

# T H E S A V R V S

BOLETÍN

DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO

---

TOMO LIV

Enero - Abril de 1999

NÚMERO 1

---

## «VER» Y «MIRAR» EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

En cualquiera de las obras caballerescas del xvi resulta harto frecuente la aparición de los verbos ‘ver’ o ‘mirar’, a veces con un protagonismo inusitado. Esta afirmación podría parecer, en primera instancia, poco original. No obstante, si profundizamos en las numerosas implicaciones significativas que se derivan de la función de todo aquello relacionado con el amplio campo semántico de la mirada, podemos concluir que su estudio es más que justificado. En sus diversas acepciones, la presencia de los verbos *ver* y *mirar* trasciende a varios niveles discursivos a los que en este trabajo nos referiremos, teniendo en cuenta desde un principio la imposibilidad de abarcarlos en su totalidad. En unos relatos donde el narrador confiesa haber presenciado las aventuras que nos cuenta, donde las doncellas admiran la heroicidad de los caballeros, donde los propios héroes quedan espantados al descubrir la impactante fealdad de sus adversarios, y así en un largo etcétera, la eficacia narrativa, simbólica e incluso moral de la mirada se revela pertinente. Más aún si pensamos que en las raíces de la ficción caballerescas está el *roman courtois* y de sobra conocidos son los argumentos de autoridades como E. Köhler, según las cuales estos discursos surgieron en el siglo xii, entre otras razones, como la respuesta de una determinada clase social ante una situación real incómoda, frente a la que querían autoafirmarse convirtiendo su código de valores en un espejo paradigmático <sup>1</sup>. Las obras de Chrétien de Troyes, por ejemplo,

---

<sup>1</sup> En este sentido, la literatura caballerescas cortés se define como el producto de “una

podrían ser entendidas en este sentido, como textos que van dirigidos a un público que quiere verse identificado con una imagen idealizada, tan arbitraria o mítica como queramos decir<sup>2</sup>. Esta idea medieval de una literatura al servicio de una clase concreta que suscita reacciones de identificación, reivindicación o condena moral por no seguir determinadas pautas de conducta se traslada a los libros de caballerías del xvi. Al menos, en sus primeras y más originales manifestaciones, pensemos en el *Amadís de Gaula*<sup>3</sup>, sigue latiendo la misma idea. Hay autores que desean, en ocasiones es un simple tópico, convertir sus fábulas en ‘espejos de caballeros’, propósito que llega a figurar en el mismo título de la historia en cuestión: así el *Espejo de príncipes y caballeros* de Ortúñez de Calahorra o el *Espejo de caballerías* de Pedro López de Santa

---

sociedad en la que los poderes feudales particularistas toman conciencia de sus intereses y de la necesidad de justificarlos moral e históricamente” (*La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*, Trad. de B. GARÍ, Barcelona, Sirmio, 1991, pág. 42).

<sup>2</sup> Para F. CARDINI, el universo artúrico hunde sus raíces en un “*Idealtypus* arquetípico, el qual mai no ha existit en la història com a tal, sinó *in illo tempore*, en la dimensió metatemporal (i, per tant, metahistòrica) del mite”, *L’imaginari de la cavalleria*, en *El món imaginari i el món meravellós a l’Edat Mitjana (Curs)*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, págs. 55-71 [pág.68].

<sup>3</sup> En el Prólogo general a los cuatro libros del *Amadís de Gaula* subraya Montalvo la importancia de su labor refundidora. Los materiales previos de la historia han sido enmendados, enmiendas que van acompañadas de “tales enxemplos y doctrinas [...] porque assí los cavalleros mancebos como los más ancianos hallen en ellos lo que a cada uno conviene” (citamos por la edición de J. M. CACHO BLECUA, Madrid, Cátedra, 1987-1988, vol. 2, t. I, pág. 225). Este propósito ejemplar se concreta especialmente en el quinto libro de la saga, texto en el que las aventuras narradas plantean un modelo de caballero a lo cruzado. En el Prólogo de las *Sergas* Montalvo traspasa los límites de la ficción para dirigir su amonestación doctrinal a unos destinatarios genéricos de su época. A ellos les interpela con expresiones del tipo: “*Ueamos* agora, altos príncipes [...] ¿qué vos muestra lo temporal?” (seguimos la edición de D. G. NAZAC, Northwestern University, Ph. D., 1976 [Ann Arbor, Un. Microfilms International, 1980], pág. 5). En este contexto, la obra se convierte en ‘espejo de príncipes’ y el verbo *ver* pasa a ser utilizado con el significado de ‘considerar’, ‘pensar’ o ‘reflexionar’. (comentarios más amplios sobre la dimensión moral que Montalvo imprime a los cinco libros del *Amadís* pueden encontrarse en mis artículos: *Las Sergas de Esplandián: ¿una ficción ejemplar?*, en *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo xv* (València, 29, 30 y 31 de octubre de 1990), ed. de R. BELTRÁN, J. L. CANET y J. L. SIRERA, València, Universitat, Departament de Filologia Espanyola, 1992, págs. 83-92; y *Sobre la influencia de las Caídas de príncipes en el Amadís de Gaula y las Sergas de Esplandián*, en *Actas del IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa, Cosmos, 1993, 4 vols., II, págs. 333-338).

Catalina. A medida que se sucedan estas crónicas ficticias la intención primera de los *romans* bretones se verá desplazada por el ritual, por una voluntad de fabular que únicamente invita a la diversión y al pasatiempo. Pero, sin dejarnos llevar por generalizaciones imprecisas, quedémonos de momento con esta afirmación: muchos escritores del *xvi* siguieron considerando que leer o escuchar sus invenciones implicaba para sus lectores u oyentes ‘ver’ la imagen apetecida del ideal.

Más o menos verosímil, el ideal caballeresco se manifiesta a través de la aventura. Trasladando a los libros de caballerías castellanos las observaciones de E. Auerbach sobre el mundo representado por el *roman courtois*: “Es un mundo creado y preparado ex profeso para la prueba del caballero”<sup>4</sup>, puede decirse que este universo fabulado se define por su determinismo, un planteamiento que se rige por las normas de lo excepcional. Esto es, la novedad de estos relatos se consigue a partir de unas aventuras y unos personajes cada vez más extraños e insólitos. Precisamente, de todo ello tenemos noticia a partir de una doble perspectiva: bien sea la del historiador testigo o la del propio personaje. Sus ojos nos dan cuenta de una realidad hiperbólica ante la cual es fácil reaccionar con fases del tipo: “entonces, cuando lo vio, quedó espantado”.

Con el motivo del historiador testigo el autor declina parte de su responsabilidad creadora, al tiempo que pretende otorgarle a su fábula un cierto aire de credibilidad. No obstante estos presupuestos, el recurso no deja de ser una pura convención o falacia. Poco novedosa, esta fórmula histórico-verista hunde sus raíces en la tradición medieval, ya que si hacemos memoria, en los relatos troyanos de Dares y Dictis “una de sus principales características es la pretensión de ser reales y verídic[o]s (Macrobio, *Saturnales*, IV, VI, 13, menciona la *adtestatio rei uisae* como uno de los medios adecuados para producir el *pathos*), y de provenir de los informes de un testigo ocular”<sup>5</sup>. En las *Sergas de Esplandián*, Montalvo se

---

<sup>4</sup> *La salida del caballero cortesano*, en *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE, 1982 (3ª reimpr. en español), págs. 121-138 [pág. 132].

<sup>5</sup> E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de M. FRENK ALATORRE y A. ALATORRE, Madrid, FCE, 1989 [1ª ed. española 1955], I, pág. 252. Durante el siglo *xv*

acoge al tópicos y destaca la labor testifical del maestro Helisabad. De los sucesos narrados por este polifacético personaje, cronista, médico y maestro en lenguas, apenas puede dudarse, especialmente de los de Esplandián, “que muchos de sus grandes fechos *vio & oyó*” (pág. 7). Así las cosas, la presencia de tales individuos semeja pertinente para la verosimilitud de la historia: “avnque en las cosas de Amadís alguna duda con razón se podía poner, en las deste cauallero se deue tener más creencia, porque este maestro solamente lo que vio & supo de personas de fe quiso dexar en escrito” (XVIII, 132). La experiencia cotidiana de los caballeros se transmite a través de la mirada de un historiador que no duda en servirse de ficticios informantes para suplir las posibles lagunas de su conocimiento de los hechos. Hasta aquí la fórmula de la *adtestatio rei uisae* se amolda al convencionalismo del tópicos. Sin embargo, cabe distinguir entre dos tipos de cronistas testigos, entre aquellos narradores internos que se sirven de su propia experiencia y que, por tanto, su perspectiva sólo puede ser equiscente, y aquellos otros historiadores internos que no fundamentan sus conocimientos en su propia experiencia ocular, sino que, en su condición de magos, tienen un dominio, digamos omnisciente, sobre todo los sucesos ocurridos en el relato. Helisabad pertenece al primer grupo. Montalvo destaca la imparcialidad de su cronista al narrar la gran batalla en Constantinopla entre los ejércitos cristiano y pagano, basándose en la imposibilidad material del historiador para conocer a todos los contrincantes:

---

la superioridad de lo visto será recurso fundamental en algunos textos a mitad de camino entre la historiografía y la ficción. El mismo PEDRO DEL CORRAL, en su *Crónica Sarraciana*, llegará a poner en circulación a dos falsos cronistas, Eleastras y Alanzuri, puesto que la proliferación de personajes dificulta la capacidad de un único historiador para abarcar todos los hechos: “De este modo, acontecimientos ocurridos al mismo tiempo en diferentes espacios pueden ser relatados por los propios recopiladores” (J. M. CACHO BLECUA, *Los historiadores de la Crónica Sarracina*, en *Historias y ficciones...*, págs. 37-55 [págs. 54-55]). Y ya en pleno siglo XVI, mientras el género caballeresco vive sus momentos de máximo apogeo, el valor del testimonio visual resulta de gran importancia en las crónicas del descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo. En virtud del carácter de probanza de méritos y servicios que tiene en muchos casos la historiografía americana, los autores dan más crédito a las noticias concretas de exploraciones que a las fuentes literarias precedentes. El deseo de fama de los conquistadores les impulsa a utilizar su mirada para reivindicar la magnitud de sus experiencias frente a una realidad todavía inexplorada.

E si aquí no se cuentan tanto por estenso los grandes fechos que los paganos hizieron, como se faze de los christianos, no creáys que la afición lo causa [...] Mas fue la causa por no tener dellos conocimiento, ni saber sus nombres, aquel gran maestro Helisabad, que, como se vos ha dicho, escriuió esta gran hystoria estándolo mirando dende vna alta torre de la ciudad de Constantinopla (CLXVIII, 797).

A las mismas limitaciones de la mirada alude el cronista del *Florisando*, libro sexto del *Amadís*, cuya capacidad para retener los sucesos se ve desbordada por el fragor de la batalla: “E aquel día, como todos peleauan rebueltos, no dize el hystoriador cosa señalada de ningún cauallero” (LII, fol. LXVIv.)<sup>6</sup>. Personajes como Helisabad o como el ermitaño que acompaña a Florisando y escribe aquello que ha visto y, por tanto, puede traer “a su memoria” (XXXI), nos ofrecen una información más o menos veraz de lo sucedido<sup>7</sup>, relación que puede verse determinada por las deficiencias del punto de vista unipersonal. Un caso distinto es el de individuos como el mago Alquife en el *Lisuarte de Grecia* (*Amadís* VII) o los sabios Lirgandeo y Artemidoro en el *Espejo de príncipes y cavalleros* de Ortúñez de Calahorra. Aparentemente las dotes adivinatorias que ellos poseen les permiten conocer todo lo que ocurra en sus relatos. Tal posibilidad relega el papel del testimonio visual a un segundo plano, siendo sustituido este por un control imaginario sobre la realidad.

Si el motivo del historiador ficticio, íntimamente ligado a otros tópicos como el del manuscrito encontrado, se define como una apropiación, en la mayoría de los casos poco fidedigna, de fórmulas historiográficas por parte de los autores de ficciones caballerescas, la evolución del género dará lugar a la total ritualización de tales procedimientos cada vez más fabulosos. Tan convencionales como

<sup>6</sup> Citamos *El sexto libro del muy esforçado e gran rey Amadís de Gaula, en que se recuentan los grandes e hazañosos fechos del muy valiente e esfoçado cauallero Florisando, príncipe de Cantaria, su sobrino, fijo del rey don Florestán*, por la edición de 1510. Salamanca, JUAN DE PORRAS.

<sup>7</sup> La condición clerical de estos cronistas, recordemos que también de Helisabad nos decía Montalvo que “[era hombre] de missa” (LII, 293), les confiere una autoridad como biógrafos verídicos, del mismo modo que podríamos tildar a otros ermitaños, como aquel Blaysen al que se le atribuye el relato de las andanzas del mago Merlín (*El Baladro del sabio Merlín. Libros de caballería. Primera Parte*, ed. de A. BONILLA Y SAN MARTÍN, Madrid, NBAE, 6, 1907, cap. LIV, pág. 23).

pueda serlo la representación del universo caballeresco a través de la perspectiva de sus actantes. La identidad de estos personajes queda definida por su relación con una realidad externa cuya excepcional esencia asumen sin cuestionarla apenas. Más aún, casi es imposible diferenciar a los personajes del marco irreal que les envuelve. Allí quedan enmarcados como un elemento más de una pintura idealista. Y es que los caballeros y las damas que protagonizan estas obras no pueden escapar a un arquetipismo fosilizado en su uso constante. Conforme evoluciona el género se hace cada vez más innecesaria la descripción física y moral de los protagonistas. Su prosopografía y etopeya es genérica: todos los caballeros y todas las damas, habitualmente las mismas amadas de los correspondientes héroes, están caracterizados en base a unos atributos físicos o morales reiterados hasta la saciedad. No esperamos descripciones singularizadoras porque en todo momento esta literatura rehuye el psicologismo. El narrador los dibuja invistiéndolos de una aureola extraordinaria que los convierte en continua repetición del modelo original. En este contexto, el papel de la mirada es lógico: los personajes ostentan unos privilegios, digamos hermosura, riqueza, heroísmo y poderío social, que exhiben ante los ojos de los demás. Cuando alguien mira y, valga la redundancia, admira el universo caballeresco, se suscitan en él una serie de reacciones, tales como el deslumbramiento, el espanto o la simple adoración, a partir de las cuales queda de relieve esa majestuosa presencia del protagonista. Utilizando los verbos ver o mirar, el narrador describe la realidad a través de sus propias criaturas<sup>8</sup>. Y este perspectivismo facilita, además, la total identificación de los actantes con la sociedad a la que pertenecen y que mitifican como espectadores de quiméricas

---

<sup>8</sup> La utilización del verbo 'ver' sirve normalmente para introducir un pasaje con carácter descriptivo: "vio una cosa que le puso en mayor admiración (DIEGO ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, *Espejo de príncipes y caballeros (El Cavallero del Febo)*, 6 vols., ed. de D. EISENBERG, Madrid, Espasa-Calpe [Clásicos Castellanos], 1975, t. III, l. II, V, 57). El narrador delimita los contornos de la realidad desde la óptica de un personaje, hecho que dentro de la lógica discursiva puede entenderse como recurso verosimilizante. Ahora bien, si tenemos en cuenta que la figura del narrador-cronista es una pura convención y que la perspectiva de los personajes, que él recoge, está mediatizada por su condición altamente idealizada, cuando no irreal, debe destacarse que el grado de verosimilitud que ofrecen tales testimonios sólo se justifica en el seno del propio relato.

experiencias. ¿No es esta muchas veces la función que se le encomienda al personaje comparsa en estos libros?

Generalmente, la presencia del pueblo en estos relatos es esporádica y siempre colectiva. Es presentado como un grupo indefinido, “como una especie de coro, que no dialoga ni comenta personalmente la acción y sirve sólo de fondo al cuadro”<sup>9</sup>. Cuando alguno de sus miembros no es utilizado como instrumento para obtener una determinada información, se le suele introducir como espectador. El pueblo se apiña entonces para celebrar la llegada de algún personaje singular, corroborando con la mirada su unánime opinión sobre la excepcionalidad de los caballeros, damas o engendros que desfilan ante sus ojos. En el puerto de Constantinopla atraca la fusta serpentina que conduce a la maga Urganda, a Esplandián y a los principales caballeros cruzados de las *Sergas*. Su presencia pronto causa un gran impacto en los habitantes de la ciudad: “como por las gentes sentida & vista fue, las bozes y el ruydo fue muy grande” (CXVII, 612). La expectación provocada por la nao impulsa a que “todos, assí los que vestidos estauan como los desnudos, corrían con gran prisa a la *ver*” (612). La vivencia cotidiana se ha visto interrumpida por un hecho que tiende a magnificar la reacción de ese grupo anónimo que designamos como personaje-comparsa. Eso sí, las apreciaciones visuales de este espectador colectivo se limitan a los aspectos externos del objeto o ser que se observa, aspectos que en el caso, por ejemplo, de los caballeros son habitualmente su belleza corporal<sup>10</sup> y, a veces, la suntuosidad de sus vestimentas o armaduras. A través de estos

---

<sup>9</sup> J. RUBIÓ I BALAGUER, *Vida española en la época gótica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, pág. 158.

<sup>10</sup> Hiperbólicamente idealizada, en la belleza de estos personajes apenas hacen mella los golpes o cicatrices recibidas en sus continuas aventuras ni los achaques del paso del tiempo, pues los caballeros siempre se mantienen en el vigor de sus fuerzas, en un presente continuo (S. SERRANO PONCELA, *El mito, la caballería andante y las novelas populares*, en *Papeles de Son Armadans*, 53 (1960), págs. 121-156 [pág. 132]. Sin embargo, aunque esto suele ocurrir pocas veces, los autores pueden utilizar la mirada para describir el desarrollo físico de los héroes. Poniendo como ejemplo a Rodríguez de Montalvo, dice J.B: Avalle-Arce que este escritor tiene un mayor interés por el decurso del tiempo narrativo, tendencia que empieza a notarse en el Libro III del *Amadís* y que puede suponer un avance respecto de la “narrativa tradicional y de las preocupaciones medievales” (*«Amadís de Gaula»: el primitivo*

elementos el autor de libros de caballerías entronca con prácticas retóricas de la Antigüedad clásica. Desde la época helenística, señala Curtius, la epideixis establecía ciertos esquemas fijos para el panegírico de los soberanos, y “la hermosura corporal no podía faltar” en la enumeración de las cualidades naturales del elogiado<sup>11</sup>. Según el concepto griego de la *Kalokagathia* su importancia no se reducía al mero aspecto físico del individuo sino que planteaba una correspondencia armónica entre la apariencia externa del hombre y sus virtudes internas. Trasladando esta equivalencia a nuestro terreno, la belleza del caballero asegurará una conducta valerosa, cuando “plus la beauté d’un homme est grande, plus il y a de chances pour qu’il soit capable de s’illustrer par des actions d’éclat”<sup>12</sup>. O invirtiendo la ecuación, cualquier personaje feo o de aspecto aterrador deberá ser clasificado, dentro de las coordenadas eminentemente maniqueas del género caballeresco, del lado de los malvados enemigos<sup>13</sup>. El personaje-comparsa también se hace eco de estos personajes. En el *Lisuarte de Grecia* de Silva se presenta en

---

*y el de Montalvo*, México, FCE, 1990, pág. 327). Como marcas textuales de este intento de personalizar la dimensión temporal del relato, advertimos en las *Sergas* que Esplandián, tras ser armado caballero, emprende la tarea del rescate de su abuelo Lisuarte. Al regresar a la corte de Londres, la reina Brisena contrasta el aspecto de su nieto con su experiencia anterior y concluye lo siguiente: “mas como ella vio a Esplandián armado tan rico & tan fermoso, semejole que vn palmo más que quando ante lo viera, auía crecido” (XXVI, 163). La opinión de Gastiles al reunirse con el héroe en la Montaña Defendida apunta al mismo motivo: “Mas quando él vio a Esplandián tan crecido & tan fermoso...” (LXI, 335). Personajes separados geográficamente se reencuentran posteriormente. Desde la perspectiva de uno de ellos se advierte con sorpresa el cambio en la fisonomía o en la condición de los personajes que se describen. El recurso de señalar la evidencia objetiva del transcurso cronológico se limita, sobre todo, al caso de jóvenes donceles convertidos en aguerridos caballeros.

<sup>11</sup> *Literatura europea y...* I, pág. 260.

<sup>12</sup> SYLVIA ROUBAUD, *Corps en beauté, corps a l’épreuve: le héros du roman de chevalerie*, en A. REDONDO (ed.), *Le Corps dans la société espagnole des xv<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles: Colloque International, Sorbonne, 5-8 oct. 1988*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, págs. 253-266 [pág. 257].

<sup>13</sup> A la fealdad se le suele atribuir en estos relatos un simbolismo moral. No obstante, de acuerdo con la impronta cada vez más cortesana que adquiere el género caballeresco, la fealdad es vista también como motivo que provoca la risa o la burla. Feliciano de Silva identifica en ocasiones a los enanos con simios, equivalencia que es un primer atisbo de la dimensión grotesca de tales individuos. En el *Florisel de Niquea*, parte III, el temor de una niña hacia la fealdad de una enana es objeto de burla entre los asistentes a una reunión placentera: “pues juntas todas estas señoras e príncipes cabe un fermoso estanque que en la

la corte de Trapisonda Sulpicio, rey de la Ínsula Saluajina, con sus dos hermanos. Su ferocidad y descomunal grandeza espanta a quien los ve: “Por donde yuan todos los que los *vían* recebían gran espanto, e rogauan a Dios quisiesse guardar a Lisuarte e a Perión e a Olorius de tan esquiuos diablos” (XCIII, fol. CVr.)<sup>14</sup>. Los tres caballeros cristianos van a enfrentarse con tan temibles oponentes. Como la heroicidad de los protagonistas ya ha quedado evidenciada previamente después de numerosas hazañas, el narrador introduce la opinión de los anónimos espectadores en un intento de crear una cierta *tensión discursiva*, como queriendo decir: “mis caballeros son grandes héroes, pero nunca estemos seguros de sus triunfos, porque con tamaños rivales siempre puede ocurrir una tragedia”. La perspectiva del pueblo se revela, pues, como medio instrumento retórico al servicio de la caracterización de los personajes y también como técnica narrativa.

Otras consideraciones derivan del análisis de la perspectiva de los personajes si distinguimos la función de la mirada ante motivos caracterizadores de estas obras como el amor, el hecho de armas o la presencia de lo maravilloso. Con respecto al papel de la mirada en el despertar de la pasión amorosa pocas cosas nuevas pueden añadirse. Desde la tradición clásica se habla del amor *de visu* o amor a primera vista, insistiéndose desde un punto de vista fisiológico en que la pasión sexual nace de la visión del otro. Durante la Edad Media, y especialmente en contextos religiosos, la preeminencia de los ojos como vehículo del amor se vio cuestionada por el valor que los autores le atribuían al oído: “la experiencia es sustituida por la doctrina, la indagación activa por la recepción pasiva”<sup>15</sup>. Entramos de esta manera en el campo del amor *ex auditu*, fórmula que en

---

huerta estaua, començaron [a] auer mucho plazer con la muy hermosa niña la Fortuna que estraño temor mostraua de la enana ximiaca y, estando abraçada con la Emperatriz cada vez que la miraua la enana ponía las sus hermosas manos en los ojos con temor que de vella rescibía, y la enana estaua muy corrida de lo que sobre esto Darinel y Busendo dezían, y desto reýan mucho las infantas” (cito por la edición de 1546, Sevilla, Juan Cromberger, cap. LXVIII, fol. XCr.).

<sup>14</sup> Cito este séptimo libro del *Amadís* por la edición de 1525, Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger.

<sup>15</sup> DOMINGO YNDURÁIN, *Enamorarse de oídas*, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, II, págs. 589-603 [pág. 602].

ocasiones se plantea con un carácter más espiritualizante y exquisito. En los libros de caballerías encontramos numerosos ejemplos de cada una de estas dos vías de enamoramiento, con una clara ventaja del amor *de visu* <sup>16</sup>. No queremos proponer aquí, sin embargo, un largo inventario de tales manifestaciones. Por el contrario, detengámonos en algunos casos que permitan ilustrar la evolución del género. El descubrimiento del cuerpo femenino que en *La Celestina* era el detonante de la enfermedad amorosa de que fue víctima Calisto, es también el responsable del enamoramiento de un sinfín de caballeros y doncellas. Sin ir más lejos, en el modelo fundacional del género, el *Amadís de Gaula*, el narrador empieza su historia hablando de cómo se conocieron los padres del futuro héroe:

como aquella infanta [Elisena] tan hermosa fuese y el rey Perión por el semeiante [...], en tal punto y ora *se miraron*, que la gran honestidad y santa vida della no pudo tanto que de incurable y muy gran amor presa no fuesse, y el Rey assí mismo della, que fasta entonces su coraçón sin ser sojuzgado a otra ninguna libre tenía (t. I, pág. 230).

Gracias al sentido de la vista, Amor ha disparado sus flechas: Elisena no puede defenderse, “no pudo tanto”, ante la herida de un amor “incurable”, que aprisiona su voluntad, “presa no fuesse”, del mismo modo que la de Perión. En pocas líneas Montalvo nos trae a la memoria una serie de tópicos, habituales desde la tradición clásica <sup>17</sup>, que solo son posibles a partir del concurso de los ojos y,

<sup>16</sup> Aunque por regla general estos relatos siguen algunos tópicos del amor cortés, a pesar del alto grado de idealización de las relaciones amorosas, siempre está presente esa dimensión carnal que impulsa a los caballeros y también a algunas doncellas a querer satisfacer rápidamente sus deseos sexuales, causa, tal vez, que contribuyera al desdén de los moralistas del xvi hacia tales narraciones.

<sup>17</sup> La transformación del amor en un dios que se inmiscuye en los asuntos humanos o la figura alegóricamente personificada del Amor que hiere con sus dardos, hiere y cautiva la voluntad de los descuidados amadores, son motivos que arrancan de la tradición grecolatina y gozan de gran prestigio a partir de Ovidio, autor latino cuya *Ars amatoria* se convierte en lectura favorita durante la Edad Media. La bibliografía acerca de estos temas desborda los límites de este trabajo, no obstante, remitimos a los trabajos de C. S. LEWIS, *La alegoría del amor: estudio de la tradición medieval*, Buenos Aires, Eudeba, 1969; D. ALONSO, *Las metáforas de los daños de amor y la correlación en Petrarca*, en *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970 <sup>4</sup>, págs. 87-103; o R. FERRERES, *La flecha alegórica con que hiere el amor*, en *Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1961, I, págs. 517-524.

claro está, de ese atractivo físico que impacta en la mirada como una fuerza sobrenatural. En resumidas cuentas, una forma de percibir la realidad más ritual que aquella situación que nos refiere Martorell cuando su caballero protagonista llega a la corte de Constantinopla. En compañía del viejo emperador griego, Tirant penetra en una cámara donde la presencia de Carmesina arrastra tras de sí la conmocionada mirada del caballero:

E per la gran calor que feia —perquè havia stat ab les finestres tancades— stava mig descordada, mostrant en los pits dues pomes de paradís que crestallines parien, les quals donaren entrada *als hulls de Tirant* que, de allí avant, no trobaren la porta per hon eixir e tostemps foren apresonants en poder de persona liberta, fins que la mort dels dos féu separació (I, CXVII, 228) <sup>18</sup>.

La riqueza del pasaje no pasa desapercibida <sup>19</sup>. El escritor gandiense juega con la ironía y los contrastes. Frente a las damas emparamentadas de los textos caballerescos castellanos, la princesa Carmesina experimenta como cualquiera de nosotros las molestias del calor, de ahí que estuviera “mig descordada”. Junto a esta inmersión directa en la realidad más cotidiana, se levanta la ilusión literaria. Los ojos de Tirant cobran vida a través de la personificación, y no consiguen escapar al hechizo de esos pechos que parecen “dues pomes de paradís”. No hay que pensar mucho para advertir la relación simbólica que se establece entre el cuerpo de Carmesina y el concepto del pecado original a partir de las manzanas del paraíso. Del mismo modo que resulta evidente la contraposición entre la oscuridad en que se halla la cámara principesca, símbolo de muerte o en todo caso de dolor, y la claridad que inunda la sala tras abrir las ventanas, luz que hace que los pechos de Carmesina, símbolos del amor y del placer sensorial, muestren una metafórica tonalidad cristalina. En distintos niveles, Martorell crea una situación altamente connotativa que va más allá de los simples convencionalismos al uso.

<sup>18</sup> *Tirant lo Blanch*, 2 vols, ed. de ALBERT G. HAUF, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990.

<sup>19</sup> A este respecto, cabe resaltar las analogías existentes entre el nacimiento del amor en Tirant y en Calisto, semejanzas desarrolladas por R. BELTRÁN en su artículo *Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: los primeros síntomas del mal de amor*, en *Celestinesca*, 12, 2 (noviembre 1988), págs. 33-53.

Y si de convencionalismos hablamos, la materia caballeresca está llena de ellos. Continuando con el motivo del amor *de visu*, advertimos que en muchos textos del xvi los autores, como en tantos otros aspectos, buscan la originalidad por el camino de la exageración hiperbólica, rayando en ocasiones con la esfera de lo indecible. En el séptimo del *Amadís*, Feliciano de Silva sigue el rumbo impuesto por Montalvo y nos cuenta del enamoramiento de su protagonista haciéndose eco de motivos tradicionales. El caballero Lisuarte, nada más llegar a la corte de Trapisonda se encuentra con la infanta Onoloria, entonces:

la *miró*, que ésta era la más hermosa donzella que *nunca vio*, e como la *miró*, el amor que a nadie perdona le penetró en tal manera que cuasi color en el rostro no le quedó. E sentióse tan vencido de sus amores, que por poco estuu de no se amortescer (VI, XIr.).

La hermosura de la donzella sigue siendo el estímulo necesario para encender el amor, pero en este caso la belleza corporal se halla magnificada a través del uso del superlativo: “la más hermosa donzella que *nunca vio*”, fórmula todavía en grado positivo que puede verse superada por la divinización de la mujer amada. Así se expresa el caballero Parmíneo hablando de su señora Brildeña en el mismo capítulo: “si pagano fuera yo, pensara ser estos los dioses que ellos adoran” (VI, XIIv.). Esta manifestación resulta poco novedosa considerando que la pasión amorosa llevaba al propio Calisto a similares expresiones hiperbólicas, confesándose miembro de una nueva religión cuyo objeto de culto era Melibea: “Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo” (Auto I). Sin embargo, a pesar de lo trillado de tales afirmaciones, estamos en una dinámica que Silva va a desarrollar hasta límites insospechados. Y es que en su *Amadís de Grecia*, libro noveno de la saga y obra en la que el regidor de Ciudad Rodrigo se desmarca de las ataduras que en el séptimo le ligaban a Montalvo, nos hallamos frente a doncellas de una belleza tan extremada que debemos evitar contemplarla. La maga Zirfea, sabiendo de los posibles peligros que entrañaba el deslumbrante atractivo de su sobrina Niquea, le envió a su hermano el Soldán de Niquea una carta en la que le aconsejaba que

pusiese a Niquea en parte donde hasta que se casase de nadie que ba-

rón fuesse pudiesse *ser vista*, porque su hermosura sería tanta que tenía pensado que ninguno la podría *ver* que no muriesse o enloquesiesse [...]y que] creya que el dios Júpiter auía de abaxar del cielo a casar con ella, pues no fallauan que hombre mortal la pudiesse merecer (2ª parte, XXIII, CXIIIr.)<sup>20</sup>.

La perfección física ha pasado de ser un atributo encomiable que se destaca a través del sobrepujamiento a convertirse en un arma cuya contemplación causa graves consecuencias. Las Oriana u Onoloria ‘sin par’ dejan paso a doncellas como Niquea o Archisidea que son comparadas con animales legendarios como el basilisco, puesto que pueden matar con la mirada<sup>21</sup>. Así lo dice la propia Niquea en carta que envía al Caballero de la Ardiente Espada, sobrenombre por el que es conocido Amadís de Grecia: “La mi *vista* ha sido a todos vedada por de no menos condición la mi gran hermosura que suele ser la *vista* del basilisco a todos aquellos que d’él son *mirados*” (2ª parte, XXII, CXIIIr.). Idénticos esquemas utilizará Silva para presentar en el *Florisel de Niquea* (undécimo del *Amadís*) la figura de Archisidea. La belleza de esta princesa es tan extraordinaria que “como llegó a edad de doce años, fue de tanta fuerça su hermosura que muchos y los más de los que la *vían*, súbitamente morían de sus amores inflamados, y otros se partían della como con vascas de rauia, que morían a dos y a tres días, teniendo los ojos enuelesados, destilando muchas lágrimas, sin que ninguna muestra de sentido por palabras ni señas hiziessen. En tales circunstancias, este ser excepcional tuvo que apartarse “donde hombre humano no la *viessa*. Y luego se puso antifaz delante su rostro que jamás hasta agora de ninguno *ha sido vista*” (1ª parte XII, Xr.)<sup>22</sup>. La dimensión casi maravillosa de este personaje femenino, cuya excelencia superlativa ya se resume en su mismo nombre: compuesto del prefijo de intensidad ‘archi’ y el latinismo ‘dea’, nos sumerge en un universo tremendamente idealizado donde el aspecto externo es enemigo de la mirada. Por eso, la princesa se “puso antifaz” y marchó con un numeroso séquito de bellas muchachas a fundar una corte singular en plena naturaleza. Su peripecia introdu-

<sup>20</sup> Cito por la edición de 1549, Sevilla, Jacome Cromberger.

<sup>21</sup> “El basilisco es el rey de los reptiles; con su sola mirada mata al hombre” (*Bestiario medieval*, ed. de I. MALAXEHEVERRÍA, Madrid, Ediciones Siruela, 1996<sup>5</sup>, pág. 159).

<sup>22</sup> *Florisel de Niquea*, parte IV, Zaragoza, Pierres de la Floresta, 1568.

ce en el libro de caballerías nuevos motivos que enriquecen el género: el uso del antifaz se relaciona con la tendencia de Silva al disfraz, a convertir a sus caballeros en lindas doncellas que fingen lo que no son para conseguir sus objetivos, habitualmente, amorosos; y junto a este juego de apariencias que complica la perspectiva de los propios personajes, propiciando el equívoco y consiguiendo las expectativas narrativas <sup>23</sup>, la solución por la que opta Archisidea estableciendo su refugio en la soledad de los bosques permite incorporar al género actitudes y temas de la égloga renacentista. La afición de la princesa hacia la música, el canto y las ‘bucólicas pastoriles’ alude a los vínculos intertextuales que existen entre dos géneros literarios de gran difusión en la primera mitad del XVI.

Retomando el hilo de nuestro discurso, debemos señalar que esta intensificación retórica de la contundencia con que la hermosura hiere en los ojos de los demás no sólo a un etéreo enamoramiento cuyas manifestaciones tópicas: desmayos, lamentos, corazones rasgados, ... se repiten insistentemente. Silva, por ejemplo, no olvida que, en esencia, el amor *de visu* tiene un componente claramente sexual. En este sentido, el de Ciudad Rodrigo se halla más próximo de Martorell que otros autores del género. Si una de las máximas virtudes del *Tirant*, que tal vez nos permita reivindicar la carga realista de la obra, estriba en el hecho de diferenciar entre la imagen pública y privada de sus personajes <sup>24</sup>: el héroe ejemplar que es Tirant tiene que esconderse o escapar por la ventana,

<sup>23</sup> En las obras de Feliciano de Silva se advierte la afición de las doncellas hacia el coqueteo, planteado con frecuencia como motivo de juego y de burla. En esta esfera concreta podemos encontrarnos con explicaciones sobre la utilización del antifaz como aquella que le ofrece Galtezira a Fraudador de los Ardides. Según ella, gracias a esta prenda él no recibirá el daño de quedar “llagado de amores de la vista de mi hermosura” (*Florisel de Niquea*, parte III, CL; CXCVIr.). El énfasis de los peligros que puede acarrear la belleza a quien mira se convierte en tópico al que se recurre en las conversaciones galantes, pero, además, el juego que propicia el encubrimiento voluntario de la identidad permite despertar en los demás la curiosidad, intriga que, volvemos a repetir, deviene en ocasiones, burla o juego.

<sup>24</sup> A este respecto dice M. VARGAS LLOSA sobre la compleja caracterización de los personajes de la obra: “A més de canviar, els personatges també es contradiuen i a vegades es descobriexen abismes entre allò que creuen o diuen que són i allò que els seus actes mostren que realment són” (*Lletra de batalla per «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Edicions 62, 1969, pág. 41).

mientras el 'voyerismo' de Plaerdemavida nos descubre la personalidad privada del amante que intenta vencer la resistencia de Carmesina para llegar a "lo lloc vedat"; en los libros de caballerías los personajes son como los demás los ven: apenas existe diferencia entre su faceta pública y privada, y en el caso de que se dé alguna conducta opuesta a la ortodoxia dominante se disculpa mediante el recurso del matrimonio secreto. Sin embargo, Feliciano rompe con estos esquemas. Su percepción plural del elemento amoroso le lleva a poner en circulación a personajes como Rogel con una moral muy curiosa con respecto a la lealtad a su amada. Puesto que "ahora no veo yo la mía [amada], ni ella vee menos lo que hago" (*Florisel de Niquea*, parte III, CXXI, CLXv.), argumenta el caballero, puedo disfrutar de los placeres carnales con Sarcia que "bien seguro estoy que no lo dirá". La mirada suscita el deseo instintivamente, y Silva lo recuerda a través de personajes como aquella doncella que acusa a Amadís de Grecia por no aceptar sus requerimientos amorosos escudándose en la fidelidad a su dama: "nunca vi hermosura más mal empleada" (2ª parte, XXV, CXVIIv.). Por encima de formulaciones literarias de raigambre tradicional, Silva descubre al lector el papel fundamental de los ojos. De ello también se dio cuenta el autor del *Florisando*, aunque desde una óptica completamente distinta. En los capítulos finales de su obra, Páez de Ribera le cede su palabra ortodoxa al monje Anselmo, convertido en el discurso en 'alter ego' del autor. Los parlamentos de este personaje son una amonestación dogmática contra la mujer, puerta según la primitiva tradición cristiana del pecado. Frente a la usual divinización del género femenino en los libros de caballerías, Anselmo cuestiona su belleza apoyándose en el tópico *¿ubi sunt?*, pero especialmente subraya el papel de la mirada como vía que engendra el pecado. Por tanto, dice el monje, "hay que euitar e apartar la vista dellas [mujeres], que de verlas viene la cobdicia dellas" (CCX, 408).

Como venimos observando el concurso de las acciones 'ver' y 'mirar' posibilita diferentes situaciones, algunas de las cuales tienen un signo radicalmente opuesto. En determinados casos, la mirada llega a sustituir a la palabra. Nos referimos en concreto a aquella sutil invención, popularizada en el *Tirant*, con la que el

amante se declara a su dama ayudado de un espejo. Ante el interés que manifiesta Carmesina por saber quién es la dama por la que suspira el protagonista, este “se posà la mà en la manega e tragué lo espill, e dix: «Senyora, la ymatge que y *veureu* me pot donar mort o vida» [...] La princessa pres prestament lo espill [...] e fon molt admirada que sens parlar pogués hom requerir una dama de amors” (I, CXXVII, 255). En similares circunstancias se desarrolla la confesión amorosa del caballero Rogel que con el hábito de pastor ha pasado a llamarse Archileo. La emperatriz Archisidea pregunta por la identidad de la pastora que cautiva el espíritu del héroe, el cual “como esto dixo [Archisidea], como venía apercebido, para lo que agora oyréys, se llegó cerca de la Emperatriz y, abriendo la ropa que ante sus pechos tenía, descubrió sobre el jubón un espejo de resplandeciente chrystal, hecho a forma de corazón” (*Florisel de Niquea*, parte IV, libro 1º, XVIII, XXIIr.). En estas dos ocasiones los amantes dan prueba de su ingenio confesando sus sentimientos con la colaboración activa de la propia amada que verá reflejada su imagen en el espejo. El galanteo amoroso se viste con las galas del juego cortesano, con las maneras refinadas de una sociedad en la que cada vez son más importantes las habilidades del trato palaciego <sup>25</sup>.

En un sentido diferente los autores pueden utilizar también el sentido de la vista para crear una tensión actancial de la que suelen ser víctimas algunos personajes principales del relato en cuestión. Los autores se sirven de la imposibilidad de la mirada para abarcar en su conjunto la realidad e introducen en la intriga enfrentamientos entre dos caballeros o entre el protagonista y su amada como consecuencia de una interpretación errónea de su conducta externa. Por poner dos ejemplos. A causa de una sospecha infundada el caballero Lisuarte repite hasta cierto punto el drama que llevó a Amadís a convertirse en Beltenebrós. Mientras se recupera de unas heridas, el héroe es visitado por Gradafilea, doncella enamorada de él, pero a la que el caballero no puede amar porque tiene su señora, que es Onoloria. Cuando un hijo del Duque de Alafonte ve la

---

<sup>25</sup> Sobre este particular me remito al artículo de A. DEL RÍO NOGUERAS, *Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías*, en *Actas del IV Congreso da Associação Hispânica de Literatura Medieval...*, II, págs. 73-80.

amistad que Lisuarte y Gradafilea se dispensan, cobran vida las sospechas gratuitas:

[este doncel] *miraua* mucho en ello e tenía mala sospecha del Cauallero de la Vera Cruz, porque assimesmo el Cauallero de la Vera Cruz mostraua mucho amor a la infanta Gradafilea, mas esto no a la parte que aquel donzel lo echaua (*Lisuarte de Grecia*, LI, LVIV.).

Convencido de la veracidad de tales hipótesis, el muchacho desencadena el drama personal de Lisuarte al trasladarse a la corte de Trapisonda y exponer sus suposiciones delante de Onoloria: “ciertamente, dice el doncel, creo que [Lisuarte] tiene parte con ella [Gradafilea], según lo que en ellos *vi*” (LI, LVIr.). Cuando el caballero está en el punto álgido de su trayectoria biográfica, el autor aprovecha la perspectiva de un personaje secundario para plantear un conflicto narrativo: separación de los amantes, que abre en el discurso nuevas expectativas. Esto es, el relato se desarrollará de forma que Onoloria consiga apropiarse de la verdad de unas informaciones que nosotros como lectores ya poseemos.

En el *Florisando* los celos traicionan la percepción de la realidad del Caballero de la Fortuna. Enamorado de la doncella Florianana, no acepta ni entiende el desdén con que lo trata su amada. Decide entonces espiarla:

e [como] él *mirasse* en la mucha conuersación de Arquisil con ella, con sospecha que del tenía, tanto lo *espió* que pudo alcançar a saber cómo Arquisil entraua vna noche por el muro del palacio a vna huerta (CLXXXV, CLXXXIVr.).

Los ojos del de la Fortuna han visto cómo su presunto rival se ha metido en la cámara de su amada. Su conocimiento de la realidad es, sin embargo, deficiente, porque Arquisil iba a visitar en secreto a otra docella y no a Florianana. Al malinterpretar las apariencias el Caballero de la Fortuna pedirá que se haga justicia a través de un desafío, actitud que utiliza el autor para condenar los enfrentamientos entre caballeros cristianos. La mirada como responsable del equívoco es intencionadamente utilizada para exponer el punto de vista del autor, una perspectiva que, paradójicamente, choca con las pautas habituales del género caballeresco.

Entre estos rasgos característicos del libro de caballerías, ya se ha dicho más arriba, destaca la magnificación de la aventura,

contexto en el que los ojos vuelven a desempeñar un papel relevante. En las inmediaciones de la corte se suelen celebrar justas, torneos o duelos judiciales en los que los caballeros muestran sus habilidades y en las que el público espectador experimenta diversas reacciones a través de la mirada. La propia evolución, por ejemplo, del torneo, surgido inicialmente como “un entrenamiento o simulación de combate en el que se podían perfilar determinadas artes y técnicas de defensa o de ataque” y que progresivamente fue convirtiéndose “en una auténtica representación que bien puede ser calificada de teatral, de ficcional”<sup>26</sup>, evidencia la implicación cada vez mayor del público espectador en un ceremonial eminentemente ritualizado en el que convergen motivos de diversa índole. Mientras los litigantes hacen ostentación deportiva de su destrezas, los asistentes al torneo ‘admiran’ su heroísmo. Pero, además de la simple exaltación del esfuerzo con las armas a partir de la complacida observación del combate, otros aspectos adquieren importancia ya nos situemos en el plano histórico, ya en el literario:

The erotic motif, which thus appears early in literature, was clearly a very powerful impulse towards the elaboration of the theatrical element in the real-life tourney as well as in romance [...] From its first appearance, the erotic theme that is woven into the Arthurian romances presents us with something that is exaggerated and extravagant [...] The instinct towards extravagance and decoration was from the beginning a stronger and more basic element in chivalry as an aristocratic ethos than was martial and Christian austerity<sup>27</sup>.

Frente a la aventura en solitario del caballero, de cuyas dimensiones extraordinarias tenemos noticia a través del testimonio de algún sabio historiador o de cualquier personaje que circunstancialmente ha sido testigo, el torneo abre las puertas a la celebración colectiva de la aventura. En la corte demuestra alcanzar el protagonista el don tan anhelado de la fama. Y su renombre se forja

<sup>26</sup> F. J. FLORES ARROYUELO, *El torneo caballeresco: de la preparación militar a la fiesta y representación teatral*, en *Medioevo y Literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de J. PAREDES, Granada, 1995, II, págs. 257-278 [págs. 263 y 265].

<sup>27</sup> M. KEEN, *Huizinga, Kilgour and the Decline of Chivalry*, en *Medievalia et Humanistica: Studies in Medieval & Renaissance Culture*, ed. by PAUL MAURICE GLOGAN, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, págs. 1-20 [pág. 8].

ante los ojos de esa gran masa que asiste al evento situándose en gradas montadas ex profeso para la ocasión, ese público que participa maravillado en unas justas preparadas para conmemorar alguna festividad y que en sí mismas guardan los ingredientes necesarios para convertirse en una fiesta de los sentidos. Recordemos en este sentido los artilugios mecánicos y las invenciones que, por ejemplo, acompañan a la celebración de las fiestas de Inglaterra en el *Tirant lo Blanc* <sup>28</sup>.

A través de las justas o los torneos se borran los límites entre la realidad y la ficción, y en curiosa simbiosis vemos cómo la sociedad renacentista se alimenta de unos motivos literarios que, a su vez, también se pudieron inspirar en eventos históricos de este tipo. En cualquier caso, en ambos contextos la celebración espectacular de tales prácticas “nos habla de la atestiguada tendencia del estamento noble a contemplarse en espectáculo entre sus propios componentes y a comportarse dramáticamente ante los ojos maravillados de los grupos inferiores de la escala social” <sup>29</sup>. Por encima de estas consideraciones ideológicas con carácter general, debe reseñarse que los autores narran estos eventos otorgándole a la mirada otras funcionalidades narrativas. En el capítulo LXI del Libro II del *Amadís de Gaula* cuenta el narrador el duelo judicial que opondrá al protagonista con Ardán Canileo, aquel “feo y muy desemejado y esquivo [caballero] que se nunca vio” (t. I, pág. 866). Llegado el momento del combate, mientras los contendientes entran en el campo de batalla, los espectadores buscan una ubicación idónea para presenciar la lid. Las damas y doncellas se asoman a las “finiestras” de palacio, y “la fermosa Oriana a una ventana de su cámara” (876). Desde este lugar cobra importancia la perspectiva de la amada del héroe. La feroz apariencia del Canileo le infunde pánico: “Cuando assí lo vio Oriana, dixo con gran cuita: «¡Ay, mis

<sup>28</sup> Sobre este particular me remito a los trabajos de J. OLEZA, «*Tirant lo Blanch*» y la *ansiedad de ficción del caballero Martorell*, en *Historias y ficciones...*, págs. 323-335; y T. R. HART, *Comedy and Chivalry in «Tirant lo Blanch»*, en *The Age of Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in memory of Keith Whinnom*, ed. by A. DEYERMOND and I. MACPHERSON, Liverpool University Press, 1989, págs. 64-70.

<sup>29</sup> A. del RÍO NOGUERAS, *Dos recibimientos triunfales en un libro de caballerías del siglo XVI*, en *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1986, págs. 19-30 [pág. 30].

amigas, qué airada y temerosa viene la mi muerte, si Dios por la su gran piedad no lo remedia!» (876). A través de estos temores de la princesa, el narrador magnifica la dificultad de la prueba que debe superar el héroe y plantea unas virtualidades que sólo se resolverán con el desarrollo del combate. Este se prolonga durante varias horas sin que ninguno de los contrincantes demuestre una clara mejoría, e incluso las armas rotas y la sangre que mana de las heridas de Amadís hacen augurar una catástrofe para el protagonista. Así lo advierte Oriana, “cuando assí lo *vio* no gelo pudiendo sufrir el corazón, quitóse con gran angustia de la ventana [...], pensando que a su amigo Amadís se le acercava la muerte” (878). La lectura que realiza la princesa de los hechos que ve contribuye a crear un *crescendo* dramático en la descripción de la aventura; al mismo tiempo, la apreciación subjetiva de lo visto por parte de Oriana se convierte en el medio por el cual el autor consigue dotar a su criatura de una mínima personalidad. Como bien dice Francisco Rico, la descripción de los sentimientos de los personajes en estos libros no admite medias tintas, todos parecen expresarse por igual y en términos bastante exagerados<sup>30</sup>, sin embargo, en este caso debemos señalar que Oriana exterioriza sus inquietudes o deseos a partir de la interpretación, a través de la mirada, de la realidad externa. Y si la condición de espectadora es para la amada fuente de desasosiegos, para Amadís la presencia de su dama es fuente de inspiración. De acuerdo con las pautas del amor caballeresco, la visión de la amada se constituye en estímulo indispensable para emprender las más imposibles empresas<sup>31</sup>. Por eso, cuando el de Gaula está contra las cuerdas y le resulta muy difícil derrotar a Ardán:

*miró* a la ventana donde Oriana estava, y *viéndola* d'espaldas bien conoçió que la su contraria fortuna dél lo causara, y creçióle tan grande

---

<sup>30</sup> Amadís de Gaula y *la ficción pura*, en *Amadís de Gaula*, ed. de J. CERCAS, Barcelona, Círculo de Lectores, 1989, págs. 9-20 [pág. 12].

<sup>31</sup> A diferencia de los posibles peligros que puede acarrear el amor cortés, el amor caballeresco se entiende como una fuerza con un probado valor socialmente integrador. En este contexto la pasión amorosa no entorpece ni dificulta la proeza, sino que contribuye a ella. Por eso, en el *Lisuarte de Grecia*, el rey Amadís aconseja, instantes antes de la celebración de una justa, lo siguiente: “Donzella, dezid a essas señoras todas de mi parte, que salgan a ver tan fermosa batalla como será ésta, porque los caualleros con su *vista* más se esfuerçen” (XLV, XLVv.).

esfuerço, que puso en toda aventura su vida, queriendo más morir que dexar de fazer lo que podía (880).

El amor es una fuerza que ennoblece al caballero, pero que también impone sus obligaciones. De ahí que el amante no se pueda permitir el lujo de salir derrotado en un combate, porque en él se juega tanto la vida como la calidad de sus sentimientos. La fama del caballero trasciende a su dama y él se siente obligado a mantenerla como forma de demostrar su amor.

El testimonio de los ojos es aprovechado también por los autores como recurso técnico al servicio de la gradación caballeresca. Puesto que en estas obras suele ser habitual el que los caballeros encubran deliberadamente su identidad, ya sea porque no quieren ser conocidos hasta haber realizado múltiples hazañas, ya sea por otros móviles puramente arbitrarios, las aventuras de estos personajes parcialmente anónimos propician en ocasiones una curiosa sucesión de perspectivas e hipotéticas suposiciones. Una de las primeras aventuras de Esplandián en las *Sergas* consiste en la liberación de su abuelo Lisuarte, preso en las cárceles que tiene la dueña Arcabona en su castillo. El protagonista, llamado por aquel entonces el Caballero Negro, ha conseguido su objetivo derrotando previamente al gigante Matroco y a su tío Arcaláus. Al regresar a su castillo y conocer lo sucedido, piensa vengar la muerte de su hermano y su tío. No obstante, desearía descargar su ira en un rival notable como Amadís y no en ese Caballero Negro cuya figura parece menospreciar en un principio: “A los dioses plugiesse, lamenta el gigante, que para que mi saña & fuerças bien empleadas fuessen, que tuuiesse agora delante mí aquel Amadís de Gaula que tan loado es por el mundo, o alguno de sus hermanos” (VII, 60). El desarrollo del duelo siguiente contrariará, sin embargo, las expectativas de Matroco, pues se halla frente a un adversario de categoría superior a los caballeros mencionados. Y la constatación de esta superioridad va a ser corroborada por el punto de vista imparcial de un individuo sumamente capacitado en estas lides, Lisuarte, que desconoce por completo la procedencia del Caballero Negro. El juicio del viejo monarca, quien se supone que ha presenciado numerosos duelos durante su larga trayectoria como caballero y señor de la mejor corte del ordo caballeresco, resultará objetivo y

fiable: “Pues que fuesse Amadís, reflexiona Lisuarte mientras mira el combate, no lo pensó: Lo vno, porque en el talle ni en la altura no le era conforme,...” (63). Los ojos de Lisuarte subrayan en primera instancia la diferencia física entre el glorioso Amadís y el Caballero Negro, pero, sobre todo, reconocen la excepcional naturaleza del último en aventuras como la presente: “avnque *vido* la batalla que Amadís ouo con Dardán el Soberbio en Uindelisora [...] & la que después passó con Ardán Canileo el Duçado, que fue vna de las peligrosas que él nunca *viera* [...] ninguna dellas a ésta ygualaua, ni la fuerça de Amadís con la deste cauallero” (63). La destreza del desconocido paladín impacta en el reputado espectador, le sorprende y maravilla, incitándole a seguir especulando con la hipótesis de que pueda tratarse de Esplandián: “Pues pensar que fuesse su nieto Esplandián [...] tan poco lo tuuo por cierto, porque quando él preso fue no era avn cauallero [...] Assí que, por ninguna guisa pudo conocer quién sería, sino que por lo que dél *vio* lo tuuo por el mejor cauallero que armas truxo de los que él *viera*” (63-64)<sup>32</sup>.

Con el recurso del encubrimiento, el narrador posibilita que las dudas de Lisuarte sobre el protagonista del episodio se conviertan en afirmación de su supremacía sobre todos los demás. Desbordado por las circunstancias, el monarca ha tenido que contrastar los conocimientos de que dispone: lo que ‘*viera*’, con lo que acaba de ver. El resultado de tal cotejo es que su experiencia pasada no registra ningún acontecimiento similar y, por tanto, su veredicto es que el Caballero Negro-Esplandián es “el mejor cauallero que armas truxo”. Dentro de la lógica narrativa del discurso caballeresco la mirada sirve para emitir juicios valorativos con respecto a la superioridad en el manejo de las armas de los personajes, y en

---

<sup>32</sup> En el *Lisuarte de Grecia* asistimos a una aventura en la que Perión de Gaula, por aquel entonces llamado Caballero de la Espera, lucha valerosamente contra varios adversarios. Dos caballeros presencian el combate y no consiguen adivinar la identidad del heroico caballero, con lo que empiezan a formular sus hipótesis: “[ellos] estauan espantados de las marauillas que el cauallero hazía, y pensarán que eran Esplandián o Amadís de Gaula si no ouieran oydo las nueuas de su encantamiento. Por otra parte pensauan que sería Norandel o el muy valiente Frandaló; mas no lo creían porque nunca a ellos les *vieran* dar tales golpes” (V, IXr.). Nuevamente los espectadores expresan sus dudas a través de verbos en modo subjuntivo (“pensaran”, “ouieran oydo”), contrastando sus hipótesis con la experiencia de lo visto en el pasado: “nunca a ellos les *vieran*”.

algunos contextos puede también formar parte de la retórica característica utilizada por los autores para describir grandes encuentros armados.

Las grandes batallas entre ejércitos multitudinarios se relatan generalmente siguiendo los mismos esquemas y recurriendo a fórmulas heredadas de la épica. Las más típicas son aquellas imágenes hiperbólicas mediante las cuales el narrador intenta visualizar la magnitud del enfrentamiento armado. Si en el inicio de las hostilidades se destaca el elemento acústico, esto es, el gran estruendo con que se juntan los combatientes, cuando la batalla está en pleno apogeo son habituales las expresiones del tipo: “Ereboliouse entre ellos vna muy braua batalla de saetas, de ballestas, & arcos, que eran más espessas por el ayre que la lluuia quando más espessa cae” (*Sergas*, CXLV, 697), las flechas eran tantas que “la claridad del sol ocupauan” (CLIV, 733); “las saetas y piedras que se tirauan los vnos a los otros, ¿qué os diremos? sino que al sol quitauan la vista” (*Lisuarte de Grecia*, XLVIII, XLIXr.); los paganos atacan Constantinopla como grandes avenidas de un río que se desvían en varios brazos al chocar con un muro (*Florisel de Niquea*, parte IV, libro 1º, LXXXIV, CXXIIr.). Conforme se acerca la disputa a su fin se insiste en la gran mortandad y el pavoroso derramamiento de sangre: “con la sangre, gran parte de la mar, perdida la natural color, en la suya della convertida era” (*Sergas*, CLXXIV, 816).

Con estas imágenes los autores pretenden enfatizar los acontecimientos relatados, y para persuadir al lector de la altura de su crónica, no dudan en interpelarle. Esta función apelativa se concreta a veces “con ciertas expresiones ponderativas de origen épico, cuyo antecedente está en las series iniciadas con *veriedes*”<sup>33</sup>: “Allí viérades la más braua y cruda batalla que se oyó dezir” (*Lisuarte de Grecia*, XXXII, XXXIVv.), “A esta hora viérades hazer marauillas a los dos caualleros” (XXXII, XXXIVr.), ... La aventura de las armas pasa a describirse con las formas de la tópica de lo indecible. Los ejemplos citados tienden a mostrar la imposibilidad del lenguaje humano para delimitar unas acciones que son tan heroicas que llegan a desbordar las expectativas de los propios lectores. De ahí

<sup>33</sup> F. WEBER DE KURLAT, *Estructura novelesca del Amadís de Gaula*, en *Revista de Literaturas Modernas*, 5 (1967), págs. 29-54 [pág. 37].

ese intento de visualizar a través de las mencionadas imágenes hiperbólicas.

Al hilo de lo expuesto, si las hazañas de los caballeros son tan excelentes que pueden calificarse como hechos nunca vistos, argumentan los autores, sería una lástima que cayeran en el olvido. Por tanto, los narradores se complacen en hablarnos de pinturas o esculturas con carácter conmemorativo o simplemente informativo que algún mago ha realizado para ser vistas y admiradas durante largo tiempo. La imagen posee entonces una finalidad análoga a la que los escritores medievales suelen reclamar para la escritura en muchos de sus prólogos, esto es, entronca con la idea dominante desde la Alta Edad Media de que la imagen “segons la concepció de Gregori el Gran, tenia com a funcions el record (*memoria*) i la pedagogia (*doctrina*)”<sup>34</sup>, funciones que en el ámbito caballeresco podrían traducirse como magnificación de la gesta y utilización de la imagen como ejemplo, modelo o fuente de inspiración para los noveles caballeros y, por extensión, para el público lector. Dice la *Versión de Alfonso XI del «Roman de Troie»*, refiriéndose a Hércules que “en aquel tiempo era costumbre que todos los rreyes que algunas tierras conquerian ponian sus ymages ally fasta o conquerian”<sup>35</sup>. Por motivos diferentes dicha tradición se perpetúa en los libros de caballerías. Así la meritoria victoria de Amadís de Gaula sobre el diabólico Endriago quedará esculpida en una escultura que el Emperador de Constantinopla manda realizar en la Ínsula de Santa María (t. II, l. III, LXXIV, 1154). De este monumento a la fama de Amadís se vuelve a hablar en las *Sergas*, ahora para referir la visita a la isla de Esplandián acompañado de Gandalín y Helisabad. Cuando el que fue el escudero del de Gaula, que “la batalla por sus ojos vio”, contempla la escultura, alaba su realismo: “dezía que tan propiamente como en fecho passó, de aquella guisa estaua figurado”. Pero al narrador no le interesa resaltar tanto la calidad del monumento como las reacciones que suscita en Esplandián, el cual estaba muy espantado “en ver cosa tan esquiva [...] no pudiendo

<sup>34</sup> J. C. SCHMITT, *Introducció a una història de l'imaginari medieval*, en *El món imaginari i el món meravellós a l'Edat Mitjana (Curs)*, ed. cit., págs. 15-33 [pág. 24].

<sup>35</sup> Versión de ALFONSO XI del «Roman de Troie». MS. H-j-6 del Escorial, ed. by K. M. PARKER, Applied Literature Press, 1977, pág. 3.

**L**ap. x. en que la historia dize como la princesa estubo toda la noche en diuersas estimulaciones y pèsamiètos z de lo que determino: z de como vio la carta de Lucrata quel cauallo dela rosa le dio z escriuio la respuesta.



**L**a princesa se retruxo en su camara y no tuuo tanto poder el sueño que la tráscordasse ni a dormecièsse para no acordarse de lo que auía passado con el cauallo ò la rosa: y de lo que sus padres sobre el le auían hablado/ y como el cauallo le auía parecido muy bien: avn que era muy sabia temia la determinaciõ de su iuyzio rezelãdo q̄ su aficion la podia engañar. Tã bien pèsaua q̄ podria ser possible auerle dicho

Grabado en madera de la edición publicada en Valencia por Juan Viñao en 1519, de *Don Claribalte*, de Gonzalo Fernández de Oviedo.

LÁMINA I

**Cap. xxxiiij.** como el principe de Armenia se fue a Londres despues que fue vencido z se presento por prisionero delante de la princesa de Inglaterra assi como lo auia prometido.



**E**l dia siguiete despues q̄ la batalla paso entre aq̄stos dos cauallos segū la ystoria lo ha recotado casi aora d̄ medio dia llego alōdres el p̄ncipe d̄ armenia armado como salio po cō menos soberuia z v̄cido z toparōle muchos de los suyos z p̄gutarōle como le auia ydo en la batalla z el dito andad aca al palacio d̄l rey: z allī lo sabreyz z n̄ica otra cosa dixo ni pudierō saber d̄l: z assi como se apeo en palacio el Rey z la Reyna z la Princesa estauan juntos: z muchos caualleros presentes z entro el Príncipe de Armenia z hincada la rodilla delante d̄ la n̄icesa dito

Otro grabado de la edición de 1519 de *Don Claribalte*, de Gonzalo Fernández de Oviedo.

LÁMINA II

pensar ni creer que ningún esfuerzo de hombre humano tan grande miedo pudiese vencer” (XLVII, 272). El sobrecogimiento y la admiración del caballero ante la imagen se convierten en tributo elogioso y privilegio de Amadís, pero, a su vez, la contemplación de la escultura le infunde a Esplandián serios temores y dudas sobre su futuro, miedo de encontrarse con temibles adversarios como el Endriago y duda sobre la posibilidad de emular el heroísmo de su padre. La mirada vuelve a convertirse en recurso para plantear renovadas expectativas narrativas.

El mismo motivo de la celebración figurativa de las gestas bélicas reaparece en otras obras como representación pictórica. Tras ordenar como caballeros a tres príncipes, el rey Amadís conduce a sus invitados a “vna gran sala que toldada de ricos paños de oro era, que del rey Lisuarte quedaran”. En estos paños “estaua[n] historiada[s]” las proezas más significativas del de Gaula narradas en los cuatro primeros libros de la saga amadisiana. El prestigioso monarca mandó poner estas pinturas en la sala “porque los caballeros estraños pudiesen *ver* algunas de las estrañas qu’él passó” (*Lisuarte de Grecia*, LXIX, LXXXIIv.). Satisfecho de los méritos alcanzados a lo largo de su trayectoria caballeresca, Amadís exhibe ante los demás esa especie de biografía plástica figurada en los ricos paños de oro. La trascendencia narrativa del asunto sería mínima a no ser que entendamos estas prácticas como gesto de autoexaltación narcisista de los propios héroes, o, en todo caso, como táctica empleada por el narrador para resaltar la figura del correspondiente caballero protagonista. Algo similar podemos decir del descubrimiento que efectúa el Caballero del Febo al llegar al castillo donde está encantado su padre, Trebacio, emperador de Grecia, con la hermosa Lindaraxa. En una pared del patio de la fortaleza “*vio* por una muy estraña y sutil arte figurados todos los grandes y famosos cavalleros que havia havido, uno en seguimiento de otro, como havían seído en el mundo. Y con gran deleite que recibió en *verlos*, fue *mirándolos* todos de uno en uno, hasta que llegó a los postreros, donde *vio* su mesma figura y nombre junto con otros dos cavalleros muy grandes y bien hechos, con sus letreros de oro [...] Y estas dos figuras y la suya parecían estar más frescas que las otras, tanto que parecía que en aquella mesma hora las acabavan de pintar” (*Espejo*

*de príncipes y caballeros*, t. II, l.1º, XLIV, 194-195). Las pinturas, ejecutadas por Palisteo, padre de Lindaraxa y conocedor de las artes mágicas, son en esta ocasión instrumento para privilegiar al héroe, identificándolo con “los grandes y famosos caballeros que había havido”. Una manera, pues, de las muchas con que los escritores establecen esas gradaciones entre los caballeros en un intento de dotar a sus criaturas de una cierta personalidad distintiva. Eso sí, nuevamente, apoyándose en el concurso de la mirada que atestigua la veracidad del sobrepujamiento.

Después de lo dicho casi resulta ocioso hablar del papel de la vista en relación con los episodios maravillosos, ya que si consideramos que en sus orígenes el significado etimológico del concepto de maravilla implica ‘mirar con asombro o admiración’<sup>36</sup>, los contenidos discursivos expuestos justifican sobremanera la pertinencia de esta etiqueta en los libros de caballerías. Esto es, en estas obras aparecen seres extraños y excepcionales, a veces ajenos a toda lógica racional, se narran aventuras mágicas increíbles que nada tienen que ver con la realidad cotidiana, pero, básicamente, ¿tan distinta es la realidad cotidiana reflejada en estos relatos de aquella otra realidad que podemos denominar como maravillosa? Para los actantes de tales libros la presencia de gigantes, serpientes monstruosas o magos omniscientes puede despertar en ellos reacciones de temor, desconcierto, sorpresa o turbación, pero, después del impacto inicial estos seres e invenciones no causan una ruptura total de sus ficticias expectativas. *Grosso modo*, estos personajes poseen como cualquier lector una capacidad de extrañamiento, pero con la diferencia de que ellos aceptan en la mayoría de las ocasiones las pautas de un universo quimérico sin llegar a problematizarlas. No obstante estas consideraciones, permítanseme unos breves comentarios acerca de algunos acontecimientos trazados con el sello inconfundible de lo maravilloso. Atendiendo a las afirmaciones de Le Goff sobre el concepto de maravilla, la situación más frecuente es la ya mencionada admiración de los personajes cuando ven un fenómeno inesperado<sup>37</sup>, ya sea natural o de naturaleza mágica. Sin

<sup>36</sup> M. BREA, *Milagros prodigiosos y hechos maravillosos en las Cantigas de Santa María*, en *Revista de Literatura Medieval*, V (1993), págs. 47-61 [pág. 49].

<sup>37</sup> Un rasgo esencial de lo maravilloso es, para este autor, “El carácter de lo

embargo, la evolución del género evidencia muchas veces el influjo de los gustos de la sociedad cortesana del quinientos en el devenir argumental de alguno que otro episodio. El hecho extraordinario no es entonces fruto del puro azar o de los caprichos de un malvado encantador, sino que es posible que los mismos personajes utilicen a los magos para ver aquello que desean. La magia, por ejemplo, funciona en esos momentos al servicio de la representación, ha dejado de formar parte de un estrato externo al de los ficticios personajes para adaptarse a su misma esfera idealizada. Estando en poder de un control todopoderoso sobre los sucesos de la narración, los magos pueden estar a las órdenes de reyes y caballeros y utilizar sus conocimientos para darles 'plazer'.

En el *Lisuarte de Grecia*, terminadas las justas celebradas en las fiestas de Pentecostés y mientras los caballeros y las damas se disponen a comer, Amadís se dirige a Urganda para pedirle: "Lo que yo quiero que por mí hagáys es que mostréys aquí alguna cosa de vuestro saber con que nos déys a todos plazer y autorizéys nuestra fiesta" (LXXVI, LXXXIXr.). De pronto, la maga Urganda se convierte en una especie de maestra de ceremonias cuya misión es entretener a un público que se regocija contemplando los prodigios que son 'representados' ante sus ojos. En esta misma dirección apuntan otras aventuras insólitas imaginadas por Feliciano de Silva en el *Amadís de Grecia*. La infanta Axiana agasaja a sus huéspedes conduciéndoles a un bosque donde acontecen diversos encantamientos: una niebla se cierne entre los personajes, luego, aparece una fuente extraña y "vna sierpe muy más grande y fea que jamás se vio, de sus grandes alas salían muchos rayos de fuego con grandes truenos, sobre sus espaldas venía la hermosa infanta Axiana" (1ª, XXXVII, XLVIIr.). Tales maquinaciones aturden y espantan a los presentes, pero, después del sobresalto inicial, "todos ryeron de la burla que les auía hecho la infanta". Las prácticas mágicas han adquirido una dimensión lúdica, planteadas como espectáculos, cuando no puestas en escena, visuales y sonoros destinados a impactar en los sentidos de los personajes-espectadores. En esta tesitura no sorprende que el mago Alquife quiera deslumbrar a sus

---

imprevisible" (*Lo maravilloso en el Occidente medieval*, en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. de A.L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1986<sup>2</sup>, págs. 9-24 [pág. 13]).

huéspedes mostrándoles una maravillosa invención que guarda en la torre del homenaje de su castillo:

sobre vn padrón de cobre estaua vna poma muy grande a menera de espejo en que los sabios *vían* todo quanto en el mundo passaua [...] El sabio les dixo [a sus invitados] que se assentassen todos y pusiessen los *ojos* en la poma y *verían* vna hermosa aventura (*Florisel de Niquea*, parte IV, libro 2º, LXXVI, Clv.).

Para satisfacer el ansia de ficción de damas y caballeros, los magos alimentan su mirada con eventos maravillosos que constituyen en sí mismos una aventura o se definen, como en el caso que acabamos de citar, como el camino para ‘ver hermosas aventuras’.

Los límites ilusorios de los libros de caballerías posibilitan el desbordamiento de la fantasía y ni tan si quiera los autores pueden sustraerse a la tentación de participar ficticiamente de tales quimeras. En los capítulos XCVIII y XCIX de las *Sergas* nos cuenta Montalvo cómo a través de un sueño-visión llegó a convertirse en un personaje de su relato protagonizando una imaginaria aventura en la que tuvo la ocasión de encontrarse con Urganda la Desconocida y conocer los encantamientos que la maga había obrado en los palacios de la Ínsula Firme<sup>38</sup>. En la creación de este suceso convergen elementos folclóricos junto con otros, los más, de procedencia literaria. Los motivos argumentales (encuentro con un ser con características sobrehumanas, metamorfosis de Urganda, visita de lugares esenciales, encantamientos...) guardan una estrecha relación con el *roman* artúrico, mientras que recursos como el sueño-visión o el viaje imaginario plantean ciertas analogías con

---

<sup>38</sup> Para un análisis más detallado de este episodio me remito a lo dicho en mi artículo, «Visión» literaria y sueño nacional en las *Sergas* de Esplandián, en *Medioevo y Literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, IV, págs. 273-288. Siguiendo el ejemplo de Montalvo, Antonio de Torquemada compone en el Prólogo a su *Olivante de Laura* una aventura en la que el autor pasa a desempeñar un papel actancial dentro de su fábula. En su caso Torquemada emprende un viaje preparado por la sabia Ypermea, ficticia escritora de la historia, que le llevará a apropiarse del supuesto manuscrito que él tendrá que publicar y difundir entre las gentes. Este episodio es estudiado por M<sup>a</sup> I. MUGURUZA ROCA en *Sobre el prólogo de Don Olivante de Laura, de Antonio de Torquemada*, en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, ed. de M<sup>a</sup> E. LACARRA, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, págs. 127-144.

viajes alegóricos narrados, por ejemplo, en la poesía cancioneril del xv o en los propios decires narrativos del Marqués de Santillana <sup>39</sup>.

Pero lo que realmente me interesa notar aquí es la singular ubicación de los principales personajes de los cinco primeros libros del *Amadís* que han sido encantados por Urganda. Montalvo, que no puede dar crédito a las maravillas de la Ínsula Firme y, por tanto, no sabe dónde 'mirar', es conducido frente a un estrado en el que, dice el narrador, "vi en dos sillas muy ricas" a un caballero y una dama con coronas reales sobre sus cabezas y un enano a sus pies. Junto a ellos, otra pareja de condición superior por la calidad de sus tronos imperiales y a sus pies una doncella sentada sobre unas gradas. En una sala contigua ve el viajero a cuatro parejas más sentadas sobre sus sillas reales. Habiendo calado en la figura de tales individuos, Urganda desvela su identidad. El desarrollo de este encuentro es similar en cierto sentido a lo narrado en la tradición de los 'triumfos' y especialmente por Juan de Mena en el *Laberinto de la fortuna*. Como Montalvo, el poeta cordobés es guiado por la Providencia al cerco de la Luna donde testimonia la presencia de varios personajes históricos ubicados según su rango social y caracterizados por su indumentaria o por algún rasgo físico o moral destacado (coplas LXXI-LXXX). Cuando la mirada de ambos autores percibe la distribución espacial de los personajes descritos, concretada más explícitamente por Mena: "vi sobre todas estar imperando", "vi de la parte del siniestro lado", "poco más baxas vi otras [mujeres]", se cuenta lo visto convirtiéndolo a una especie de retablo valorativo. De algún modo cada una de las esencias percibidas podría catalogarse como una 'tabla' que unida a las demás forma como un gran

<sup>39</sup> Son de gran de interés sobre este tema los trabajos de M. GARCÍA, *La ficción poética en la obra del Marqués de Santillana*, en *Historias y ficciones...*, págs. 189-195; H. GOLBERG, *The dream report as a literary device in medieval Hispanic Literature*, en *Hispania*, 66 (1983), págs. 21-31; M<sup>a</sup> J. GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, *Elementos fantásticos en los Cancioneros*, en *Actas del IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval...*, IV, págs. 93-100; J. JOSET, *Cuatro sueños más en la literatura medieval española (Berceo, un 'sueño' anónimo del siglo xvi, el Arcipreste de Talavera, doña Leonor López de Córdoba)*, en *Medioevo y Literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, II, págs. 499-507; C. SEGRE, *Un genere letterario poco noto: il viaggio allegorico-didattico*, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, I, págs. 383-401; J. ACEBRÓN RUIZ, *Del artificio narrativo a la digresión sermonaria. Dos singulares lances en los libros V y VI de Amadís*, en *Scriptura*, 11 (1996), págs. 7-30.

retablo, dispuesto según la voluntad alegórico-demostrativa del artista. A finales del xv el arte sacro se aprovecha de las posibilidades plásticas de la pintura y la escultura para adoctrinar, y hay autores, caso por ejemplo de Juan de Padilla con su *Retablo del cartujo sobre la vida de Nuestro Señor Jesucristo* (1516), que organizan sus obras de acuerdo con estas estructuras monumentales. Sin pretender un paralelismo directo con estas manifestaciones religiosas, quizás sea posible establecer ciertos puntos de contacto. Mientras los artistas suelen situar a Cristo, a la Virgen o al santo patrono al que se dedica el retablo en la calle central y, generalmente, en la parte superior, reservándose las calles laterales para figuras con valor narrativo, Montalvo respeta a su modo una jerarquía espacial: Esplandián y Leonorina, como emperadores que son, están sentados en sillas más altas que Amadís y Oriana, monarcas a su vez más importantes que Galaor, Florestán, Agrajes o Grasandor, sentados en una sala contigua. Esta distribución de los personajes, que en el retablo reproduce la pirámide social medieval, en el episodio que nos ocupa tiene una finalidad gradatoria, privilegia a un caballero y lo hace de una manera plástica que sólo puede ser captada por los ojos.

Idéntico juicio merecen episodios protagonizados por personajes de la ficción como aquel en que el emperador Trebacio persiguiendo a un carro donde cree que viaja su amada Briana, llega a un castillo. Allí le conduce una doncella hasta una “quadra muy grande y hermosa” de cuyos ricos decorados la mirada del caballero no puede dar completa razón: “avía otras cosas muy estrañas, que el mirar de las quales no curó el emperador” (*Espejo de príncipes y cavalleros*, t. I, l. 1.º, IX, 76). Y no puede abarcar tantas maravillas porque hay algo que llama su atención: “vio a una parte de la grande y hermosa quadra un grande número de donzellas sentadas en estrados [...] Entre las quales, como más principal, se parecía una, que sentada en un estrado más alto, ansí en hermosura como en los muy preciados vestidos y adreços que tenía a todas las demás llevaba gran ventaja” (77). La superioridad o la ‘ventaja’ del ser idealizado queda manifiesta en el lugar que ocupa frente al resto de personajes que componen el cuadro. En el *Flor de caballerías* de Francisco Barahona, texto manuscrito de 1599, la hermosa

Rubimante consigue superar la aventura de la Palma de Venus al sobresalir en belleza frente a las demás doncellas. Su mérito viene atestiguado por las mujeres más famosas por su atractivo corporal que han desfilado en las páginas de los principales libros del género. También ellas están dispuestas en siete gradas, desde la primera en que se halla la princesa Cupidea (*Leandro el Bel*) hasta la séptima donde domina la diosa Venus, pasando por la sexta en la que están Oriana u Olivia (L. 2º, VI, 155)<sup>40</sup>. Como ocurría con las esculturas o las pinturas de aquellas proezas más notables del caballero, esta fórmula tiene un valor netamente valorativo que los autores explotarán hasta el punto de fijarla como recurso tópico.

El espectáculo caballeresco alcanza el nivel del prodigio cuando es visto por unos ojos que juzgan la magnitud de lo ocurrido. En base a esta premisa la práctica visual asume un evidente predicamento en esta ficciones. Los autores echan mano de historiadores-testigos como recurso pretendidamente autenticador; las hazañas de los caballeros son corroboradas por unos individuos que avalan con su experiencia la dificultad de la empresa que debe superarse; la belleza casi divina de las princesas cautiva e hierde peligrosamente la razón de los heroicos caballeros que quedan a merced de sus diosas. En resumidas cuentas, estas obras siguen a pie juntillas la estética de la *admiratio*: personajes y aventuras ostentan unas cualidades maravillosas que se toman ilusión inefable ante los ojos de los demás. Conforme evoluciona el género, las mismas criaturas ficticias toman conciencia del poder y las posibilidades de la mirada y voluntariamente actúan para ser observados. La magia se transforma en instrumento para divertir y entretener, preocupación de unos autores que sintonizan con las expectativas de un público lector que convertirá distintos episodios caballerescos en asunto preferido de fiestas y saraos cortesanos. Mientras se escriben nuevos libros y se incorporan temas y motivos de otros géneros afines, se mantiene vivo el espíritu narcisista que tiende a idealizar los gestos y costumbres del grupo aristocrático transmitiendo la imagen de un mundo uniforme y sin fisuras. Apenas existe diferencia entre los personajes que los lectores ven y los que esperan ver.

---

<sup>40</sup> La referencia sigue la edición de J. M. LUCÍA MEGÍAS, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

Pero los tiempos cambian. La sociedad que alentó estos libros empieza a darse cuenta, tal vez en las postreras décadas del siglo, de que existe una evidente distancia entre la verdad y la apariencia. Poco a poco vamos entrando en un tiempo de crisis que con el cambio de la centuria recibe el nombre de 'barroco'. Cervantes escribe la primera parte de su inmortal *Quijote* y plantea el tema del 'engaño a los ojos'. Su protagonista, dice el narrador, enloquece a causa de los libros de caballerías; se concreta el peligro que, años antes, ya denuncian los moralistas por entender que estas obras eran engañosas. Pero la perspectiva del 'caballero' de la Mancha, aparte de mostrar la fisura que existe entre la realidad de su época y sus propios deseos, se levanta sobre el mismo empeño de ver materializado el ideal de un mundo heroico y galante. Cuando no puede conseguirlo, se escuda en la maldad de unos perversos encantadores que le impiden consumir su afán. Cervantes hurga en la brecha que separa las ilusiones más nobles de una realidad tan cotidiana y tan monótona como puede ser la de las anchas llanuras de la Mancha. Luego, personajes, entre otros, como los Duques fingen situarse al mismo nivel que don Quijote y se mofan ante sus ojos haciendo desfilar una invención destinada a provocar la risa. El destino del viejo hidalgo muchas veces es cruel; pocos, sin embargo, podrán condenar la actitud ilusionada con la que él quiere ver aquellas maravillas que la realidad le niega. Aparte de los escasos visos de verosimilitud de los libros de caballerías, aparte del carácter tópico de los acontecimientos allí narrados o del anhelo de los autores por hacernos ver su capacidad inventiva, la realidad que allí se percibe invita a los altos vuelos de la fantasía. De ello estaba convencido don Quijote. Al no alcanzar su meta, quizás Cervantes nos quiso plantear una lectura más pesimista y trascendental de su época, como para incitarnos a contrastar el gran abismo existente entre la mirada de un loco, a veces más cuerdo que los demás, y la visión de aquellos que no entendían las causas por las que la suya era una realidad tan poco extraordinaria.

EMILIO J. SALES DASÍ

Universidad de Valencia.