enseñándoles el fresco, la maga resume justamente la historia de sus amores: cuenta la travesía de los príncipes cristianos que, enamorados de su fama, vinieron de un lejano país, cayeron prisioneros de un gigante, fueron salvados y llegaron al reino de las amadas. Cuenta de una princesa que había caído en mano de unos corsarios y había sido liberada, volviendo a su ciudad. Finalmente, mientras la dama explica puntualmente la pintura, las jóvenes caen en la cuenta de que las imágenes narran los detalles de sus amores y, entre divertidas y avergonzadas, se preguntan como ha podido la dama saber tantos secretos.

E finalmente le mostrò la bella Ginolda tutto il fatto dei loro amori. Avamparonsi di vermigli colori le guance delle due infante. E ridendo, quando fu al fin della facciata dipinta, [la maga] lor disse: - Non vi par, signore, che questi due valorosi cavalieri meritino di essere dalle lor dame amati, avendo tante cose fatte per loro? Risero le donzelle, quando dal ridere della donna si videro scoperte [...], non solo era quivi rivelate le cose estrinsece degli amori loro, ma le segrete ancora. E Ginolda disse: - Io temo molto che voi signore non siate quelle che son qui dipinte, e questi cavalieri non siano i principi vostri amanti, perché adesso mi sono avveduta che molto a queste figure vi assomigliate (c. 177 r.).

Intervienen los caballeros, que no quieren seguir fingiendo y prefieren admitir la semejanza, a pesar del embarazo de las infantas, que «non facevan se non ridere». Ginolda confirma: «ché l'effigie, che havete in questa pittura vedute delle due donzelle, sono le vostre istesse, se ben vi ponerete mente, mirandovi negli specchi» (c. 177 v.); ensalza la belleza de las doncellas, tan hermosas que poco faltaba que se enamorasen de ellas mismas, y el valiente servicio de los caballeros, que bien merece galardón. En fin

se burla simpáticamente de todos y, con unas palabras proféticas, los invita a seguir su camino.

Si nos detenemos brevemente, podemos notar cómo la función de la pintura, lejos de ser puramente decorativa, es más bien activa: básicamente, como en el caso de Astrapolo, ejerce de intercesión amorosa. En el mural la maga evoca la imagen de la pareja de sus huéspedes para que puedan mirarse, como en un espejo, en toda su belleza. La contemplación, sin embargo, no acaba en una complacencia narcisista y tiene un sentido ulterior, de exhortación al éxito feliz: los amantes merecen el premio de sus amores en el matrimonio cristiano.

La gentil maga añade a su mensaje concretas informaciones sobre los movimientos de los enemigos y termina con el anuncio profético de los horrores de la venidera guerra, debida justamente a la superior belleza de las infantas, nuevas Elenas pretendidas por rivales moros y cristianos. Las pinturas tienen pues un valor activamente informativo sobre los riesgos del presente y el drama del inmediato futuro. Sin embargo ahora domina la nota alegre de la gentileza de estos amores, que la graciosa maga con su sala pintada quiere alentar y fortalecer.

La reseña podría terminar con esto; sin embargo me interesa proponer otra posible clave interpretativa inherente a la biografía del autor, que enlaza con la realidad señorial italiana del momento.

Unas investigaciones recientes de historia del arte han permitido demostrar que Roseo tuvo relación con unos de los más importantes linajes de la Roma renacentista: los Colonna, familia de cardenales y pontífices, de *condottieri* como el comandante de Lepanto Marcantonio Colonna, y de mujeres del nivel intelectual de Vittoria Colonna.

Mambrino Roseo pertenecía al entorno de un ramo secundario de la familia, los Colonna de Castelnuovo di Porto (Sciarra Colonna, 1535-71¹⁸ y su mujer Clarice dell'Anguillara). El castillo de Castelnuovo di Porto cerca de Roma ha sido restaurado recientemente (2001-2006).¹⁹ Durante los estudios para la remodelación de

¹⁸ Hijo de Alessandro Colonna y Margherita Acquaviva.

¹⁹ La loggia Pinta de Castelnuovo di Porto se encontraba en malas condiciones de conservación; desde 1581 patrimonio de los papas, luego del estado, fue utilizada como audiencia y prisión. Ahora es propiedad del ayuntamiento, que ha luchado para realizar la restauración empezada en el 1998 (Centroni-Castagnoli 2007).

la Loggia Pinta, que contiene un interesante ciclo de frescos (fig. 1, 2, 3), la doctora Paola Iazurlo, directora del proyecto de reforma, descubrió unos documentos que permiten asociar a Roseo a la familia (Iazurlo 2002, Fiumara 2007).²⁰

En mi artículo anterior no apunté esta información, sin embargo el descubrimiento tiene relevancia. Los documentos encontrados demuestran que Mambrino Roseo residió en Castelnuovo di Porto entre 1561 y 1575 y Iazurlo concluye que es posible que fuera el autor del proyecto pictórico de la sala: «è facile immaginare che a lui spetti la stesura del programma iconografico del ciclo figurativo della Loggia: alcuni spunti possono essere individuati proprio nelle sue opere». Los frescos fueron realizados alrededor de 1568 por el taller de Federico Zuccari (1542-1609). Los hermanos Federico y Taddeo Zuccari eran pintores de altísimo prestigio y valor intelectual. Además de trabajar en Roma, actuaron en toda Italia; Federico viajó a Londres e, invitado por Felipe II, trabajó en el Escorial entre 1585 y 1586. Los frescos de Castelnuovo fueron realizados tras la muerte de Taddeo (1566) por artesanos (*aiuti*) del taller, bajo la dirección de Federico, artista ya famoso después de los viajes a Venecia y a Florencia, y de la experiencia adquirida en la decoración de de la Villa d'Este en Tivoli y en la residencia Farnese de Caprarola.²¹

El ciclo pictórico de la Loggia Pinta se refiere a temas de antigua historia romana, según un programa de exaltación celebrativa de la familia Colonna, que pretendía descender directamente de los reyes fundadores de Roma. Para ofrecer una muestra, reproducimos unos de los frescos de mayor calidad, que representan el *En-*

²⁰ Agradezco a Francesco Fiumara la señalación de este trabajo: «i documenti rinvenuti mi hanno permesso di individuare una serie di uomini di fiducia di Sciarra. Tra i vari camerarii e fiduciarri è emersa la singolare figura di Mambrino Roseo da Fabriano, definito nei documenti col termine “Magnificus”, senz'altra specifica relativa alla professione, e risultato molto vicino a Sciarra e Clarice» (Iazurlo 2002: 120). Antes de este descubrimiento los datos biográficos sobre Mambrino Roseo eran escasos (Ramelli 1855, Fiumara 2007 y 2009). Agradezco a Paola Iazurlo el envío de las fotografías, tomadas por el fotógrafo Mauro Coen.

²¹ En Venecia Federico Zuccari tuvo contactos con Anton Francesco Doni; la *invenzione* (programa iconográfico) de la Villa d'Este es la realización parcial de aquel proyecto (Bolzoni 1995: 209 y 234). La decoración de la residencia Farnese de Caprarola fue el indiscutible modelo para muchos palacios y “ville” del Renacimiento romano (Frezza-Benedetti 1999; Recupero 1997; Cleri 1997).

cuentro entre Tarquinio el Soberbio y la Sibila y la alegoría del *Otoño*, donde se pueden apreciar semejanzas con la decoración de Caprarola (por ejemplo la Sala dei Fasti Farnesiani, o la Sala de la Aurora).²²

Roma era el centro de atracción para toda la nobleza que quería intervenir en la corte de los Papas, donde se estaban realizando en aquellos años los más suntuosos palacios y *ville* renacentistas. El decorado con cuadros de tema histórico y mitológico, enmarcados en cornisas de estuco, que celebran los fastos de familia, era enormemente difundido, con grutescos y alegorías de virtudes o estaciones del año, según el modelo de los frescos de los Zuccari. No resulta descabellado proponer la hipótesis de que Roseo pudiera haber visitado alguno de los palacios que surgían en aquel momento en Roma y en los territorios papales; e incluso no es imposible que viviera alguna temporada en ellos, cuando por ejemplo estuvo al servicio de la familia de Ascanio (1514-1571) y Fulvio (1517-1583) Della Corgna, sobrinos del papa Julio III, el mecenas del Villa Giulia (Donati-Guerrieri 1972 y Toscano 1994). La relación de Roseo con esta familia está documentada alrededor de 1550. En Villa Giulia, terminada en 1554, además de los arquitectos Ammannati, Vignola y Vasari y del pintor Prospero Fontana (1512-1597), trabajó también Taddeo Zuccari (1529-1566).²³ Parecidos, aunque posteriores, son los ciclos pictóricos de otras mansiones realizadas por encargo de los hermanos Della Corgna, el Palazzo de Castiglione del Lago, empezado en 1563 por voluntad de Ascanio, según proyecto de Vignola e Galeazzo Alessi (1512-1572, arquitecto amigo y maestro de Ascanio) con los interiores pintados con temas mitológicos del Pomarancio (Niccolò Cir-

²² Parece como «una sorta di appendice a Caprarola» (Iazurlo 2002: 121); los paisajes (semejantes a los de la Villa d'Este de Girolamo Muziano) se inspiran en los contactos que Federico tuvo con la pintura véneta (Iazurlo 2002: 123). En área véneta los pintores dominantes son Paolo Caliari el Veronés y Giovanbattista Zelotti (Pavanello-Mancini 2009). En general sobre la pintura de las casas señoriales italianas Battisti (1981) y Klieman (1993). Sobre Palazzo Thiene en Vicenza: Beltramini-Burns-Rigon (2007).

²³ El programa iconográfico de la decoración de la volta de la Loggia, encargado por el papa a Annibal Caro, no llegó a realizarse. (Mori 1984: 191-195). Sobre las villas romanas: Campitelli (2008). Los frescos de Villa Giulia se pueden ver en http://www.italica.rai.it/rinascimento/parole_chiave/schede/villagiulia.htm.

cignani, 1530-1597) y de Salvio Savini;²⁴ el Palazzo de Città della Pieve (proyecto de Galeazzo Alessi, 1561; pinturas de Salvio Savini y Niccolò Circignani); y la Villa del Cardinale de Colle Umberto, magnífica residencia de verano con jardines y aguas corrientes, según el concepto cortesano y humanista de «luogo di delizie» para recibir a hombres cultos y artistas (1581, ciclo pictórico de Salvio Savini con fantasmagóricas alusiones simbólicas, grutescos, citas mitológicas e histórico-familiares).

Es necesario entonces volver a considerar las éfrasis de Roseo con otra perspectiva. Lo que el autor y sus lectores imaginaban muy probablemente era parecido a lo que pudo ver Roseo en vida y hoy nosotros podemos admirar en las villas y palacios conservados.²⁵ El caso del primer ejemplo, la enorme Sala del Sol y de la Luna,²⁶ donde la celebración literaria de Sferamundi, último héroe de la serie, sirve de culminación a toda la genealogía anterior, corresponde exactamente a las “invenciones” de los frescos de palacios de la realidad, como los de las familias Colonna y Della Corgna.²⁷ Ahora, pues, podemos leer las mismas palabras de otra

²⁴ Por ejemplo la historia de Eneas del Pomarancio, o el mito de Proserpina, de Salvio Savini; en la Sala de la Investitura se celebran las *Gestas de Ascanio*, del Pomarancio y de Giovanni Antonio Pandolfi.

²⁵ Además del castillo de Castelnuovo di Porto, Roseo pudo conocer (con su decoración pictórica) las residencias de los Della Corgna en Castiglione del Lago, Città della Pieve, Villa del Colle; la residencia papal de Villa Giulia, los Casales Strozzi y los Palacios Colonna en Piazza SS. Apostoli en Roma; y quizás el palacio baronal de Virgino Orsini dell'Anguillara y la villa d'Este de Tivoli. Por lo que se refiere a la Villa d'Este, hay que tener en cuenta la relación que el cardenal Ippolito d'Este tenía con el papa Julio III del Monte que en 1550 le nombró gobernador de Tivoli para agradecerle su apoyo en el cónclave. La realización de la villa siguió las vicisitudes la vida del cardenal, destituido en 1555 por el papa Pablo IV Carafa, restituido en su cargo en 1560 por el papa Pio IV; la decoración de los salones con un estilo muy cercano a la de la más modesta Loggia Pinta, se ejecutó a partir de 1566 por varios equipos de pintores entre los cuales se encontraba Federico Zuccari. Es posible que Mambrino Roseo, familiar de los sobrinos del papa Julio III, asistiera en algún momento a la construcción o decoración de la villa. El estreno solemne se efectuó en 1572.

²⁶ La *canna* es una medida de más de 2 metros: «cuarenta canne» son más de 80 metros; compárese con la Loggia Pinta, que es de 5x5 metros.

²⁷ Otro ejemplo precisamente contemporáneo al Castillo de Castelnuovo di Porto (lejano, y sin embargo parecido en su función de “macchina propagandística”) es el Castillo del Cataio en la provincia de Padua, donde se celebra a la familia Obizzi con frescos de Giovan Battista Zelotti (1570-1573). Descrito por Giuseppe Betussi (Klieman 1995 y Fantelli 2000).

manera: estamos en condiciones de visualizar con más exactitud el referente posible del texto, lo que Roseo y los lectores de su época, podían, leyendo, imaginar.

Concluyendo, hemos visto que las pinturas murales de la *Historia de Sferamundi* desarrollan distintas funciones, pues sirven de recuerdo y glorificación de empresas y amores; de reclamo publicitario; de medio mágico de intercesión amorosa; de anuncio profético; de mensaje amoroso cifrado; de galanteo y de broma cortesana. La descripción de las pinturas, además, resulta atractiva para el público gracias al juego de espejos que remite a la realidad señorial de la época.

Especialmente el primer ejemplo, la sala del Sol y de la Luna, cumple una función de recapitulación general y celebración de la entera genealogía de Amadís de Gaula. En un *palacio de ficción*, con una *écfrasis fingida* de un mural *imaginado*, con alusiones a un cuadro *pintado solamente en la memoria y la imaginación de los lectores*, se celebra un linaje ficticio, una familia de *héroes de papel*. Lo que sabemos de muchos palacios reales era en cierto modo parecido: desde antiguo los señores hacían decorar sus casas con las gestas de héroes, mitológicos o históricos; así acaecía en la Edad Media con los personajes del ciclo artúrico, como bien atestiguan los castillos de Castel Roncolo (*Tristán*) y Rodengo (*Yvain*). En la decoración de varias mansiones señoriales medievales o renacentistas podemos encontrar una reconstrucción mítica de historia familiar o la celebración de las empresas del propietario, así como frescos de tema literario (Kliemann 1993). Como se ha visto, en los poemas italianos y en los libros de caballerías españoles la descripción de pintura mural es muy frecuente; pero el juego de espejos entre poesía y pintura puede redoblar e invertirse: si en el *Orlando Furioso* se pintan los hechos de los míticos antecesores del destinatario, más tarde paredes de mansiones ilustres se decorarán con escenas del *Orlando Furioso*²⁸ y en los muros de las casa señoriales podremos encontrar tapices de *Amadís* (Pinet 2008) y frescos de *Don Quijote*.²⁹

²⁸ Sin la pretensión de agotar el tema, señalo que hay frescos de argumento del *Orlando Furioso* en el palacio Ducal de Parma, en la villa Valmarana «de los Enanos» de Vicenza (Rigon 2008); en la Villa medicea Corsini en Impruneta (Florenca) y en el palacio Besta de Teglio (*Orlando Furioso Valtellina* 2009), así como en el Palazzo Torfanini de Bolonia.

²⁹ Los frescos de Palazzo Sanbonifacio en Padua son del siglo XVIII (Pini 1992, Longo 1992).

En los casos aquí estudiados, sobre todo en el primero, donde la novela de Sferamundi muestra los muros de la sala pintados con empresas de los descendientes de Amadís, un motivo exquisitamente literario coincide exactamente con usos de la vida real. Como en una espiral, *en el libro* se describe una pintura de un palacio ficticio, que se asemeja a los palacios verdaderos donde se pintan frescos con las aventuras del libro. La novela se refleja en la pintura y la pintura en la novela en un juego circular que acorta las distancias entre vida, arte y literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aggiunta Amadis de Grecia = La terza parte di Amadis di Grecia*, Venezia, Tramezzino 1564. Ejemplar de la Biblioteca Nazionale Braidense de Milán.
- Amadís* = G. Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. J.M. Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987-88.
- Amadís de Grecia* = Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, CEC, 2004.
- BALDASSARRI, Guido (1982), "Ut poesis pictura. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi", in G. Papagno e A. Quondam (ed.), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Roma, Bulzoni, v. II, pp. 605-635.
- BATTISTI, Eugenio (1981), *Cicli pittorici: storie profane*, Milano, Touring club italiano.
- BELTRAMINI Guido, Howard BURNS, Fernando RIGON (2007), *Palazzo Thiene a Vicenza*, Milano, Skira, 2007.
- BELTRAN, Rafael; Bienvenido MORROS; Susana REQUENA, (2001), *Fortuna del motiu de la declaració d'amor amb l'espill (Tirant lo Blanc, caps. 126-127): Bibliografia i texts de referència, Tirant* [<http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.4/espill.htm>], 4, 9.
- BELTRÁN, Rafael; Susana REQUENA (2002), "La declaración de amor a través del espejo: un motivo cortés en textos de caballerías", en Eva Belén Carro Carbajal; Laura Puerto Moro; María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (De "Amadís" al "Quijote")*. *Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 13-26.

- BOGNOLO Anna, Francesco FIUMARA e Stefano NERI (2009 en prensa), “El linaje de Amadís de Gaula en un árbol genealógico del siglo XVII (Roma, V. Mascardi, 1637)”, *Actas del VIII congreso dell’Asociación Internacional Siglo de Oro*, Santiago de Compostela 7-11 luglio 2008.
- BOGNOLO, Anna (2003), “Il ‘Progetto Mambrino’. Per una esplorazione delle traduzioni e continuazioni italiane dei ‘libros de caballerías’”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, VI, pp. 190-202.
- BOGNOLO, Anna (2007), “Il Romanzo in una stanza. Le sale istoriate dello *Sferamundi di Grecia*”, en Antonina Paba (ed.), *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, Roma, Aracne, pp. 85-104.
- BOLZONI Lina e Pietro CORSI (1982), *La cultura della memoria*, Bologna, Il Mulino.
- BOLZONI, Lina (1995), *Le stanze della memoria*, Torino, Einaudi.
- BOLZONI, Lina (2008), *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Bari, Laterza.
- BRUSCAGLI, Riccardo (2004), “L’ecfrasi dinastica nel poema eroico del Rinascimento”, in G. Venturi e M. Farnetti (eds.), *Ecfrasi. Modelli ed esempi tra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, pp. 269-292.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1985), “La tienda en el Libro de Alexandre”, en *Actas del Congreso Internacional sobre la lengua y literatura en tiempos de Alfonso X*, Murcia, pp. 109-134.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1995), “La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites”, en P. M. Piñero Ramírez (ed.), «*Descensos ad inferos*». *La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 99-127.
- CAMPITELLI Alberta (2008), “Committenti e giardini nella Roma della prima metà del Cinquecento. Alcuni documenti e un’ipotesi per Villa Giulia”, en Gianni Venturi e Francesco Ceccarelli (eds.), *Delizie in Villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Firenze, Leo S. Olscki, pp. 199- 228.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2005), “Historia y amor ex arte en los libros de caballerías: Espejo de príncipes y caballeros”, en Carmen Parrilla, Mercedes Pampón (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001), A Coruña, Universidade da Coruña, Toxosoutos, 1, pp. 607-621.

- CENTRONI Alessandra e CASTAGNOLI Claudia (2007), *Il castello Colonna di Castelnuovo di Porto. Metodologie e proposte per un restauro*, Roma, Gangemi.
- Clarián de Landanís, ed. de A. J. González Gonzalo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- CLERI, Beatrice (1997), Provincia di Pesaro e Urbino, *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, Milano, Electa.
- DEMATTÈ, Claudia (2004a) «Memoria *ex visu* y empresas caballescadas: de la *Gran conquista de Ultramar* a los libros de caballerías con una referencia al *Persiles*», en D. A. Cusato, L. Frat-tale, G. Morelli, P. Taravacci, B. Tejerina (eds.), *Letteratura della memoria*, Atti del XXI Convegno de la *Associazione degli Ispanisti Italiani*, Salamanca 12-14 settembre 2002, coord. Roma, Bulzoni, 1, pp. 99-118.
- DEMATTÈ, Claudia (2004b) «Memoria *ex visu* y empresas caballescadas (II): de los libros de caballerías al *Persiles* sin olvidarse del *Quijote*», en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Lisboa, Fundação Calouste Gulbelkian, 1-5 de septiembre 2003*, [Alcalá de Henares], Asociación de Cervantistas, 1, pp. 349-331.
- DEMATTÈ, Claudia (2005), “La mise en abyme en los libros de caballerías hispánicos”, en Carmen Parrilla, Mercedes Pampón (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, A Coruña, Universidade da Coruña, Toxosoutos, 2, pp. 189-204.
- DONATI-GUERRIERI M. Gabriella (1972), *Lo stato di Castiglione del Lago e i Della Corgna*, Perugia, Grafica.
- EGIDO, Aurora (1986), “El Arte de la Memoria y *El Criticón*”, in *Gracián y su época*, Zaragoza, pp. 25-66.
- EGIDO, Aurora (1990a), “La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura”, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, pp. 164-197.
- EGIDO, Aurora (1990b), “La memoria y el arte narrativo del *Persiles*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2, p. 621-641.
- Espejo* = Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros [El Cavallero del Febo]* Edition, introduction and notes by Daniel Eisenberg. Clásicos Castellanos, Vols. 193-198. Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

- FANTELLI, Pier Luigi (2000), "Il Catajo", en *Il castello del Catajo e i suoi giardini*, Battaglia Terme, La Galiverna, pp. 3-16.
- FIUMARA, Francesco (2007), 'Tradotti pur hora: Mambrino Roseo da Fabriano e la diffusione del romanzo cavalleresco spagnolo nell'Italia della Controriforma. Tesi dottorale, Johns Hopkins U, 2006. Ann Arbor: UMI.
- FIUMARA, Francesco (2009), "Per una riattribuzione di un opuscolo ottocentesco su Mambrino Roseo da Fabriano", *MLN* 124, pp. 103-110.
- Florisel de Niquea* = Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea (parte III)*, ed. Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares, CEC, 1999.
- FREZZA Graziella e Fausto BENEDETTI (1999), *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Roma, De Luca.
- IAZURLO, Paola (2002), "La loggia di Federico Zuccari a Castelnuovo di Porto: nuovi ritrovamenti", *Bollettino d'arte*, anno LXXXVII, serie VI, n° 120, pp. 113-134.
- KLIEMANN, Julian (1993), *Gesta dipinte: la grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, [Milano], Silvana.
- KLIEMANN, Julian (1995), "Cicli di affreschi a soggetto storico nel Cinquecento", en *Arte Lombarda*, 2-3-4, pp. 103-109.
- Leandro Guía* = [Pedro de Lujan?], *Leandro el Bel, Guía de lectura*, por Anna Bognolo, Alcalá de Henares, CEC, 2008.
- Libro Secondo di don Silves de la Selva*, Venezia, Tramezzino 1568.
- Libro Secondo di Lisuarte di Grecia*, Venezia, Tramezzino 1564.
- Lisuarte de Grecia* = Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, ed. Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares, CEC, 2002.
- LONGO, Lucia (1992), "Don Chisciotte a Padova", en *Don Chisciotte a Padova, Atti della I Giornata Cervantina*, Padova, 2 Maggio 1990), Padova, Editoriale Programma, pp. 49-64.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (2000), "L'ekphrasis nell'egloga spagnola del Rinascimento", in L. Secchi Tarugi (ed.), *Lettere e arti nel Rinascimento*, Firenze, Franco Cesati, pp. 247-260.
- MORI, Gioia (1984), "Villa Giulia", en Luciana Cassanelli e Sergio Rossi (eds.), *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*, Roma, Multigrafica, pp. 191-195.
- MUGURUZA, Isabel (1991), "Sobre el prólogo del Don Olivante de Laura, de Antonio de Torquemada", en M. E. Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 127-144.

- NERI, Stefano (2007), *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa ETS.
- NERI, Stefano (2008), "El 'Progetto Mambrino'. Estado de la cuestión", en *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI congreso de la Asociación de Cervantistas (VI CINDAC: 13-16 dicembre 2006)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Olivante* = A. de Torquemada, *Don Olivante de Laura*, ed. de I. Muguruza, en *Obras completas*, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994.
- ORDUNA FERRARIO, Lilia (1999), "La descripción como recurso narrativo en la literatura caballeresca castellana", en *La función narrativa y sus nuevas dimensiones*, Buenos Aires, Mac Graw, pp. 412-419.
- ORDUNA FERRARIO, Lilia (2000), "La función de la ekphrasis en los relatos caballerescos", *Letras*, 40-41, pp. 107-114.
- Orlando Furioso Valtellina 2009 = L'Orlando Furioso in Valtellina. Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori*, Catálogo de la exposición de los frescos del Salone d'Onore di Palazzo Besta di Teglio – Sondrio. 4 luglio-10 settembre 2009, organizado por Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Milano, Comune di Teglio - (So), Biblioteca Braidense di Milano, l'Università di Pisa, l'Accademia del Pizzocchero e L'associazione Bradamante di Teglio.
- PAVANELLO Giuseppe e Vincenzo MANCINI (2009), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, Venezia, Marsilio.
- PINET, Simona (2008), "Los tapices de la Historia de Amadís de Gaula", en *Amadís de Gaula 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Catálogo de la Exposición 9.10.2008-19.1.2009, comisario J. M. Lucía Megías, Madrid, Biblioteca Nacional de España – Sociedad estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 403- 405.
- PINI, Donatella (1992), "Don Chisciotte a Palazzo Sambonifacio", en *Padova e il suo territorio*, 37, pp. 8-10.
- POGGI, Giulia (1997), "Vetri, specchi, cristalli: la verità e i suoi riflessi in S. Teresa, Cervantes, Gracián", in *L'ombra, il doppio, il riflesso. Quaderni di Lingue e Letterature*, pp. 101-125.
- Primaleón = Primaleón*, ed. M. C. Marín Pina, Alcalá de Henares, CEC, 1998.
- RAMELLI, Camillo (1855), *Sulle opere di Mambrino Roseo*, Fabriano, Crocetti.

- RECUPERO, Jacopo (1997), *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Firenze, BET.
- RIGON, Fernando (2008), *Giambattista e Giandomenico Tiepolo. Villa Valmarana ai Nani*, Ediz. Sassi.
- RODRIGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1988), *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotécnica española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- ROSSI, Paolo (1983), *Clavis universalis: arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, Il Mulino.
- SALES DASÍ, Emilio José (1999), “‘Ver’ y ‘mirar’ en los libros de caballerías”, *Thesaurus [Estudios sobre narrativa caballeresca española de los siglos XVI y XVII]*, 54, pp. 1-32.
- Sferamundi* = *Terzodecimo libro di Amadis di Gaula, nel quale si tratta delle maravigliose prove et gran cavalleria di Sferamundi*. Parte I (1558), II (1560), III (1563), IV (1563), V(1565), VI (1565) Ejemplares de la Biblioteca Nazionale Braidense de Milán.
- Silves* = Pedro de Luján, *Don Silves de la Selva*, Sevilla, Dominico de Robertis, 1546.
- Silves Guía* = Pedro de Luján, *Silves de la Selva. Guía de lectura* por I. Romero Tabares, Alcalá de Henares, CEC, 2004.
- TOSCANO, Bruno (1994), *Trasimeno lago d'arte. Paesaggio dipinto, paesaggio reale*, Roma, Seat.
- WILD, Gerhard (1994), “Von der ‘Chambre aux images’ zur ‘Camera obscura’: Medienimagination im Lancelot, bei Guillem de Torroella, in den libros de caballerías, bei Cervantes und Proust”, en A. Schönberger e K. Zimmermann ed., *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus*, Frankfurt am Main, Domus, pp. 683-714.
- YATES, Frances Amelia (2005), *El arte de la memoria*, trad. de Ignacio Gómez de Liaño, Siruela.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

STEFANO NERI

ALGUNOS APUNTES SOBRE LOS «PADRONES»
EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

El *Tesoro de la lengua castellana* (1611) de Sebastián de Covarrubias presenta tres acepciones para el lema «Padrón»: la primera se refiere a la «nómina donde escriven a cada uno, poniendo en ella los nombres de sus padres»; la segunda concierne el «Padrón de Santiago»; la tercera define «padrón» como «una coluna sobre qual se pone alguna escritura, que conviene ser pública y perpetua». En el *Diccionario de Autoridades* (ed. 1737), omitida la referencia al «Padrón de Santiago», quedan las dos acepciones principales en el mismo orden que el *Tesoro*: «nómina o lista [...] de vecinos contribuyentes» (en la que se patentiza una evolución semántica) y «coluna de piedra con una lápida o inscripción de alguna cosa que conviene que sea perpetua y pública».¹ La primera acepción, según se desprende del *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (III, 607), procedería de PATRONUS y sería la más antigua. La segunda, en cambio, procedería de PETRA, que dio origen también al francés *perron* o *perrun*, al catalán *pedrò*, y al aragonés *peirón*.

Es esta última, sin duda alguna, la acepción del término «padrón» más frecuente en los libros de caballerías, la que identifica pilares de distintos materiales y diferentes grados de elaboración, utilizados como soporte para la transmisión pública y duradera de un mensaje escrito. Un ejemplo de padrón caballeresco “estándar” podría ser el siguiente:

¹ El *Diccionario de Autoridades* añade, a continuación, las tres acepciones de «nota pública de infamia», «padre que muestra demasiado cariño a sus hijos» y «patrón».

El Cavallero del Espejo [...] anduvo tanto que llegó donde un gran padrón de piedra era, el cual tenía unas letras muy grandes y bien talladas que dezían:

Este camino es el de las Desaventuras, por tanto, quien buena aventura querrá aver, guárdese de pasar por él.

(*Félix Magno*, III, 43, 69)²

En estas páginas pretendo acercarme al tema del padrón en los libros de caballerías, centrando mi atención sobre todo en sus formas de explotación narrativa más comunes, en su formidable flexibilidad funcional y en sus potenciales en la planificación estética del relato.³

De acuerdo con las definiciones del *Tesoro* y del *Diccionario de Autoridades*, los padrones del género caballeresco tienen tres elementos básicos: la columna, el mensaje y la predisposición «perpetua y pública» de éste (y en consecuencia de ambos).

Sin embargo, a pesar de la validez general de los tres elementos básicos individuados, la rica y compleja casuística que emerge de los libros de caballerías los atropella en un sinfín de metamorfosis que llega a paralizar cualquier intento de definición unívoca.

En primer lugar, en relación al primer elemento, o sea a la estructura del soporte material (la columna), nos encontramos ante diferentes grados de elaboración que a menudo impiden una neta diferenciación entre pilares, lápidas, estatuas u otros monumentos. La variedad de manifestaciones es riquísima, desde la simple losa que demarca un límite territorial hasta el círculo de padrones esculpidos que “interactúa” con los frescos y las vidrieras de un Salón de la Fama.⁴ Entre los polos extremos, podríamos sin dificultades recrear un modelo “evolutivo” en el cual el simple pilar con su letrero se enriquece, un paso tras otro, con materiales preciosos y elementos accesorios, por ejemplo una estatua con un libro:

² Para las ediciones de referencia de las obras citadas remito a la bibliografía final. Indicaré en el texto tan sólo el título abreviado, la parte, el capítulo y la página.

³ El tema de la utilización de recursos gráficos en función estética dentro del *Amadís de Gaula* ha sido tratado por M. C. Marín Pina en una reciente investigación (2008) que ha inspirado algunas ideas que aparecen en el presente trabajo.

⁴ Véase, más adelante, el ejemplo del Castillo de la Isla de Árgenes en el *Amadís de Grecia*.

[...] Al entrada d'ella estava un mármol blanco de altura de un hombre, y encima una estatua de alambre de forma de muger desnuda de los pechos arriba, y en sus manos tenía un libro abierto, y sus hojas eran piedra de la mesma condición de la que en la gran sala avía visto; en el cual eran unas letras escriptas de blanco a manera de esmalte, que don Cirongilio leyó, y eran escriptas en lenguaje alemán, que él bien entendía, y su sentencia era tal:

Ningún cavallero será poderoso de los que aquí llegaren acabar esta maravillosa aventura, si no procura con su esfuerço y coraçón [...].

(Cirongilio de Tracia, I, 16, 61)

O una fuente a su alrededor:

[Perión] anduvo tanto fasta que salió a un llano, do halló en medio d'él una fuente con doze caños de aguas, e un pilar en el medio do estava en lo alto d'él assentada una imagen de cavallero, desarmada[s] la cabeça y las manos; e en la mano derecha tenía una corona de emperador, y en la izquierda tenía un letrero de letras latinas que dezían:

Cuando esta corona fuere en el mayor estrecho de su estado y fueren amansados los grandes y terribles bramidos, florecerá la flor de la cavallería, amansando la gran sobervia con la novel espada.

(Lisuarte de Grecia, 5, 17)

Aunque quede intacta la función de transmitir un mensaje escrito y duradero, es evidente que en muchos casos el elemento “pilar” (enriquecido, perfeccionado, cargado de nuevas misiones y significados) llega a ser secundario, a desaparecer o, mejor dicho, a transformarse en algo que posee mayores potencialidades comunicativas y estéticas mediante el recurso a las artes plásticas o pictóricas, como en el siguiente ejemplo:

En medio del camino, al pie de una cuesta [Trebacio] halló una imagen de cristal que parecía hecha de mano de gran artífice, matizada toda de sangre, que en las heridas que señalavan mostrava ser retrato de quien gran tormento pasado havía, assí de homicido hierro como de duros açotes; las piernas y braços mostravan ser martirizados de retorcidos garrotes y al pescueço significava tener una homicida tobaja a él rebuelto, que parecía con ella averle quitado la vida. Tenía escripto en los pechos con viva sangre un epitafio que dezía:

Herea soy, Infanta de Cimarra, violada y muerta por Noraldino, Rey de Numidia. ¡Ó, tú, cavallero que el presente epitafio leyeres! Te ruego que, si adelante passares, sea con ánimo de me vengar, porque mi poco poder vengança me negó.

(Espejo de Príncipes y Cavalleros. Parte II, I, 11, 51)

No se pueden contar los padrones sin columna en los libros de caballerías. El *Quijote* también demuestra como el código literario caballeresco perciba estos objetos como padrones a todos los efectos: en la obra de Cervantes, la conclusión de la aventura del Clavileño coincide con la aparición en el jardín de los duques de una «gran lanza» hincada en el suelo «y pendiente della y de dos cordones de seda verde un pergamino liso y blanco en el cual con grandes letras de oro estaba escrito lo siguiente: [...]». Aunque se trate de una lanza y falte, por consecuencia, el carácter fijo del soporte, pocas líneas después Don Quijote, reanimando al duque, se refiere a ella como a un padrón: «La aventura es ya acabada sin daño de barras, como lo muestra claro el escrito que en aquel padrón está puesto» (*DQ*, II, 41, 1052).

En cuanto a su soporte fijo, en resumidas cuentas, los padrones de la ficción caballeresca demuestran una naturaleza tornadiza con, por lo menos, dos niveles de ambigüedad de los que resultan:

- a) objetos identificados como padrones a pesar de no tener soporte fijo;
- b) padrones que, a pesar de tener un soporte fijo, dejan de ser tales para convertirse en objetos más complejos, de otro tipo y función.

También el segundo y el tercer elemento de la definición “estándar” propuesta a partir de los diccionarios, o sea la presencia de una inscripción y su carácter público y perpetuo, resultan poco satisfactorios a la luz de la variedad de sus realizaciones literarias. En los libros de caballerías castellanos son muy frecuentes los padrones que, invirtiendo el hipotético estándar:

- a) no llevan ningún mensaje escrito (o inscrito);
- b) no tienen ninguna inclinación a la transmisión pública y perdurable del mismo.

En el primer caso (a) la presencia del pilar puede consignar al receptor un mensaje implícito cuyo significado va a ser interpretado a través de un código simbólico bastante sencillo y consabido. Se trata casi siempre del pregón de un desafío:

Ante la tienda de la duquesa se puso un padrón y en él colgado el escudo del cavallero, el cual no tenía otra pintura más que una cabeça de donzella al natural de la duquesa y el que quisiese batalla avía de tocar en el escudo.

(*Florisel de Niquea. Parte III*, 36, 108-109)

Giuseppe Di Stefano opina que el vocablo «padrón» en sus recurrencias a lo largo del *Palmerín de Olivia* tiene el significado de «pedestal» (Di Stefano 1966: 665). De hecho en el *Palmerín*, si no me equivoco, no aparecen padrones con inscripciones, aunque siempre quede clara la presencia de un mensaje implícito. En este sentido, los padrones sin inscripciones del *Palmerín* y de otros libros de caballerías castellanos tienen como modelo, probablemente, los primitivos *perrons* de la tradición artúrica y de la *chanson de gestes*, a menudo relacionados con los ritos de desafío.⁵ A las alturas de 1606, el prestigioso *Thresor de la langue françoise* de Jean Nicot demuestra cómo el término francés *perron* siga siendo estrechamente vinculado con los procedimientos de pregón de un desafío. Merece la pena citar por extenso la voz del *Thresor*, dado que es sumamente interesante notar (más allá del extraordinario testimonio de influencia de la literatura amadisiana en la formación de la lengua francesa moderna) cómo entre los varios potenciales semánticos ofrecidos por los padrones del *Amadís*, haya sido privilegiado el matiz más conforme a la tradición caballeresca francesa:

Perron, m. penac. Est comme une base quarrée eslevée sur terre de cinq ou six pieds de haut, ou plus (terme usité és Romans anciens) où les Chevaliers errants pendoient ou affichoyent leurs emprinses pour s'essayer aux estranges et faëes adventures. Il estoit fait pour la plus part de marbre ou d'autre pierre, ou bien de fer ou d'autre metal. L'usage en est escrit au 2. livre d'Amadis de Gaule en ces mots: «Et à demi traict d'arc pres, tirant au jardin, planta un perron de fer de la hauteur de cinq coudées, etc». Et peu apres: «Lors fit apporter deux autres perrons, l'un de marbre, qu'il mit à cinq pas pres de la chambre, et l'autre de cuyvre à cinq autres pas plus avant, puis escrivit au perron de cuyvre tels mots, selon la bonté du chevalier qui essaiera l'adventure, il passera le perron, les uns plus outre, les autres moins. Sur celuy de marbre: Nul ne s'advanture passer ceste pierre, pour entrer en la chambre, s'il ne passe en chevalerie Apolidon. Et sur l'entrée de la chambre: Celuy qui entrera ceans, excedera en armes Apolidon, et sera apres luy seigneur de ce pays. Et estoit force, avant que d'approcher de ceste chambre, toucher aux deux perrons, et là eux esprouver, etc. Et ordonna que à ceux qui esprouveroyent l'adventure des perrons pour entrer en la chambre defenduë, s'ils ne passoient celuy de cuyvre, qu'on les desarmast, chassast et hors de l'isle, et si d'advanture ils le franchissoient, que à la difference des autres, l'espée seule leur fust ostée, mais si

⁵ Véase al respecto Keen 1986: 271 y Anglo 1975: 283-298.

quelque meilleur chevalier pouvoit venir jusques à celui de marbre, qu'il ne luy fust osté que l'escu, toutesfois s'il passoit oultre, sans entrer en la chambre, que les esperons seuls luy fussent deschaussez». Et au chap. 2. «selon la bonté et chevalerie de ceux qui ont voulu entrer en la chambre defenduë, leurs escus sont honnorez. Et ceux que vous voyez pres de terre, furent aux chevaliers qui n'ont approché le perron de cuyvre, mais les dix plus hauts y sont parvenus, et plus encores ont fait ceux à qui furent ces deux autres que vous voyez separez, et au dessus des autres, car ils ont passé le perron, sans toutesfois approcher celui de marbre, comme a fait l'autre duquel l'escu est eslevé encores plus haut que de ces deux tant estimez». Par lequel discours et autre qui s'ensuit audit chappitre, se peut voir que les chevaliers anciennement en un festin royal ou court planiere, ou autre grande assemblée de haute court, usoient de ceste assiete de perrons en un pas de combat, qui estoit ouvert par les tenans, ausquels perrons il convenoit aux assaillans combatre pour les franchir et avoir honneur en forceant le pas, et aux tenans de les rebouter par force d'armes et appertise au combat, et que c'estoit une meslée courtoise des deux partis, à la semblance de celle qui est à oultrance et fer esmolu, entre les assaillans et defendans une frontiere [el subrayado es mío].

En el antiguo diccionario francés el *perron* resalta por su palpable presencia física y por tener la función dominante de pregonar un desafío. Mientras se puntualiza su posible forma, su altura y el material de construcción, nada se dice respecto al proceso de inscripción, que parece dado por descontado o accesorio, como en los *perrons* artúricos. Notamos, además, que las inscripciones se citan para explicar el *usage* y que el uso llega a tener matices físicos ausentes en el original castellano, como la obligación de tocar las columnas para acceder a la siguiente etapa de la prueba (*Amadis de Gaula*, II, *Comiença*, 661-663). Otro punto fundamental en la definición de Nicot es la clara percepción del padrón como signo de demarcación de una frontera, aspecto del que hablaré más adelante.

Volvamos a las posibles fluctuaciones del elemento “mensaje” en los padrones caballerescos castellanos. El segundo caso (b) de desviación total del hipotético estándar arriba mencionado o sea, la falta de predisposición pública y perpetua de la inscripción, puede ser el resultado, por ejemplo, de una especie de mecanismo de “autodestrucción programada” del mensaje en coincidencia con la llegada del receptor predestinado:

[...] en una piedra que estava metida en la pared, que parecía de fino rubí, estavan unas letras verdes muy bien tajadas, las cuales leídas por Olivante, vió que dezían:

O tú a quien naturaleza dotó de tanto ardimiento y fortaleza que con tan extraño peligro aquí pudiesses llegar, si el ánimo no te falleciere en la entrada de este temeroso castillo, maravillosos secretos te serán demostrados [...].

Assi como Olivante uvo leído las letras, quedando confuso de lo que dezían, vio que una mano, que al parecer era de hombre muy viejo, andando sobre ellas las borrava, sin que ninguna señal allí quedasse más de la piedra que de antes estava, desapareciendo las letras y la mano en un momento.

(Olivante de Laura, I, 21, 196-197)

En este caso, como en muchos otros, el padrón se encuentra en un lugar recóndito y tiene un mensaje reservado a un destinatario específico que desaparece después de la lectura: una inscripción casi inasequible, personal y perecedera.

Los tres elementos básicos de la definición propuesta, en suma, fluctúan notablemente en la representación literaria de los padrones en el género caballeresco. Tales oscilaciones nunca son casuales y responden a precisas razones y funciones estéticas. En cambio, se pueden detectar otros rasgos que permanecen constantes, elementos implícitos en las definiciones de los diccionarios castellanos y relacionados sobre todo con las coordenadas y las perspectivas espacio-temporales sobrentendidas en las palabras «perpetua y pública».

La naturaleza de todo *padrón* es la de marcar un límite entre distintos ámbitos físicos, simbólicos o temporales. A través de su presencia palpable (la columna), el padrón nos dice (la inscripción) que nos encontramos en la frontera entre dos espacios concretos o abstractos. Los libros de caballerías suelen marcar con especial énfasis dichas fronteras.⁶ De hecho, la palabra más recurrente en las inscripciones de los padrones es «aquí», o sus variantes como «este lugar», «la presente aventura», «este castillo», «este camino» etc. Son muy frecuentes los términos que remiten al concepto de límite, como «entrada», «pasar», «volver», «entrar», «subir», «llegar», «abrir», «adelante», «atrás». Y términos que ponen en relación el lugar en que se encuentra el padrón con determinadas coordenadas temporales futuras o pasadas: «cuando», «en el tiempo que», «entonces», «hasta que», etc.

⁶ Véase Neri 2007: 44-62.

Junto con la predisposición de un soporte estable y la presencia implícita o explícita de un mensaje, entonces, el factor que mejor define los padrones y, en general, las escrituras epigráficas en los libros de caballerías es la insistencia enfática de la narración en las relaciones que el padrón establece entre el *hic et nunc* demarcado y un “más allá” espacio-temporal implicado. Factor, además, que nos permite excluir del ámbito de los recursos epigráficos el campo de las inscripciones “efímeras” de las divisas y libreas, de los motes y figuras heráldicas presentes en las armas de los caballeros, en los brocados y en la indumentaria en general, en las joyas, etc.

Algunas reflexiones acerca del mensaje. Explícita o implícita, la presencia de un mensaje es el presupuesto esencial para que los padrones sean recursos epigráficos y no solamente meros elementos arquitectónicos o decorativos.

Todo mensaje tiene un emisor y un receptor. Y siendo el mensaje epigráfico teóricamente público, perpetuo y unidireccional, el emisor suele imponerse sobre el receptor como autoridad y expresarse con tono grandilocuente. De esta forma, cada padrón suele expresar un *dictat* al que no se puede contestar y que supone obediencia y confianza aunque sea de carácter meramente informativo.

Salvo algunas excepciones (como por ejemplo los epitafios),⁷ en los padrones de los libros de caballerías la identidad del emisor suele ser de dos tipos: anónima o de un sabio/a (y si no es un sabio es alguien que actúa bajo su mando o influjo).

En cuanto al receptor, las inscripciones de los padrones son, por definición, a disposición de todos, escritura expuesta. A pesar de ello, como he señalado, en los relatos caballerescos existen varios mecanismos de selección del receptor que determinan diferentes grados de acceso a la información y diferentes receptores. El punto de máxima intensidad selectiva coincide con la individuación, entre los posibles receptores, de un verdadero destinatario. Este destinatario puede ser implícito o explícito, predestinado o escogido. También en este campo hay una vasta red de realizaciones literarias concretas. En el siguiente fragmento textual, por ejemplo, el mensaje (anónimo y en forma de *dictat*) no selecciona un receptor pero individúa un destinatario implícito y predestinado:

⁷ Ej. *Espejo de príncipes y caballeros. Parte I*, III, 15, 191.

[Los caballeros] hallaron un padrón de mármol blanco de statura de un hombre, en el cual estaban scriptas unas letras que, leídas por los cavalleros, en lengua griega dezían assí:

Cualquier cavallero que confiando en su esfuerço punare passar adelante tomará muy mal acuerdo, porque abiltadamente será lançado fuera del encantado sitio, hasta tanto que venga el buen cavallero a quien espera la gloria del fin de esta aventura; el cual será causa que el deseredado ciervo aya su perdida lengua con la antidotal medicina cercada de fuego, en cuya custodia está el severo juez.

Luego que ovieron las letras leído tuvieron ésta por aventura muy estraña, y, con desseo de se provar en ella, cada uno se aparejó para passar adelante, cevados en la gloria que de darle fin se les aparejava.

(Cirongilio de Tracia, I, 39, 141)

Una autoridad anónima informa públicamente de la imposibilidad de acceder al lugar delimitado por el padrón, dado que el ingreso está reservado a un elegido que no se nombra, siendo identificado tan sólo por las obscuras profecías finales. A pesar del tono amenazador, entonces, este padrón es una invitación a la prueba: todo caballero que lea el mensaje querrá probar si es «el buen cavallero a quien espera la gloria del fin de esta aventura».

Un primer filtro selectivo puede ser el acceso al padrón, subordinado al vencimiento de un obstáculo o de una prueba y a la posesión de determinados requisitos:

Y él, con su grande esfuerço, pugnó tanto que allegó a un pilar grande, que aí era, de mármol. [...] Y en aquel mármol vio unas letras grande[s] y encima d'ellas una donzella, hecha de piedra muy bien labrada, con una estrella en la una mano. Y las letras dezían:

No podrá llegar aquí sino aquél que esta señal truxere. Mas mal andante será si el corazón le falta para pasar adelante.

El cavallero holgó mucho de ver lo que las letras dezían y de hallar en aquella parte, que encantada estava de muchos años, la figura que él traía en su escudo por la princesa de España.

(Félix Magno, II, 61, 158)

Aquí el héroe, Félix Magno, tuvo que luchar contra unos adversarios invisibles para acceder a un padrón cuya inscripción anónima le identificaba explícitamente como predestinado a concluir la aventura.

Una vez conquistado el acceso al padrón, el receptor tiene que saber leer y, además, dominar los códigos lingüísticos y simbólicos que le permitan interpretar las inscripciones. Uno de los mecanismos selectivos más comunes es el utilizzo de idiomas extranjeros y de sus grafías, cuyo conocimiento evidencia la madurez intelectual del caballero y viceversa. Axayácatl Campos ha estudiado con este enfoque el caso de las inscripciones de la Peña de la Doncella Encantadora en el *Amadís de Gaula* y en el *Esplandián* (Campos 2005 a y b). Se pueden añadir varios ejemplos en los que se exige al receptor el conocimiento de grafías como la «egipciana» o «aráviga» y de lenguas como el caldeo, el «rosiano», el alemán, el griego o el latín que, dicho sea de paso, son a menudo los mismos idiomas del manuscrito encontrado del conocido tópico caballeresco. La extravagancia de los idiomas cuyo conocimiento el caballero tiene que demostrar ha sido parodiada por Cervantes en el *Quijote*, en otro padrón que aparece en el episodio del Clavileño, cuando la condesa Trifaldi cuenta como Clavijo y Antonomasia han quedado encantados bajo forma de animales de metal y

entre los dos está un padrón asimismo de metal, y en él escritas en lengua siríaca unas letras, que habiéndose declarado en la candayesca, y ahora en la castellana, encierran esta sentencia:

No cobrarán su primera forma estos dos atrevidos amantes hasta que el valeroso manchego venga conmigo a las manos en singular batalla, que para solo su gran valor guardan los hados esta nunca vista aventura.

(*DQ*, II, 39, 1035)

Más allá del idioma, el receptor tiene que saber interpretar correctamente el mensaje. Existe en el género caballeresco hispánico un conjunto extenso y bien definido de padrones caracterizado por un lenguaje críptico y misterioso que necesita de una verdadera labor de desciframiento. Se trata casi siempre de epígrafes proféticos y, como tales, se valen de un lenguaje deliberadamente enigmático con uso extensivo de alegorías y símbolos. El anonimato o la mención del nombre de un mago como autor acrecientan el aire misterioso y autoritario del mensaje. En cuanto a la intencional oscuridad del lenguaje, el siguiente ejemplo, representa lo que ocurre cuando a las «entricadas razones» de Feliciano de Silva se suman las convenciones crípticas de las profecías:

[...] pareció una tabla de alambre con unas letras griegas en ella muy bien talladas que dezían así:

Cuando el fuerte simulacro fuere descabeçado por el hijo de la espantable serpiente, y los silvos de la madre al hijo del mortal sueño recordaren, el resplandor de la hermosa Diana será visto, aviendo passado el eclipsi de la casa griega de la interposición del radiante Febo; de cuyos rayos la hermosura de Diana será acrescentada con doblada claridad por las hazes del universo, sembrando por ellas y hasta las celestiales cumbres subiendo la claridad y gloria de su resplandor. Para lo cual Medea, mágica sabidora, dexara en testimonio la deshecha torre en el nacimiento del nuevo príncipe, y secreto de las maravillas que serán deshechas para la mayor maravilla de la gloria de la casa de Grecia.

Grandes pronósticos y juizios fueron echados sobre esta profecía, mas no podían entender la sentencia d'ella hasta que por obra fue mostrada, como adelante se dirá.

(Florisel de Niquea, I, 1, 9)

Está claro que en el juego de desciframiento de las profecías, al conjunto de potenciales receptores intra-diegéticos hay que sumar el público lector que, evidentemente, con su bagaje de conocimientos previos, gusta de penetrar en los secretos de los enigmas propuestos por el autor y saborear con antelación el éxito de los vaticinios. En algunos casos, el guiño del autor a su público es explícito, como en un curioso epígrafe en «letras griegas» glosado y traducido por el sabio Lirgandeo en el *Espejo de príncipes y caballeros*:

A la parte de fuera estava un pilar de jaspe [...] en el cual había un epitafio en letras griegas coloradas, las cuales aviéndolas leído vio que así dezían:

Al tiempo que la gran matrona, acrescentando con su excelencia la fama de la sangre de Grecia, con furioso son que tocado en este cuerno será acepta con gran contento, baldonando un tiempo y otro, a la egipciana dando esperança de lo seguro, verná a gozar del futuro tiempo muy a contento.

Lirgandeo por dar a entender la grandeza d'este epitafio puso a cada cosa de las preguntas y admiraciones que en él havían, declaración de lo que eran, con su epitafio en cada cosa en lengua griega. Y para que mejor el lector lo entendiese, las declaró en language vulgar.

(Espejo de Príncipes y Cavalleros. Parte II, I, 28, 136)

Siendo Lirgandeo personaje y supuesto cronista de la obra, el «lector» a quien dirige sus glosas en vulgar puede ser tanto el re-

ceptor intra-diegético como el lector “real”, sin que haga falta aclarar la ambigüedad.

Las inscripciones de tipo profético son las que, junto con las referencias al espacio físico liminar en que se encuentra el padrón, proporcionan con mayor insistencia expresiones relativas a un ámbito temporal fronterizo proyectado hacia el futuro, pero a veces también hacia el pasado:

Entonces el Duque y el Cavallero del Socorro llegaron a gran priessa, y vieron las letras que en aquella hora avían parescido – que griegas eran – y dezían:

Quando el hermoso fruto, desconociendo a su produzidor, rescibirá d’él gran bien, junto con la gloria de la fama que dessea, dando en produzido ser al produzidor, éste será puesto entonces en compañía de la causa de su libertad; la qual también lo será para el remedio de aquel que la cruel penitencia padesce, y para saberse de la excelente princesa de Alemania, cuya libertad tenderá efecto por el cavallero que con mayor cuidado y perseverancia la buscare fuera de la región de Hircania, adquiriendo por ello tanta gloria y fama, que a la sazón en el mundo le será gran embidia tenida.

El Duque y el Cavallero del Socorro con los demás fueron maravillados, assí de la novedad de las letras, como de la escuridad de la prophecía.

(*Felixmarte de Hircania*, I, 18, 56 [subrayado mío])

Los epígrafes de los padrones “proféticos” siguen, en definitiva, los moldes lingüísticos, estilísticos y narrativos típicos del vaticinio en los libros de caballerías.⁸ En la *dispositio* narrativa de las profecías, en particular, estos padrones suelen coincidir con el momento de la formulación del pronóstico, mientras que la etapa de explicación posterior a su cumplimiento corre a cargo del mago en persona. De esta forma, como es sabido, la profecía es un medio eficaz de gestión mnemónica de la narración: sus distintas fases permiten volver sobre acontecimientos pasados o proyectar la atención hacia posibles desarrollos futuros. Los padrones proféticos forman parte de este sistema y tejen, a veces, una red de enlaces analépticos y prolépticos entre momentos distintos de la narración, ayudando el lector en la asimilación de las informaciones:

⁸ Véase González 2008 y los otros trabajos del mismo autor sobre el tema de las profecías en los libros de caballerías. Véase también Sales Dasí 1998 y Curto Herrero 1976.

Como estas palabras dixesse, el Cavallero del Fénix se estremeció, acordándose de aquella profecía que la reina de Argines dexó escrita en Constantino-
pla en el padrón, como en el fin de la segunda parte se dixo, la qual dize:
«Cuando el solo con la sola fuere solo, sabrá el solo que sólo pudo ser solo». Y
acordándosele, aviendo oído a la princesa todas las palabras d'ella, no poca tur-
bación recibió y una pieça estuvo sin responder, rebolviendo grandes pensa-
mientos con aquella fuerça que la imagen de la reina Cleofila sobre su coraçón
puso y con aquella mayor fuerça de la obligación que presente tenía.

(*Florisel de Niquea* I, 21, 60)

El padrón en su conjunto es un mensaje expresado a través de diferentes códigos: el soporte físico comunica un mensaje, especialmente si se vale de pinturas y esculturas; el código gráfico transmite otro mensaje que interactúa con el anterior. Los dos se relacionan y ponen en relación dimensiones distintas dentro y fuera del relato. Evidentemente, la parte puramente gráfica del mensaje es la que posee mayores potenciales como recurso narrativo. Los libros de caballerías saben aprovechar todos los momentos de la práctica de lectura: sus presupuestos (saber acceder al mensaje, saber leer), sus mecanismos (saber interpretar), sus consecuencias (entender/no entender, reaccionar). El entretenimiento producido por el acto de leer asoma en los procesos de descodificación de los mensajes proféticos y se patentiza cuando el contenido del mensaje se dilata hasta el extremo de transformar el padrón en el marco narrativo de unos micro-relatos intercalados a la narración principal. La inscripción, de hecho, puede añadir informaciones respecto al más allá espacio-temporal hacia el cual el receptor se encamina, explicaciones acerca de su origen o de su conformación, recomendaciones, amenazas, instrucciones, etc. A veces, el gusto para la acumulación de detalles e informaciones adicionales evoluciona hasta proporcionar al texto de la inscripción una identidad literaria propia, desvinculada de las finalidades comunicativas inmediatas del padrón: un texto que cesa de ser un mero mensaje dirigido a un receptor determinado o indeterminado para alcanzar la autonomía de un relato que, hasta ciertos límites, puede ser considerado independiente del marco narrativo principal. Un ejemplo de esta tendencia es el capítulo XX de la Segunda Parte del *Espejo de Príncipes y Cavalleros* de Pedro de la Sierra, un capítulo entero que recoge el texto de un pergamino que cuelga de un padrón y cuenta la lastimosa historia de los amantes reclusos en el castillo encantado que el héroe tiene que conquistar. Otro ejemplo muy pa-

recido es el padrón que el caballero Félix Magno encuentra a la entrada del Paso de la Olvidanza, cuya inscripción, que ocupa todo el capítulo LII de la Tercera Parte, relata la creación de un encantamiento como consecuencia de un amor no correspondido (*Félix Magno*, III, 52, 84-85).

Dejando de un lado el mensaje en sí, otro atributo frecuente en los padrones de los libros de caballerías es su disposición en serie. He encontrado, por lo menos, dos tipos de disposiciones en serie:

a. El primer tipo marca las etapas progresivas de una aventura caballerescas o amorosa. El caso más famoso es el de los padrones de la Ínsula Firme, que señalan las distintas etapas de una prueba caballerescas (*Amadís de Gaula*, II, *Intr.*, 657-675). Los padrones que aparecen en la larga aventura del Valle de Amor en el *Amadís de Grecia y Florisel de Niquea* (libro X), en cambio, marcan las etapas de una aventura amorosa.

He aquí los fragmentos más significativos de ésta:

[Amadís de Grecia y Zahara] hallaron un camino que a la vera [de] un río de pequeña y fresca ribera la vía del castillo iba, que, como por él una pieça fueron, hallaron un padrón de cobre con una imagen encima de la suerte del dios de Amor con su arco y sus saetas y en la otra mano un letrado que decía:

Este es Valle de Amor; quien no lo quisiere no passe adelante.

[...] llegaron a otro padrón de cobre con una imagen encima que parecía toda estar abrasada con unas letras en la mano que decían:

Aquí en este valle sentirán los que aman la condición del verdadero amor.

Y leyéndolo ellos, passando por él, començaron a sentir tantas passiones, dolores y tomentos cada uno por el otro [...].

[...] Y encareciendo cada uno su pena, oyendo cantares y música que se la acrecentava, sin tener en ál cuidado passaron hasta llegar a otro padrón, en el cual estava una imagen tan alegre, que no se podía figurar otra de tan estraña alegría; en la mano tenía un letrado que decía:

De aquí delante tiene poder de caminar el glorioso fin del desseo.

Lo cual leído por ellos, no desseando de cosa más que salir de tan mortal dolor y desseo, passaron por el padrón a ora que era de noche escuro [...] como sin sentido se desnudaron y [...] de tal suerte dieron fin a sus desseos que la reina quedó preñada de un hijo y una hija, como adelante se os dirá. [...] Assí passaron hasta el día que se tornaron de una voluntad a vestir y armar, y passando adelante por su camino con intención de llegar al castillo hallaron otro padrón con otra imagen con tan descuidado semblante quanto con el pensamiento se puede figurar con un letrado que decía:

De aquí adelante es el olvido del amor para que con más gloria de los que aman se tornen a caminar cada vez los valles passados, para que sin sentir la vida con sabrosa gloria y descanso de sus amores y conversación se passe.

Ellos caminaron adelante, que como passaron, assí perdieron la memoria de lo que por ellos avía passado como si jamás uviera sido [...].

(Amadís de Grecia, II, 116, 522-523)

Texto e imagen plástica se armonizan, aquí, para señalar las sucesivas fases de un amplexo favorecido por la magia. Con toda evidencia, estos padrones representan un importante recurso en la planificación estética del relato. De hecho, en cada etapa insisten tres planos expresivos paralelos perfectamente correspondientes entre sí: el arte figurativo de las estatuas, la escritura lapídea y la acción de los protagonistas.

A veces, en estas series, los padrones llegan a romper la convención del carácter unidireccional del mensaje y establecer una especie de diálogo con el receptor (o destinatario). El padrón de la estatua de cristal ensangrentada citado arriba, por ejemplo, pertenece a una serie de padrones que sellan las etapas de una aventura caballeresca protagonizada por Trebacio en la Segunda Parte del *Espejo de Príncipes y Cavalleros*. Conmovido por la suerte de la doncella representada, Trebacio jura proseguir en la aventura para cobrar venganza y – como si un “supremo arquitecto” hubiese escuchado sus palabras – halla en su camino un segundo padrón en que se lee la inscripción:

Mira, cavallero, lo que has jurado, que es demanda peligrosa. Y aquí [tienes] licencia de bolverte sin cumplir tu juramento, que no quiere el Rey de Cimarra forçar a ningún cavallero.

La insinuación indigna al héroe que contesta con fuerza a su marmóreo interlocutor estableciendo, así, un verdadero diálogo:

– Assí podían aver resuscitado todos los famosos romanos – respondió el emperado[r] – que desde Rómulo hasta César uvo y los ilustres troyanos con su capitán nunca vencido, Héctor, y bolverse todos a contradézir mi juramento, y no serían parte para hazer bolverse de lo que tengo jurado, antes de nuevo juro de no bolverse a Grecia hasta aver cumplido lo prometido.

(Espejo de Príncipes y Cavalleros. Parte II, I, 11, 51)

b. El segundo tipo de disposiciones en serie no tiene necesariamente el carácter de una progresión y se relaciona más con el intento de representar y celebrar que con el de marcar un límite espacio/temporal. Son espacios de representación monumental: parques temáticos de la fama, del amor, del esfuerzo, etc. Sin embargo, si consideramos que se trata principalmente de monumentos en memoria de algo o de alguien, es evidente la presencia de una frontera temporal que la serie de padrones demarca indicando las distintas etapas de un recorrido retrospectivo en la memoria. En la elaboradísima sala central del Castillo de la Isla de Árgenes descrita en el *Amadís de Grecia*, por ejemplo, aparecen

siete pilares de cristal muy claro y encima d'ellos siete imágenes de oro muy estrañamente labradas, las dos de hombres y las otras de mugeres; [...] Todas las siete imágenes tenía cada una d'ellas en la una mano un rétulo con letras latinas, todas hechas de diamantes sobre oro muy fino assentados, y con la otra mano cada uno d'ellos señalava en las paredes de la cuadra las historias que os diremos que en ellas figuradas estavan tan ricamente y perfetas, que no se podría creer su perfección y riqueza, que no parecía sino que todas las imágenes, ansí de los padrones como de las historias que en las paredes de la cuadra estavan pintadas, sino que verdaderamente estavan bivas.

Las siete estatuas representan los más importantes encantadores de la serie amadisiana, cada uno identificado por medio de un rótulo que lleva en la mano. Cada encantador indica con la mano libre un complejo de frescos en las paredes relativos a las aventuras de las cuales fue arquitecto. Así, por ejemplo, la primera estatua

[...] tenía en su cabeça una corona de emperador. En el rétulo que en la mano tenía, dezían las letras d'él:

Apolidón, emperador de Costantinopla, el mayor de todos los mágicos.

Con la mano derecha que señalava las historias siguientes: aquella prueba del Arco de los Leales Amadores y de la Cámara Defendida qu'el rey Amadís y la reina Oriana en ella, sobre todos los que la provaron, alcançaron la gloria d'ella; con la Prueba de la Espada y Capilla de las Flores, etc.

El relato prosigue nombrando a los siete magos y describiendo los encantamientos pintados en las paredes: Medea, la Doncella Encantadora, Melía, Urganda, Alquife. La figura final es la de Zirfea, que tiene una inscripción más larga que las otras, y dice:

Zirfea, reina de Árgenes, mágica de gran saber, amiga de los sabios y sabias de mis artes que por su memoria con mi saber los presentes padrones y historias obré, porque los que después de nós vinieren vean las grandes y espantables obras d'estos sabios y sabidores que par no tuvieron en sus tiempos ni antes ni tendrán jamás.

(*Amadís de Grecia*, I, 29, 102)

«Por su memoria»: un monumento conmemorativo, proyectado para mantener vivo el recuerdo de los encantadores en la posteridad; un monumento que se vale de padrones muy elaborados con el fin de maravillar e imprimir en la memoria de los visitantes la grandeza de los magos como artífices del destino heroico. Sin embargo «los que después de nos vinieren» a quienes se dirige Zirfea o, mejor dicho, Feliciano de Silva, son también los lectores, cuyo provecho no estriba tanto en el asombro hacia las *mirabilias* inventadas por los magos, como en el eficaz esquema mnemónico que el monumento representa y proporciona. Con un mecanismo parecido al de la profecía – pero sin que intervenga un esfuerzo de interpretación – el lector es obligado a recordar, una etapa tras otra, los principales hitos narrativos de la entera saga amadisiana. La organización mnemónica de los contenidos es particularmente eficaz dado que permite asociar visualmente varios eventos con un único personaje en un esquema de conjuntos y subconjuntos.⁹

Aislados o en serie, en fin, los padrones son señales fronterizas, objetos-puente, lazos que anudan mundos distintos (natural/sobrenatural, pasado/presente, héroe/mago, autor/lector, etcétera). Como tales, sus potenciales narrativos no quedaron desapercibidos a los autores del género caballeresco castellano. La evolución desde el simple *perron* hasta los “super-padrones” prebarrocos de Feliciano de Silva y sus epígonos revela un frenético afán de aprovechamiento del motivo como recurso narrativo y estético, la búsqueda de la máxima concentración semántica en un único núcleo temático que exalta la palabra escrita (y leída) y concentra en ella los hitos de un coherente programa de organización estética de lo narrado.

Un último ejemplo iluminativo al respecto, el *non plus ultra* de los padrones en mi opinión, es el «Padrón de las maravillas» del

⁹ En este mismo congreso Anna Bognolo analiza, con más detalle, parecidos recorridos iconográficos en función mnemónica.

Belianís de Grecia. Se trata de «un padrón blanco con una carta encima dél y al derredor mucho fuego» creado por nada menos que Medea y reverdecido por la maga Belonia. Tiene el poder de aparecer y desaparecer en coincidencia con urgentes casos de amor desesperado. Sus llamas pueden sanar las heridas y curar las llagas de amor, a condición de que el destinatario sea un leal amante y demuestre su valor contra los gigantes, dragones y leones que lo guardan. Una de sus cambiantes inscripciones reza:

El Padrón de las Marauillas para remedio de los desesperados de amor será de oy más manifiesto adonde cada vno abrá el remedio conforme a la necesidad que tuviere si en amores jamás viere herrado ni en armas fuere vencido por las guardas que la sabia Medea en ella puso y el que tal no fuere, la prueba tendrá escusada.

(*Belianís de Grecia*, I, 26, 158)

A lo largo del relato, además, la maga Belonia utiliza este prodigioso padrón como correo confiándole sus mensajes y los caballeros se sirven de él para desplazarse rápidamente de un lugar a otro (*Belianís de Grecia*, I, 26, 151-158; I, 37, 215; I, 49, 282; I, 51, 294).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos

- Amadís de Gaula* (ante 1508) de Garci Rodríguez de Montalvo, ed. de J. M. Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987-88, 2 vols.
- Amadís de Grecia* (1530) de Feliciano de Silva, ed. de A. C. Bueno y C. Laspuertas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Belianís de Grecia. Partes I y II* (1547) de Jerónimo Fernández, ed. de L. de Orduna, Kassel, Reichenberger, 1997, 2 vols.
- Cirongilio de Tracia* (1545) de Bernardo de Vargas, ed. de J. González Roberto, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, Edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dir. F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2005.

- Espejo de príncipes y caballeros. Parte I* (1555) de Diego Ortúñez de Calahorra, ed. de D. Eisenberg, Madrid, Espasa Calpe, 1975, 6 vols.
- Espejo de príncipes y caballeros. Parte II* (1580) de Pedro de la Sierra, ed. de J. J. Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Félix Magno. Libros I y II* (1543), ed. de C. Dematté, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Félix Magno Libros III y IV* (1549), ed. de C. Dematté, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Felismarte de Hircania* (1556) de Melchor de Ortega, ed. de M. R. Aguilar Perdomo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Florisel de Niquea. Parte III* (1546) de Feliciano de Silva, ed. de J. Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- Lisuarte de Grecia* (1525) de Feliciano de Silva, ed. de E. J. Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- Olivante de Laura* (1564) de Antonio de Torquemada, ed. de I. Muguruza, en *Obras Completas II*, Madrid, Biblioteca Castro, 1997.

Diccionarios

- Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias, edición integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- Diccionario de Autoridades* (ed. 1737), ed. digital de la Real Academia Española consultada en la página web <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>
- Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Corominas y José A. Pascual, Madrid, Gredos, 1980-1991, 6 vols.
- Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne* (1606) de Jean Nicot, ed. digital del Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales y ARTFL Project consultada en la página web <http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/TLF-NICOT/index.htm>

Estudios

- ANGLO, Sidney (1975), “L’arbre de chevalerie et le perron dans les tournois”, en *Les Fêtes de la Renaissance*, ed. J. Jacquot y E. Konigson, III, Paris, pp. 283-298.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2005a), “Las lenguas extranjeras en los libros de caballerías: *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*”, en *Actes del X Congrès Internacional de l’Associació Hispànca de Literatura Medieval (Alacant, 16-20 setembre de 2003)*, eds. R. Alemany, J. L. Martos, J. M. Manzanaro, Alacant, Symposia Philologica, 1, pp. 487-497.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2005b), “La educación del héroe en los libros de caballerías: Amadís en la corte y Esplandián en el bosque”, en *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia. Trabajos de las IX Jornadas Medievales*, eds. C. Company, A. González, L. von der Walde, México, El Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 51-76.
- CURTO HERRERO, Federico Francisco (1976), *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, Madrid, Fundación Juan March.
- DI STEFANO, Giuseppe (1966), *Studi sul Palmerín de Olivia. I*, Pisa, Università.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto (2008), “Mundos reales, posibles e imposibles en torno a los discursos proféticos en el *Amadís de Gaula*”, en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, eds. J. M. Lucía Megías, M. C. Marín Pina, A. C. Bueno, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 317-348.
- KEEN, Maurice (1984), *La cavalleria*, (trad. italiana), Napoli, Guida, 1986.
- NERI, Stefano (2007), *L’eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa, ETS.
- SALES DASÍ, Emilio José (1998), “Estructura y técnicas narrativas en *Las Sergas de Esplandián*”, *Voz y Letra*, 9/1, pp. 57-73.
- MARÍN PINA, M^a Carmen (2008), “Letras sin tinta en el *Amadís de Gaula*”, comunicación presentada al Seminario de Humanidades *Las armas y el caballero*, Toledo 14 de noviembre de 2008, en prensa.

M^a CARMEN MARÍN PINA

LA MITOLOGÍA EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS: DE LA CITA
COMPARATIVA A LA AVENTURA MÍTICO-CABALLERESCA*

Junto a las múltiples críticas a los libros de caballerías, en ocasiones surgen también voces favorables como la del anónimo autor de la carta en defensa de *Amadís* dirigida a Pero Mexía (N. Baranda 1991), a quien discute los ataques vertidos contra el género en su *Historia imperial y cesárea* (1545), concretamente en el apartado dedicado al emperador Constantino Magno. A juicio del cronista, «las trufas y mentiras de Amadís y de Lisuarte y Clarianes y otros portentos» han de ser desterradas de España porque malgastan el tiempo de los autores y de los lectores, brindan malos y peligrosos ejemplos para las costumbres y son dechados de deshonestidades, crueldades y mentiras.¹ El anónimo autor de la epístola sale como valedor del *Amadís*, y por extensión de los libros de caballerías, ensalzando, en cambio, los aciertos del género y la lección o enseñanza implícita contenida en ellos. En su carta defiende la ficción (o fábula) caballeresca en sí misma y no por comparación con la historia (real), pues, a su juicio, a través de las ficciones fabulosas, antes que mediante las «historias verdaderas», es más fácil «persuadir virtudes». Aunque confiesa su admiración por el cronista y su obra, el autor de la epístola cuestiona el género histo-

* Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto del Ministerio de Educación y Ciencia HUM 2006-07858.

¹ A la crítica oblicua realizada contra ellos en sendos pasajes de la *Silva de varia lección* (Lerner 2003: 21), sigue el ataque directo en la *Historia imperial y cesárea* en la que sumariamente se contienen las vidas y hechos de todos los emperadores, desde Julio César hasta Maximiliano Primero. En el apartado dedicado al emperador Constantino, una historia no exenta de encantamientos y milagros y especialmente relevante por lo que su figura y Constantinopla representan en la narrativa caballeresca, incluye esta «Nota contra los libros fingidos de cavallerías», Sevilla, Sebastián Trugillo, 1564, f. cxiiij r.

riográfico, un género asentado en la verdad, considerado de mayor prestigio y de gran valor didáctico, pero no por ello siempre defendible desde el punto de vista moral. Distanciándose de la historiografía, en el proceso de su argumentación compara, en cambio, el *Amadís de Gaula* con la materia clásica, en concreto con la leyenda (fábula) de Hércules:

No solamente no fue tenida por mala la historia [que] de Hércules scriven debaxo de fábulas, mas muy alabada entre los hombres sabios antiguos, pues ¿qué era el fin de aquel Hércules fingido sino el mismo deste Amadís fingido? Matar a Caco, ¿qué otra cosa fue sino matar a Famongomadán? Matar la Idra de siete cabeças, ¿qué fue sino matar al endriago? Matar los tiranos del reyno de Sobradisa ¿qué fue sino matar los Geriones tiranos de España? Oponerse Hércules a sus trabajos por ovediençia de Eritreo, que tenía por padre, ¿qué otra cosa fue sino oponerse a los trabajos grandes de las vatallas del Rey Çildadán y del Rey Arávigo por agradecer al rey Lisuarte las honras que dél havia recibido, aunque a la sazón estava desagradado dél? Son tantos los exemplos que ay en la lección de *Amadís* que se pueden comparar a los de Hércules, que por no hazer larga scriptura los dexo, aunque no me dexo de maravillar que no aya hombres que moralizen estas hazañas como los huvo para las de Hércules. (N. Baranda 1991: 226).

Las fábulas milesias y las fábulas mitológicas

En esta particular lectura del *Amadís de Gaula*, el autor de la carta traba equivalencias entre episodios que estrechan los lazos entre la materia caballeresca y la mitológica o, utilizando la terminología empleada en la época para diferenciar los distintos tipos de fábulas, relaciona las *fábulas milesias* con las *fábulas mitológicas*. Luis Vives, en su *De ratione dictandi* (1532), y el erasmista Alejo de Venegas, en su «Epílogo» a la *Theológica descripción de los misterios sagrados* de Alvar Gómez de Ciudad Real (1541), son los primeros en asociar los libros de caballerías a la *fábula milesia*: «Dícese *milesia* de la ciudad de Mileto, adonde por la mucha ociosidad de la tierra se inventaron las consejas. En esta fábula (*fábula* siempre como sinónimo de habla) escribió Apuleyo su *Asno dorado*, y Mahoma escribió su *Alcorán*, y todos los milesios escribieron sus caballerías amadisíacas y esplandiánicas herboladas» (C. Baranda 2007: 15; Gagliardi 2008: 3).

Para Alejo de Venegas se trata de un tipo de fábula de menor

prestigio que la *fábula mitológica* (la que «por cuento de admiración cuenta los secretos de la naturaleza o historias notables») y, por supuesto, que la *fábula apológica* («un dibujo y figuras de ejemplos que con admiración descubre las cosas buenas y malas que pasan entre los hombres») (Gagliardi 2008: 2) porque sus mentiras no tienen provecho, no encubren nada, tan sólo son mentiras, ficción pura. Como *fábulas milesias* identifican también los libros de caballerías Pérez de Moya en su *Philosfía secreta* (1585), López Pinciano en su *Philosophia antigua poética* (1596) o el mismo Cervantes en el *Quijote* (1605),² sin considerar ninguno de ellos las declaraciones vertidas por los autores caballerescos en los prólogos sobre la ejemplaridad de sus libros y los pasajes doctrinales que, al estilo de las *consiliaria* de Rodríguez de Montalvo, algunos presentan.³

El autor de la carta en defensa del *Amadís de Gaula* compara el libro no con la historia de cualquiera de los emperadores romanos sino con la de Hércules, el célebre héroe mitológico cuyo patrón biográfico tanto influjo ejerció sobre el relato épico, novelesco y hagiográfico (Gómez Moreno 2008: 231) y en el arte (Ávila 1993: 163 y ss.), hasta el punto de convertirse en referente comparativo

² Comenta con detalle todos estos textos Gagliardi (2008). Vives y Venegas abominan de las *fábulas milesias* por razones morales o filosóficas, en cambio López Pinciano lo hace por motivos literarios, por su incompatibilidad con la exigencia de verosimilitud derivada de la *Poética* de Aristóteles. Por eso, cuando tachan los libros de caballerías de mentirosos, están diciendo cosas distintas, «para Vives lo son porque no enseñan una verdad, mientras que López Pinciano considera que no guardan ninguna relación con la realidad» (C. Baranda 2007: 18).

³ Falta un estudio global y detallado de los paratextos en éste y en otros sentidos, así como del componente doctrinal de estos libros. A propósito de los Clarianes citados por Pero Mexía, recuérdense las palabras de Álvaro de Castro en el prólogo del *Libro segundo de Clarián de Landanis* (1522), donde, después de reconocer que su obra y las del género son «vanos passatiempos», anuncia, no obstante, que «aquí hallará el virtuoso en que se exercite y el vicioso quien le corrija e le aparte de sus vicios mostrándole muchos caminos por donde los virtuosos cobraron la fama que cobraron. En esta obra ay buenas doctrinas y enxemplos para confirmar a los buenos en su bondad e, a los que no lo son, inclínalos a que lo sean.» (Guijarro Ceballos 2000: 4). El «provecho de estas historias» lo encarecen también, en sus prólogos, el anónimo autor del *Félix Magno* (1549) (Dematté 2001: 2-3) o Diego Ortúñez de Calahorra en el del *Espejo de príncipes y caballeros* (1555) (Eisenberg 1975: I, 20), entre otros. En todos los casos, parecen entablar un diálogo sordo con los críticos del género.

de nobles y reyes.⁴ Si el *Amadís* es paragonable con la historia de Hércules, aunque le falta el comentario expreso, como se indica en la última línea del pasaje epistolar transcrito, merece el mismo crédito y reconocimiento porque encierra las mismas potencialidades. Para lograr la equiparación plena con las *fábulas mitológicas*, el autor de la carta está proponiendo para los libros de caballerías al menos un doble plano de lectura: «uno superficial en el que se ve lo ficticio y fabuloso; y otro profundo en el que está la esencia del relato y su fruto didáctico-moral» (N. Baranda 1991: 235); sugiere, además del literal, otro nivel de lectura que otorgue a las aventuras caballerescas alguno de los sentidos (alegórico, anagógico, tropológico y físico o natural) encerrados en las fábulas mitológicas, según Enrique de Villena (*Los doze trabajos de Hércules*),⁵ Alejo de Venegas (*Primera parte de las diferencias de libros que ay en el universo*) o Pérez de Moya (*Philosofía secreta*).

Los autores caballerescos españoles se quedan en el sentido literal y en sus libros no se lee en principio otra cosa que «lo que suena la letra de la tal fábula o escritura», como diría Pérez Moya.

⁴ No hay que olvidar que ya Carlos V mostró especial devoción por él y que eligió las columnas de Hércules como divisa. Hércules pasa a ser uno de los emblemas de la dinastía de los Habsburgo, de ahí su presencia en tantos programas iconográficos y en el arte efímero de los viajes de Felipe II (Pizarro Gómez 1999: 105). En el arco triunfal que celebra su llegada a Bruselas, se comparan gráficamente sus hazañas con los doce trabajos de Hércules (Blázquez 1999: 323).

⁵ Recuerdo la cita de Enrique de Villena: «Será este tractado en doce capítulos partido e puesto en cada uno un trabajo de los del dicho Hércules por la manera que los estoriales e poetas los han puesto; e después, la exposición alegórica; e luego, la verdad de aquella estoria según realmente contesció. Dende seguir se ha la aplicación moral a los estados del mundo e, por exemplo, al uno de aquéllos. Por eso cada capítulo en cuatro párrafos será partido: en el primero, la historia nudamente poniendo; en el segundo, las obscuridades declarando; en el tercero, la verdad de la ficción apartando; en el cuarto, el artificio de la aplicación ensemplando.» (Cátedra 2007: 17-18). Puede compararse con la de Juan Pérez de Moya, *Philosofía secreta* (Clavería 1995: 69-70), quien pone como ejemplo de los diferentes sentidos de la fábula la de Hércules: «Y según alegoría o moralidad, por Hércules es entendida la victoria contra los vicios. Y según sentido anagógico significa el levantamiento del ánima, que desprecia las cosas mundanas por las celestiales. Y según sentido tropológico, por Hércules se entiende un hombre fuerte, habituado en virtud y buenas costumbres. Y según sentido físico o natural, por Hércules se entiende el Sol, y por sus doce trabajos o hazañas, los doce signos del zodiaco» (Clavería 1995: 70).

No explotan el método alegórico, no buscan «verdades» humanas y morales bajo el mito según se venía haciendo desde la *General Estoria* alfonsí o en los *Ovidios moralizados* y, en el siglo XV, desvelaban Enrique de Villena y Alfonso Fernández de Madrigal, el Tostado. Los libros de caballerías renacentistas renuncian a esta práctica y optan por la ficción pura, desnuda, sin aditamentos, lo que no quiere decir que ésta no sea susceptible de recibir una interpretación alegórica, como sucedió, p.e., con el *Orlando furioso* de Ariosto. Concebido inicialmente como mera ficción, el poema italiano fue luego objeto de numerosos comentarios e interpretaciones alegóricas exentas, entre ellas la de Ludovico Dolce o los comentarios, no menos interesantes, de Laura Terracina.⁶ Los autores caballerescos no son ajenos a los sentidos que encerraba el mito y, teniéndolos presentes, seleccionan sus materiales. La interpretación, en cualquier caso, es libre, y así se entiende que, para el autor del *Amadís*, Hércules represente la soberbia y en otro momento ejemplifique la imagen del varón doblegado por la mujeres (Cacho Blecua 1987: 92 y 336).

El problema no está tanto en la fábula en sí cuanto en la manera de saber leerla e interpretarla. En este sentido sumamente interesantes son las consideraciones que hace el autor del *Baldo* (Sevilla, 1542) en el prólogo, en el que nos enseña «de qué manera ya que leemos fábulas, avemos de sacar provecho d'ellas; o cómo se las han de apropiar los maestros a sus discípulos porque, si de otra manera lo hiziesen, en balde se les leían fábulas» (Gernert 2002: 5). El mencionado autor dota a la traducción del particular comentario o exégesis, añadiendo al final de los capítulos «Moralidades» o «Adiciones», es decir, comentarios y reflexiones a través de las cuales realza una interpretación alegórica o moral de algunos episodios y de ciertas fábulas mitológicas.⁷ La posible interpreta-

⁶ Aunque Gracián duda de que fuera un poema moral, no rechaza la posibilidad de extraer del mismo lecciones provechosas mediante una lectura selectiva y una exégesis individualizada (Chevalier 1966: 328; Checa 1988: 744). Los poetas épicos españoles retoman la tradición del comentario y naturalizan lo insólito de sus historias en interpretaciones alegóricas como las compuestas, verbigracia, por Barahona de Soto en *Las lágrimas de Angélica*.

⁷ En una de estas «Moralidades» explica, p.e., el sentido de Medusa: «Por Medusa entendemos a la eregía que torna a los hombres piedras porque, o los haze adorar piedras como hazía a los antiguos, o los haze negar a su Dios, la cual ha tornado en piedras a infinitos hombres, por quien tantos escándalos de eregías se levantaron en el mundo» (Gernert 2002: 99).

ción alegórica y figural es, por tanto, una forma de legitimar las mentiras poéticas de estos *libros milesios* y así lo entendía Ortúñez de Calahorra, constatando no obstante en su prólogo del *Espejo de príncipes y caballeros* (Zaragoza, 1555) que «hay algunos [libros de caballerías] que no hay en ellos alegoría ni moralidad alguna de que el lector se pueda aprovechar» (Eisenberg 1975: 14). Dentro del propio género, hay libros y libros y algunas ficciones poéticas, como dice Álvaro de Castro por boca de Clarián, «son como el sonido de la campana, que, después de pasado, no queda qué tomar d'ello» (Guijarro Ceballos 2000: 355).

Si Rodríguez de Montalvo en el prólogo del *Amadís* pretendía acercar su «historia fingida» a la historia verdadera, a la historia real, práctica criticada por Pero Mexía, el anónimo lector descubre esta otra conexión, elevando así el *Amadís*, y con él el género caballeresco, al mismo grado de respeto otorgado, p.e., a *Los doce trabajos de Hércules* de Enrique de Villena. Pareja conexión sugiere pocos años después Juan Arce de Otálora en sus *Coloquios de Palatino y Pinciano*, un diálogo erasmista (c. 1550-1555) en el que, a través de sus interlocutores, se cuestiona si realmente existe diferencia entre los libros de caballerías y los de poesía leídos en las escuelas (Ovidio, Virgilio, Horacio, Persio, Marcial y Juvenal), algunos mucho más deshonestos.⁸ Para el librero Claudio Bornat tampoco parece existir mucha desigualdad y, en su prólogo al *Olivante de Laura* (Barcelona, 1564), siguiendo el método evemerista, no duda en convertir a Hércules, Teseo, Perseo, Jasón y Belerofonte en legendarios caballeros andantes y en equiparlos con

⁸ «La diferencia y mejoría que ay es que no son tan faciles de entender, ni se comunica tanto su daño, por estar en latín, y que estan más llenos de avisos y doctrina, y que oyendolos y entendiendolos, se aprende philosophia moral, y el mismo latin que con su capa y velo cubre lo deshonesto dellos» (Eisenberg 1982: 163). Aunque ello no obsta para que Palatino critique también a los poetas fabulistas y que Pinciano muestre su cansancio ante las historias mitológicas («las transformaciones de Castor y Polus, de Daphne, de Europa, de Phedra, de Ariadne, de Pasiphe, de Dedalo, de Icaro, de Glauco, de Atalante, de Piramo y Tisbe, y aquellos centauros y satiros y silenos y otras mill mentiras que cansan. De las quales, algunas son tan resabidas por el vulgo que las tienen por verdades, y aun algunos humanistas hazen tanto caudal dellas y se fatigan tanto en explicallas como los sanctos theologos en explicar las visiones y prophecias de Daniel o del Apocalypsi», Eisenberg 1982: 164). El problema, sin embargo, no está en los poetas sino en nuestra flaqueza y malicia, pues «no sabemos moralizar sus fabulas y ficciones» (Eisenberg 1982: 165).

Artús, Carlomagno y Olivante de Laura, hasta considerar en última instancia las gestas de todos ellos como historia (Muguruza 1997: 6).

Fuentes de inspiración

Por esta similitud de materias y de espíritu, no extraña que la mitología se convierta en los libros de caballerías en materia novelable y con ello se consolide y se estreche más la relación sugerida. Las fuentes en las que pudieron familiarizarse con la fábula mitológica son muy diversas, máxime si se tiene en cuenta la longevidad del género y su amplio corpus textual. Entre las medievales figuran las obras antes citadas, empezando por la *General estoria* alfonsí, que recoge, entre otras, la tradición de las *Metamorfosis* ovidianas, la obra de la que parte el conocimiento de la mitología en Occidente (Cristóbal 1997), o los ovidios moralizados. Ya en el XV, claves son *Las diez cuestiones* del Tostado, el primer tratado de mitografía en castellano a partir del modelo *De los dioses de la gentilidad* o *Genealogía de los dioses* de Boccaccio (Álvarez & Iglesias 2001), un texto que recobra la herencia de la *Iliada* homérica y que tanta influencia ejerció en las obras posteriores de contenido mitológico. Junto a ellas, además de *Los doce trabajos de Hércules* mencionados, especial importancia cobra la materia troyana, uno de los grandes relatos míticos de la Antigüedad con diferentes reelaboraciones en la Edad Media, entre ellas la *Historia troyana polimétrica*, las *Sumas de historia troyana* de Leomarte y la *Crónica troyana* (Sanz Julián 2007). A la par que aparecían traducciones claves para el conocimiento de la mitología, como la *Iliada (Omero romançado)* de Juan de Mena (impresa en Valladolid en 1519), la *Ulixea* de Gonzalo Pérez (1550 parcial; 1556 completa), la *Eneida* de Gregorio Hernández de Velasco (1555) y las versiones castellanas de las *Metamorfosis* ovidianas en prosa y en verso (Jorge de Bustamante, 1545; Antonio Pérez Sigler, 1580 y Pedro Sánchez de Viana, 1589), la *Crónica troyana*, impresa por primera vez en Burgos en 1490, se siguió reimprimiendo de forma ininterrumpida hasta 1587.⁹ Como las *Sumas de*

⁹ El texto se inscribe en la tradición antihomérica dominante en la Edad Media, pues la fuente seguida en último término tanto por el *Roman de Troie* de Benoît de Saint-Maure como por la *Historia de la destrucción de Troie* de

Leomarte, la *Crónica Troyana* reúne para los lectores parte de este mundo mitológico en el que los dioses y los héroes mitológicos, siguiendo el método evemerista, sufren un proceso de reconversión y adaptación al mundo caballeresco y pasan a formar parte del mismo. En ella tienen cabida, entre otros muchos materiales, las hazañas de Hércules, la historia de Jasón y Medea, la historia de Midas, los amores de Eneas y Dido o las cartas de otras grandes enamoradas de la mitología reconvertidas en damas y sus amantes en caballeros medievales. El poder mágico y la capacidad metamórfica de algunos personajes mitológicos se asemeja y confunde fácilmente con el de los magos y magas de los libros de caballerías y aquí, en la maravilla y en la fantasía de las historias mitológicas, radica una de las claves para la asimilación de ambos mundos, el mitológico y el caballeresco, sin necesidad de explicaciones alegórico-morales. Aunque para Rodríguez de Montalvo la materia troyana tenía menos crédito que la historia verdadera, pese a haberse ya cruzado con ella en la historiografía alfonsí, su impronta es indudable y a ella se recurre en el primer libro amadisiano para explicar la airada reacción de la celosa y enfadada Oriana tras el incidente de Briolanja, con la mención de la mítica y pasional Medea (Cacho Blecua 1987: 270). A través de la materia troyana, mezclada con la artúrica desde Godofredo de Bouillon, como la presenta el medinés en el prólogo amadisiano, la mitología entra tímidamente en el *Amadís* y encuentra pleno acomodo en los libros de caballerías posteriores.

Como otros escritores renacentistas (Cristóbal 2007), los caballerescos no se sustraen a la moda mitológica y encuentra en ella un rentable minero de motivos, temas y personajes, un filón de materiales que trabajan durante más de un siglo de forma muy diversa, omitiendo sistemáticamente la interpretación alegórica del mito. En las siguientes páginas pretendo ofrecer un esbozo general del uso de la mitología en los libros de caballerías repasando las diferentes formas de dar entrada a unos ricos materiales cargados de tradición, autoridad y sentidos. Como tal esbozo es provisional y muy incompleto, pero puede dar idea del potencial que el tema encierra.

Guido de la Columna, de la que deriva junto a las *Sumas* de Leomarte, es Dares y Dictis. Frente a Homero, estos dos supuestos historiadores eliminan la intervención de los dioses en las contiendas e introducen motivos amorosos (González Rolán 1996: 10 y ss.).

La cita mitológica

Con discreción, la mitología entra en estos libros a través de la cita comparativa. La mención de personajes mitológicos es, además de un motivo estilístico, un recurso socorrido empleado por los autores para encarecer a los suyos propios, para ensalzarlos y equipararlos a los inmortalizados por la tradición, amén de para evidenciar un barniz de erudición clásica, como apunta el amigo de Cervantes en el prólogo del *Quijote*, que redundaba obviamente en su propia estima y valoración. Como en la poesía cancioneril, los autores caballerescos también toman a la Antigüedad grecolatina como paradigma de excelencia y por su prestigio moral «lo perciben como valorización del presente y de la propia experiencia poética y como registro poético superior» (Crosas 1995: 64). «Siempre las cosas muy antiguas y de lexos nos ponen en mayor admiración que las presentes», dice el sabio Lirgandeo en el *Espejo de príncipes y caballeros* (Eisenberg 1975: t. I, 206), y por ello no es de extrañar que los autores recurran a ella para ensalzar por contraste el presente. El anónimo *Polindo* (1526), el *Cirongilio de Tracia* (1545), el *Espejo de príncipes y caballeros* (1555) o los manuscritos *Polismán* y *Flor de caballerías*, por citar libros compuestos en diferentes momentos del siglo XVI, a través de símiles siembran sus páginas de alusiones mitológicas y de citas clásicas. Fijémosnos, a título de ejemplo, en el *Espejo de príncipes y caballeros*, cuyos héroes, según anuncia en el prólogo Ortúñez de Calahorra, dejarán atrás a los de la *Ulixea* homérica, aunque la comparación se haga más con la materia troyana. La familiaridad del autor riojano con el mundo clásico es evidente y se refleja en las citas comparativas aducidas por el narrador o por los mismos personajes para encarecer sus propias acciones, unas veces equiparándolas y las más superándolas. Una de las parejas protagonistas, el Caballero del Febo y Claridiana, cuyos nombres de resabios mitológicos no merecen comentario, acaparan muchas de estas citas en las que se superponen tradiciones diversas y, como en la ya citada poesía cancioneril con la que tantas relaciones guarda la narrativa caballeresca, los personajes mitológicos se mezclan con los históricos y los caballerescos. Ortúñez sobrepaja a los suyos propios acumulando citas de héroes para concluir que, pese a la suma de tantas fuerzas, sólo el Caballero del Febo es capaz de rematar peligrosas batallas. Por

esta vía, los héroes modernos acaban desplazando en último término a los antiguos (Grilli 2004). Así lo estima Clariana al presenciar un enfrentamiento entre el Caballero del Febo con Rodarán y el rey: «No es possible, que aunque fuessen aquí juntos aquellos dos capitanes el gran Africano y Scipión, y con ellos fuessen Hércules y el muy poderoso Sansón, que bastassen todos a hazer lo que este cavallero solo haze» (Eisenberg 1975: t. IV, 144).¹⁰ Categoría de diosa alcanza por su parte Claridiana, quien, en su primera comparecencia, como cazadora es confundida por unos caballeros con Minerva (Eisenberg 1975: t. II, 221) y con Palas por el Caballero del Febo cuando la ve vestida de doncella guerrera (Eisenberg 1975: t. III, 258). Profundamente enamorada de este caballero, equiparado en diferentes ocasiones a Hércules, Cadmo, Sansón, Júpiter, Saturno, Macón, Claridiana entristece cuando se entera de sus amores con la infanta Lindabrides y reacciona, como las heroínas ovidianas, con un extensísimo monólogo-planto repleto de erudición, de citas de mujeres clásicas y legendarias abandonadas como ella:

Pudiera yo, si mi estremo no fuera tan grande, remediar mi pena como Adriana, dexada de Theseo, y Medea, olvidada de Jasón. ¿Mas qué me queda ya en el mundo en quien yo pueda trocar tan grande amor? ¿Qué pena ni dolor tan grave muger sintió en el mundo por amor, que pueda con el que yo siento compararse? No, por cierto, la de aquella Daimira, que trocó Hércules por Iole, ni de Penélope, olvidada por Ulixes, ni la de Filis, por Demofonte. Cállese la de Maco, tornada por el dios de los gentiles en vaca, por la ninfa Juno convertida, y la de Bibles, que va siguiendo al impiadoso Cadmo. No se me compare la de Tisbe y Píramo, ni la de la reina Dido, fundadora de Cartago, por Eneas. Razón tuvo Hero para llorar su tan amado Leandro, viéndole, ahogado, andar sobre las ondas; mas consuéllese conmigo, que su dolor tuviera yo por gloria, si por mi amor viera morir al Cavallero del Febo... (Eisenberg 1975: t. V, 43-45).

El lamento prosigue con la mención de una amplia galería de

¹⁰ Lo mismo considera el grande Africano cuando se enfrenta con él: «Y que no es possible, ni yo puedo creer, que Júpiter, ni Saturno, ni Macón, ni quantos dioses en su tiempo fueron, sean tan poderosos como este orgulloso mancebo que delante tengo» (Eisenberg 1975: t. I, 206), o el anciano patrón cuando lo quiere disuadir de enfrentarse con el fauno endemoniado «¿Qué poder tan grande puede ser el vuestro, aunque fuesse junto el de Hércules y el de aquel tebano, que bastasse para pensar de escaparse de las manos del endemoniado fauno?» (Eisenberg 1975: t. V, p. 159).

mujeres olvidadas así como con otra de hombres perversos y crueles. La pena y el dolor de Claridiana no se puede comparar al de todas estas mujeres, paradigmas en sí mismas de la desgracia femenina, hasta el punto de ofrecerse a todas ellas como consuelo por la intensidad de su infortunio. De este modo Claridiana se funde y confunde con el mito, colocándose por encima de todas ellas como quintaesencia de la mujer despechada. El despliegue de citas es extraordinario y sin duda es el pasaje más rico de todo el libro en este sentido. En capítulos posteriores, el Caballero del Febo también querrá morir o enloquecer tras luchar involuntariamente con ella y expresa su confusión en un nuevo monólogo fecundo también en citas, en menciones de figuras clásicas entre las que reaparece Hércules: «Y quando todos estos desastres me faltassen, ¡ya pluguiesse a Dios que me faltasse el juizio y el sentido, como a Hércules y Ajás Telamón el griego, para que siendo loco y furioso assí como ellos, mi desventura y desdichada suerte no sintiesse!» (Eisenberg 1975: t. V, 130). Su hermano Rosicler, en la carta enviada a la infanta Olivia, demostrará igualmente su cultura clásica al comentar los efectos subyugadores del amor con un despliegue de citas espigadas en Petrarca. «Aquel [amor] que a Júpiter y a Mars, dioses de los gentiles, hizo ser atados con cadenas y transformarse en diversas figuras de animales, y aquel que al fuerte y robustísimo Hércules hizo hilar, con aquellos sus muy fuertes y ñudosos dedos, y al gran Sansón, el más fuerte y poderoso de todos los hombres, hizo ser sin ojos, y al grande Archiles llevó a poder de sus enemigos a rescebir muy triste y dolorosa muerte», lleva a Rosicler a declarar a Olivia su amor por carta (Eisenberg 1975: t. II, 92). Las citas empleadas en su argumentación surten efecto y Olivia se escuda en ellas para justificar su inevitable rendición, pues «quando tantos y tan famosos varones tuvieron ánimo para conquistar el mundo, y no poder para se librar de [su] subjeción» (Eisenberg 1975: t. II, 94), difícilmente podrá escapar a su tiranía una flaca doncella como ella. En todos estos ejemplos, se aprecia el valor del mito como modelo de comportamiento destacado por la antropología (Campbell 1991: 42; Eliade 1968: 8), como paradigma de conducta.

Como *exempla* o como términos comparativos, las citas mitológicas abren en paralelo otro espacio narrativo y rememoran sucintamente otras historias conocidas y valoradas que otorgan a su vez al relato la ansiada variedad. A través de las menciones de sus héroes se recuerdan momentos de la historia troyana o se cuenta

fragmentada la historia de Hércules, desde su ascendencia adúltera (Eisenberg 1975: t. II, 105) hasta su locura al recibir la camisa envenenada (Eisenberg 1975: t. V, 130), pasando por su enfrenamiento con el can Cervero (Eisenberg 1975: t. II, 188) o su degradación amorosa en hiladero (Eisenberg 1975: t. II, p.92). En este, como en otros libros, las alusiones mitológicas no sólo enriquecen y engalanan el texto, sino que conectan mundos afines y exigen cierta competencia lectora para poder llevar a cabo la sincronizada lectura propuesta y establecer finalmente la equiparación de la fábula mitológica y la caballeresca.

El valor ornamental de la cita mitológica se aprecia mucho mejor en la descripción del amanecer mitológico, un pequeño tema poético de orígenes homéricos, recurrente en la poesía cancioneril (Lida de Malkiel 1976; Crosas 1995: 121-126) y en muchos libros de caballerías, hasta el punto de que Cervantes lo advirtió como un rasgo estilístico del género y acabó de inmortalizarlo en el *Quijote* (I, 2; II, 14). Uno de los primeros libros en los que el hidalgo pudo encontrar la recreación de esta hora mitológica es el anónimo don *Polindo* (Toledo, 1526), libro cuyo capítulo cinco comienza con la siguiente y comedida descripción de un mitológico amanecer:

Como cuando el carro de Fevo, con su mucho resplandor, calentava entramos cuernos del Toro y el Alva corriendo venía su lado y tierno rostro, aumentando la tenebrosa escuridad y encubriendo las lluviosas estrellas, en el cual semejante día Paciano y Manireso, saliendo de un pequeño lugar, caminaban por aquel camino verde dando mucha prisa a sus cavallos...» (Calderón Calderón 2003: 20).¹¹

En 1599, Francisco de Barahona, excelente lector y conocedor de la narrativa caballeresca, en su *Flor de caballerías*, epítome del género, reúne un rico muestrario de retóricos amaneceres mitológicos tanto al inicio como en el interior y al final de los capítulos, descripciones todas ellas muy acordes con la riqueza mitológica que la obra encierra:

¹¹ La lista puede ampliarse con otros ejemplos del mismo *Polindo* (Calderón Calderón 2003: 5, 29, 28, 50, 136 y 177). A pasajes del *Belianís de Grecia* señalados por Clemencín, se suman los del *Cirongilio* (González 2004: 82, 182, 489) o los del *Espejo de príncipes y caballeros*, t. I, 61 y otros comentados por Eisenberg (1975). Algunos del *Olivante* y del *Cirongilio* son copiados por Esteban Corbera en *Febo el Troyano* (Martín Romero 2005: XIV-XV).

Aquel día caminó el batel del hijo de Eleazar y a ora que los briosos cavallos de la fugosa carroça del Dios adorado en Delfos, con deseo de pacer las yervas que los elíseos brotan, acia el baxo occidente su camino apresuravan, y con deseo Phebo de goçar su esposa su dorado rostro escondía, cuyas reliquias en las baxas nubes inpresas la diosa de la noche con su escuro y estrellado manto deslucía [...] Aún no vien la escura Proserpina començava a huir de los dorados rieles del querido de Eleutropia quando despertó del sueño el Cavallero de los Coraçones. (Lucía Megías 1997: 263).

Como se aprecia al final de la cita, las horas mitológicas se encadenan y la descripción del amanecer alterna con el anochecer mitológico. Este gusto retórico por la cita clásica le llevará a describir la naturaleza y los fenómenos atmosféricos en términos mitológicos, con una acumulación de imágenes que demuestran la formación clásica de su autor y exigen unos lectores mucho más avezados en mitología que los de los primeros libros de caballerías:

Tan recios eran los bramidos de la hinchada mar que como la confusa fragua del Vulcano atronava a Lípara y Phenicura, así a los temerosos más recio resonava. Ni quando los cíclopes para la guerra del excelso Júpiter igníferos rayos hacía, ni quando a petición de Venus para el amado Eneas las armas se forjavan, ni el temeroso eco en las montesinas y cóncavas cavernas de los crueles y corajosos bramidos de la hija de Ínaco, ni el temeroso ruido en el infierno causado por el grato sacrificio de Medea, forçado a hacer por el ingrato Jasón, ni el que los Astéropes y Brontes en las montañas de Etróngile y Hiera con su modesto oficio hacían, igualava al que quebrándose las vanas e hinchadas olas en las firmes rocas causavan nuevo y temeroso tormento para los afligidos coraçones (Lucía Megías 1997: 227).

La mitología contada

Si en estos casos el mito apenas se esboza, tan sólo se sugiere o se resume en dos líneas a través de la cita, en otros los autores dan cabida a la fábula mitológica. Los mitos se cuentan como relatos digresivos, como historias intercaladas concebidas a veces como alivio de caminantes o como relatos explicativos necesarios para la comprensión de determinadas aventuras.¹² El médico Álgvar Gómez

¹² Recuérdese que en otro *libro milesio*, en el *Asno de oro* de Apuleyo, repleto también de alusiones mitológicas, como distracción y para consolar a la

de Castro ya introduce varias fábulas ovidianas para amenizar los viajes por los caminos en el *Libro segundo de don Clarián de Llandanis* (Toledo, Juan de Villaquirán, 1522), concretamente las de Latona, Semele e Ino (cap. lxxvi), independientes de la narración principal pero unidas por el tema común de los celos, como brillantemente ha estudiado Guijarro Ceballos (2002). Las tres «ficciones» están relatadas por el caballero protagonista, Clarián, a su hermano Riramón durante el viaje a Tesalia como entretenimiento para aliviar las penalidades del trayecto; al parar a abreviar sus monturas junto a la laguna de la Selva Espantosa, Clarián relaciona el lugar con el espacio en el que Latona sólo sació su sed de venganza y dicho recuerdo le lleva a contar las mencionadas fábulas. Su hipotexto son las *Metamorfosis* de Ovidio incluidas en la *General Estoria* y su empleo caballeresco demuestra la vitalidad del texto alfonsí en el siglo de Oro, a la vez que sirve de puente entre las prosificaciones ovidianas de Juan de Mena (*Comentario a la Coronación del Marqués de Santillana*, c. 1439) y la influyente traducción en prosa del texto ovidiano a cargo de Jorge de Bustamante (1545) (Guijarro Ceballos 2002: 176). En su adaptación, Castro prescinde de las caracterizaciones evemeristas del texto alfonsí que revisten de dignidad real e histórica a Juno (la reina Juno, el rey Júpiter); silencia el nombre de Ovidio y toda la alegoría en la que se explica el sentido oculto de la fábula presente en la *General Estoria* tras la historia de Latona (Guijarro Ceballos 2002: 189). A través de las dudas de Riramón tras escuchar encandilado la primera fábula de Clarián, con la metamorfosis de los villanos de Rosteria en ranas, Castro aborda el problema de la verosimilitud de los mitos («¿Y esto tiénenlo por cierto los poetas?»). Por los mecanismos de adaptación seguidos, estas fábulas resultan auténticos relatos breves, en la línea de las patrañas de Timoneda y las adaptaciones ovidianas de Bustamante. Su finalidad, como alivio de caminantes, además de su forma, las acerca a las *fábulas apólogas*, las que enseñan y entretienen, como explica Cervantes. De este modo, por la vía de la mitología, Castro conecta sutilmente las *fábulas milesias* con las *apólogas*, las cuales a su vez habían dado cabida a personajes mitológicos con la intención de elevar el género y hacerlo más culto (C. Baranda 2007: 7).

Es la misma técnica que años después hallamos en el *Baldo es-*

llorosa muchacha raptada por los ladrones la vieja cuenta la fábula de Eros y Psique (libro IV, 29-libro VI, 24).

pañol (Sevilla, 1542), un libro excepcional en el uso y tratamiento de la mitología, como nos enseña Gernert (2004). El intérprete español introduce historias mitológicas ausentes en el original italiano o amplifica las ya existentes para otorgarles después una interpretación alegórica. Por tierras de Libia, para explicar las peculiaridades del inhóspito paraje y hacer el camino más llevadero, Cíngar cuenta la historia de Medusa, y con ella la de Perseo y Andrómeda, hilvanando pasajes de Lucano y Ovidio. Sus amigos, los receptores de la historia, «se quedaron todos maravillados, no porque creían que aquello fuese verdad, sino porque veían tam bien compuesto la fábula» (Gernert 2002: 97). Salidos del infierno, Cíngar les contará luego la de Faetón y les hará un resumen de las hazañas de Hércules y de sus doce trabajos, «porque veamos si podrá dar esta fábula algún descanso a vuestros apasionados cuerpos» (Gernert 2002: 121). En todos estos casos, el narrador cede la palabra a un personaje de la historia para contar la fábula, con lo cual se distancia de su relato y ello le permite hacer comentarios metaficciones, abordando de nuevo el problema de la verosimilitud de las fábulas.

En boca de un caballero pone también Jerónimo de Urrea la historia de Píramo y Tisbe en la aventura de la «Fuente del antiguo león» del *Clarisel de las Flores* (I, caps. XIV-XV), un relato con el que el mencionado caballero pretende alejar a los amigos de Clarisel del camino que conduce a la perdición de los amantes. A diferencia de los otros ejemplos, Urrea no se conforma, sin embargo, con narrar el mito como mero relato digresivo, sino que lo reescribe en su parte final y lo transforma en una aventura caballerisca (la «Fuente del antiguo león»). El capitán aragonés amplifica el mito modificando la metamorfosis ovidiana (en su pluma los amantes acaban transformados en un moral atravesado por la espada con la que se dieron muerte) hasta convertirla en una variante de la clásica prueba de la espada hendida en el mármol reservada a un caballero excepcional (Marín Pina 1998). Lo mismo hace con la fábula del juicio de Paris, contada también con detalle por un escudero al Caballero de las Palmas cuando éste se dirige a la morada de Eynone y Soto de la Discordia (libro I, cap. xxvij, f. 151 r, ejemplar de la Vaticana). El relato no acaba con el dictamen del pastor, sino con la conversión de la diosa Venus y de Paris en sendas estatuas, conformando la «aventura de los mármoles de Paris», una nueva prueba de cualificación (f. 152 r). Esta aventura se encadena con otra, también mitológica, identificada como la «aven-

tura de la flor amorosa» o el «sacrificio de amor de Jasón», inspirada en la historia de Jasón y Medea, pareja mítica sumamente atractiva para los escritores caballerescos, como se irá viendo. El «cuento» mitológico lo relata ahora una doncella al Caballero de las Penas tras escucharlo a su vieja guarda como advertencia contra el amor apasionado (f. 192 v). De nuevo el final de esta fábula se presta a la amplificación, pues aunque la leyenda cuenta que Jasón murió aplastado por el mástil de su nave (García Gual 1971: 99), el fin que le depara el mundo caballeresco es otro y la venganza de Medea se concreta ahora en el sacrificio de Jasón en un castillo encantado cercado por las flores de amor. Por deseo de Medea, el desleal Jasón, con una espada atravesada en el pecho, arde en llamas hasta la cintura, llamas avivadas con el corazón del dios Cupido arrancado por Medea (f. 201 v.). Urrea se muestra un maestro en el manejo del material mitológico y con diferentes mecanismos logra convertir el mito, en primera instancia contado, en complejas y dilatadas aventuras caballerescas.

La mitología como ejercicio de écfrasis

El mito se cuenta, pero también se ve. Desde la Antigüedad clásica, la mitología grecorromana se convierte en objeto artístico y en tema recurrente en las artes plásticas. En la vida real el mito se immortaliza en arquitecturas efímeras, en frescos, en tapices, en camafeos, en platos y jarrones esmaltados, en las armas, en los vestidos, en carros triunfales y la literatura se hace eco de esta práctica, la recrea y la imita en sus ficciones. Los libros de caballerías se apropian de esta moda extendida en la Edad Media y acentuada en el Renacimiento y la explotan de formas muy diversas, abriendo así otra puerta para la entrada del mito en sus historias. Recogiendo una larga tradición, no es de extrañar que la historia de Troya aparezca esculpida en oro en el escudo del caballero Garamán de la Quimera en el *Baldo* (Gernert 2002: 208) o que la alegórica doncella con la que se encuentra el autor-personaje en el prólogo del segundo libro del *Belianís de Grecia* lleve pintados en su vestido los trabajos de Hércules, las gestas de Jasón, Ulises, Agamenón, Héctor y Aquiles (Orduna 1997: 2).¹³ El modelo último

¹³ Esta parte del prólogo del *Belianís* es copiada por Esteban Corbera en el de *Febo el Troyano* junto con otros pasajes del *Olivante de Laura* comentados

para este ejercicio de écfrasis hay que buscarlo en el escudo del Aquiles (*Iliada*, XVIII, 478-608), en el que Homero, siguiendo el gusto propio de su época por las historias gráficas en cuencos y páteras, pinta un verdadero microcosmos, y en las tablas iliacas de Theodoros, con lances de la guerra de Troya, del peregrinaje de Eneas y otras historias afines (Blanco Freijeiro 1986). Al modelo homérico responde también el escudo virgiliano de Eneas (*Eneida*, libro VIII, 729-731), obra de Vulcano, con las glorias y sucesos de la posteridad romana (Vilà i Tomàs 2003: 49-68) o el manto de Jasón en las *Argonáuticas* (I, 721-768) de Apolonio de Rodas, con sus écfrasis restrospectivas y prospectivas (Cristóbal 2006: 93-94).

Como hiciera Felipe II en el Alcázar de Madrid o en los diferentes palacios en los que se alojó en sus viajes por Europa (Blázquez 1999), los reyes, príncipes y caballeros de ficción también contemplan pinturas, tapices y esculturas mitológicas. El deleite, la recreación y el aprendizaje a través de la vista viene de lejos y ya Alejandro Magno lo practicó al decorar su tienda con los trabajos de Hércules. La tienda de Riarquel en el *Floramante de Colonia* no le desmerece:

La cual tienda era cercada de cuatro bellas colores de seda muy fina. La primera color era prieta, adonde estava la historia de Anteo assí verdaderamente como passó y la de Teseo con el minotauro, y las cabeças tenían lavores de oro con argentería. La segunda color era verde y en ella parecía el rey Laumedón abraçado con Éctor el troyano, y allí parecía Ércules quemándose con la camisa. La tercera color era celeste, donde se mostrava la historia del fuerte Sansón y junto con él estava Julio César armado de armas de gran valor, como aquel a quien la honra del mundo se dio. También estava junto con él el gran conquistador Alexandre faziendo batalla con el Poro de las Indias. También estava allí la historia de Tristán y Lançarote. La cuarta color era morada y en ella parecía Medea la nigromantesa con su amante Jasón y cómo ganó Jasón el vellocino dorado. Y el centauro Neso allí parecía con Dainira y lo que más fermoseava aquella tienda de tanta estima y riqueza era que en esta cuarta color estava Orfeo con su dulce lira, como cuando en Erebo entró, todo de oro lleno

por Muguruza (1996: 89). Curiosamente, del pasaje que nos ocupa Corbera elimina la écfrasis de las pinturas del vestido: «Donde no faltauan aquellos tan inmensos trabajos del vantajoso Hércules, del afamado Jasón, de cauteloso Ulijes, del porfiado Agamenón, del espejo de su tiempo Éctor y sus valedores del medio entre los venturosos, Achilles con aquellos tan afamados griegos tebanos, troyanos y la flor de venturas y espejo de desdichados» (Orduna 1997: 2).

de piedras y perlas. (Jerónimo López, *Floramante de Colonia* (II parte de *Clarián*, Sevilla, 1550, f. xcviij v.).

Regalo de su abuela Leonerta, la tienda reúne un surtido de historias en el que la mitología clásica se mezcla con los héroes troyanos y caballerescos en comunión habitual, y la imagen cobra valor ejemplar y adoctrinador. Como en la realidad, en ocasiones las paredes de cuevas y palacios están también decoradas con pinturas mitológicas variadas. Las del «fecho de Troya» que adornan el portal del templo de la reina Dido en Cartago son las más famosas y cumplen una función decisiva en el relato, pues son las que precipitan la huida de Eneas y el abandono de Dido, episodio narrado en las *Sumas* de Leomarte (Rey 1932: 305).¹⁴ Las batallas entre griegos y troyanos llenan también las paredes de una de las salas del Castillo Velador del *Cristalián de España*, donde Lindedel se detiene al contemplar la representación de los hechos de Héctor y Troilo, con el que luego se encontrará fuera de la pintura (Marín Pina 2009). La visión de la fábula de Pasifae y Dédalo, estampada en las puertas de una cuadra de la morada de Merlín Cocayo en el *Baldo* (Gernert 2002: 102), da pie para que Cíngar cuente a sus amigos con sumo detalle toda la historia, una historia recordada también en el escenario originario, en el laberinto de Creta, hasta donde llega Claramante en la *Tercera Parte del Espejo de Príncipes y Caballeros* de Marcos Martínez (f. xliii v); en este caso la pintura da pie a la reprobación por parte del héroe, que censura el adulterio y el ingrato comportamiento de Teseo (Sales & Pomer 2007). «Las hazañas de Ércoles y de los otros qu'en su tiempo fueron, con la destrucción troyana y otras ystorias en aquellos tiempos suçedidas», en pinturas de maravillosos colores, llenan las paredes del castillo de las Infernales Bocas en el *Polismán* (Mora-Mallo 1979: 431), mientras que los muros exteriores de la encantada Torre de Medea, los del castillo de la Ínsula de la Gran Montaña o los del Castillo de Medusa, edificios todos ellos de *Flor de Caballerías* (Lucía Megías 1997: 25, 142, 252, respectivamente) brindan en imágenes un rico compendio mitológico.

Los programas iconográficos se adecúan a los espacios y a fines

¹⁴ La historia de Eneas es la misma que Lanzarote, estando encantado, ve dibujar a un viejo pintor en el palacio de Morgana, pinturas que le animan a pintar su propia historia, incluidos sus amores con Ginebra, y que luego la sabia empleará para descubrir a Arturo el adulterio de la pareja (Voicu 2004).

didácticos más concretos, como sucede con la cámara entoldada de *Tirante el Blanco*, historiada, entre otros, con los amores de Píramo y Tisbe, Dido y Eneas (Valladolid, 1511, f. lxx r), o con la Casa de la Tristeza del *Palmerín de Inglaterra* (Toledo, 1547), hasta la que Paudricia lleva a enterrar la efigie de don Duardos, estancia adornada con parejas de amantes desdichados con cuya representación se acentúa más la nota dolorosa de su historia:

Las alas, cámaras y las casas de arriba assí las paredes como los techos, de un debuxo negro de historias antiguas enamoradas, las más tristes que se podían allar para hazer descontento el lugar en que se ponían; allí se hallava la historia de Ero y Leandro; allávase el desastrado fin de Tisbe y Píramo; Enone mil lástimas al pie de un crecido álamo consigo pasava; Filomena también en lavores que hazía mostrava su pena; Dido, con la espada de Eneas metida por el corazón, estava embuelta en la su propia sangre, tan natural y fresco que parecía que aquella era la postrera ora que se matara; Medea, Progne, Ariadna, Fedra, Pasife, todas allí estavan, cada una pintada según <y> la manera de la su vida; Orfeo, enbuelto en el fuego infernal, con su vigüela en las manos, parecía que se quexava allí; Acteón, tornado ciervo, despadazado de sus propios perros; Narciso allí se vía con otros muchos enamorados, que a relatallos aquí sería nunca acabar; todo tan al natural que engañava la vista parecer que aquello era lo propio. (Vargas Díaz-Toledo 2006: 17-18).

Aunque su fuente de inspiración pueden ser las *Metamorfosis* ovidianas, apuntadas por Schevill (1913), no hay que olvidar la importancia que sobre este tipo de edificios tienen las alegorías cancioneriles después comentadas. Los ejemplos de salas caballerescas historiadas con motivos mitológicos son, pues, muy numerosos y no escaparon tampoco a la parodia de Cervantes, quien remeda esta práctica en las pinturas de las paredes del mesón donde el vencido don Quijote, de vuelta a la aldea, ve recreado, de malísima mano, el robo de Elena por Menelao y la historia de Eneas y la pobre Dido, que lloraba lágrimas como nueces (II, 71, 1203).¹⁵

Junto a la pintura, la escultura también inmortaliza y visualiza a los héroes mitológicos, otorgándoles si cabe mayor corporeidad.

¹⁵ Los augurios de Sancho de ver inmortalizadas las hazañas de su señor en pinturas, amén de cumplirse, recogen a su vez otra variante de la decoración iconográfica de estos libros, pues es frecuente que las gestas de estos modernos caballeros se registren en pinturas murales y en conjuntos escultóricos (Dematté 2004; Bognolo 2007; Campos García 2007; Sales Dasí 2009), como se recreaban y recrean las de los personajes mitológicos.

En forma de estatua, con su nombres escritos en los brazos derechos, en la gruta de Hércules, Clarián se encuentra, en el libro primero (1518), con grandes héroes de la antigüedad y de la literatura caballeresca; entre ellos, Archiles, Policena, Jasón, Teseo, París, Elena y, en un lugar privilegiado, en torno a una nueva tabla redonda, Sansón, Héctor y, por supuesto, Hércules, cuya espada finalmente consigue el fundador del linaje de los clarianes (González Gonzalo 2005: 411). En el tercer libro del *Cirongilio de Tracia* (1545), Cirongilio ve en la alegórica Casa del Amor numerosas esculturas de grandes amadores del pasado, todos encadenados. Junto a Hércules entre Deyanira y Iole, Jasón y Medea, Teseo entre Diana y Fedra, Aquiles y Policena, Cirongilio contempla con asombro a diferentes dioses mitológicos (Júpiter y Alcumena, Febo y Diana, Tetis y Peleo), cuya presencia el mismo Cupido justifica con una explicación evemerista (González 2003: 35). Similar galería de esculturas de amantes mitológicos, mezclados con otros clásicos y modernos, aparece en el Castillo de Cupido de *Leandro el Bel* (1563), tanto en la morada de la Castidad como en el aposento de la Desesperación (Sales Dasí 2009). Por arte de magia estas esculturas cobran a veces vida artificial y participan activamente en aventuras como la de las tres coronas en la Torre de las Maravillas del *Florambel de Lucea* (Valladolid, 1532, libro quinto, cap. xxxvj), donde Mares, Cupido y Narciso, Venus, Elena y Policena comparecen en forma de bulto con sus nombres en los pechos y por arte de la sabia Clota alcanzan el movimiento y entregan sus coronas al caballero y a la dama dechados de valentía, hermosura y lealtad (ff. cxxxiiij v.-cxxxiv r.). De la misma manera, las esculturas de las diosas Palas y Venus reservan en el *Cristalián* (Valladolid, 1545) sendos ramos al caballero más valiente y a la dama más hermosa del mundo en la aventura de la Victoria (cclxxviii v.), episodio que pudo ser una de las fuentes de inspiración de la aventura de las Palmas de *Flor de cavallerías* (1599) y parejo al, ya citado, de los mármoles de París de *Clarisel de la flores*.

Pinturas, esculturas y escenificaciones mitológicas conforman los programas iconográficos que decoran arcos y carros triunfales. Para celebrar la entrada triunfal de Paciano en Camorlique, se dispone, en el don *Polindo*, un carro de tres alturas y diferentes teatros con dos caballeros armados en representación de Héctor y Hércules:

El cual carro era de tres alturas y en la más alta, una imperial silla adornada

de muchas piedras y perlas de gran valor. Y en la segunda altura d'él estava, con muchos doseles de brocado muy ricos; en medio del qual estava un cavallero armado de todas armas, con un rétulo donde se representava ser el fuerte Héctor. E a la otra parte, el fuerte Hércules, armado de un cuero de león e con una corona de laurel en sus manos. Y en el otro teatro venía un niño con sus alas e sus ojos con un blanco cendal cubiertos, ceñida una aljava de saetas abundosas y en su siniestra mano, un arco y en su diestra, una corona de rosas de diversas colores. Y así todos, con mucha alegría ivan a resebir a su señor e príncipe con este triunfo que avéis oído. (Calderón Calderón 2003: 21).

El triunfal recibimiento, reflejo del fasto público practicado en la época por la monarquía, es, en último término, un remedo de los antiguos triunfos romanos (Sánchez Cano 2001), recordados por el propio autor al comparar líneas antes la alegría experimentada por Paciano con la del romano Mucio al llevar el triunfal carro al Senado (Calderón Calderón 2003: 20). La escena prosigue con una pequeña puesta en escena en la que el rey Paciano es simbólicamente coronado como amador, guerrero y rey en los diferentes teatros del caballeresco carro triunfal. Por su parte, Marte preside el arco triunfal levantado ante el palenque en el que van a justar los modernos caballeros con diferentes héroes míticos en la tercera parte del *Belianís de Grecia* (cap. xxiiij), en una maravillosa sesión de recreo y pasatiempo.

Un eco de los *Triunfos* de Petrarca se percibe en el famoso Castillo (o Torre) del Universo del *Amadís de Grecia*, una torre formada por siete estancias en cada una de las cuales aparecen pintados en sus carros triunfales diferentes dioses mitológicos: Diana, Mercurio, Marte, Venus y Cupido, Febo, Júpiter, Saturno, junto a sus respectivos séquitos («decorado con los grandes triunfos que habían ganado los sujetos al triunfo de la diosa Diana»). Silva no enumera a los integrantes de sus cortejos, pero serían identificables para quienes tuvieran la suerte de entrar en la torre, porque «Todas la imágenes parecían bivas y tan propias como fueron las que representavan, la cuales tenían sus nombres encima» (Bueno-Laspuertas 2004: pp. 424-425). Un Mundo corona la torre y sobre él el triunfo de la Muerte en su carro triunfal, vencedor de los anteriores, como en el texto petrarquesco. Por encima de todo, no obstante, se alza Dios, quien comparece igualmente en su carro triunfal, seguido de su corte celestial, y quien, al igual que en el «Triunfo de la Eternidad» italiano, resulta vencedor del tiempo, de los dioses paganos y del mundo. Las representaciones visuales de

triumfos en manuscritos, tapices, frescos, cofres nupciales así como los grabados que adornan muchas de las ediciones de los *Triunfos* petrarquistas recreando los carros triunfales (Marle 1971: 112-113; Sánchez Cano 2001; Recio 2002), sin duda contribuyeron a fijar imágenes caballerescas como las de Silva y similares, entre ellas los carros de la Fortuna, la Fama y el Tiempo en el *Olivante de Laura* (Muguruza 1996: 375).

A los ejemplos citados cabe sumar, como más significativo, el desfile de carros triunfales presenciado por el autor en el prólogo de *Febo el Troyano* al llegar a la isla donde encontrará el libro. Allí ve desfilar, entre otros, el «grande y triunfante carro» de Cupido y Venus, y «Tras del carro venían muchas gentes apartados unos de otros, donde primeramente vi venir una hermosa infanta de sus propios hijos haciendo sacrificio con solemnidad de lágrimas y razones» (Martín Romero 2005: 9). La infanta es Medea, cuyas quejas, junto a las de Dido escucha el autor, como en el «Triunfo de amor» de Petrarca, seguidas de un tropel de reyes y reinas, infantas y caballeros, puntualmente enumerados y entre los que no faltan parejas mitológicas. Al triunfante carro del Amor, sigue el del dios Marte, tirado por cuatro caballos, con su cortejo tampoco exento de héroes mitológicos enumerados, y tras éste los carros de la Sabiduría, la Justicia, la Castidad, la Templança. Los ricos carros y nutridos desfiles que contempla el atónito personaje no son ahora ni pinturas ni sueños, aunque como en la tradición petrarquista se juega con esta posibilidad («espantávame aquella tan estraña y maravillosa cosa de aquellos triunfantes carros con las compañías de gente que pensava soñarlo; y ansí muchas veces los ojos me alimpiava», Martín Romero 2005: 19), sino fruto de los encantamientos del sabio Claridoro.

Los héroes mitológicos redivivos

Por la vía del sueño o por obra de encantamiento, los héroes mitológicos cobran vida y se presentan a los ojos de todos en forma humana. Muchos de ellos purgan sus penas en el infierno y allí los encuentran Baldo y sus amigos. Como en otros casos, Cíngar los va identificando y su relato se convierte en un pequeño diccionario de mitología grecolatina en el que el intérprete español reúne unos cuantos resúmenes muy breves de las transformaciones ovidianas, siguiendo un orden por materias y una técnica escolar similar a la

propuesta por Vives en su tratado de pedagogía *De ratione studii puerilis*, según la cual alumno y maestro han de hacer resúmenes de libros para sistematizar y rentabilizar sus lecturas y para organizar el saber personal, como ha estudiado sugerentemente Gernert (2004: 87). La lección empieza por las transformaciones en piedra (como las de Bato, Dafnis, las mujeres de Sidonia, etc.), seguida de las transformaciones de hombres y mujeres en plantas (allí se encuentran Dafne, Narciso, Píramo y Tisbe, Filemón, Baucis), en aves y en bestias (como Licaón, Calisto, Acteón, Hipómanes y Atalanta, Ifigenia, Filomela, Progne y un largo etcétera).

En el Valle del Encantado Fauno del *Belianís de Grecia* (tercera y cuarta parte, 1579), se encuentra una de las puertas, la de la Envidia, por la que el caballero Periano accede al infierno. El barquero Carón, minuciosamente descrito, lo conduce en su barca hasta Plutón y en el camino se cruza, en primer lugar, con una serie de personajes mitológicos (Tántalo, Midas, Tito y Penteo) condenados por su avaricia. Tras ellos se topa con un infierno de enamorados, donde penan las ingratas de amor (Anaxares, Libia, Orontea, Alcisa) junto a otros atormentados (Jasón, Teseo, Hércules, Falanto), y finalmente llega ante Plutón y Proserpina. El sarraceno Periano es bien recibido por todos los habitantes del Averno y el séquito de personajes alegóricos de Plutón se compromete a ayudarle en su futuro. El descenso *ad inferos* en esta ocasión no es por la vía del sueño, no se trata de ninguna visión, sino por los efectos de la magia, pues «Todo este encantamento hera por su amigo Fristón hecho para alborotarle el ánimo a la guerra» (*Belianís de Grecia*, libro cuarto, f. 85 r). El sabio conduce al sarraceno a un terrorífico e infiel espacio para azuzar su espíritu belicoso contra sus enemigos griegos con la ayuda de toda la corte infernal. La tradición virgiliana (el descenso de Eneas al Hades en el libro VI de la *Eneida*), junto con la tradición dantesca (*Divina comedia*) y, particularmente, la cancioneril con sus infiernos de amor, empezando por el del Marqués de Santillana (Crosas 1995: 136; Pérez Priego 2002), concurren en la creación de este espacio repleto de personajes mitológicos de comportamiento poco ejemplar y cuyos sufrimientos son el castigo por sus pecados. Este pasaje de Jerónimo Fernández es, sin duda, la fuente de inspiración del «Infierno de Jasón» imaginado por Barahona en su *Flor de caballerías* (segunda parte, cap. xxxiv), quien incrementa notablemente la galería de personajes mitológicos allí presentes y manifiesta su rica erudición clásica. Frente a Periano, Belinfor, en su pretensión de

hacerse cristiano, no rinde pleitesía a Plutón y centra sus esfuerzos en liberar a Jasón de un original tormento al estilo del sufrido por Tántalo, pues en este caso unos demonios, con instrumentos herberos le abrasan las entrañas y una avestruz le pica el pecho y le come el corazón en medio de llamas de fuego (Lucía Megías 1997: 235). La recreación de las moradas plutónicas y sus habitantes es muy rica en citas y referencias clásicas y demuestra, una vez más, no sólo la atracción de Barahona por la mitología sino la potencialidad que ésta sigue teniendo en su reescritura caballeresca.

Es por la vía del encantamiento, capaz de jugar con el tiempo, de congelar la acción, por la que los grandes héroes mitológicos, fuera del infierno, irrumpen habitualmente en el mundo caballeresco. Los héroes troyanos (Héctor y Aquiles, Elena y Policena) reviven en las páginas de las continuaciones de Silva (segundo libro de la Cuarta parte de *Florisel de Niquea*), en forma de invenciones ilusionísticas dispuestas por la maga Zirfea (Sales Dasí 2006: 24). La troyana Policena sigue viva en el *Belianís de Grecia* pues, como estudió Orduna (1986) en un trabajo pionero, no fue ella sino su doble quien murió a manos de Pirro. Por las artes de su cuñada Andrómaca, Policena quedó encantada en el tiempo en espera de ser liberada por los descendientes de la casa de Grecia y, una vez desencantada, pasa a ser un personaje caballeresco más. Por la magia de Casandra, las armas de su hermano Troilo quedan encantadas en el Castillo Velador y en forma espectral Troilo irrumpe en el *Cristalián de España* para defenderlas y finalmente concedérselas al mejor caballero (Marín Pina 2009), un motivo desarrollado ya por Boiardo en su *Orlando innamorato* (III, I-III), al hacer a Orlando heredero de las armas de Héctor, y luego imitado por los poemas españoles del ciclo carolingio (Francisco Garrido de Villena, *Roncesvalles*, 1555; Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, 1586), cuyos héroes se embarcan en la recuperación de las armas del famoso Aquiles. En forma espectral comparece también Jasón en *Silves de la Selva*, donde el héroe de Luján acaba una nueva reedición de la aventura del vellocino de oro con un fuerte protagonismo de Medea (Sales Dasí 2006: 27-29).

Desde su temprana cita en el *Amadís de Gaula*, Medea es un personaje habitual en estos libros como símil o como personaje redivivo. Feliciano de Silva advirtió pronto los atractivos del personaje y los explotó en sus continuaciones amadisianas devolviéndola a la vida, subrayando su *condición* de maga poderosa y amante desdeñada, cruel y vengativa (Sales Dasí 2006: 15-19).

Como Silva, Jerónimo Fernández en el *Belianís de Grecia* (Pomer Monferrer-Sales Dasí 2009), Marcos Martínez en la *Tercera parte del Espejo de príncipes y caballeros* o Jerónimo de Contreras y Francisco Barahona en los manuscritos *Polismán* y *Flor de caballerías*, se fijan también en ella y la rescatan para sus ficciones. A título de ejemplo, quiero citar su aparición en el *Polismán* de Jerónimo de Contreras, un libro de caballerías, redactado en Nápoles entre 1560 y 1571 y terminado en Zaragoza en 1573, en el que, como muy bien estudió Mora-Mallo (1979: xcv), los motivos bretones son sustituidos por una escenografía y personajes procedentes de la antigüedad grecorromana, sometiendo la fábula mitológica a un tratamiento contradictorio entre la admiración y la desmitificación ridiculizadora y degradante, que acaba invalidando, finalmente, su prestigio. Entre otros muchos personajes mitológicos, reaparece la encantadora Medea como protagonista de la aventura del Castillo de las Infernales Bocas, la cual comparece «vestida de vna ropa que de damasco encarnado pareçia, bordada de arpías de plata; y sus cabellos tomados con vnas culebras hechas de diamantes y rubíes» (Mora-Mallo 1979: 432). Ella misma cuenta a Polismán su propia historia:

Y hágote saber que mi nombre es Medea, aquella májica famosa tan nombrada por el mundo; la qual, de vmilde y amorosa, me torné cruel y soberuia, siendo la causa Jasón, el falso y desconocido amante por quien hize tantas crueldades. Y al fin de mis días obré por mi saber estas ynfernales moradas, y la entrada della para vengarme aquí de quien tan poco amor me tuuo. Y entiendo qu'este es Jasón, que a su pesar anda en mi compañía. Y agora quiero que veas de qué suerte lo trato.

Y como esto dixese, boluióse de la manera de un feo y negro cabrón con muchos cuernos. Y arremetiendo con aquel de quien se quexaua, le començó a herir y en breue espaçio, dando el vno y el otro grandes aullidos, le despedaçó. (Mora-Mallo 1979: 433).

En este caso, como en el episodio del sacrificio de Jasón en el *Clarisel de la flores* o en el del infierno de Jasón en *Flor de caballerías*, Jasón paga su infidelidad amorosa con terribles vejaciones ideadas por Medea, una hechicera destructura (Biglieri 2001) cuyos atroces encantamientos burlan el tiempo y se reinventan en el mundo caballeresco. En su transmisión literaria, los personajes y los significados del mito se alteran y se reinterpretan al gusto de la época, y en este caso, como en los textos clásicos comentados por

García Gual (1971), la apasionada y vengativa sabia Medea ha triunfado y ha anulado por completo al Jasón guerrero y audaz de los textos anteriores al drama de Eurípides. Contreras concede la victoria a Polismán gracias al escudo transparente y a la espada de Aquiles que porta. Junto a la mítica encantadora, el escritor aragonés recupera a otros personajes de mundo clásico y de la mitología. Por ejemplo, presenta a la sabia Cuma, la famosa sibila de la *Eneida*, como protectora de Floriseo, quien, a su vez, es armado caballero por Aquiles y Ulises, recibiendo su espada y su escudo (cap. 46), y lucha en algún momento con las armas prestadas por el mismo Marte (cap. 64). La recepción de estas armas es la prueba de la valía del héroe, digno de compararse y de rivalizar con los genuinos modelos militares, incluido el mismo dios de la guerra (Mora-Mallo 1979: xcvi).

Lazos de sangre estrechan a veces las conexiones entre ambos mundos y, como se practicaba también en la realidad, cuando los grandes monarcas pretendían descender de los héroes mitológicos, los caballeros perpetúan esta tradición evemerista y subrayan estas herencias o ascendencias míticas. No es de extrañar, por ello, que en el *Florindo*, el gigante Caco, al que ha de liberar el Caballero Extraño, sea familiar «de aquel que también se llamó Caco que señoreó mucha parte de la Gran España hasta la ora que Hércules le mató en las partes de occidente» (Río 2007: 231). Cantandro Leonino se presenta en el *Baldo* como descendiente de Hércules «y por señal d'ello traía en su escudo pintada la Hidra Lernea y a Hércules cómo peleava con ella» (Gernert 2002: 207). El emperador Trebacio, cabeza del linaje de héroes del ciclo del *Espejo de príncipes y caballeros*, desciende directamente «de aquella ilustre y generosa sangre de Moloso, hijo segundo de aquel fuerte Pirro, unigénito del grande Aquiles, que fue muerto en la expedición de Troya (Eisenberg 1975: IV, 2019), y lo mismo vale decir de los salidos de la pluma de Esteban Corbera en *Febo el Troyano* (Martín Romero, 2005: xxiii-xiv).

Bestiario Mitológico

En otros casos son los animales fabulosos de la mitología clásica los que irrumpen en las aventuras caballerescas y configuran una parte del bestiario fantástico de estos libros. Sirenas, centauros o sagitarios, minotauros, quimeras, esfinges, hipogrifos compare-

cen de diferente manera en sus páginas y con su presencia estrechan los vínculos entre el género y la fábula mitológica. Los sagitarios guerreros, sobre cuya existencia real discuten las historias troyanas y, siglos después, Torquemada o Pérez de Moya,¹⁶ son, por su propia condición física, los que se acomodan con más facilidad al mundo caballeresco y no sorprende verlos luchar con los nuevos héroes, como ya hiciera Hércules con Neso en uno de sus trabajos. En los libros españoles los vemos participando en torneos, como el sagitario de la isla de Eliquias en el *Palmerín de Olivia* (Di Stefano 2004: 389), o defendiendo enclaves, como el sagitario guardián de una de las venturas (Avaricia) del Castillo de las Siete Venturas del *Florindo* (Río 2007: 303). Puntualmente su figura se reviste de un valor simbólico y representa el fruto del pecado, como el Centauro sin piedad del *Lisuarte de Grecia* (1526) de Juan Díaz, habido del incesto entre un gigante y su madre (f. cx r). Recurrente es también la figura del minotauro y si el que habita y defiende la cueva del basilisco en el *Polindo* «parecía ser aquel hijo de Posife» (Marín Pina 1989), el que reaparece en el *Silves de la Selva* y en la Tercera parte del *Espejo de príncipes y caballeros* de Marcos Martínez (III, f. 445) es el propiamente mitológico, atrapado en su laberinto y también en el tiempo, vencido ahora por los nuevos héroes como una más de sus múltiples aventuras (Sales & Pomer 2007).

En la Segunda Parte del *Espejo de príncipes y caballeros*, Pedro la Sierra describe un animal fantástico claramente relacionado con la esfinge clásica derrotada por Edipo, no por su físico (*cf.*, p.e., con la descripción de Covarrubias en su *Teosoro*), totalmente imaginario y discordante con el recogido habitualmente por los bestiarrios, sino por la formulación del famoso enigma:

¹⁶ En la *Historia troyana en prosa y en verso* (h. 1270) se explica que el sagitario que ayuda a los troyanos contra los griegos no tenía nada de sobrenatural, pues tan sólo era un hombre de largos cabellos y barbas, que se ataba con unas correas de cuero al caballo, montando sin silla (Menéndez Pidal 1976: 316). En las *Sumas de Leomarte* (Rey 1932: 195) se recoge el mismo episodio, pero no se aporta esta explicación racional, sino que se aumenta la irrealidad del personaje con detalles accesorios. Siguen discutiendo su existencia Antonio de Torquemada en el *Jardín de flores curiosas* (ed. Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982, p. 171), Pérez de Moya en la *Philosofía secreta* (Clavería 1995: 462-466) y en los libros de prodigios, como, p.e., en las *Historias prodigiosas y maravillosas* de P.Bouistau, traducidas y publicadas en Sevilla en 1585 por Andrea Pescioni.

El animoso mançebo no dexó de recibir alguna alteración en ver cosa tan disforme de animal: era de cuerpo mayor que un elefante; tenía cubierto de unas duras y pintadas conchas; la cola tenía muy larga y algo gruesa; sostenía su cuerpo sobre cuatro pies, cada uno acompañado de dos largas y agudas uñas; el cuello era de una vara de largo; tenía el rostro de muger; de la cabeça le salían dos estendidos y agudos cuernos; hablava muy claro y respondía en todas las lenguas que le preguntavan; con nadie quería hazer batalla sin aver procedido demandas y respuestas. Y según Galtornor afirma, dize que el encantado Merlín era el que en aquel animal estava encerrado [...] Dime, Claridiano, ¿cuál es el animal que en naciendo anda en cuatro pies y después en dos y a la fin en tres? (Martín Romero 2003: 238-239).

Aunque no se cite, el enigma vincula el monstruo a la mitológica esfinge, descrita con total libertad, como sucede con otros animales del bestiario fantástico, p.e., el basilisco del *Palmerín de Olivia* y del *Polindo*, de los que a veces sólo conservan el nombre.

Otra forma de dar entrada al animal mitológico es a través de la heráldica y de la onomástica basada en ella.¹⁷ Entre los múltiples ejemplos que podrían citarse, recuerdo tan sólo dos. En primer lugar, el escudo de Cosdroel, en el octavo libro amadisiano, que lleva «un sagitario figurado, muy sotilmente sobre el campo de plata, a denotar que era señor de la isla Sagitaria donde primeramente se dize aver los sagitarios» (Juan Díaz, *Lisuarte de Grecia*, f. 125 r). En segundo lugar, el yelmo del caballero Garamando de la Quimera en el *Baldo*, con la representación del mítico animal que le da el sobrenombre:

el cual llevava un yelmo como cabeça humana con dorada cabelladura y encima de lo más alto estava una quimera, que era medio león, medio sierpe y medio cabra, la cual, quando Garamando estava encendido en grande ira, echava flamas artificiales y tanto más las echava de sí quanto más las batallas con sangre derramada se encrudescían. En la mano siniestra llevava un gran escudo, donde estava esculpida sobre oro toda la historia de Troya. (Gernert 2002: 208).

¹⁷ Es la práctica que siguen también los caballeros reales en sus fiestas caballerescas. Véase, p.e., Elisa Ruiz García y Pedro Valverde Ogallar, «Relación de las fiestas caballerescas de Valladolid de 1527: un documento inédito», *Emblemata*, 9 (2003), pp. 127-194, donde algunos caballeros adoptan los nombres del Caballero de la Sirena, Caballero del Sagitario, Caballero del Fénix, el Caballero del Cançervero, Caballero de la Hidra, Caballero de la Arpia, en consonancia con el emblema de sus escudos.

Hablando de quimeras, recuérdese que este ser mitológico es el elegido por el canónigo cervantino para criticar despectivamente la estructura híbrida de los libros de caballerías (I, XLVII; Rico 1998: 549), siguiendo el motivo platónico, popularizado por el *Arte poética* de Horacio, de emplear el animal monstruoso como imagen de la obra literaria deforme.

Paráfrasis mitológicas

Por último, de la misma manera que se recuperan personajes y animales mitológicos, se parafrasean los mitos y, como ya se ha podido apreciar en algunos de los ejemplos citados, se convierten en nuevas aventuras caballerescas. El cruce de fábulas a veces es tan estrecho que puede pasar desapercibido. El autor de los palmerines juega con ello en la historia de la maga Malfado, que convierte en animales a cuantos llegan a su isla, práctica que nos permite relacionarla con la famosa maga Circe y proyectar el episodio en la tradición homérica (Marín Pina 2009). Lo mismo vale decir de los amores de Manarix y la reina de Tarsis, quien para vengarse de su desleal amante le envía una corona ígnea, variante del manto que la despechada Medea entregara a Creúsa como regalo de sus bodas con Jasón (*Palmerín de Olivia*, cap. lxxx); o de los desgraciados amores de Finea y Tarnaes, historia en la que resuenan en eco los mitos de Prometeo y Tántalo, Píramo y Tisbe (*Primaleón*, cap. cxlj). El autor del anónimo *Polindo* también encuentra en la mitología una de sus fuentes de inspiración y el episodio de la curación de la princesa Belisia con las manzanas del templo de la diosa Juna resulta una paráfrasis de uno de los trabajos de Hércules, con la sustitución del dragón Ladón por el monstruo Ceruiferno; por su parte la historia de Andarco y Dartenisa, incluida al final de libro, parafrasea la fábula de Tereo, Progne y Filomela (Marín Pina 1998: 305).

Chevalier (1966) y Geneste (1978) también señalaron los referentes mitológicos de diversas aventuras del *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea. Rasgos ovidianos se perciben en la metamorfosis de la cruel Selvagia en león o en la aventura de la mitómana Origenia, de la misma manera que tras la historia de Fraudantes y Leonides se descubre la de Iphis y Iante (Geneste 1978: 485-488). En la segunda parte del *Espejo de príncipes y ca-*

balleros de Pedro de la Sierra, se aprecian también veladas influencias de las *Metamorfosis* de Ovidio y de la *Eneida* virgiliana comentadas por Martín Romero (2007: 123), quien ha visto cómo el suicidio de Arcalanda está inspirado en el de Dido y la violación y muerte de Herea guarda también similitudes con la historia de Procne y Filomela. El vallisoletano Damasio de Frías tampoco se sustrae a tales prácticas y en las aventuras del *Lidamarte de Armenia* funde fuentes diferentes entre las que el mito se difumina. Así, en la lucha de Lidamarte con los toros y el dragón pudo unir lecturas de Apolonio de Rodas, Ovidio y Boiardo (Cozad 1975: cxxiv).

A medida que se avanza en el conocimiento de los libros de caballerías se descubre la variedad y riqueza de materiales que concurren en la elaboración de sus tramas. Aunque en un principio parecían pobres en el manejo de ficciones imitadas de la Antigüedad greco-latina y en reminiscencias clásicas (Schevill 1913, Chevalier 1966), atesoran múltiples sorpresas como bien intuyó Juan Manuel Cacho (1995: 112). Está claro que la mitología pasa a formar parte de la *inventio* de la fábula caballerescas porque ambas comparten el mismo mundo de la ficción pura, pareja atracción por la excepcionalidad de los dioses y de los héroes, el gusto por la maravilla, por lo sorprendente, por el encantamiento. En una suplantación de modelos y tras una interpretación evemerista, los dioses y héroes mitológicos se integran en el espacio caballeresco y conviven con naturalidad con los personajes propios de estas ficciones. La originalidad radica, no obstante, en la *dispositio*, en la manera de fundir los materiales en sus tramas caballerescas a través de variados y novedosos experimentos narrativos, de estrategias discursivas con las que el género, desde sus mismos orígenes, se muestra en constante renovación. A través de las citas aparentemente eruditas y comparativas, el texto caballeresco se siembra de microrrelatos mitológicos apenas esbozados que proponen lecturas en paralelo a la historia en curso y que exigen la familiaridad de los lectores con el mundo mítico para poder apreciar el juego. De la cita, escueta o glosada, los autores caballerescos pueden pasar a la digresión mitológica, al mito presentado como una historia contada por algún personaje para entretener o por el narrador para aclarar o precisar algún aspecto de la narración. Insatisfechos con el cuento-mito, en ocasiones van más allá y lo amplifican convirtiéndolo en argumento propio de aventuras caballerescas. Como en la realidad de la época, la mitología se presta también a un ejercicio de écfrasis y

tales historias se bordan, se esculpen, se pintan, se cuentan en imágenes; los mitos se recrean visualmente y de este modo los dioses y los héroes mitológicos cobran forma iconográfica e irrumpen físicamente en el mundo caballeresco. Evidentemente, la familiaridad con el mito se estrecha a medida que avanza el género y en otro paso adelante los autores reviven a los personajes mitológicos (dioses, héroes y animales) y los hacen convivir con los nuevos héroes caballerescos reescribiendo el mito de formas diversas. Gracias a la magia, un poder del que disponían los dioses o sabias como Medea o Circe, los autores caballerescos juegan con el tiempo y, a través de milenarios encantamientos, consiguen un rentable y original maridaje de materias al margen de anacronismos.

El creciente uso de la mitología en estos libros va acorde con el momento de la escritura y con las nuevas modas renacentistas empeñadas en recuperar el mundo antiguo. Los escritores caballerescos asumen esta moda y descubren en los mitos una ficción libre de filosofías secretas y acorde con su propio mundo. Quizá la falta de esta lectura simbólica y la apuesta por la ficción pura impidió que, en esta enriquecedora comunión de fábulas, la mitológica, fusionada con la caballeresca, no pudiera aminorar las críticas contra los nuevos libros milenarios. Para lectores avezados y entusiastas como el de la carta en defensa de *Amadís*, la fábula caballeresca tenía, no obstante, el mismo valor que la mitológica al compartir un mismo universo ficcional y encerrar un sentido potencial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, M^a Consuelo y Rosa M^a IGLESIAS (2001), “La traducción de la *Genealogía deorum* y su papel de difusora de la Mitología Clásica”, *Cuadernos de Filología Italiana*, n^o extraordinario, pp. 215-239.
- ÁVILA, Ana (1993), *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos.
- BARANDA, Consolación (2007), “El apólogo y el estatuto de la ficción”, *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 3, <URL: <http://www.studiaoarea.com/articulo.php?id=45> >
- BARANDA, Nieves (1991), “En defensa del *Amadís* y otras fábulas. La carta anónima al caballero Pero Mexía”, *JHP*, 15, pp. 221-236.

- BIGLIERI, Anibal A. (2001), "Medea, la destructora", *Troiana-alexandrina*, 1, pp. 55-84.
- BLANCO FREJEIRO, Antonio (1986), "El escudo de Aquiles", *Historia* 16, nº 121, pp. 153-160.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María (1999), "Temas de la mitología clásica en las pinturas de la corte de Felipe II", en *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II. Madrid, 24-27 de noviembre de 1998*, Madrid, CSIC, pp. 321-333.
- BOGNOLO, Anna (2007), "Il romanzo in una stanza. Le sale istoriate dello Sferamundi di Grecia", en *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, ed. Antonina Paba, Roma, Aracne, pp. 85-104.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen y Carmen LASPUERTAS SARVISÉ, eds. (2004), Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, ed. (1987), Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1995), "La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites", en «*Descensus ad inferos*». *La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. Pedro M. Piñero, Sevilla, Servicio de Publicaciones, pp. 99-127.
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel, ed. (2003), *Polindo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CAMPBELL, Joseph (1991), *El poder del mito*, Barcelona, Emecé.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayacátl (2007), "Historia y amor ex arte en los libros de caballerías hispánicos: *Espejo de príncipes y caballeros*", en «*Los bienes, si no son comunicados, no son bienes*». *Diez jornadas medievales. Conmemoración Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde*, eds. Axayacátl Campos García Rojas, Mariana Masera, María Teresa Miaja de la Peña, México, UNAM, pp. 71-86.
- CÁTEDRA, Pedro M. & Paolo CHERCHI, eds. (2007), Enrique de Aragón, Marqués de Villena, *Los doce trabajos de Hércules*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2 vols.
- CHECA, Jorge (1988), "Gracián lector de Ariosto: huellas del *Orlando furioso* en el *Criticón*", *Hispania*, 71/4, pp. 743-751.
- CHEVALIER, Maxime (1966), *L'Arioste en Espagne (1530-1650): Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Bordeaux, Institute d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université

- de Bordeaux.
- CLAVERÍA, Carlos, ed. (1995), Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, Madrid, Cátedra.
- COZAD, Mary Lee (1975), *An Annotated Edition of a Sixteenth-Century Novel of Chivalry: Damasio de Frias y Balboa's «Lidamarte de Armenia»*, with introductory study, Berkeley, University of California.
- CRISTÓBAL, Vicente (1997) “Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII”, *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, I, pp. 125-153.
- CRISTÓBAL, Vicente (2006), “La *Eneida* de Virgilio, un viaje entre Troya y Roma”, *Revista de Filología Románica*, IV, pp. 85-100.
- CRISTÓBAL, Vicente (2007) “Mitología clásica en la literatura española de la Edad Media y del Renacimiento”, *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, VI, pp. 37-57.
- CROSAS LÓPEZ, Francisco (1995), *La materia clásica en la poesía de cancionero*, Kassel, Edition Reichenberger.
- DEMATTÉ, Claudia (2004), “Memoria *ex visu* y empresas caballescadas (II): de los libros de caballerías al *Persiles* sin olvidar el *Quijote*”, en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2002*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, pp. 331-349.
- DI STEFANO, Giuseppe, ed. (2004), *Palmerín de Olivia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- EISENBERG, Daniel, ed. (1975), Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y cavalleros [El Cavallero del Febo]*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 6 vols.
- EISENBERG, Daniel (1982), “Two Little-Known Discussions of the Romances of Chivalry”, en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 159-167.
- ELIADE, Mircea (1968), *Mito y realidad*, Barcelona, Labor.
- GAGLIARDI, Donatella (2008), “Malos libros en la España del XVI: la fábula milesia de Vives a Venegas”, *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 3 <URL: “<http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=86>” >
- GARCÍA GUAL, Carlos (1971), “El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, *Habis* (Sevilla), 2,

- pp. 85-107.
- GENESTE, Pierre (1978), *Le capitaine-poète aragonais Jerónimo de Urrea. Sa vie et son oeuvre ou chevalerie et Renaissance dans l'Espagne du XVIe siècle*, Paris, Ediciones Hispanoamericanas.
- GERNERT, Folke, ed. (2002), *Baldo (Sevilla, Dominico de Robertis, 1542)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- GERNERT, Folke (2004), "La recepción de la mitología en los libros de caballerías: el *Baldo* (1542)", en «*Vestigia Fabularum*». *La mitología antiga a les literatures catalana i castellana entre l'Edat Mitjana i la Moderna*, a cura di Roger Friedlein i Sebastian Neumeister, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 85-93.
- GERNERT, Folke (2006), "Traitement de la matière ovidienne: la métamorphose en oiseau dans le *Baldo* (Séville, 1542)", en *Les oiseaux: de la réalité à l'imaginaire. Actes du Colloque International des 1er, 2 et 3 juin 2005*, Lyon, C.E.D.I.C., Centre Jean Prévost, pp. 47-74.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2008), *Claves hagiográficas de la literatura española (del "Cantar de mio Cid" a Cervantes)*, Madrid, Iberoamericana.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto (2003), "La alegoría arquitectónica en la novela sentimental y caballeresca: *Cárcel de amor-Cirongilio de Tracia*", *Alfinge. Revista de Filología*, 15, pp. 27-56.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto, ed. (2004), Bernardo de Vargas, *Cirongilio de Tracia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- GONZÁLEZ GONZALO, Antonio Joaquín (2002-2003), "La Gruta de Ércoles. Un episodio de prueba iniciática en *Clarián de Landanís* (Primera parte: libro primero) (Toledo, 1518)", *Angélica*, 11, pp. 39-66.
- GONZÁLEZ GONZALO, Antonio Joaquín, ed. (2005), Gabriel Velázquez de Castillo, *Clarián de Landanís (Libro primero)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- GONZÁLEZ ROLÁN, T., M^a F. BARRIO VEGA, A. LÓPEZ FONSECA (1996), Juan de Mena, *La Iliada de Homero, edición crítica de las Sumas de la Yliada de Omero y del original latino reconstruido, acompañada de un glosario latino-romance*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- GRILLI, Giuseppe (2004), *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervanti-

- nos.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier, ed. (2000), Álvaro de Castro, *Libro segundo de don Clarián de Landanís*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (2002), “Los ‘episodios intercalados’ en el *Libro segundo de don Clarián de Landanís* (1522): una nota sobre la tradición ovidiana en la literatura caballeresca áurea”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 25, pp. 173-187.
- LERNER, Isaías, ed. (2003), Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, Madrid, Castalia.
- LIDA DE MALKIEL, M. R. (1975), “El amanecer mitológico en la poesía narrativa española”, en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, pp. 119-164.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, ed. (1997), Francisco Barahona, *Flor de caballerías*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MARÍN PINA, M^a Carmen (1989), “La recreación de los modelos narrativos caballerescos en la *Historia del invencible cavallero don Polindo* (Toledo, 1526)”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, XV, pp. 87-98.
- MARÍN PINA, M^a Carmen (1998), “Metamorfosis caballeresca de Píramo y Tisbe en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea”, en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, València, Universitat de València, pp. 289-307.
- MARÍN PINA, M^a Carmen (2009), “La maga enamorada: tras las huellas de Circe en la narrativa caballeresca española”, en *Les literatures antiques a les literatures medievals*, eds. L. Pomer, J. Redondo, J. Sanchís & J. Teodoro, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, pp. 67-94.
- MARÍN PINA, M^a Carmen (2009), “Beatriz Bernal, Nicóstrata y la materia troyana en el *Cristalián de España*”, en *Amadís y sus libros: quinientos años*, eds. Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2009, pp. 277-302.
- MARLE, Raimond van (1971), *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures. II. Allégories et symboles*, New York, Hacker Art Books.
- MARTÍN ROMERO, José Julio, ed. (2003), Pedro de la Sierra, *Espejo de príncipes y caballeros (segunda parte)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MARTÍN ROMERO, José Julio, ed. (2005), Esteban Corbera, *Febo el*

- Troyano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2007), *Entre el Renacimiento y el Barroco. Pedro de la Sierra y su obra*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1976), *Textos medievales españoles. Ediciones críticas y estudios*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MORA MALLO, Magdalena (1979), «Don Polismán de Nápoles» de Jerónimo de Contreras. Edición, introducción y notas, Tesis doctoral, University of North Carolina.
- MUGURUZA, Isabel (1996), *Humanismo y libros de caballerías. Estudio del «Olivante de Laura», de Antonio de Torquemada*, Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco.
- MUGURUZA, Isabel, ed. (1997), Antonio de Torquemada, *Olivante de Laura*, Madrid, Turner.
- ORDUNA, Lilia E.F. de Orduna (1986), “La Historia de Policena en el *Belianís de Grecia* y algunos textos españoles medievales y renacentistas”, en *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, I, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 383-408.
- ORDUNA, Lilia E.F. de Orduna, ed. (1997), Jerónimo Fernández, *Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero don Belianís de Grecia*, Kassel, Reichenberger.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2002), “Los infiernos de amor”, en *Iberia cantat: Estudios sobre poesía hispánica medieval*, ed. Juan Casas Rigall y Eva M^a Díaz Martínez, Santiago de Compostela, Universidade, pp. 308-319.
- PIZARRO GÓMEZ, F. Javier (1999), *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II: 1542-1592*, Madrid, Encuentro.
- POMER MONFERRER, Lluís y Emilio SALES DASÍ (2009), “La materia clásica y el papel de Medea en las partes III-IV de *Belianís de Grecia*”, en *Les literatures antiques a les literatures medievals*, eds. L. Pomer, J. Redondo, J. Sanchís & J. Teodoro, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, pp. 111-126.
- RECIO, Roxana (2002), “Ilustraciones en algunas ediciones de *Los Triunfos* de Petrarca: su importancia en la Península Ibérica”, *eHumanista*, 2, pp. 63-104.
- REY, Agapito, ed. (1932), Leomarte, *Sumas de Historia Troyana*, Madrid, Anejos de la Revista de Filología Española.
- RICO, Francisco, ed. (1998), Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, Barcelona, Crítica.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del, ed. (2007), Fernando Basurto, *Flo-rindo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

- SALES DASÍ, Emilio (2006), “La huella troyana en las continuaciones del *Amadís de Gaula*”, *Troianalexandrina*, 6, pp. 9-32.
- SALES DASÍ, Emilio y POMER, Lluís (2007), “El minotauro y el laberinto en los libros de caballerías”, *Stylos*, 16, pp. 35-58.
- SALES DASÍ, Emilio J. (2009), “Pinturas, tapices y libros de caballerías”, *destiempos* [México], 23, pp. 41-68.
- SÁNCHEZ CANO, David (2001), “El renacimiento de la idea del triunfo en el reinado de Carlos V”, *Iberorromania*, 54/2, pp. 16-29.
- SÁNZ JULIÁN, María (2007), *De Juan Fernández de Heredia a Juan de Burgos (1490): dos «Crónicas Troyanas» Hispánicas*, Tesis Doctoral, Zaragoza, Prensas Universitarias.
- SCHEVILL, Rudolph (1913), *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, University of California Press; rpt. Hildesheim-Nueva York, Georg Olms, 1971.
- VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio, ed. (2006), Francisco de Moraes, *Palmerín de Inglaterra* (Libro I), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- VILÀ I TOMÀS, Lara (2003), *Épica e Imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, Tesis doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, http://www.tdx.cat/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1021103-175052.
- VOICU, Mihaela (2004), “L’art, salut et trahison. La salle aux images dans le *Lancelot-Graal*”, en *Littérature et peinture*, ed. Serge Gaubert et Radu Toma, Bucharest, pp. 115-124.

ALBERTO DEL RÍO NOGUERAS

LOS LIBROS DE CABALLERÍAS Y LA (R)EVOLUCIÓN MILITAR
MODERNA (I): SOLDADOS PLÁSTICOS Y BUENOS CAPITANES.
DEL *AMADÍS* AL *FLORISANDO* DE PÁEZ DE RIBERA*

«I saw guns and sharp swords in the hands of
young children».

Para mis alumnos de Trento, que nunca se de-
jarán engañar por los señores de la guerra

En la famosa maleta en la que el relato de *El Curioso impertinente* comparte hueco con el *Cirongilio de Tracia* y el *Felixmarte de Hircania* se halla también la *Historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba con la vida de Diego García de Paredes*. El contraste entre las obras de ficción y las dedicadas a ensalzar a héroes de carne y hueso da lugar a unos interesantes diálogos sobre recursos narrativos, sociología de la lectura y credibilidad de la letra impresa. El ventero se muestra, frente a la opinión del cura, abiertamente partidario de los caballeros andantes: sus mandobles no tienen parangón y ridiculizan los de los famosos soldados de las guerras de Italia y, en consecuencia, zanja la cuestión en estos vehementes términos:¹

Tomáos con mi padre! – dijo el ventero –. ¡Mirad de qué se espanta, de detener una rueda de molino! Por Dios, ahora había vuestra merced de leer lo que hizo Felixmarte de Hircania, que de un revés solo partió cinco gigantes por

* Este trabajo se inscribe en el proyecto I+D *La ficción narrativa de la Edad Media al siglo XVI: confluencia de tradiciones y género* del Ministerio de Educación y Ciencia (HUM2006-07858/FILO), cofinanciado con fondos FEDER.

¹ Empleo la edición dirigida por Rico (1998: I, xxxii, 372). Son muy sugerentes los comentarios de Marín Pina (2008: 498, n. 40), que relacionan los pasajes favoritos del ventero con las rodomontadas. Véase ahora: González (2000-2001).

la cintura, como si fueran hechos de habas, como los frailecicos que hacen los niños. Y otra vez arremetió con un grandísimo y poderosísimo ejército, donde llevó más de un millón y seiscientos mil soldados, todos armados desde el pie hasta la cabeza, y los desbarató a todos, como si fueran manadas de ovejas.

Y continúa con don Cirongilio de Tracia para concluir: «Calle, señor, que si oyese esto, se volvería loco de placer. ¡Dos higas para el Gran Capitán y para ese Diego García que dice!».

Juan Palomeque el Zurdo rompe una lanza por los aspectos de imaginación desbordante tan comunes en los libros de caballerías. Y lo hace desde la ladera del *placer del texto*. Lo que desde otras instancias se criticaba abiertamente es para él rasgo decisivo que inclina la balanza hacia la escritura desatada de esos centones.² Ahora bien, cabe reconocer que sus entusiasmos se basan en una elección sesgada del conjunto de aventuras que se exaltan en su parlamento frente a las históricas de Fernández de Córdoba y García de Paredes: las hazañas bélicas. Porque, aunque tímidamente, el cambio hacia modelos más cercanos a la práctica guerrera de la época ya se había producido en los libros preferidos de don Quijote. La crítica ha destacado el cambio sustancial que Montalvo introduce en *Las Sergas de Esplandián* frente a su refundición previa del *Amadís*. El regidor de Medina del Campo desliza los enfrentamientos individuales de sus héroes hacia los derroteros de la «guerra guerreada» en lo que es el quinto libro de los Amadises.³ La evolución muy bien pudo ser el resultado, aún titubeante, de sus preocupaciones por la búsqueda de la verosimilitud tal y como las expresa en el prólogo de 1508. Allí la diferencia entre las historias verdaderas y las fingidas se cifra, entre otras cosas, en el tratamiento de los combates, pues mientras en Tito Livio «no se hallará ninguno de aquellos golpes espantosos ni encuentros milagrosos que en las otras hystorias se hallan», de la materia troyana se advierte: «semejantes golpes que éstos, atribuyámoslos más a los escritores, como ya dixen, que aver en effecto de verdad passados».⁴ Y para concluir sobre la credibilidad que ha de otorgarse a los lances relatados

² Sobre las críticas en torno a los libros de caballerías debe leerse el estudio de Sarmati (1996).

³ Gili Gaya (1947); Amezcua (1972). Para las implicaciones del término *guerra guerreada* léase Contamine (1984:274).

⁴ Cito por la edición de Cacho Blecua (1991: 222-223). Es de interés el comentario de su nota 21.

propone compararlos con las batallas coetáneas del lector: «y aquellas que muy estrañas y graves nos parecen sepamos ser compuestas y fengidas».⁵ Es esta una distinción que no le abandona al escribir las *Sergas*. Sobre ella vuelve en un excursus del capítulo 172:

Algunos podrían poner duda, diciendo que no sería possible que destos altos hombres de los christianos tantas gentes por sus manos muertas fuesen, teniendo en la memoria aver visto algunas batallas que muy diferentes destas les parecieron (Sainz de la Maza 2003: 782).

Páez de Ribera demuestra en el prólogo de su *Florisando* una preocupación no muy diferente de la de Montalvo por la opinión de los lectores contemporáneos. La diferencia es que en su libro liga la extrañeza que los lances guerreros fantasiosos producían en los receptores con sus intenciones de combatir los excesos de la magia, marcando así una oposición sustancial a la obra pionera:

Después que a muchas personas de diversas calidades, así hombres como mugeres, así del palacio como del vulgo, Muy Illustre Señor, oí leer el libro del rey Amadís e las Sergas del emperador Esplandián su hijo, e algunas vezes en estos libros leí, quisiera que todos tomaran dellos la gentileza del istoriador en la orden del escribir e su polido e gentil romance, sus buenos exemplos para instruir los cavalleros así en los primores del palacio como hazerlos diestros para en los autos militares e esforçados en cometer los peligros[os] casos no pensados de los temerosos trances de las batallas, e fuertes para sostener los peligros de aquellas, liberales en cambiar quando el caso lo pide la trabajosa vida por la gloriosa fama, poniendo la vida por la honra e otras muchas cosas dignas de ser notadas que de la escriptura dellos e de la intención del istoriador se pueden e es razón de notar. Pero vi que puesto aquello en olvido, reputando por cosa rediculosa e impossible los trabajos que aquellos cavalleros sufrían en aquellas batallas e trances e los fuertes golpes que delas lanças e espadas se davan, notavan aquellos encantamientos e effetos dellos que en la ystoria se pone, de donde se causava mucho daño; que tan comúnmente vi en ello hablar, que como cosa possible se platicava e como verdadera se creía.⁶

Le extraña, en definitiva, que a lo mágico le otorguen un crédito los lectores que no le conceden a lo bélico. Lo dejó escrito Anna Bognolo cuando señaló cómo ya en los autores de libros de caba-

⁵ Véase sobre este asunto el primer capítulo de Fogelquist (1983).

⁶ Cito por la edición de Salamanca, Juan de Porras, 1510 (sin paginar).

llerías apunta la conciencia de los problemas de verosimilitud y responsabilidad moral de la ficción que estarán en el centro de las discusiones neoaristotélicas del siglo XVI.⁷ Y tampoco el dato se le escapó a Juan Manuel Cacho al hablar de la fecha de composición de *La crónica de Adramón*, libro que se regiría «por pautas diferentes a las habituales de la tradición amadisiana al estar presidido por unos principios de verosimilitud, por el poder ser». Y esto, en ese anónimo libro, aplicado muy especialmente a las batallas. Cuando el infante está leyendo la historia de sus antecedentes contesta a quien le reprende leer *una composición de mentiras*: «antes parecen ser muy verdaderas y yo por tales las tengo, porque no ay cosa que no aya podido ser, y no como otras estoryas que matan X de un golpe».⁸

En esta materia, tanto el autor del *Adramón* como Páez de Ribera en su prólogo no hacen sino recoger el testigo de la misma y temprana preocupación por la verosimilitud que apuntaba en el prólogo al *Amadís* de 1508 y en el excursus ya citado del capítulo 172 de las *Sergas*. De hecho, si continuamos leyendo en este último, encontraremos una curiosa explicación del narrador para la derrota del ejército pagano:

Mas yo, queriendo quitar a la escriptura de aquella mengua o menoscabo que de la tal duda seguirse podría, digo que la causa dello fue que comoquiera que estas gentes de los paganos infinitas fuesen, todas las más eran de baixa condición, acompañadas de gran pobreza, que, como ya se vos dixo, no alcançavan casi armas ningunas, que muchos dellos no traían sino una lança, y otros un arco, y otros palos ferrados y porras, que para entre ellos aquellas bastavan en las batallas que entre sí avían. Lo que por el contrario les acaeció a los christianos, que, comoquiera que mucho menos fuessen, y alcançassen el metal del fierro en gran abundancia, que a los más de los otros faltava, tenían mejor aparejo de hazer aquellas armas con que más seguros en la afrenta pudiessen entrar. Assí que, por esta causa, los unos armados y los otros desarmados, no podían en igual grado passar. (Sainz de la Maza 2003: 782)

⁷ Bognolo (1997: 33-63). Bognolo (1999a) y Bognolo (1999b). Agradezco a la autora las inteligentes respuestas a mis consultas.

⁸ Cacho Blecua (2004: 296-298). El autor ya había resaltado la preocupación por la veracidad en Pedro Díez del Corral y traído a colación un interesante texto de Alonso de Cartagena que anda a vueltas con el «non fuerunt, sed forsán nec esse potuerunt». Véase Cacho Blecua (1992: 54-55, n. 55).

La justificación de la carnicería se busca a partes iguales entre la desigualdad de medios, la condición social de los combatientes y el remoto pasado en el que la ficción se desarrolla. No merece la pena insistir en que éste es un arcaísmo sin mucho sentido, porque no es la abundancia de hierro lo que de hecho había revolucionado los modos de enfrentamiento.⁹ Lo que realmente había trastornado el campo de batalla había sido la invención de la pólvora.¹⁰ Dejando al margen su controvertido origen y aclimatación en suelo europeo, lo cierto es que ya en la primera mitad del siglo XIV hay constancia del empleo de cañones en los asedios.¹¹ Y en suelo peninsular, y por acercarnos a las fechas en que pudo Montalvo llevar entre manos su refundición, la guerra de Granada se ganó en buena medida por el concurso definitivo de los trenes de artillería, como han demostrado Ladero (1987) y Cook (1993) entre otros.

Pues bien, si hacemos una búsqueda en los cinco primeros libros del *Amadís*, los resultados son significativos: sólo muy al final de la obra, en el libro IV, capítulo 83, aparece una mención, y peculiar, a los nuevos ingenios, que tiene más que ver con las salvas de celebración y recibimiento que con el enfrentamiento propiamente dicho:

Pues tornado al propósito, así como oís fue la flota navegando por la mar, y a los siete días amanescieron en el puerto de la Ínsola Firme, donde *en señal de alegría* fueron tirados muchos tiros de lombardas (Cacho Blecua 1991: 1313).¹²

Tampoco en las *Sergas* abundan y también aparecen muy al final (cc. 153 y 154), aunque esta vez con fines claramente bélicos que atañen a los dos bandos en conflicto: Los paganos «mandaron sacar de las naves muchas gentes y grandes lombardas y otros tiros y aparejos de muchas suertes para el combate» (Sáinz de la Maza 2003: 717).

El dato es significativo y, aunque la frecuencia de aparición es a todas luces escasa, cuadra con lo que la crítica había destacado para el cambio en la escritura de las *Sergas* con respecto a los cua-

⁹ Es de sugestiva lectura el libro de Diamond (1998).

¹⁰ Entre la ingente literatura al respecto, véase el libro imprescindible de Hall (1997).

¹¹ Puede verse un buen resumen sobre la introducción progresiva de armas de fuego, que solo logra ser eficaz a mediados del XV en la fase final de la guerra de los Cien Años, en Vale (1981).

¹² Léase así mismo la nota 9 de esa misma página.

tro primeros libros: la atención creciente prestada a cuestiones estratégicas cuya consecuencia más aparente puede ser la creación de un personaje, Frandalo, que «en el arte de la guerra era hombre muy señalado» y que se constituye en el modelo para otros que en el ámbito de los libros de caballerías officiarán de *buenos capitanes*. Pero no voy a perseguir ahora sus pasos, que han sido ya explorados por la crítica,¹³ y me centraré en el *Florisando* para tratar de resaltar cómo recoge el testigo de su antecesor y profundiza en ese descenso a la realidad.¹⁴

En principio, su itinerario no parece muy diferente del de la obra de Montalvo: la pólvora, las espingardas y la artillería no hacen acto de presencia antes de la mitad del libro.¹⁵ Lo que podría llevarnos a sospechar que, volviendo Páez de Ribera sobre el prólogo de 1508, o quizás recogiendo objeciones de lectores de los cinco primeros libros del *Amadís* o de los borradores de su propia obra en marcha, decidió, con la escritura ya avanzada, imprimir un cambio sustancial e incluir una serie de circunstancias que acercasen la narración a la práctica castrense del momento. Porque lo cierto es que el grado de acomodo de los episodios bélicos a la realidad militar es notabilísimo. De hecho, no ha pasado desapercibido para nadie que se haya enfrentado al libro: ya Chevalier (1958) tildaba al héroe de poliorceta y estratega;¹⁶ Sales Dasí (1998) le dedica un interesante párrafo a la cuestión en la primera

¹³ Véase Cuesta Torre (1999).

¹⁴ Contiene apreciaciones interesantes sobre esta cuestión el trabajo de Gernert (2008). Téngase presente la impagable duda de Cátedra (1999: 32-33): «No sé, por mi parte y por poner un ejemplo, si el contraste entre la imagen de un mundo inverosimilmente manejable y accesible, como es el de las narraciones caballerescas, un mundo que no tiene nada que ver con el de los humanistas o más bien con el de los cosmógrafos de finales del siglo XV, que cada vez tienen que habérselas y encajar mayores incontrolados espacios, merced a los descubrimientos americanos y las visitas africanas y asiáticas de portugueses y castellanos, no sé, en fin, si todo esto contribuiría a explicar también buena parte del realismo y del afán de verosimilitud, de descenso a la realidad social, económica, geográfica, militar, etc., de buena parte de los libros caballerescos de esta primera etapa editorial de la narrativa caballeresca».

¹⁵ «E truxesse cien ballesteros que estavan en las naos e quatro lombarderos e pólvora e piedras e todo adereço para tirar». La cita aparece en el folio 103^r de un total de 218.

¹⁶ El hispanista expuso agudamente la clave de la evolución: «La guerre gagne en importance dans la mesure où s'estompent les aventures des errants» (p. 447).

de sus revisiones del libro y Ana Cristina Ramos (2001), autora de una reciente Guía de Lectura, insiste en términos semejantes en su resumen.

Hemos mencionado la pólvora como hito primordial que revolucionó los modos de enfrentarse, pero hay otros datos que permiten hablar de una revolución táctica, o como mínimo de una evolución notable, que para el caso español tiene su frontera en los años que van del final de la guerra de Granada a las campañas italianas del Gran Capitán, sin olvidar las del Rosellón, Navarra y el Norte de África.¹⁷ En ese sentido es muy útil el contraste de las tácticas bélicas del *Florisando* con algunos fragmentos que corren paralelos a las propuestas de combatientes coetáneos. He escogido, sin desprestigiar otras fuentes, las cartas de Diego de Ayora a Fernando el Católico escritas sobre los acontecimientos de 1508 y la *Instrucción y regimiento de guerra* de Diego Montes, opúsculo surgido de su experiencia en las campañas citadas, por su cercanía temporal a nuestro libro de caballerías. En unas y otras se detecta a las claras la nueva valoración del *buen capitán* que se rodea de *soldados pláticos* en la guerra.¹⁸

Para resumir los miles de folios que la crítica historiográfica ha vertido en tesis y contratesis,¹⁹ debe tenerse en cuenta que los factores decisivos que cambiaron los modos de enfrentamiento en la época moderna, parecen haber sido, al margen de la sustancial introducción de la artillería, el peso específico que la infantería va

¹⁷ Ladero Quesada (2001 y 2002).

¹⁸ De hecho, Diego Montes establece una organización del ejército, una cadena de mando y hasta un sistema de ascenso, perfectamente rastreables en el *Florisando*: «E después que el príncipe hoviere criado el general que ha de yr en su lugar en el exército, haga sus capitanes de gente d'armas, cavallos ligeros y de infantería. Mas conviene, y es cosa necessaria para haver vitoria, que los capitanes y alferez de la infantería que el príncipe hiziere y criare, que sean hombres que hayan seguido la guerra cinco años o más tiempo, y estos tales soldados pláticos son después muy buenos capitanes» (Montes 1537 : f. III v).

¹⁹ La mejor revisión desde el punto de vista de la transición entre Edad Media y Renacimiento es la de Ayton y Price (1998), partidarios de adelantar las fechas del inicio de este proceso de larga duración. Tanto en Rogers (1995) como en Hammer (2007) hay una selección de trabajos imprescindibles. Entre ellos queda recogida la revisión de Geoffrey Parker (1976) a la conferencia seminal de Michael Roberts (1956). El estado de la cuestión de Hammer (2007: xi-xxxix) es impecable; así mismo la matización que hace Rogers (1993) de las tesis de Roberts y Parker, a la luz de las innovaciones de la guerra de los Cien Años, (Hammer 2007: 21-58).

adquiriendo con respecto a la caballería pesada; el subsecuente y extraordinario aumento de los contingentes armados y la preeminencia otorgada al asedio prolongado frente a la batalla en campo abierto, o más bien, si se me permite el matiz, la sustancial mejora del encaje de los grandes contingentes con la logística para mantener a la tropa bien suministrada.²⁰ Porque la guerra medieval también fue una guerra de asedio, que tenía el enfrentamiento en campo abierto tanto o más que el soldado moderno (Contamine 1983). En realidad, el factor novedoso es el tiempo del cerco a las fortalezas, que se dilata enormemente.

Pues bien, sorprende en la obra de Páez de Ribera la minuciosidad con que se recogen aspectos ligados al cambio estratégico que se había ido fraguando en torno a los años de su salida a las prensas. Dejaré al margen las cuestiones relativas a los números, por no aburrir con una serie de cifras que, por otra parte, nos harían transitar por la cuerda floja de la ausencia de datos fiables para los ejércitos de la época y la consabida hipérbole que recorre no sólo los relatos ficticios, sino también las crónicas.²¹ Sin embargo hay detalles en el *Florisando* que traducen a las claras la nueva valoración de la infantería. Y lo que es más curioso, de una infantería empleada en tareas subalternas, pero básicas para la eficacia del enfrentamiento:²² «Como aquel río fuesse muy grande e no tuviesse otro vado sino aquel ni se podía vadear por otra parte que allí cerca fuesse, mandaron a ciertos peones que passassen de la otra parte e dañassen la entrada e ansí mismo la salida del vado e esperaron allí» (f. lxvi^v). Si aquí destruían pasos, en este otro

²⁰ Complementarios de los estudios citados en la nota 17 son los documentos analizados por Ladero Galán (2004 y 2006) sobre la importancia de la logística en las campañas citadas.

²¹ Se encontrarán cifras que dan cuenta del aumento del número de peones en la conquista final del reducto nazarí peninsular en Ladero Quesada (2002).

²² Ladero Quesada (2001: 398) recuerda que en las guerras medievales la infantería era insustituible en operaciones defensivas de castillos y ciudades, en talas y asedios del campo enemigo, en conducción de recuas y abastecimientos y en obras de fortificación y acondicionamiento, así como en el apoyo a la caballería en campo abierto, pero admite, sin embargo, que careció de capacidad resolutiva en batallas campales hasta la incorporación de nuevas tácticas y armas a finales del siglo XV. Claro que aquí lo que nos interesa es captar el reflejo de su importancia en las obras literarias y en ese sentido, aunque hay atisbos ya en las *Sergas* de esta atención a las labores de apoyo de los peones [«a este tiempo la gente menuda cegaron la cava, que por ser muchos no les fue grave de hazer» (Sáinz de la Maza 2003: 721)], el *Florisando* es excepcional.

ejemplo confeccionaban minas por *acontolamiento*, por introducción de cuentos o pilones de apuntalar galerías, que luego se quemaban.²³ «Ya el muro de la villa estaba puesto en cuentos e la otra mina había llegado a aquella plaça e Parmineo mandó meter leña mucha e pólvora entre los cuentos». No faltan acciones similares en las crónicas cercanas en el tiempo, como puede comprobarse en la *Historia de la conquista del Reino de Navarra por el duque de Alba*:

Embió quinientos hombres con azadones y picos y otros instrumentos a abrir los caminos y allanarlos para que la artillería pudiese sin embargo caminar lo cual fue fecho con maravillosa presteza, allanando los riscos en igual de lo llano e aquellas rocas y peñas que la natura había fecho feroces en las alturas de los montes Perineos y indomables a todo género con los dolobres o picos fueron quebrantadas amollentándolas primero con fuego y vinagre, así que cualquiera carro fácilmente podía sobre ellas pasar.²⁴

Y convendrá recordar que el mundo literario de las caballerías peninsulares contaba con un singular antecedente, como apuntó Martín de Riquer al destacar la modernidad bélica de la obra de Martorell y Galba: «en la novela adquiere cierto relieve el subalterno, ignorado u olvidado en los *romans* o en los libros de caballerías. Y este aspecto da una fisonomía de estrategia moderno a Tirante el Blanco, general en jefe que escucha y respeta a los más humildes combatientes bajo su mando».²⁵ Tan importantes son las armas como las herramientas de zapadores y gastadores, algo que nos puede recordar la famosa anécdota de las cuentas del Gran Capitán, «en picos, palas y açadones cien millones», que, cierta o apócrifa, habla a las claras de la importancia y valoración de estos cuerpos de apoyo.

Y ya que se ha mentado el dinero, téngase en cuenta que es precisamente este capítulo monetario el que se ve incrementado de

²³ Maestro en minas es el Cirilo del *Floriseo* de Bernal que parece haber entendido a la perfección los nuevos modos bélicos del *Florisando*. Véanse las excelentes páginas de Guijarro (1999: 179-204), pioneras en resaltar esta novedad en el género caballeresco.

²⁴ El libro aparece por primera vez en Toledo en 1513 y describe la campaña del año anterior. Empleo la edición de Yanguas y Miranda (1843: 87).

²⁵ Riquer (1974: lxxxi - lxxxii).

manera radical al crecer exponencialmente los contingentes.²⁶ Resulta sintomático que para introducir las desavenencias contables entre el Católico y su brazo armado en Italia, Zurita lo haga con un recuerdo de la sentencia clásica *pecunia nervus belli*:

Fuera desto, el rey estaba muy atento a lo de la hacienda: entendiendo que era lo principal para la buena sustentación de la guerra, y del estado [...]. Pero mostró el rey mayor descontentamiento, porque el Gran Capitán no le enviaba particular cuenta, y relación de las cosas de aquellos estados: y repartía las tierras, y otros bienes de los confiscados: y proveía liberalísimamente de los oficios que solían ser reservados a la provisión, y gratificación de los reyes, y no de sus generales, ni lugartenientes.²⁷

No debería sorprendernos, pues, que la preocupación por la partida económica se recoja insistentemente en el *Florisando*.²⁸

E el rey de sus dineros hizo pagar todo el sueldo que se debía a toda la gente de guerra que Florisando había traído para su socorro (cap. lxxix, sin paginar).

E halló Panifor en aquella nao muchos tesoros que llevaban para pagar la gente de Arlote e fizolo saber a Florisando como allí tenían dinero para pagar gran hueste. E Florisando, que muy liberal era, mandó repartir mucho de aquel dinero por la gente que allí llevaba dando cierta cantidad al peón e doblado al cavallero e lo otro mandó guardar para tener que darles otra vez (f. ci^v).

²⁶ Véase sobre este particular el capítulo I de la brillante obra de Verrier (1997). Una buena discusión sobre la relación entre guerra, gastos y fortalecimiento del estado para la España de los Austrias en Thompson (1995). Para lo tocante al sistema defensivo: Hernando Sánchez (2000) con muy buena bibliografía en p. 33, n. 27.

²⁷ Zurita (1580:V, cap. lxxi, p. 153). Tampoco olvidó la sentencia Gil Vicente, quien la pone en boca del correo Arbindieta en su *Tragicomedia de Amadís*: «Ansi, señor, que yo digoos / que son muchos y guerreros, / y havéis menester dineros / y bombardas y amigos / y armas y cavalleros, / pues que queréis la verdad». Calderón (1996: 281). Véase el comentario de Zimic (1987: n. 15).

²⁸ La preocupación le lleva a Páez de Ribera a aducir a San Agustín para justificar la soldada: «Dize más Sant Agustín en el libro de las palabras de Dios, que militar no es delito, mas militar por robar es pecado e por esto le son a los cavalleros e gente de guerra asseñalados e pagados sueldos porque se abstengan de los robos». Véase la discusión y recomendaciones bibliográficas sobre esta cuestión en Cardini (1992: 454-455).

Adviértase de paso que la proporción viene a coincidir con lo recogido en documentación de la guerra de Granada sacada a la luz por Ladero Quesada (1993): un infante cobraba la mitad aproximada del caballero. El ajuste a la realidad salarial es también de notar.

Siguiendo con el capítulo económico, no olvida Páez de Ribera la importancia que el botín tiene tanto en las expectativas de enriquecimiento de las huestes²⁹ como en los cálculos de los caudillos para la prolongación de la campaña:

E visto aquel desbarato, mandó Panifor que toda la presa así de cavallos e armas e otras joyas cada uno toviesse para sí lo que havía tomado. (f. lxvii vº.).

Y essa tarde e la otra mañana tovieron qué fazer en coger el campo, adonde fallaron muy grandes riquezas assí de joyas como de ricas armas de Arlote e de Turón e de sus cavalleros e cavallos e tiendas e otras muchas cosas de manera que todos los más de los peones vinieron con armas e cavallo e mucha riqueza... (f. xcvi vº.).

Nos situamos así ante la plasmación literaria de lo que es una preocupación que viene de lejos. Piénsese que le lleva a Alfonso X a compilar el título XXVI de la *Segunda Partida* bajo el epígrafe «Que fabla de la parte que los homes deben haber de lo que ganaren en las guerras» cuya Ley Primera comienza: «Ganancia es cosa que naturalmente cobdician facer todos los homes, et mucho más los que guerrear, lo uno por la costa que hi facen, lo al porque se aventuran a grandes peligros por ello».³⁰ La fisura entre la fábula caballescá³¹ y la práctica guerrera no es, pues, ninguna novedad.

²⁹ Cacho Bleuca (1991: 1051, n. 99) dio las claves en una aguda apostilla a la mención del botín en el *Amadís*: «Estos detalles nos muestran una mentalidad narrativa más acorde con las prácticas guerreras y están casi ausentes en los primeros libros».

³⁰ No se olvide que Alfonso de Cartagena reelabora sin excesivos cambios la doctrina alfonsí en lo concerniente al botín en el Título Segundo de su *Doctrinal de Caballeros*, «De la parte que los omnes deven aver de lo que ganaren en tiempo de guerra» (Viña Liste 1995: 112-138). Evidentemente el tema del botín no es en absoluto una novedad literaria. Véanse los atinados comentarios y la bibliografía aducida para el *Cantar de Mio Cid* por Montaner (1999: vv. 303, 51).

³¹ Tomo prestado el término de Rodríguez Velasco (2002) y aprovecho para resaltar como muy sugerentes sus reflexiones sobre el cambio de estatuto de la caballería de estado a oficio en torno a estas fechas (Rodríguez Velasco, 2008). Precisamente al tratar la cuestión de las ganancias económicas ligadas a la gue-

En todo caso, al calor de las nuevas tácticas ha logrado un mayor hueco en títulos que, como el *Florisando*, se sitúan a la sombra de una construcción ideológica que a estas alturas resiste mal el roce con la circunstancia militar moderna.³² Como se puede imaginar, el encaje no se hace sin cierta violencia y sin incurrir en contradicciones. Encontramos en nuestro libro párrafos que son índice de las motivaciones prácticas del alistamiento, a la vez que ponen en evidencia un resabio del universo mental de la caballería difícil de conjugar con los nuevos tiempos:

E concertaron que Parmineo mandasse escrevir los que havían de ir con él. Y los cavalleros por ganar honra y los peones porque pensavan venir ricos³³ según los otros les havían dicho de las venturas buenas que havían havido de Florisando, todos estavan desseando de ir allá en aquella demanda y assí procuravan de se escrevir (f. cx^r).

Porque la doblez de este tipo de razonamiento queda al descubierto cuando se tiene presente cómo negociaban los grandes de España ya en fechas tempranas con sus trenes de artillería.³⁴ No era sólo honra lo que perseguían los nobles con el oficio de las armas y en absoluto eran unos tecnófobos a pesar de aparentarlo con su

rra comenta un significativo párrafo de Juan López de Palacios Rubios en su *Tratado del esfuerzo bélico heroico*. En él se nos advierte de que los caballeros «no se requiere de necesidad que peleen por sola virtud y con intención de ganar honrra y gloria, mas basta que lo hagan por ganar sus stipendios y hazer algún despojo u otro provecho semejante de los vencidos» (pp. 678-679). Sobre estas cuestiones debe leerse Martínez Ruiz y Pi Corrales (2002) y la documentada tesis de Sáiz Serrano (2003) para los inicios de ese cambio de estatuto en la Corona de Aragón. Véase para la caballería al norte de los Pirineos Vale (1981).

³² Véase además la obra ya citada de Verrier (1997: 194 ss.).

³³ Sobre las fantasías de los soldados en torno a su enriquecimiento, muy cercanas en más de una ocasión a las ensoñaciones folclóricas del País de Jauja, véase Verrier (1997: 45-47).

³⁴ Pueden leerse los términos de la transacción económica exigidos en la «Escritura otorgada por el conde de Alba de Liste y otros caballeros en cuya virtud se obligaron a restituir al duque de Alba 5 lombardas grandes y medianas con sus servidores y 2 ingenios que les había prestado para batir el alcázar de Zamora cercado por el rey» en el interesante trabajo de Cobos Guerra y Castro Fernández (2000: 261). El documento viene fechado en Zamora a 21 de diciembre de 1475.

retórica caballerescas.³⁵ Pero este camino nos llevaría muy lejos y no es mi intención desvelar la trampa que se esconde en las diatribas contra las armas de fuego, esas invectivas que acaban en el conocido discurso de don Quijote sobre las armas y las letras.³⁶ De momento sólo quiero resaltar cómo el *Florisando*, a pesar de sus evidentes contradicciones, demuestra a las claras el grado de asimilación que en el universo caballeresco se ha producido respecto a las armas de fuego. Al margen de las lombardas y culebrinas, que fatigan continuamente las fortalezas o los reales y obligan a los sitiados a rehacer lo deshecho («y los de dentro reparavan lo mejor que podían todo lo derrocado» xcvi^r), se escuchan también los disparos de las espingardas, muchas veces en acción conjunta con las ballestas, como era habitual en la época:

Salió con sus cavalleros e puso los espingarderos delante e lugo los ballesteros y él con los cavalleros se puso a un lado.³⁷

³⁵ Es la premisa de Vale (1981: 1): «The knight often proved a willing innovator, rather than a tactical reactionary». Luego la retomará Hall (1997). Y piénsese, en el mismo orden de cosas, que la innovación se lleva hasta terrenos que tienen que ver con la ingeniería genética *avant la lettre* en la crianza y selección de especies equinas (Phillips, 2002).

³⁶ Se olvida muy a menudo que la condena de las armas de fuego como anticaballerescas tiene un antecedente en el desprecio por las armas arrojadas, un tópico tan antiguo que se puede hacer remontar como mínimo a Plutarco y a las quejas del guerrero espartano, recordadas así por Palacios Rubios en su *Tratado del esfuerzo bélico heroico*: «De esto se quejaba Lacón, lacedemonio, cuando se vio herido de una saeta, cercano a la muerte, diciendo: De mi muerte no me pesa, mas pésame que muero a manos de un balletero antes que hiciese cosa alguna». En la estela del *Orlando furioso*, ballestas y tiros de pólvora quedan metidos en el mismo saco: «El diablo inventó tan mala cosa, que ya no se puede conocer la virtud y el esfuerzo de los caballeros en las batallas, porque lo más de la pelea se hace con ellas» (Tudela 1941: 62). Véase así mismo Bolzoni (2000). Pero sobre todo la discusión de esta materia en el imprescindible trabajo de Hale (1983), quien adelanta la crítica de las armas arrojadas al *Hercules furens* de Eurípides. Véase también Hatto (1949). Y por último *Quijote I*, 38 en la edición de Rico (1998: 448, n. 22), con una redacción que no puede ya sostenerse: «La expresión *aquellos benditos siglos*, además de servir de nuevo lazo con la Edad de Oro, hace referencia a los tiempos expuestos en los libros de caballerías, en los que no aparecen armas de fuego».

³⁷ La formación recuerda las recomendadas por soldados como Diego Montes, bregado en las campañas de Italia y de África: «Y los arcabuzeros vayan adelante y en torno del escuadrón por las dos alas, y si los enemigos fueren muchos, pongan arcabuzería en la reçaga, porque el escuadrón vaya fortificado por todas partes... Y al tiempo del affrentar de las batallas, vaya el general en

E Florisando que había fecho de su gente cien espingarderos e para ellos falló adereço en el palacio e repartíolos por los muros e assí mesmo los ballesteros de la otra gente tenía puestos en los lugares que más convenia para la defensión de la cibdad. E mandó que ninguno tirasse ni peleasse fasta que los enemigos oviessen puesto las escalas (f. ciíiii^v).

Repárese en esta última orden: los nuevos ingenios parecen exigir una cuota adicional de orden y disciplina para conseguir la necesaria coordinación de los contingentes que se manejan.³⁸ Esta valoración afecta igualmente, y aun me atrevería a decir en primer lugar, al capitán, quien debe plegar los impulsos de su arrojo individual a las decisiones del gabinete militar:

Días ha dixo Florisando que yo deseo de verme con los enemigos en batalla reglada e pelear con ellos e antes de agora lo oviera fecho sino que por vuestro consejo me ha sido vedado (f. lxx^v).

la ala derecha de la batalla, porque aquél es su lugar...» Montes (1537: f. xiv^r). Compárese con lo apuntado el 6 de abril de 1509 en la *Carta que Fernán Pérez del Pulgar escribió a Pedro Navarro desde el Salar, antes de que se embarcase para Orán, elogiándole y dándole consejos*: «Sabido por el maestre, en breve juntó más las estancias a la muralla y dio el combate que fue causa la ganó antes que el socorro llegase [...], espingardas y ballestas tirando a terreros...» (Pidal y Salvá 1854: 449-450).

³⁸ En consecuencia, las órdenes y señales deben ser claras y respetarse rigurosamente: «Mandó Florisando tocar las trompetas para que los ballesteros y espingarderos tirassen e de aquel tiro derrocaron más de cincuenta hombres» (ciíiii^v). «E mandó Arquisil e sus capitanes que no les tirassen lança ni piedra ni saeta ni espi[n]garda fasta que oyessen tocar las trompetas» (cxlvii^v). En el otro lado del espejo quedan aquellos momentos que se prestan de manera especial al desconcierto y que pueden ser empleados en beneficio propio por capitanes que saben imponer la disciplina y aprovechar la ocasión. Destacan los movimientos que siguen a la victoria tras la batalla y el desorden que se instaura cuando se procede al pillaje del campo: «Bolvieron a él sus espías diziéndole como aquella gente del rey Boco andava así por el campo no como guerreros mas como vencedores sin ningún concierto ni orden de guerra» (f. cxlv^r). No faltan ejemplos históricos en crónicas contemporáneas: «El rey D. Juan mandó robar todos los lugares de la cuenca de Pamplona, fértil y abundosa de panes y frutas, poblada de muchos lugares, y tanto se desordenaron en esto que el duque habido aviso dello, soltó algunos ginetes y soldados y fueron hasta los fosados de su real, matando en ellos y en los mismos lugares muchos alemanes y gascones y trujeron presos más de ciento y cinquenta, los cuales conocidos ser inútiles comerse el bastimento, los soltaban» (Yanguas 1843: 190-191).

Aunque él con aquel tan esforçado corazón quisiera ponerse en campo cada vez que los enemigos quisieran, mas con mucha discreción sometiose al consejo de sus capitanes que le dijeron que en ningun caso peleasse porque su gente estava muy cansada (f. cxlvii^v).

Como ha observado Daniela Frigo (2001: 281-282), en la construcción literaria de la figura del capitán, al *ethos* caballeresco que declina se superpone el ideal clásico del heroísmo mesurado, dominado por la prudencia que tempera la audacia y la dirige a buen fin.³⁹ Así mismo, el *humanismo militar*, en su búsqueda de prolongación de la herencia clásica en el tiempo coetáneo, brinda un enlace con la Antigüedad que contribuirá de hecho, y paradójicamente, a minar los pilares del universo caballeresco: las lecturas *de re militari* del tipo del *Strategematon* de Frontino ofrecen coartadas para usar de tretas anticaballerescas que aúpan el engaño a la categoría de medio honroso para conseguir la victoria en la batalla.⁴⁰

Pero el aspecto en el que es más llamativo el ajuste a la práctica castrense del momento es el de las largas campañas de asedio. En el *Florisando* se escuchan ecos de una idea recurrente en el pensamiento militar, expresada en párrafos tan significativos como este de Diego Montes: «Suelen dezir los soldados: *Mil años de*

³⁹ De las varias implicaciones narrativas de ese declinar del *ethos* caballeresco puede dar una idea somera esta justificación de la *abbreviatio* en el *Florisando*: «E aquel día como todos peleavan revueltos no dize el ystorador cosa señalada de ningún cavallero» (f. lxx^v).

⁴⁰ El término *humanismo militar* procede de Verrier (1997). Véase su discusión en el prólogo que Christian Bec redactó para la obra. Daré sólo un ejemplo en nuestro libro de estratagema ligada al engaño: Como al asaltar el real los capitanes de *Florisando* encuentran el sello de su enemigo, Bultrafo, escriben una carta para el alcaide de éste pidiéndole en su nombre que sacase al campo todas sus huestes. Al haberle arrebatado igualmente una bandera, el engaño está servido. Estamos ante el «fraude glorioso» que poco después legitimará Maquiavelo en su *Arte de la guerra*. Véase sobre estas tretas anticaballerescas el discutido libro de Puddu (1984: 26-27). Mucho más interesantes son los comentarios del juego de palabras clásico *milicia-malicia* en Campillo (1986). Deben también tenerse en cuenta los comentarios sobre tretas y la incompatibilidad entre ética caballeresca y estratagemas, hechos por Guijarro (1999: 215-216). Para la difusión de Frontino véase el prólogo de Gómez Moreno (2006), donde el autor actualiza las páginas sobre la literatura militar medieval escritas en un trabajo anterior: Gómez Moreno (2001). Y para Vegecio y Frontino en la tratadística caballeresca: Rodríguez Velasco (1996).

guerra y no un día de batalla y algunos pensarán que lo dizen por se escusar de pelear». Lo que en realidad les preocupa es el temor a perderlo todo en una batalla, según nos aclara a renglón seguido: «porque mejor le estuviera hazer la guerra a la larga que no aventurar su ejército en un día...».⁴¹

Consecuentemente hay capítulos enteros en la obra de Páez de Ribera que insisten en las preocupaciones que inquietaban a los capitanes en los largos cercos a los sitiados, porque las campañas prolongadas tienen sus inconvenientes que quedan reflejados en el incómodo compás de espera. Sobre él planea el miedo a la desertión: «Algunos dellos se partían del real, otros buscavan formas si se pudiera dexar aquella demanda e irse a sus tierras» (f. lxx^v).⁴² La posibilidad de quedarse sin víveres agrava la situación y obliga a maniobras tácticas y psicológicas pensadas para salir del aprieto:

no había de donde pudiesen haver bastimentos y comían yervas cozidas. Lo qual Florisando mandó proveer lo mejor que él pudo, que mandó partir su nao con otros navíos que allí tenía por algunos bastimentos e con la esperança de la venida deste bastimento no sentía la gente tanto la necessidad (f. lxxviii^r).

Es también este el momento para explotar el pulso que se establece entre asediados y asediadores, rehuendo el enfrentamiento masivo y optando por escaramuzas que tientan las fuerzas del contrario y hacen perder el miedo a los soldados:

E por esto fue aconsejado Florisando que primero traxesse aquella gente haziendo algunas escaramuças contra los enemigos para que les perdiessen algo de aquel temor e sentiessen la ventaja que tenían los caudillos (lxxviii^r).

⁴¹ Montes (1537: 23). La preocupación acaba en lugar común que se formula así en Zurita (1580: Libro 5, p. 117): «Padecían ya los enemigos mucha necesidad, por causa del tiempo, que les era muy contrario y tenían harto más cierto los nuestros el desbarato de los enemigos, con entretener sólo un mes la guerra, que por ningún día de batalla, por bueno que fuese».

⁴² Puede compararse con la afirmación de Montes (1537: 15): «Lo otro que quando está mucho tiempo en un sitio, la gente del ejército se le derrama, unos a correr, otros a buscar de comer y otros se van a sus tierras, de cansados de la luenga guerra o por no dormir en el sitio donde el campo está assentado por ser malsano». Véase Ladero Quesada (1993: 161-172. Datos sobre desertiones en p. 166).

Provocaciones, premeditadas o espontáneas, a menudo acompañadas de insultos,⁴³ se adueñan del lugar de enfrentamiento:

e como del real no saliessen a ellos, soltó algunos corredores que llegaron fasta las haldas del real e ni por esso no ovo gente que a ellos saliesse (f. lxx^v)
Y algunos de los suyos llegavan fasta el cerro donde Arquisil estava y dezian muchas descortesías amenguándolos de palabra pues no osavan salir a la batalla (cxlv^v).

Véase, de hecho, la alta valoración de la templanza necesaria para resistirlos tal y como se expresa en una arenga de Florisando: «E cómo han tenido vuestros oídos paciencia de las grandes injurias que dellos havéis oído» (clxv^v).

Y por último, la conveniencia de llegar a pactos con los asediados para evitar el asalto destructor⁴⁴ y la importancia concedida a las cuestiones de abastecimiento e intendencia son dos aspectos íntimamente ligados a la guerra de asedio que se recogen en nuestro libro con meticuloso detalle y coinciden al pie de la letra con la práctica coetánea, tal y como viene expresada en la generación de los capitanes de las guerras de Italia, África y el Rosellón. Repárese en lo que se decide para levantar un asedio en el *Florisando*: «e que él e sus cavalleros fuessen a pie con su peonaje e dexassen sus cavallos e armas e todas las vestiduras salvo una sola que pudiessen llevar» (f. lxxiv^v). O en este otro trato con seis alcaides: «que los dexassen ir libres adonde ellos quisiessen e no llevassen ninguna cosa de quantas allí tenían ni armas de ninguna manera» (f. cx^r). O lo que se pacta para salvaguardar a la población civil de los desmanes del acostumbrado mansaco o botín: a las mujeres que decidan quedarse en la villa «que no les fuesse fecho enojo ninguno e a estas les quedasse la ropa de sus camas e las que se quisiessen ir que no pudiessen levar ninguna cosa sino solas las personas» (f. cxii^v). Y ahora compárese con lo expresado por Gonzalo

⁴³ «Los del cerco a menudo decían a los cercados con amenazas fieras breves serían entrados. Y que pues no tenían agua se diessen y no esperassen tiempo a ser tomados por fuerza, lo que a la ora serían recibidos de grado con partidos provechosos». Es lo que se lee en García de Paredes (1568: 256). Aunque publicada «en casa de Hernán Ramírez, impresor y mercader de libros» en 1568, los hechos son de 1507.

⁴⁴ Debe leerse el apartado «Las capitulaciones, base de una nueva época» en Ladero Quesada (1987: 71-97).

de Ayora (1794: 72) en su carteo con el Católico. Tras la toma de Leocata, le informa el capitán al monarca:

Los franceses se han dado con este partido: que con solos sus cuerpos y ropas sencillas se fuesen libres a Francia, sin muerte ni lisi3n ni m1s ultrage que ser vencidos y as3 dexan la Villa con 2500 fanegas de farina y m1s de 10 cargas de vino y otras provisiones y todas las armas excepto tres espadas y tres petros que sacaron tres capitanes que hab3a dentro por partido. Todos los otros bienes dexan asimismo.

Y volvamos al *Florisando* con esta descripci3n de las vituallas y suministros obtenidos en la toma de una fortaleza, que dibuja la presa como un para3so alimentario y armament3stico, muy en consonancia con el apunte de Ayora:

E fallaron tanto trigo e harina e cevada e centeno e cecinas e azeite e miel e quesos e vinagre e ajos e cebollas e almendras e passas e higos, azeitunas e arroz, 1nsares e gallinas, palomas, 1nades, pescados, sardinas, garvanços e havas e otras muchas cosas de comer para el bastimento, que hallavan que toda la gente de Florisando se podr3a mantener dos a1os con lo que hav3a all3 e las moliendas al pie de la fortaleza e grandes aparejos para pescar e hallaron mucha madera e le1a e carv3n. E la artiller3a e pertrechos era maravilla de ver, que hav3a seis lombardas e doze buzanos e veinte serpentinas e otras tantas culebrinas e muchas espingardas, ballestas, muchos dardos gorguzes, lanças, hondas, paveses, celadas, casquetes, piedras de lombarda, p3lvora e plomo. (f. cxv^{r-v})

Nada se deja a la improvisaci3n en estas materias que llegan a delinearse con un detalle minucios3simo:

y en las naos puso muchos y fuertes tiros y mucha p3lvora y bastimientos y otras cosas muy bien adereçadas ans3 para pelear en la mar como para salir a tierra y f3zo meter mucha madera en aquellas naos y mucha cal y ladrillos y palos y açadones, sogas, clavos y otras cosas que le pareci3 conveniente para s3bitamente assentar su real donde le pareciesse... (f. cxlll^v)

Se entiende que la operaci3n de recibir los suministros o la inversa de cort1rselos al enemigo sean b1sicas.⁴⁵ As3 en la *Instruc-*

⁴⁵ La preocupaci3n se recoge ya en las *Sergas*: «La porf3a dur3 por m1s de quinze d3as, en que los paganos los bastimentos les faltaron de tal manera, que ninguna cosa que comiesen les av3a quedado. E como ass3 se viessen sin nin-

ción y regimiento de guerra leemos: «Y el general haga asegurar los passos por donde la vitualla viniere al exército, porque los soldados del exército no los tomen o los enemigos no los maten».⁴⁶ No ha escapado al medido diseño bélico del *Florisando* esta preocupación:

pusieron sus guardas en todas las veredas e partes por donde podría entrar socorro o bastimiento al real e tuviéronlos así aquellos cinco días. (f. lxiii^v).

El rey de Dacia embió un mensajero a Florisando que por la parte donde aquel hombre entrava y salía podía seguramente meterle algunos peones y algún bastimento, que en todo caso le proveysse d'esto qu'estava en tanta necesidad que ya no tenía gente ni quien velasse ni cosa del mundo que comer ni para se poder sostener solo un día (lxvi^r).

Por más que nos sorprenda y según aparece a la luz de lo estudiado, el cura podría haber encontrado argumentos de peso que oponer a Juan Palomeque el Zurdo espigando entre las páginas del *Florisando*. Por ellas se mueve un ejército no muy diferente de las armadas coetáneas dirigidas por el Gran Capitán o por Diego García de Paredes. Y no sólo eso, pues poco después, a la vuelta de Sierra Morena, tuvo ocasión de escuchar la propuesta del canónigo de Toledo sobre un modelo de ficción acorde con las reglas de la

gún remedio, acordaron de una noche, desamparando sus tiendas y todo lo que en ellas tenían, de se acoger a la mar, y si alguna afrenta les viniesse, que allí mejor que en la tierra passarla podrían» (Sainz de la Maza 2003: 790). Curiosamente, la importancia concedida al abastecimiento llega a impregnar los modos de divertimento de la nobleza. En los regocijos de Bins, que habían comenzado con el rapto coreografiado de las damas y que culminan en el asalto al Castillo de los Salvajes, se ve aparecer «una emboscada por una floresta, que detrás del castillo no muy lexos estava (...) con más de otros cinquenta cavalleros, y muchos carros de bastimentos y municiones para socorrer el castillo. Lo qual visto por los del campo, que estavan en el collado, salió el Príncipe de Piamonte con hasta cinquenta cavalleros y otros tantos arcabuzeros a defendérselo y passaron el arroyo, dexando a la mano derecha las dos culebrinas que no cessavan de batir y tirar a las defensas». Véase del Río (2008). Y es que quizás, como se ha insinuado muy acertadamente en los debates sobre la revolución militar moderna, la guerra no sea tanto una continuación de la diplomacia por otros medios, como pretendía Clausewitz, sino una continuación de la cultura por sus propios medios, mal que nos pese reconocerlo. Son agudísimos los comentarios recogidos en las conclusiones del libro de Cardini (1992).

⁴⁶ Montes (1537: 10).

verosimilitud. El *sujeto* de los libros de caballerías, le viene a decir, ofrece ocasión para pintar

un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer (Rico: I, 47, 549).

Tales virtudes son las que adornan a todos y cada uno de los capitanes que habitan el universo literario de Páez de Ribera, pionero en una tendencia a la que algunos autores de libros de caballerías se acogieron en lo sucesivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMEZCUA, José (1972), “La oposición de Montalvo al mundo del *Amadís de Gaula*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 21, pp. 320-327.
- AYORA, Gonzalo de (1794), *Cartas de Gonzalo de Ayora, cronista de los Reyes Católicos, Primer Capitán de la Guardia Real, Primer Coronel de infantería española e introductor de la táctica de las tropas de a pie en estos reynos. Escribíalas al Rey don Fernando en el año 1503 desde el Rosellón sobre el estado de la guerra con los franceses, dalas a luz D. G. V.*, Madrid, Imprenta de Sancha.
- AYTON, Andrew y PRICE, J. L. (1998), “Introduction: The Military Revolution from a Medieval Perspective”, en *The Medieval Military Revolution. State, Society and Military Change in Medieval and Modern Europe*, Londres-Nueva York, I.B. Tauris Publishers, pp. 1-22.
- BOGNOLO, Anna (1997), *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 33-63.
- BOGNOLO, Anna (1999), “I libros de caballerías tra la fine del Medioevo e la discussione cinquecentesca sul ‘romanzo’”, en *Fine secolo e scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri, Atti del XVIII Convegno dell’AISPI (Siena, 5-7 marzo 1998)*, Roma, Bulzoni, I, pp. 81-91.

- BOGNOLO, Anna (1999), "Il romanziere e le finzione. Questioni teoriche nei testi introduttivi ai libros de caballerías", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, vol. II, pp. 67-93.
- BOLZONI, Lina (2000), "O maledetto, o abominoso ordigno: la rappresentazione della guerra nel poema epico-cavalleresco", en Walter Barberis (ed.), *Guerra e pace*, Turín, Einaudi, pp. 201-247.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1991), ed. de Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1992), "Los historiadores de la *Crónica Sarracina*", en R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera (eds.) *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universitat de València-Departament de Filologia Espanyola, pp. 37-56.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2004), "La fecha de *La Corónica de Adramón*", en Folke Gernert (ed.) *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da «Orlando» al «Quijote»)*. *Literatura cavalleresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*, Salamanca, SEMYR-CERES de la Universidad de Kiel, pp. 285-305.
- CALDERÓN, Manuel (1996), ed. de Gil Vicente, *Teatro castellano*, Barcelona, Crítica.
- CAMPILLO, Antonio (1986), *La fuerza de la razón. Guerra, estado y ciencia en los tratados militares del Renacimiento, de Maquiavelo a Galileo*, Murcia, Universidad.
- CARDINI, Franco (1992), *La culture de la guerre. X-XVIII siècle*, París, Gallimard. (Título original: *Quella antica festa crudele. Guerra e cultura de la guerra dall'età feudale alla Grande Rivoluzione*, Florencia, Sansoni ed., 1982).
- CÁTEDRA, Pedro M., "Prólogo" a Guijarro Ceballos (1999: 11-46).
- CHEVALIER, Maxime (1958), "Le roman de chevalerie morigéné. *Le Florisando*", *Bulletin Hispanique*, 60, pp. 441-449.
- COBOS GUERRA, Fernando y CASTRO FERNÁNDEZ, José Javier de (2000), "Artillería y poliorcética castellana en la estrategia de Fernando el Católico contra Francia. (Documentos para su estudio)", *Gladius*, XX, pp. 251-268.
- CONTAMINE, Philippe (1984), *La guerra en la Edad Media*, Barcelona, Labor.
- COOK, Weston F. Jr., (1993), "The Cannon Conquest of Nasrid Spain and the End of the Reconquista", *Journal of Military History*, 57:1, 43-70.

- CUESTA TORRE, María Luzdivina (1999), “La guerra en el *Amadís de Montalvo*”, en José Enrique Martínez Fernández (coord.), *Trilcedumbre. Homenaje al profesor Francisco Martínez García*, León, Universidad, pp. 113-132.
- DIAMOND, Jared (1998), *Guns, Germs and Steel: The Fates of Human Society*, Nueva York, W.W. Norton.
- ESPINO LÓPEZ, Antonio (2001), *Guerra y cultura en la época moderna. La tratadística militar hispánica de los siglos XVI y XVII: libros, autores y lectores*, Madrid, Ministerio de Defensa.
- ESPINO LÓPEZ, Antonio (2003), “La historiografía hispana sobre la guerra en la época de los Austrias”, *Manuscripts* 21, pp. 161-191.
- FOGELQUIST, James Donald (1983), *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- FRIGO, Daniela (2001), “Principe e capitano, pace e guerra: figure del *politico* tra Cinque e Seicento”, en Marcello Fantoni (dir.), *Il Perfetto Capitano. Immagini e realtà (Secoli XV-XVII). Atti dei seminari di studi Georgetown University a Villa Le Balze. Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara 1995-1997*, Roma, Bulzoni, pp. 273-304.
- GARCÍA DE PAREDES, Diego (1568), *Breve suma de la vida y hechos de Diego García de Paredes, la cual él mismo escribió y dejó firmada de su nombre, como al fin della parece*, en Antonio Rodríguez Villa (ed.), *Las crónicas del Gran Capitán*, Madrid, Bailly-Baillière, Nueva Biblioteca de Autores Españoles-10.
- GERNERT, Folke (2008), “Un autor de un libro de caballerías en Italia. Reflexiones sobre el arte militar en el *Baldo*”, José Manuel Lucía Megías y María Carmen Marín Pina (eds.), Ana Carmen Bueno (col.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 251-267.
- GILI GAYA, Samuel (1947), “*Las Sergas de Esplandián* como crítica de la caballería bretona”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 23, pp. 103-111.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2001), “La guerra en la España medieval: fuentes literarias y literatura militar”, *Revista de historia militar*, Nº extraordinario 1, pp. 361-381.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2006), *Los cuatro libros de los ejemplos, consejos e avisos para la guerra (Stratagematon)*, Madrid, Ministerio de Defensa.

- GONZÁLEZ, Javier Roberto (2000-2001), “Palomeque, don Quijote, Cervantes: tres lectores de *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas”, *Letras*, 42-43, pp. 29-50.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (1999), *El Floriseo de Fernando Bernal*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, pp. 179-204.
- HALE, John R. (1983), “Gunpowder and the Renaissance: An Essay in The History of Ideas” en *Renaissance War Studies*, Londres, Hambledon Press, pp. 389-420.
- HALL, Bert S. (1997), *Weapons and Warfare in Renaissance Europe. Gunpowder, Technology, and Tactics*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press.
- HAMMER, Paul E. J. (2007), *Warfare in Early Modern Europe 1450-1660*, Aldershot, Ashgate.
- HATTO, A.T. (1949), “Archery and Chivalry: Another Prejudice”, *Modern Language Review*, XXXV, pp. 40-54.
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (2000), “Saber y poder. La arquitectura militar en el reinado de Carlos V”, en Carlos José Hernando Sánchez (dir.), *Las fortificaciones de Carlos V*, Madrid, Ministerio de Defensa-Comisión del Centenario de Felipe II y Carlos V- Asociación Española de Amigos de los Castillos.
- LADERO GALÁN, Aurora (2006), “Artilleros y artillería de los Reyes Católicos (1495-1510)”, en Enrique García Hernán y Davide Maffi (eds.), *Guerra y sociedad en la monarquía hispánica: Política, estrategia y cultura en la Europa moderna (1500-1700)*, Madrid, CSIC-Fundación Mapfre- Ediciones del Laberinto, I, pp. 805-830.
- LADERO GALÁN, Aurora (2004), “La frontera de Perpiñán. Nuevos datos sobre la primera guerra del Rosellón (1495-1499)”, *En la España Medieval*, 27, pp. 225-283.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1987), *Castilla y la conquista del reino de Granada*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1993), “Formación y funcionamiento de las huestes reales en Castilla durante el siglo XV”, en *La organización militar en los siglos XV y XVI. Actas de las II Jornadas de Historia Militar*, Málaga, Cátedra General Castaños-Universidad de Cádiz, pp. 161-172.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2001), “Recursos militares y guerras de los Reyes Católicos”, *Revista de Historia Militar*, 40, número extraordinario: *Conquistar y defender. Los recursos militares en la Edad Media Hispánica*, pp. 383-420.

- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2002), *Las guerras de Granada en el siglo XV*, Barcelona, Ariel.
- MARÍN PINA, María Carmen (2008), “De Rodamonte a las Rodomontadas: la conversión de un héroe carolingio en género bufo”, en José Manuel Lucía Megías y María Carmen Marín Pina (eds.), Ana Carmen Bueno (col.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 471-502.
- MARTÍNEZ RUIZ, Enrique y PI CORRALES, Magdalena de Pazzis (2002), “La investigación en la Historia Militar moderna: realidades y perspectivas”, *Revista de Historia Militar*, N° extraordinario 1, pp. 123-170.
- MONTANER, Alberto (1993) ed., *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Crítica.
- MONTES, Diego (1537), *Instrucción y regimiento de guerra*, Zaragoza, George Coci, transcrito en María Jesús Mancho Duque (dir.), Mariano Quirós García (coord.), *La ciencia y la técnica en la época de Cervantes: textos e imágenes*, Salamanca, Universidad, 2005.
- PARKER, Geoffrey (1976), “The Military revolution 1560-1660-A Myth?”, *Journal of Modern History*, 48, pp. 195-214. [Recogido en Hammer (2007: 1-20)]
- PHILLIPS, Gervase (2002), “Of Nimble Service: Technology, Equestrianism and the Cavalry Arm of Early Modern Western European Armies”, *War and Society*, 20, pp. 1-21.
- PIDAL, MARQUÉS DE Y SALVÁ, MIGUEL (1854), *Colección de documentos Inéditos para la Historia de España*, t. XXV, Madrid, Imprenta de la Viuda de Calero.
- PUDDU, Raffaele (1984), *El soldado gentilhomme. Autorretrato de una sociedad guerrera: la España del siglo XVI*, Argos Vergara, Barcelona.
- RAMOS GRADOS, Ana Cristina (2001), “*Florizando*” de Ruy Páez de Ribera (Salamanca, Juan de Porras, 1510). *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- RICO, Francisco (1998), dir. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica.
- RÍO, Alberto del (2008), “Libros de caballerías y fiesta nobiliaria”, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Amadís de Gaula, 1508: 500 años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional

- de España-Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, pp. 383-402.
- RIQUER, Martín de (1974), *Tirante el Blanco. Versión castellana impresa en Valladolid en 1511 de la obra de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ROBERTS, Michael, "The Military Revolution, 1560-1660", en Rogers (1995: 13-35).
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. (1996), *El debate sobre la caballería en el siglo XV*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. (2002), «Teoría de la fábula caballeresca», en *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*, eds. Eva Belén Carro Carbajal; Laura Puerto Moro; María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas; Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 343-358.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. (2008), "Esfuerzo. La caballería de estado a oficio (1524-1615)" en José Manuel Lucía Megías y María Carmen Marín Pina (eds.), Ana Carmen Bueno (col.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 661-689.
- ROGERS, Clifford (1993), "The Military Revolutions of the Hundred Years War", *Journal of Military History*, 57, pp. 241-278, [recogido en Hammer 2007: 21-58].
- ROGERS, Clifford (1995), *The military revolution debate. Readings on the military transformation of early modern Europe*, Boulder-San Francisco-Oxford, Westview.
- SAINZ DE LA MAZA, Carlos (2003), ed. de Garci Rodríguez de Montalvo, *Las Sergas de Esplandián*, Madrid, Castalia.
- SÁIZ SERRANO, Jorge (2003), *Guerra y nobleza en la Corona de Aragón. La caballería en los ejércitos del rey (siglos xiv - xv)*, Valencia, Universitat de València Servei de Publicacions. Puede consultarse en <http://www.tdx.cesca.es/TESIS UV/AVAILABLE/TDX-0210104-124724/saiz.pdf>
- SALES DASÍ, Emilio José (1998), "El *Florisando*: libro sexto en la familia del *Amadís*", en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballería y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de València, pp. 137-156.

- SARMATI, Elisabetta (1996), *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini.
- THOMPSON, I.A.A. (1995), "Money, Money, Money and Yet More Money! Finance, the Fiscal-State, and the Military Revolution: Spain 1500-1650", en Rogers (1995), pp. 273-98.
- TUDELA, José (1941), ed. López de Palacios Rubios, Juan, *Tratado del esfuerzo bélico heroico*, Madrid, Revista de Occidente.
- VALE, Malcolm (1981), *War and Chivalry. Warfare and Aristocratic Culture in England, France and Burgundy at the End of the Middle Ages*, Londres, Duckworth.
- VERRIER, Frédérique (1997), *Les armes de Minerve. L'Humanisme militaire dans l'Italie du XVI^e siècle*, París, Presses de la Sorbonne.
- VIÑA LISTE, José María (1995), ed., Alonso de Cartagena, *Doctrinal de los cavalleros*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- YANGUAS Y MIRANDA, José (1843), *Historia de la conquista del Reino de Navarra por el duque de Alba. Ilustrada con notas y con un prólogo y breve compendio de la historia de dicho reino por don José Yanguas y Miranda, secretario de la Diputación Provincial de Navarra e individuo de varios cuerpos literarios*, Pamplona, Imprenta de Longás y Ripa.
- ZIMIC, Stanislav (1987), "Amadís de Gaula de Gil Vicente: de la novela al drama", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 72, pp. 35-56.
- ZURITA, Jerónimo (1580), *Historia del rey Don Fernando el Católico. De las empresas, y ligas de Italia*, Zaragoza, Domingo de Portonariis, 1580. Edición en línea preparada por Javier Iso Echegoyen (coord.), Pilar Rivero y Julián Pelegrín: <http://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2423>

DANIELE CRIVELLARI

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA Y LOS LIBROS DE CABALLERÍAS:
EL CABALLERO DEL SOL

La comedia *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara ha sido en varias ocasiones objeto de interés por parte de los estudiosos, a pesar de que, curiosamente, la pieza se haya considerado durante mucho tiempo perdida¹ y de que falte todavía una edición moderna del texto.² Fundamentalmente, la comedia ha sido abordada desde tres enfoques diferentes, a saber: en primer lugar, el que definiríamos ‘autobiográfico’, que vislumbra en *El caballero del Sol* reminiscencias de acontecimientos de la vida de su autor; en segundo lugar, el que considera la dimensión política del texto, que habría que enmarcar dentro de los acontecimientos históricos y diplomáticos de comienzos del siglo XVII, a los que la pieza aludiría; finalmente, el centrado en el análisis de los materiales procedentes de libros de caballerías.

Por lo que al primer enfoque se refiere, Gareth A. Davies, en un estudio sobre los avatares biográficos de Vélez, subrayaba cómo a través de esta comedia escrita en 1617 con ocasión de las fiestas organizadas en los jardines de la villa de Lerma por el Duque de

¹ En 1989 Sabik, basándose seguramente en el estudio de Shergold (1967: 255-256), lamentaba el hecho de que el texto de la comedia de Vélez se hubiera perdido (Sabik 1989: 602); también Stein, todavía en 1993, afirmaba que «the text of *El caballero del sol* is not known to be extant» (Stein 1993: 80). En realidad, varios de los estudios recogidos en 1983 por Peale (v. bibliografía) mencionaban ya pasajes de la obra.

² No parece cierto, como afirma Pavesi (1997: 44n), que Teresa Ferrer Valls anunciara (1993: 38n) una edición de *El caballero del Sol* en la colección que edita la universidad de Valencia, «Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI»; el estudioso estadounidense George C. Peale, por su parte, está llevando a cabo la edición completa de la obra dramática del ecijano, que cuenta ya con más de veinte títulos publicados, aunque todavía *El caballero del Sol* no ha visto la luz.

Lerma, «the ecijano poet demonstrated [...] his readiness to bare a private emotion» (Davies 1983: 23): la historia de Febo, que después de la muerte de su mujer Sol zarpa de Inglaterra rumbo a Nápoles, donde encuentra a Diana, de la que se enamora y con la que al final se casará, sería según el estudioso inglés un reflejo de circunstancias privadas del autor, ya que la segunda mujer de Vélez había muerto en 1615 ó 1616, y el dramaturgo volvería a contraer nupcias poco tiempo después de escribir la pieza, en 1618. Asimismo, la inserción en la tercera jornada de una canción en que «loco un pastor de amores» llora la muerte de su amante, Elisa (p. 28),³ respondería al intento de buscar «a more direct response from his court audience by means of the autobiographical reference» (Davies 1983: 27), así como la celebración de una academia en el segundo acto y las frecuentes alusiones al tema de la privanza en la pieza no serían sino reflejos de los acontecimientos que marcaron la ajetreada vida de Vélez en la corte (Davies 1983: 28-29 y 32).

Desde otra perspectiva, en un extenso ensayo sobre fiestas teatrales cortesanas y vida política en la primera mitad del siglo XVII, Anna Pavesi analiza las repercusiones que el célebre «Spanish match» tuvo en la producción literaria de la época y destaca en la pieza de Vélez una «evidente dimensione politica» (1997: 44).⁴ Según la estudiosa, tanto el argumento y los personajes de la pieza como las circunstancias de su primera puesta en escena no podrían entenderse cabal y totalmente de no considerar el trance por el cual estaba pasando la corte en esos años, tratando de mediar para el casamiento de la Infanta María con el príncipe Carlos de Gales. Elementos como el viaje de Febo a Nápoles (metáfora evidente de una ciudad española) y el personaje de Don Roque formarían en este sentido parte de un conjunto de «molti altri scherzosi riferimenti

³ Para las citas del texto nos hemos basado en la suelta sevillana del siglo XVIII publicada por Francisco de Leefdael, para la cual remitimos a la bibliografía. Agradecemos a este propósito a Claudia Demattè el habernos proporcionado su transcripción del texto.

⁴ «Con Febo e il suo girovagare si alludeva ironicamente alla figura storica del Principe di Galles e al suo lungo e infruttuoso «corteggiamento» dell'Infanta, mentre Gondomar, ritenuto il principale propugnatore dell'alleanza matrimoniale con l'Inghilterra, era tratteggiato nel buffo Don Roque, diplomatico spagnolo dal linguaggio magniloquente che non fa che lamentarsi del rigido clima inglese e delle difficoltà economiche che lo affliggono lontano dall'amata patria (erano le stesse inascoltate lamentele che Gondomar, sempre più desideroso di ritornare in Spagna, andava avanzando proprio in quel periodo)» (Pavesi 1997: 45).

alle vicende storiche» (1997: 45) con los que Vélez salpica el texto. El largo soliloquio en que el protagonista cuenta sus orígenes y las razones de su huida de Inglaterra (pp. 4-6), además, guarda estrechas analogías con el caso del príncipe inglés, como ha señalado Valbuena Briones (1983: 46 y 49-51), que por su parte habla en este sentido de «un juego de alusiones» para cuya correcta comprensión «es necesario estar al tanto de los sucesos diplomáticos del momento» (*ibidem*: 45).⁵

Es, en efecto, innegable que tanto la coyuntura política como los aspectos prácticos de la producción y de la puesta en escena de la obra (a saber, el encargo por parte de don Diego Gómez de Sandoval y Rojas,⁶ su representación ante un público selecto de nobles, diplomáticos y cortesanos, la condición de entonces de Vélez como criado del conde de Saldaña y las posibilidades que el espacio de la representación, los jardines de Lerma, ofrecía a nivel escénico, entre otras cosas) pudieron influir de manera significativa en el proceso de *inventio* y de estructuración de esta comedia eminentemente cortesana, «de género cortesano puro» (Ferrer Valls 1991: 180). Asimismo, es verosímil que el dramaturgo, que intentaba hacerse hueco en la corte y acostumbraba a insertar en sus comedias alusiones a su situación personal y a las precarias condiciones económicas que caracterizaron toda su vida,⁷ hubiera querido recordar a su recién fallecida mujer o agasajar a sus mecenas.⁸ Aun admitiendo que las referencias a hechos y personajes históricos tuvieran fines políticos o fueran de carácter autobiográfico, y sean imprescindibles para profundizar en la comprensión de algunos pasajes de la obra, en el texto destaca también un elemento muy a menudo observado por la crítica y que sin embargo no ha merecido

⁵ Vélez volvería a aludir al «Spanish match» también en otra comedia, *El rey naciendo mujer*, compuesta probablemente en 1623 (Vélez de Guevara 2006: 35), y en la que otra vez aparece el personaje del príncipe de Gales, el nombre de Febo y el tema del casamiento entre nobles españoles e ingleses.

⁶ Pedro de Herrera, en su relación de las fiestas, hablando del dramaturgo afirma: «puede creerse cuánto se esmeraría en esta [obra], por servir en tal ocasión al conde, de quien es ordinario familiar, favorecido y estimado por sus buenas partes»; véase Ferrer Valls (1993: 268).

⁷ Sobre este aspecto véanse los estudios de Davies (1983) y Peale (2004), y las respectivas bibliografías.

⁸ Según Valbuena Briones (1983: 44), por ejemplo, «el empleo de una academia en la pieza constituía una hábil maniobra cortesana, pues había de complacer al conde de Saldaña, que había fundado y auspiciado la Academia de Madrid que se había reunido periódicamente de 1606 a 1612».

hasta la fecha un análisis detenido, es decir: la presencia y la incidencia de elementos procedentes de los libros de caballerías o relacionados con ellos.

Ya las primeras relaciones de las fiestas, que proporcionan datos interesantes acerca de la puesta en escena de la pieza, no dejaron de llamar la atención sobre este aspecto. Francisco Fernández Caso, en su *Discurso en que se refieren las solenidades y fiestas con que el excelentísimo duque celebró en su villa de Lerma la dedicación de la Iglesia Colegial y translaciones de los Conventos que ha edificado allí*, afirmaba: «las descripciones y encantos que en los libros de cavallerías fueron increíbles y disparatadas vimos aquí con los ojos» (Ferrer Valls 1993: 257); y Pedro de Herrera, en su *Translación del Santísimo Sacramento a la Iglesia Colegial de San Pedro de la villa de Lerma...*, incluía una pormenorizada descripción de «la comedia de Luis Vélez, intitulada *El caballero del Sol*, imitando acción de libro de cavallerías» (Ferrer Valls 1993: 266). También en tiempos recientes, muchos estudios señalan el carácter caballeresco de la obra, bien hablando de las «extravagances of the romances of chivalry» (Spencer y Schevill 1937: 18) contenidas en la comedia, bien destacando cómo su argumento «reminds us, and Vélez intended that the play do so, of the books of knightly adventure that turned Don Quixote's head» (Loftis 1987: 116).

Ahora bien, ¿hasta qué punto es posible hablar para *El caballero del Sol* de influencia o reescritura de materiales procedentes de libros de caballerías? Tanto las relaciones del siglo XVII como los estudios modernos, en realidad, hacen hincapié más en la que parece ser una imitación superficial del argumento y de algunos elementos temáticos del género caballeresco que en la inserción de aspectos específicos sacados en concreto de uno o más libros de caballerías. La homonimia entre el protagonista de la pieza veleceña y el héroe de los cinco libros del *Espejo de príncipes y caballeros* – obra conocida también como *El caballero del Febo*, cuyo primer volumen publicara en 1555 Diego Ortúñez de Calahorra –, además de algún que otro elemento del argumento, han hecho suponer posibles relaciones entre los dos textos. En realidad, ya Valbuena Briones (1983: 42) había señalado cómo, a pesar de recoger del *Espejo* dos temas («la peregrinación en un barco [...] y la lucha interior entre un amor fatídico y un amor sano que le traerá progenie»), el ecijano «se desentiende de la línea argumental del libro de Ortúñez». Más recientemente, Ignacio Arellano (2001: 39) destaca

por su parte «la casi nula relación, más allá de una etiqueta nominal en el protagonista, con la novela de Ortúñez». Como señala atinadamente Susana Hernández Araico (2007: 69), hay que tener en cuenta en este sentido que «el asunto novelesco del caballero del Febo se halla evidentemente muy difundido a principios del siglo diecisiete», como demostrarían, además de la pieza de Vélez y sucesivamente *El castillo de Lindabridis* de Calderón, la mención de este héroe en el *Tesoro* de Covarrubias (s.v. «Cavallería») como ejemplo paradigmático de los libros de caballerías y en el *Guzmán de Alfarache*, en la crítica contra las mujeres que leen libros de caballerías y, a partir precisamente de 1617 (año del estreno de *El caballero del Sol*), la reimpresión de las cinco partes del libro de Ortúñez. Otra posible relación intertextual, esta vez por compartir el mismo título, podría entrecruzarse con *El caballero del Sol*, libro «a lo divino» publicado en 1552 en Medina del Campo por Pedro Hernández de Villaumbrales,⁹ aunque también en este caso no parece que las correspondencias entre los dos textos vayan más allá de una simple equivalencia onomástica.

Un análisis detenido de la pieza veleceña permite observar en efecto algunos elementos que no pasan de ser huellas, rastros – eso sí – perfectamente reconocibles del género caballeresco, y que sin embargo no parecen constituir ninguna cita directa ni reescritura de libros de caballerías. Más que insertar referencias específicas a textos concretos, Vélez parece jugar con los conocimientos de su público: para entender el carácter de las alusiones a la materia caballeresca y el papel que desarrollan en el ámbito de la producción dramática del ecijano, hay que tener en cuenta por un lado la importancia que los temas y los motivos sacados de los libros de caballerías e insertados en los espectáculos teatrales va adquiriendo a lo largo del siglo XVII, también – y, quizá, sobre todo – en el ámbito de las representaciones cortesanas.¹⁰ La difusión y el éxito de los que había gozado el género caballeresco en el siglo XVI continúa, como ha sido demostrado,¹¹ hasta bien entrado el siglo siguiente, produciendo una sedimentación de temas, personajes, argumentos en la memoria colectiva, un caudal de referentes mne-

⁹ El título completo de la obra es *Peregrinación de la vida del hombre, puesta en batalla debajo de los trabajos que sufrió el Caballero del Sol, en defensa de la Razón Natural*. Existe edición moderna; v. la bibliografía.

¹⁰ Véase a este respecto Ferrer Valls (1993: 35).

¹¹ Véase Lucía Megías (2000 y 2004) y Eisenberg - Marín Pina (2001), y la bibliografía allí citada.

mónicos popularmente compartido al que los dramaturgos podían hacer referencia. El género caballeresco, lejos de perder importancia en épocas de Felipe III y Felipe IV, llega pues a convertirse al contrario en un «fondo folclórico a cui l'autore si rivolge per attingervi i motivi di cui ha bisogno per la sua opera» (Demattè 2005: 39).¹²

Por otro lado, la posibilidad de despertar y estimular la memoria histórico-cultural y tradicional del público a través de alusiones a un conjunto de conocimientos comúnmente compartido, que en otro lugar definimos «tejido mnémico popular» de los espectadores (Crivellari 2008: 13), es sin duda uno de los rasgos más distintivos del *usus scribendi* de Vélez, que en sus obras mezcla frecuentemente elementos heterogéneos sacados sobre todo de la tradición popular y del Romancero. Este mecanismo intertextual, que guía el proceso de *inventio* y de estructuración de sus piezas, supone una tácita interacción entre varias posibilidades de evocación a través de la palabra dramática, el horizonte de espera de los espectadores y su memoria cultural, ese «fondo folklórico» al que el autor hábilmente guiña en muchas ocasiones el ojo.

En lo concerniente a la atención de Vélez por la materia caballeresca, ya en 1970 Maria Grazia Profeti señalaba alusiones burlescas a los libros de caballerías en muchas de sus obras;¹³ por lo que a la historia del Caballero del Febo se refiere, cabe mencionar algunas referencias explícitas que se encuentran en *El Verdugo de Málaga*, *El Hércules de Ocaña* y *Más pesa el rey que la sangre*. En la primera pieza el gracioso Bonete afirma irónicamente «Caballero soy del Febo, / que en aventuras tan raras, / peleaba y no comía»; en la segunda, el personaje de Céspedes menciona al héroe como «un aprendiz nuevo». Finalmente, en *Más pesa el rey que la*

¹² Añade la misma autora: «Non si considera di primaria importanza l'esistenza di un ipotesto chiaramente identificabile, quanto invece il riferimento ad un testo-tipo, una sorta di 'astrazione tipologica' che contiene tutte le possibili combinazioni di personaggi, avventure, mostri e incantesimi che possano venir riconosciute come appartenenti alla materia cavalleresca, benché non riconducibili ad un unico libro» (Demattè 2005: 39).

¹³ Se trata de *El amor en vizcaíno*, *los celos en francés y torneos de Navarra*, *El Verdugo de Málaga*, *Más pesa el rey que la sangre y blasón de los Guzmanes*, *El Hércules de Ocaña*, *A lo que obliga el ser rey*, *El rey en su imaginación* y *El águila del agua*. Véase al respecto la nota de M. G. Profeti a los vv. 1798-1799 de *Los hijos de la Barbuda*, en los que Sancho le reprocha a Ramiro: «que ya los dos parecemos / libro de caballerías» (Vélez de Guevara 1970: 176 y 288-289).

sangre, describiendo un torneo que se está celebrando en ese momento fuera del escenario, el criado Costanilla afirma: «Que hoy se ha deshojado el libro / en el sevillano alcázar / del Caballero del Febo, / si no de Amadís de Gaula» (vv. 155-158);¹⁴ las frases no pasan de ser irónicas y rápidas alusiones a los libros de caballerías y a sus personajes, y sin embargo muestran la importancia otorgada por el dramaturgo a los mecanismos de alusión intertextual.

También por lo que se refiere al caso específico de *El caballero del Sol* Vélez, más que recurrir a citas directas e inmediatamente reconocibles de libros de caballerías, muestra con toda evidencia la intención de estimular lo que ha sido definido como el «sustrato folklórico caballeresco» (Demattè 2005: 46)¹⁵ de sus espectadores a través de alusiones y reminiscencias que remiten en términos generales a la materia caballeresca como patrimonio cultural común, fábulas (o *fabulae*) y materiales narrativos extremadamente conocidos en la época, y que en este sentido implican una participación 'activa' por parte del público a nivel mental e imaginativo. Veamos, a través de ejemplos sacados del texto, cómo el dramaturgo andaluz consigue despertar la memoria de sus espectadores con relación a ese sustrato caballeresco.

En primer lugar llama la atención el elemento onomástico, ya que los nombres de algunos personajes aluden de manera evidente a héroes de libros de caballerías. No sólo el nombre de Febo y su apodo, el de «Caballero del Sol», como ya se ha observado, remiten a varios niveles a los protagonistas de las obras de Ortúñez y Villaumbrales; en la pieza Vélez pone en boca del príncipe un comentario de carácter metaliterario que haría seguramente referencia a la fortuna editorial de uno de estos personajes: «Esta es la causa, Diana, / que el nombre famoso tome / del Caballero del Sol, / insigne en otras naciones» (p. 6). Las palabras del protagonista inglés, que en la *fictio* dramática se encuentra en ese momento en Nápoles, aludirían sin duda a España y al éxito que esa figura había tenido a lo largo de los siglos XVI y XVII en la península ibérica. Téngase en cuenta también que, considerando el punto de vista de los espectadores españoles, la alusión a las «otras nacio-

¹⁴ Citamos de la edición de F. Bianco; véase la bibliografía.

¹⁵ La estudiosa habla de «un substrato folclorico cavalleresco che diventa una sorta di poliantea dalla quale esumare cavalieri famosi, creature meravigliose ed avventure spettacolari» (Demattè 2005: 46).

nes» hubiera podido remitir a Francia, Inglaterra y a todos los países en que los libros de caballerías habían gozado de cierto éxito.¹⁶

Nada casual resulta además la elección de los otros nombres de las *dramatis personae*: los de tres pretendientes de Diana (Píramo, Paris y Adonis) hubieran podido despertar en los espectadores el recuerdo de varios héroes de la tradición literaria o mitológica, mientras que en el caso del príncipe de Hungría, Florisel, el empleo de este nombre habría sido sin duda relacionado con el protagonista homónimo de uno de los ciclos más exitosos del género caballeresco, el de *Florisel de Niquea*. El criado Merlín, autor de algunas interesantes alusiones metaliterarias que se analizarán a continuación, constituye en este sentido una clara referencia al ciclo artúrico y a la materia de Bretaña. El texto, además, está diseccionado de muchísimas alusiones a nombres que remiten a varios niveles a los ámbitos de la mitología y de los libros de caballerías. La mención de Jasón y Colcos (p. 2), Dafne, Apolo, Ifis y Anaxarte (p. 3), Faetonte (p. 4), Adonis (p. 6), el Cid (p. 8), Diana, Endimión y el Minotauro (p. 14), Elena y Troya (p. 24), Palas, Juno e Ícaro (p. 25), Roldán y Medoro (p. 26), Baldovinos y Durandarte (p. 28), Dido (p. 30) y Acates (p. 32), contribuye sin duda alguna a crear una red, una verdadera maraña de referencias clarísima para los espectadores.

Más allá del elemento onomástico, otro aspecto a través del cual Vélez remite a un sustrato caballeresco es la presencia de una «notable nave» (p. 1), descrita detalladamente en la primera escena de la obra por el pescador Lauro – el apodo con el que el dramaturgo se refería a sí mismo –¹⁷ y que permite enmarcar la historia en un ámbito caballeresco ya desde su arranque. A esta descripción el ecijano añade en la misma escena la mención de una torre, una «hermosísima atalaya»; es el «alcázar noblemente fabricado» (p. 1) de Diana, que parece encerrar un prodigio. El elemento temático de la nave, verdadero *Leitmotiv* de la comedia, aparecerá una y otra vez a lo largo de la obra, aunque hay que matizar que no siempre con esa connotación mágica o fantástica: en muchos momentos (pp. 21, 23-24 y 31-32, por ejemplo) el barco es más bien el lugar

¹⁶ La primera parte del *Caballero del Febo*, por ejemplo, había sido traducida al inglés ya alrededor de 1578; véanse las observaciones de Neri (2008: 360-363) al respecto.

¹⁷ Según Manson y Peale, «es muy posible que [Vélez] interviniera personalmente en [...] comedias propias» (Vélez de Guevara 2002: 45), seguramente también en *El caballero del Sol*, actuando de pescador.

en que se desarrolla la acción, bien a través de escenas estáticas con diálogos entre los personajes, bien constituyendo el escenario de las escaramuzas amorosas de Diana y Febo. Asimismo, no hay que olvidar que la presencia de una «nave grande, negra, con sus velas, y el sol por farol» (p. 1) representaba en la economía escénica y escenográfica de la pieza el elemento más relevante, ya que se había levantado en los jardines de Lerma un tablado que llegaba hasta la «metad del río, sirviéndoles de muelle para una nave que avía de venir navegando a dar allí fondo», como recuerda Fernández Caso en su relación (Ferrer Valls 1993: 257).¹⁸ Vélez, autor bien conocido por «el rumbo, el tropel, el boato» de sus comedias,¹⁹ hubiera tenido la posibilidad de lucir a través de estos recursos toda su habilidad en la concepción escénica de la obra, como muestran también las pormenorizadas acotaciones que se encuentran en el texto²⁰ y la positiva acogida de la obra por parte del público de Lerma.²¹

Es especialmente en la tercera jornada cuando el elemento mágico vuelve a aparecer de manera significativa: después de sentar las bases del argumento principal, centrado en la dificultosa historia de amor entre Diana y Febo, Vélez introduce repentinamente «una gran tormenta de truenos, relámpagos, granizo, agua y viento», descrita como «encanto» y «fuerza de Magica [sic]» (p. 25), que obliga a los personajes a buscar amparo en un «bosque muy espeso» (p. 26). En este escenario, de evidentes connotaciones

¹⁸ Véase también la descripción de Pedro de Herrera recogida por Ferrer Valls (1993: 265-269).

¹⁹ Así lo define Cervantes (1998: 93) en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, aludiendo a la complejidad y la espectacularidad de muchas obras veleceñas.

²⁰ Cf. por ejemplo la acotación de la tercera jornada: «*Tocan chirimías, y la trompeta, y los tambores y pífanos, y algunos tiros, y pasará de una parte a la otra del tablado la nave negra y con un sol de oro muy grande por farol; vayan saliendo della Paris, Adonis, Píramo, Florisel y Don Roque*» (p. 31).

²¹ El ya citado Fernández Caso relata: «Resplandeció el ingenio de Luis Vélez en la composición y traça, y en representarla, su bazarria movió, enseñó, deleitó y admiró como maestra y entretenimiento de la vida, haciendo de los ánimos de los oyentes lo que quería, estampándolo y manifestándolo en sus semblantes, poniéndoles alegres sus alegrías, suspensos sus dudas y tristes sus tristezas, como si fueran afectos que de suyo les salieran del alma, sin dexarles hacerles libres por sí ningún movimiento» (Ferrer Valls 1993: 258). Sobre la presencia de una galera en la obra véase también Ruano de la Haza - Allen (1994: 436).

sobrenaturales, Febo presiente la posibilidad de un encuentro con su difunta esposa («esta selva / me están diciendo los ecos / que la está pisando ahora / su divino pie», p. 26), aunque el dramaturgo interrumpe y deja de momento inconclusa esta escena. En el cuadro siguiente aparece don Roque, que se define «andante caballero»²² novel que intenta «asegurar esta selva / de todo gigante fiero / y descortés malandrín» y «desgraviar muchos tuertos» (pp. 26-27), y que en realidad sólo consigue ser apaleado por el ayo de Febo, Artenio, hasta tener «los huesos molidos» (p. 28), en una escena cómica de claro sabor quijotesco.

La sucesiva introducción de una canción marca – tal como en muchas otras piezas de Vélez –²³ el comienzo de una escena de carácter sobrenatural en que, después de intentar Febo abrazar el sol (símbolo de su mujer) y quedar burlado, aparece en el escenario «un animal con una piel blanca, llena de estrellas de oro», que pocos instantes después «deja caer el rostro de animal y, puesto en dos pies», resulta ser «mujer en cabello» (p. 30), es decir Sol, la difunta mujer del príncipe. El espectro exhorta cariñosamente a su amado a empezar otra vida, casándose con Diana, y desaparece súbitamente gracias a un rápido juego de tramoyas («Ábrese un peñasco y cubra a Sol»; «Aquí se vuelve la selva, y aparesce [sic] una ciudad con sus torreones, y prosigue Febo», p. 31). Otra vez el hábil empleo de la maquinaria teatral se funde con la alusión a escenas y clichés narrativos que hubieran podido estimular la memoria tradicional común relativa al caudal caballeresco de los presentes en los jardines de Lerma.²⁴

El análisis de la actitud de Vélez con respecto a la materia caballerescas y en general a los materiales narrativos de origen literario no podría considerarse completo de no tener en cuenta el elemento cómico e irónico, que como ya advirtieron los primeros espectadores de la comedia²⁵ reviste una importancia fundamental en la

²² La misma expresión se había utilizado ya en la segunda jornada (p. 17).

²³ Por ejemplo en *Reinar después de morir*, *Los hijos de la Barbuda*, *El conde don Pero Vélez* y *don Sancho el Deseado* y *El espejo del mundo*.

²⁴ Le estructura de la escena del encuentro del caballero con un fantasma después de la muerte de su amada, además, es muy parecida a la que Vélez volverá a emplear en *Reinar después de morir*.

²⁵ Pedro de Herrera habla por ejemplo de don Roque como de «un supuesto cavallero español, que el autor introduxo por graciosidad», añadiendo que Vélez «mezclava en todo mucho donaire. Entretuvo así al auditorio alegremente»; cf. Ferrer Valls (1993: 268).

pieza y que se concreta en los personajes de don Roque y su criado Merlín. En efecto, en varios momentos el ecijano – siguiendo el esquema convencional de la comedia – interrumpe el desarrollo de la historia de amor entre Diana y Febo para introducir paréntesis de carácter cómico en que los personajes hacen referencia a géneros o a clichés literarios. Además de la alusión al *Quijote* antes mencionada, Vélez guiña en otras ocasiones el ojo al espectador; en la primera salida al escenario del gracioso, por ejemplo, el dramaturgo pone en boca de esta figura unas palabras que, además de mostrar todo su enojo por verse obligado a vivir junto a su amo muchas peligrosas aventuras, permitirían despertar la memoria del público en dos direcciones distintas.

MER. ¿Qué aventura te engendró,
o cuál, para tus porfias,
libro de caballerías,
que en mis males se anotó?
Pues con tan pocos reales
te llevan tus desatinos
de noche por los caminos
de día por los jarales. (p. 7)

Hay aquí una muestra evidente y paradigmática de la capacidad de Vélez de fundir alusiones a hipotextos diferentes, activando el patrimonio mnemónico de los espectadores para suscitar relaciones intertextuales: el indignado comentario de Merlín no sólo alude al género caballeresco, entendido esquemática y convencionalmente como conjunto de aventuras, sino que remite (aunque de manera menos inmediata para el público moderno) a una composición que sin duda habría sido conocida y reconocida por los espectadores de la época, es decir el romance «Vámonos, dijo, mi tío»,²⁶ uno de los textos más difundidos acerca de la figura de don Gaiferos. Los dos versos citados por Merlín («de noche por los caminos, / de día por los jarales»), que en el hipotexto hacen referencia al viaje emprendido por el sobrino de Roldán y su tío a París para encontrarse con su madre y vengar la muerte del padre matando al conde Galván, adquieren aquí una evidente connotación irónica, ya que se refieren a las estafalarias andanzas del gracioso junto a su amo. A través de un proceso de desvalorización paródica, Vélez recontextualiza

²⁶ Romance recogido en Durán (1945: 247). Se trata del texto n. 375.

los versos del romance en un ámbito diferente, cómico, basándose evidentemente en los conocimientos del público, ya que el proceso de resemantización del texto quedaría clara sólo al reconocer el modelo de referencia. A un mecanismo análogo de reescritura paródica de este o de otros fragmentos del mismo romance, por otra parte, el ecijano recurre en al menos cuatro casos más, a saber: *Los hijos de la Barbuda*, *El lucero de Castilla y luna de Aragón*, *El amor en vizcaíno* y *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*.²⁷

Las intervenciones del criado, gracias al distanciamiento crítico otorgado por la palabra cómica, incluyen también referencias de carácter metaliterario a otros géneros, como por ejemplo el de la novela pastoril. Quejándose con su amo de la indigencia en que están sumidos, Merlín pregunta de hecho:

MER. ¿No fuera mejor tratar
de cenar y de comer,
que ha un año que parecemos
los dos libros de pastores,
que es todo tratar de amores
y de celosos extremos,
sin que un capítulo diga
jamás cómo se sentaron
y comieron, y almorzaron? (p. 9)

La sensibilidad por la reflexión metaliteraria en general y por la metateatral en particular, característica de la escritura dramática del ecijano,²⁸ lleva el autor a construir complejos e indudablemente refinados mosaicos intertextuales que incluyen varios materiales narrativos, a veces también contemporáneos; prueba de ello es la mención de «la casa confusa de los zelos» (p. 14) que constituye el mote de una academia celebrada en la segunda jornada, y que podría remitir, como ha observado Valbuena Briones (1983: 44) a *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Cervantes. Por nuestra parte, señalamos también que en el ámbito de las celebraciones de 1617 en la villa de Lerma fue representada una comedia escrita por

²⁷ Cf. nuestras observaciones al respecto (Crivellari 2008: 27-28, 46-49 y 56-57).

²⁸ Véanse por ejemplo nuestras consideraciones acerca de *El rey naciendo mujer* (Crivellari en prensa).

el conde de Lemos y cuyo título era precisamente *La casa de los celos* (Ferrer Valls 1993: 260).

Pasando por alusiones a diferentes contextos, más que a través de la reescritura concreta de un texto concreto, o tomando de un solo género, Vélez despierta en definitiva la memoria tradicional del público en múltiples direcciones, estimulando sus conocimientos a lo largo de toda la obra. El ecijano, durante mucho tiempo considerado meramente – y algo limitadamente – como el autor de la búsqueda de la espectacularidad, del «rumbo» y del «boato» de los que hablara Cervantes, aparece en este sentido como un autor mucho más complejo e interesante, extremadamente atento a las posibilidades ofrecidas por la palabra dramática. El análisis de las diferentes tipologías de reminiscencias textuales, que pasan por alusiones a veces casi imperceptibles para el espectador moderno, y sin embargo muy evidentes para el auditorio del siglo XVII, permiten poner de relieve su peculiar «sensibilidad intertextual».

Si bien es indudable que en muchos casos «la certera intuición del ecijano le llevaba a encontrar fácilmente en unos romances o en un libro de caballerías el *leitmotiv* en torno al cual iba a crear la obra dramática» (Valbuena Briones 1983: 39), la atención por los mecanismos en que se basa el juego intertextual al que Vélez invita a sus espectadores hace que el dramaturgo plasme los hipotextos sobre la base también de ese «sustrato folklórico» al que hemos aludido. Así en *El príncipe viñador*, por ejemplo, el astigitano trata la leyenda de don Duardos y Flérída, tomando como punto de partida la tradición del *Primaleón* y del *Palmerín de Olivia*, aunque pasando evidentemente por la reescritura de Gil Vicente en su conocida *Tragicomedia de don Duardos*, y fundiéndola además con la tradición romanceril, que se concreta en la inserción de dos romances viejos en el entramado textual de la pieza.²⁹ En el teatro del ecijano el poder evocador de la palabra, gracias a la alusión a materiales compartidos y conocidos como en el caso de los libros de caballerías, permite enriquecer la acción dramática con múltiples, nuevos significados. El valor de estas alusiones reside en su capacidad de hacer hincapié en los conocimientos compartidos de sus espectadores, de «jugar» con ellos pasando por diferentes estrate-

²⁹ Sobre la incidencia del romance en la pieza véase nuestro estudio (Crivellari 2008: 32-39).

gias de reescritura; de ahí que estas señales textuales cobren valor polisémico en el momento de su puesta en escena, una ambivalencia de significados que a través de la construcción de una tupida red intertextual permiten mantener una constante y activa relación con el público, ensanchando además el ámbito narrativo de referencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, Ignacio (2001), “La isotopía emblemática y su pertinencia genérica en *El caballero del Sol*, comedia cortesana de Vélez de Guevara”, en Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado (cords.), *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, pp. 37-53.
- ARELLANO, Ignacio (coord.) (2004), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos.
- CERVANTES, Miguel de (1998), *Entremeses*. Ed. Nicholas Spadacini. 13ª ed. Madrid, Cátedra.
- CRIVELLARI, Daniele (2008), *Il romance spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*, Roma, Carocci.
- CRIVELLARI, Daniele (en prensa), “*Romancero, romances e riflessione metateatrale: alcune osservazioni su El Rey naciendo mujer* di Luis Vélez de Guevara”, en *Atti del XXIV Congresso AISPI (Padova, 23-26 maggio 2007)*, Roma, Instituto Cervantes.
- DAVIES, Gareth (1983), “Luis Vélez de Guevara and Court Life”, en George C. Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios Críticos*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 20-38.
- DEMATTÈ, Claudia (2005), *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche.
- DURÁN, Agustín (1945), *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Atlas, 2 vols. (B.A.E. X y XVI).
- EISENBERG, Daniel y M^a Carmen MARÍN PINA (2001), *Catálogo de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensa Universitaria.
- FERRER VALLS, Teresa (1991), *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis.

- FERRER VALLS, Teresa (1993), *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, UNED/Universidad de Sevilla/Universitat de València.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana (2007), “Las inverosimilitudes imaginativas de Calderón y su función dramática teatral: *El castillo de Lindabridis*”, *Teatro de palabras*, 1, pp. 67-77.
- HERNÁNDEZ DE VILLAUMBRALES, Pedro (1986), *Peregrinación de la vida del hombre: novela alegórica del siglo XVI*, H. Salvador Martínez (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española.
- LOFTIS, John (1987), *Renaissance Drama in England & Spain. Topical Allusion and History Plays*, Princeton, Princeton University Press.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2004), *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, Madrid, Trivium.
- LUNDELIUS, Ruth (1983), “Vélez de Guevara’s *El caballero del Sol* and Calderón de la Barca’s *El castillo de Lindabridis* (A Response to Professor Valbuena Briones)”, en C. George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Vélez de Guevara: estudios críticos*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 52-57.
- NERI, Stefano (2008), “Libros de caballerías en Inglaterra”, en *Amadís de Gaula 1508. Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España/Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, pp. 360-363.
- PAVESI, Anna (1997), “Feste teatrali e politica. Un matrimonio spagnolo per il futuro re d’Inghilterra”, en Maria Teresa Cattaneo (ed.), *La scena e la storia. Studi sul teatro spagnolo*, Milano, Cisalpino, pp. 9-57.
- PEALE, C. George (ed.) (1983), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios Críticos*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- PEALE, C. George (2004), “Luis Vélez de Guevara, casos de cortezanía histórica y de ingenio efímero”, en Ignacio Arellano (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, pp. 77-87.
- RUANO DE LA HAZA, José María y John J. ALLEN (1994), *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.

- SABIK, Kazimierz (1989), "El teatro de corte en España en la Iª mitad del siglo XVII (1614-1636)", en Sebastian Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 agosto 1986, Berlín*, Frankfurt am Main, Vervuert, vol. I, pp. 601-609.
- SHERGOLD, Norman D. (1967), *A History of the Spanish Stage from the Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press.
- SPENCER, Forrest Eugene y Rudolph Schevill (1937), *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their Plots, Sources, and Bibliography*, Berkeley, University of California Press.
- STEIN, Louise K. (1993), *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press.
- VALBUENA BRIONES, Ángel (1983), "Una incursión en las comedias novelescas de Luis Vélez de Guevara y su relación con Calderón", en C. George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Vélez de Guevara: estudios críticos*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 39-51.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (s.a.), *El caballero del Sol*, Sevilla, Francisco de Leefdael, s.a. [ejemplares: Biblioteca de Palacio Real, Madrid; sign.: VIII-17149; Biblioteca Nacional, Madrid, sign.: T-4557; Biblioteca Palatina, Parma, sign.: CC* II 28057 (II)]
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1970), *Los hijos de la Barbuda*, Maria Grazia Profeti (ed.), Pisa, Università.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1979), *Más pesa el rey que la sangre*, Frank J. Bianco (ed.), Barcelona, Puvill.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2002), *El espejo del mundo*, William R. Manson y George C. Peale (eds.), Newark, Juan de la Cuesta.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2006), *El rey naciendo mujer*, William R. Manson y George C. Peale (eds.), Newark, Juan de la Cuesta.

VOLUMI PUBBLICATI NELLA COLLANA «LABIRINTI»

- 1 *L'angelo dell'immaginazione*, a cura di Fabio Rosa, 1992.
- 2 *Ercole in Occidente*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1993 (esaurito).
- 3 *I grandi santuari della Grecia e l'Occidente*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1993.
- 4 *«Il mio nome è sofferenza». Le forme e la rappresentazione del dolore*, a cura di Fabio Rosa, 1993.
- 5 *Carlo Battisti, glottologo e attore neorealista*, a cura di Emanuele Banfi, 1993.
- 6 *Culti pagani nell'Italia settentrionale*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1994.
- 7 Paolo Bellini, *La «Descrittione della Pollonia» di Fulvio Ruggieri*, 1994.
- 8 *Immagini del corpo in età moderna*, a cura di Paola Giacomoni, 1994.
- 9 Paolo Gatti, *Synonyma Ciceronis. La raccolta 'Accusat, lacescit'*, 1994.
- 10 *Problemi dell'educazione alle soglie del Duemila. Scritti in onore di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli, 1995.
- 11 *La domanda di Giobbe e la razionalità sconfitta*, a cura di Claudio Gianotto, 1995.
- 12 *Femminile e maschile tra pensiero e discorso*, a cura di P. Cordin - G. Covi - P. Giacomoni - A. Neiger, 1995.
- 13 *Pothos. Il viaggio, la nostalgia*, a cura di Fabio Rosa e Francesco Zambon, 1995.
- 14 *Viaggi e viaggiatori nelle letterature scandinave medievali e moderne*, a cura di Fulvio Ferrari, 1995.

- 15 *Sei lezioni sul linguaggio comico*, a cura di Emanuele Banfi, 1995.
- 16 *Dudone di San Quintino*, a cura di Paolo Gatti e Antonella Degl'Innocenti, 1995.
- 17 Jan Władysław Woś, *La nonciature en Pologne de l'archevêque Hannibal de Capoue (1586-1591)*, 1995.
- 18 *La 'seconda prosa'. La prosa russa negli anni '20 e '30 del Novecento*, a cura di T. V. Civ'jan - D. Rizzi - W. Weststeijn, 1995.
- 19 *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, a cura di F. Bartoli - R. Dalmonte - C. Donati, 1996 (esaurito).
- 20 *I silenzi dei testi. I silenzi della critica*, a cura di Carla Locatelli e Giovanna Covi, 1996 (esaurito).
- 21 Luca Pietromarchi, *La 'Quête de Joie' di Patrice de La Tour du Pin*, 1995.
- 22 *Analisi e canzoni*, a cura di Rossana Dalmonte, 1996.
- 23 Lady Mary Montagu, *Lettere scelte*, a cura di Giovanna Silvani, 1996.
- 24 *Dall'Indo a Thule. I greci, i romani, gli altri*, a cura di Antonio Aloni e Lia De Finis, 1996 (esaurito).
- 25 *Miscillo flamine. Studi in onore di Carmelo Rapisarda*, a cura di Antonella Degl'Innocenti e Gabriella Moretti, 1997.
- 26 *La memoria pia. I monumenti ai caduti della Prima guerra mondiale nell'area trentino-tirolese*, a cura di Gianni Isola, 1997.
- 27 *Atti del Secondo Incontro di Linguistica greca*, a cura di Emanuele Banfi, 1997.
- 28 *Archivio italo-russo*, a cura di Daniela Rizzi e Andrej Shishkin, 1997.
- 29 *Parallela 6: italiano e tedesco in contatto e a confronto*, a cura di P. Cordin - M. Iliescu - H. Siller Runggaldier, 1998.
- 30 *Critical Studies on the Feminist Subjects*, a cura di Giovanna Covi, 1997.

- 31 *Tra edificazione e piacere della lettura: le Vite dei santi in età medievale*, a cura di Antonella Degl'Innocenti e Fulvio Ferrari, 1998.
- 32 *Descrizioni e iscrizioni: politiche del discorso*, a cura di Carla Locatelli e Giovanna Covi, 1998.
- 33 *Dalla tarda latinità agli albori dell'Umanesimo: alla radice della storia europea*, a cura di Paolo Gatti e Lia de Finis, 1998.
- 34 Francesco Bartoli, *Figure della melanconia e dell'ardore. Saggi di ermeneutica teatrale*, 1998.
- 35 Theodor Storm, *'Immensee' e altre novelle*, a cura di Fabrizio Cambi, 1998.
- 36 *Pause, interruzioni, silenzi. Un percorso interdisciplinare*, a cura di Emanuele Banfi, 1999.
- 37 Friedrich Hebbel, *Schnock. Un dipinto olandese*, a cura di Alessandro Fambrini, 1998.
- 38 Elena Rosanna Marino, *Gli scolî metrici antichi alle 'Olimpiche' di Pindaro*, 1999.
- 39 *Reinventare la natura. Ripensare il femminile*, a cura di P. Cordin - G. Covi - P. Giacomoni - A. Neiger, 1999.
- 40 *Percorsi socio- e storico-linguistici nel Mediterraneo*, a cura di Emanuele Banfi, 1999.
- 41 *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, a cura di Francesco Zambon e Fabio Rosa, 1999.
- 42 Ignazio Macchiarella, *Introduzione al canto di tradizione orale nel Trentino*, 1999.
- 43 *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999)*, a cura di Luigi Belloni - Vittorio Citti - Lia de Finis, 1999.
- 44 Michio Fujitani, *Shinkyoku, il canto divino. Leggere Dante in Oriente*, introduzione di Emanuele Banfi, 2000.
- 45 *Giuseppe Fraccaroli (1849-1918) Letteratura, filologia e storia fra Otto e Novecento*, a cura di Alberto Cavarzere e Gian Maria Varanini, 2000.
- 46 *Tutti i lunedì di primavera. Seconda rassegna europea di musica etnica dell'Arco Alpino*, a cura di Rossana Dalmondo e Ignazio Macchiarella, 2000.
- 47 *Co(n)texts: Implicazioni testuali*, a cura di Carla Locatelli, 2000.

- 48 Jan Władysław Woś, *Politica e religione nella Polonia tardomedioevale*, 2000.
- 49 *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra di Ricco, 2000.
- 50 *Rus Africum. Scavo e ricognizione nei dintorni di Dougga*, a cura di Mariette de Vos, 2000.
- 51 *Un'artistica rappresentazione di Esmoreit, figlio del re di Sicilia*, a cura di Fulvio Ferrari, 2001.
- 52 *La scuola alla prova*, a cura di Olga Bombardelli e Marco Dallari, 2001.
- 53 Georg Brandes, *Radicalismo aristocratico e altri scritti su Nietzsche*, a cura di Alessandro Fambrini, 2001.
- 54 Jan Władysław Woś, *Silva Rerum. Sulla storia dell'Europa orientale e le relazioni italo-polacche*, 2001.
- 55 Paolo Gatti, *Un glossario bernense* (Bern, Burgerbibliothek, A. 91 [18]), 2001.
- 56 *Le riviste dell'Europa letteraria*, a cura di Massimo Rizzante e Carla Gubert, 2002.
- 57 *Zehn Jahre nachher. Poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung*, Fabrizio Cambi und Alessandro Fambrini (Hrsg.), 2002.
- 58 *Guido Piovene. Tra realtà e visione*, a cura di Massimo Rizzante, 2002.
- 59 Valeria Ferraro, *Problemi di descrizione della letteratura*, 2002.
- 60 Jan Władysław Woś, *Wokół spraw włosko-polskich*, 2002.
- 61 *I filosofi e la città*, a cura di Nestore Pirillo, 2002.
- 62 *eLearning. Didattica e innovazione in università*, a cura di Patrizia Ghislandi, 2002.
- 63 Annapaola Mosca, *Ager Benacensis. Carta archeologica di Riva del Garda e di Arco (IGM 35 I NE-I SE)*, 2003.
- 64 *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, 2003.
- 65 *Fare letteratura oggi*, a cura di Carla Locatelli e Oriana Palusci, 2003.

- 66 Paul Scheerbart, *La grande luce. Münchhausiadi riunite*, a cura di Stefano Beretta, 2003.
- 67 Brigitte Foppa, *Schreiben über Bleiben oder Gehen. Die Option in der Südtiroler Literatur 1945-2000*, 2003.
- 68 *Voci femminili caraibiche e interculturalità*, a cura di Giovanna Covi, 2003.
- 69 *L'Officina Ellenistica. Poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, cura di L. Belloni, L. de Finis, G. Moretti, 2003.
- 70 Jan Władysław Woś, *Santa Sede e corona polacca nella corrispondenza di Annibale di Capua (1586-1591)*, 2004.
- 71 *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, a cura di G. Lachin e F. Zambon, 2004.
- 72 Kvetoslav Chvatik, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, 2004.
- 73 *Archeologia del territorio. Metodi materiali prospettive Medjerda e Adige: due territori a confronto*, a cura di Mariette de Vos, 2004.
- 74 *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, a cura di Valentina Nider, 2004.
- 75 Christian Weise, *La singolare commedia del villano olandese*, a cura di Stefano Beretta, 2004.
- 76 *Le lingue e le letterature germaniche fra il XII e il XVI secolo. Atti del XXIX Convegno dell'Associazione Italiana di Filologia Germanica*, a cura di F. Ferrari e M. Bampi, 2004.
- 77 Serenella Baggio, *Prezioso e dimesso. La lingua di Arturo Loria al tempo di «Solaria»*, 2004.
- 78 *Memoria. Poetica, retorica e filologia della memoria*, a cura di G. Peron, Z. Verlató, F. Zambon, 2004.
- 79 Nestore Pirillo, *La metafora del tribunale. Tra prudenza e coscienza: l'immagine del tribunale nella filosofia kantiana*, 2005.
- 80 Claudia Demattè, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, 2005.
- 81 Ilario Tancon, *Lo scienziato Tito Livio Burattini (1617-1681) al servizio dei re di Polonia*, 2005.
- 82 *Deutschkompetenzen im universitären Bereich*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2005.

- 83 *Tommaso Traetta: i libretti della 'Riforma'. Parma 1759-1761*, a cura di Marco Russo, 2005.
- 84 *L'Archivio lessicale dei dialetti trentini*, a cura di Patrizia Cordin, 2005.
- 85 *Jacopo Aconcio. Il pensiero scientifico e l'idea di tolleranza*, a cura di Paola Giacomoni e Luigi Dappiano, 2005.
- 86 *Glossae Nonii Leidenses. La prima serie*, a cura di Paolo Gatti, 2005.
- 87 Francesca Di Blasio, *The Pelican and the Wintamarra Tree. Voci della letteratura aborigena australiana*, 2005.
- 88 *Erodoto e il 'modello erodoteo'. Formazione e trasmissione delle tradizioni storiche in Grecia*, a cura di Maurizio Giangiulio, 2005.
- 89 Jan Władysław Woś, «*Florenza bella tutto il vulgo canta*». *Testimonianze di viaggiatori polacchi*, 2006.
- 90 *Translating Tourism. Linguistic/cultural representations*, a cura di Oriana Palusci e Sabrina Francesconi, 2006.
- 91 *Spazi/o: teoria, rappresentazione, lettura*, a cura di F. Di Blasio e C. Locatelli, 2006.
- 92 Stefano Zangrando, *Aspetti della teoria del romanzo. Ortega y Gasset, Lukács, Bachtin*, 2006.
- 93 Alessandro Miorelli, *Ancora nella caverna. Riscritture narrative tardo-novecentesche del mito platonico della caverna*, 2006.
- 94 Italo Michele Battafarano, *Cola di Rienzo. Mito e rivoluzione nei drammi di Engels, Gaillard, Mosen e Wagner*, 2006.
- 95 *I 'test di scrittura' e i corsi di 'Italiano scritto'*, a cura di Vito Maistrello, 2006.
- 96 *A mezzanotte dormono i borghesi. Anarchia e cabaret nella Germania del primo Novecento*, a cura di A. Fambrini e N. Muzzi, 2006.
- 97 *Postcolonial Studies. Changing Perceptions*, edited by Oriana Palusci, 2006.

- 98 *Saperi e linguaggi a confronto. Atti dei seminari interdisciplinari sui linguaggi delle scienze umane e delle scienze fisiche*, a cura di Maria Luisa Martini e Silvia De-francesco, 2006.
- 99 *Arabs*, a cura di Paolo Gatti, 2007.
- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettura della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.
- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*, 2008.

- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Andrea Giorgi, Stefano Moscardelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.
- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venezia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zanrando, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.

Il volume *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo* nasce dalla collaborazione tra vari studiosi che da tempo si occupano non solo di letteratura cavalleresca ma anche dei legami con le arti figurative che sorgono tra la fine del Medioevo e il Rinascimento. Risulta infatti di gran interesse osservare come gli episodi descritti nei romanzi cavallereschi colpirono immediatamente l'immaginario dei lettori dell'epoca e si trasformarono ben presto in realtà visiva: possiamo solo immaginare quale sia stato lo spettacolo che si presentava durante i viaggi reali attraverso l'Europa del XVI secolo quando i nobili venivano accolti nelle varie tappe con ricevimenti trionfali di tema cavalleresco, alloggiati in dimore e manieri con affreschi che ritraevano le gesta di famosi cavalieri mentre sontuosi pasti venivano serviti in stoviglie che rappresentavano la storia d'amore di Amadís e Oriana. Lo studio delle relazioni tra i singoli episodi letterari e la loro rappresentazione nelle diverse dimensioni artistiche sono l'obiettivo degli studi raccolti in questo volume accompagnati da un significativo supporto iconografico.

€ 15,00 i.c.