

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL ARTE DE SOÑAR: EL SUEÑO COMO EJE TEMÁTICO EN EL
PALMERÍN DE OLIVIA DE 1511

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

PAOLA ZAMUDIO TOPETE

ASESOR: DR. AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS

MÉXICO, D.F.

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres por sus besos, sus palabras y el camino recorrido que debo en gran parte a su esfuerzo y guía constante. A mis hermanos: Samahara, Rodrigo, Getsemaní y Fernando por las risas, los abrazos y la niñez compartida, a mi abuela por los años que dan sabiduría y entusiasmo para percibir el mundo, a mi Tita por la luz que trae con cada palabra y a Daniel porque hace mucho tiempo me regaló en una botella, la luz de hada con la que camino sobre las piedras.

Agradecimientos

Esta tesis se realizó gracias a una beca otorgada por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM de mayo de 2007 a abril de 2008, dentro del marco del proyecto PAPIIT “Seminario Interdisciplinario de Estudios Medievales” (IN-403806) de la Facultad de Filosofía y Letras.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México.

Al doctor Axayácatl Campos García por enseñarme el largo camino que hay que recorrer en la narrativa caballeresca hispánica, pero sobre todo por su paciencia, generosidad y guía incondicional en la elaboración de este trabajo.

A Aurelio González por sus clases, su entusiasmo y su apoyo que siempre hacen cada jornada medieval inolvidable.

A María por su invaluable dedicación, trabajo, consejos y palabras que siempre dan luz a mis dudas.

A mis sinodales María Teresa Miaja de la Peña y Laurette Godinas por sus valiosas observaciones y comentarios que enriquecieron este trabajo.

A Lorena, Rosario y Regina por su amistad, apoyo y comprensión en los momentos difíciles.

A Juan porque aunque ama la física muestra todos los días que también la literatura importa.

Finalmente, porque la memoria falla, a todos los que contribuyeron directa o indirectamente en este trabajo.

Paola Zamudio Topete

Para el salvaje o para el niño los sueños son un episodio de la vigilia, para los poetas y los místicos no es imposible que toda la vigilia sea un sueño. Esto lo dice, de modo seco y lacónico, Calderón: “la vida es sueño”. Y lo dice, ya con una imagen, Shakespeare: “estamos hechos de la misma madera que nuestros sueños”; y espléndidamente, lo dice el poeta austríaco Walter von der Vogelweide, quien se pregunta (lo diré en mi mal alemán primero y luego en mi mejor español): “Ist es mei Leben geträumt oder ist es wahr?” “¿He soñado mi vida, o fue un sueño?”. No está seguro.

Siete Noches, Jorge Luis Borges.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
I. HISTORIA DE LOS SUEÑOS EN LA ANTIGÜEDAD Y LA EDAD MEDIA.....	8
1.1. Tipologías oníricas: de Artemidoro a Juan de Salisbury.....	9
1.2. Los sueños y la literatura.....	15
1.2.1. El sueño en la Antigüedad: griegos y romanos.....	16
1.2.1.1 Tragedia de época clásica.....	21
1.2.1.2 El rito de la incubación.....	23
1.2.2. Los sueños en la Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento.....	28
1.2.3 Los sueños en la Edad Media.....	36
1.2.3.1 El sueño en la literatura medieval hispánica.....	44
II. EL SUEÑO EN LOS PRIMEROS LIBROS DE CABALLERÍAS HISPÁNICOS.....	57
2.1. Los libros de caballerías hispánicos.....	64
2.1.1. El <i>Baladro del sabio Merlín</i> y el <i>Tristán de Leonís</i>	68
2.1.2. El <i>Amadís de Gaula</i>	73
2.1.3. Las <i>Sergas de Esplandián</i>	80
2.1.4. <i>Florisando</i>	86
III. LOS SUEÑOS EN EL PALMERÍN DE OLIVIA: TIPOS Y FUNCIÓN.....	90
3.1. Sueños de nacimiento.....	93
3.2. Sueños de curación.....	100
3.3 Sueños de amor.....	107
3.4 sueños de culpa y castigo.....	119
CONCLUSIONES.....	125
BIBLIOGRAFÍA.....	128
APÉNDICE.....	137

INTRODUCCIÓN

...Una noche soñó que verdaderamente su esposo era vivo, y que venía por la mar a entrar en esta tierra, muy bueno y alegre, y en la misma edad en que estava quando partió de ante sus ojos. E no solamente aquella noche soñó este sueño, mas otras dos noches en seguimiento. Y la postrera vez le pareció visiblemente que venía a ella un viejo muy honrado, y le reprehendía terriblemente porque no dava crédito a aquel sueño. Y aunque la princesa tuviesse eso por imposible, no dexó de estar algo suspensa.

Espejo de príncipes y caballeros, Diego Ortuñez de Calahorra.

Desde que existe el ser humano, el sueño ha estado unido a él, no sólo fisiológicamente sino porque muchas veces es la única vía de escape donde realidad y fantasía se funden para crear mundos en los que no hay ni sufrimiento ni muerte y el hombre puede ser un ave, un pez o el mago que inventa el universo. A pesar de este sentido lúdico de lo onírico, no debe olvidarse que el sueño también representaba la realidad cotidiana: temores, miedos y anhelos. A veces, con su ayuda, incluso podía percibirse una pequeña porción del futuro o se curaba cualquier enfermedad. La toma de conciencia de la utilidad del sueño hizo que ya no se considerara sólo un cúmulo de imágenes, sino una herramienta con la que podía cambiarse el devenir, lo que transformó radicalmente las creencias en torno al fenómeno onírico. Los soñadores bíblicos como Jacob, José o Daniel lo convirtieron en una forma de conocimiento superior que era necesario estudiar porque permitía entrar en contacto con las realidades espirituales; los templos del sueño se multiplicaron por Grecia y Roma y los intérpretes se volvieron personajes fundamentales. Esta nueva concepción provocó que los tratados oníricos se multiplicaran y que las explicaciones, teorías o representaciones artísticas, en las que el sueño era el protagonista, surgieran como una necesidad de develar los misterios que yacían en éste. Asimismo, esta popularidad trajo consigo la necesidad de control, pues para la Iglesia el sueño podía tener un origen demoníaco que era indispensable erradicar; con esta prohibición se castigó duramente a los soñadores comunes pero no a los de élite: santos y reyes, a los que se les permitía soñar libremente. Los relatos oníricos de estos hombres se volvieron, entonces, la base de las hagiografías que influirían, siglos más tarde, en uno de los géneros más prolíficos de la literatura española: los libros de caballerías.

Tales obras narraban las hazañas de los caballeros de antaño y mostraban un ideal perdido en el que la fama, el amor y el linaje eran lo más importante. El tópico onírico en estos libros mostraba el destino heroico de los personajes y era un desencadenante de la acción narrativa.

Es precisamente esta utilidad literaria la que llevó a numerosos críticos a ver el sueño como materia dúctil de estudio. Trabajos como los de Francis Xavier Newman, Herman Braet, Steven F. Krueger, Raymond de Becker o Jaques Le Goff son fuente de información y referencia indispensable con puntos de vista y reflexiones originales. Los trabajos del sueño en la literatura española, aunque menos numerosos, también ayudan a completar el panorama del estudio onírico literario. Entre éstos se encuentran los de Harriet Goldberg, Julian Palley, Jaques Joset, María Teresa Gómez Trueba, Juan Manuel Cacho Blecua o Julián Acebrón. A pesar de la importancia de todas estas obras, existe un terreno casi inexplorado que pocos críticos han estudiado y que arrojaría interesantes aportaciones para entender mejor el desarrollo del tópico onírico: el género caballeresco.

La finalidad de este trabajo es estudiar sólo una pequeña parte del universo presente en los libros de caballerías y en particular en el *Palmerín de Olivia*, obra que por su gran cantidad de sueños es un referente indispensable para trazar pautas de estudios futuros. Pero antes de entrar al análisis de este texto, es necesario hacer una revisión histórica y literaria de la forma en la que se concebía el sueño, desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, para comprender cuáles eran las distintas concepciones de la época y la forma en que evolucionó el fenómeno onírico, pues a partir de estos puntos pueden establecerse claramente las influencias e innovaciones del sueño en la literatura de siglos posteriores (capítulo I). Después, es imprescindible revisar la presencia del elemento onírico en las obras anteriores del género al que pertenece el *Palmerín*, sean éstas traducciones o creaciones originales (*Baladro*, *Tristán*, *Amadís*, *Esplandián* o *Florisando*), con el fin de detectar los cambios en las narraciones oníricas que produjo el primer libro del ciclo de los *Palmerines* (capítulo II). Finalmente, se hace una clasificación de los tipos y función de los sueños del *Palmerín* que ayuda en la comprensión del texto, el héroe que se muestra en él y, sobre todo, la relación amorosa de los protagonistas que no sería posible si no existiera el sueño como mediador (capítulo III).

De esta forma puede comprenderse cuál es la importancia de la presencia onírica en el *Palmerín de Olivia*, pero también la influencia, si es que la hubo, en los libros de caballerías posteriores a éste.

Aunado a esto, el estudio sistemático de los relatos oníricos en esta obra confirmaría que este elemento presente en ella no se tomó del *Amadís*, sino que es una innovación del autor que, probablemente, se basó más en los modelos de obras pertenecientes a la literatura artúrica, en las que sí hay gran cantidad de sueños, aunque la mayoría de ellos de corte alegórico. Aún con esto, el encadenamiento amoroso de éstos sigue siendo un producto original del libro del *Palmerín*, cuyo éxito fue perdurable.

CAPÍTULO I

HISTORIA DE LOS SUEÑOS EN LA ANTIGÜEDAD Y LA EDAD MEDIA

Hay sueños inescrutables y de lenguaje oscuro, y no se cumple todo lo que anuncian a los hombres. Hay dos puertas para los leves sueños: una construida de cuerno y otra, de marfil. Los que vienen por el bruñido marfil nos engañan, trayéndonos palabras sin efecto; y los que salen por el pulimentado cuerno anuncian al mortal que los ve, cosas que realmente han de verificarse.

Odisea, canto XIX.

Desde tiempos primitivos el sueño ha sido el pilar en el que reposan las fantasías, las historias y la vida humana. Muchas culturas se sintieron atraídas por éste e incluso le dedicaron grandes tratados y templos. Sin embargo, antes de entrar en materia, merece especial atención la ambigüedad que presenta en español la palabra *sueño*, pues “con ella podemos designar tanto el deseo de dormir (tengo *sueño*...); como el acto de dormir (...durante el *sueño*); el de tener ciertas visiones o sensaciones durante la dormición (yo, que nunca *sueño*...) y las visiones mismas que se han tenido (he tenido un *sueño*)”.¹ En los dos primeros casos, el término se refiere al acto fisiológico del dormir y en los últimos es más afín al del término *ensoñación* cuyo uso, según Corominas, nunca fue sistemático ni de carácter general.² Emilio Suárez de la Torre propone diferenciar *sueño* (acción de dormir) de *ensueño* (conjunto de sucesos o escenas que alguien representa mientras duerme) para evitar la confusión que supone la multiplicidad de significados de la palabra. De esta manera, la terminología sería equivalente a la que presenta el griego con *hypnos/enypnion*, o el latín con *somnus/(in)somnium* y de la cual se derivaron las formas italianas *sonno/sogno*, francesas *sommeil/songe (rêve)*, portuguesas *sono/sonho* y catalanas *son/somni*. A pesar de lo útil que parece esta clasificación, no resuelve el problema que implica utilizar *ensueño*, pues si bien puede funcionar como “la representación de sucesos imaginados durmiendo”, el *somnium* latino también significa “ilusión, fantasía”, éste último es su significado más habitual en la lengua española.³ Además, éste se da principalmente en el día mientras que el *sueño* es más

¹ Miguel Avilés, *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*, Madrid: Editora Nacional, 1981, p. 33.

² Juan Corominas y José Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980, s.v. “sueño”.

³ María Moliner, *Diccionario del uso del español*, Madrid: Gredos, 2004, s.v. “sueño”.

propio de la noche.⁴ Por tanto, me parece más correcto utilizar la palabra sueño con el significado de las imágenes que se ven mientras se duerme, no solamente para evitar la confusión propia de la lengua, sino también porque en la mayoría de los textos mencionados y en particular en el *Palmerín de Olivia*, las expresiones “soñó un sueño” o “e como le vino el sueño soñava” se dan siempre en el ámbito nocturno.

1.1 TIPOLOGÍAS ONÍRICAS: DE ARTEMIDORO A JUAN DE SALISBURY

Según Elisa Ruiz García, en la Antigüedad y en la Edad Media el sueño fue “una incógnita más de las muchas que rodeaban al ser humano. La especificidad del fenómeno onírico determinó que desde muy pronto el hombre sucumbiera a la tentación de indagar su naturaleza y aprovechar sus recursos”.⁵ Esto dio como resultado la creación de textos literarios que pretendían establecer las causas y el origen de los sueños. A pesar de la variedad de escritos oníricos relacionados con la literatura, no es de extrañar que el primer estudio referente a este tema provenga de la medicina. Se trata de uno de los documentos que forman parte del *Corpus Hippocraticum*, concretamente el libro IV del tratado “sobre la dieta”. En él los sueños son estudiados como signos premonitorios de determinados desórdenes corporales: “En todos los sueños, también hay aquellos en los que el alma indica de antemano padecimientos del cuerpo, un exceso de plenitud o de vaciedad de las sustancias naturales o una evolución de elementos desacostumbrados”.⁶

La importancia de este opúsculo radica en que, si bien no pretende crear una tipología onírica, reivindica el origen corpóreo de los sueños,⁷ tradición a la que se agregará más tarde Aristóteles con sus tres obras: “Del sueño y de la vigilia”, “De los sueños” y “De la adivinación durante el dormir” donde se expone claramente que el acto de soñar es una consecuencia del ascenso de sangre a la cabeza.

Cabe mencionar que esta creencia no es exclusiva de Aristóteles, pues ya se encontraba en muchos escritos anteriores. Tanto Empédocles como Diógenes de Apolonia, por ejemplo,

⁴ Según Julián Acebrón, “aunque dormir y las experiencias derivadas de esta actividad no son exclusivas de la noche, es obvio que el ser humano es un animal diurno que tiene por costumbre recogerse y reposar durante la noche”, *Aventura nocturna: claves del sueño en la literatura castellana medieval y del siglo XVI*, Lérida, Universidad de Lérida, 2001, p. 14.

⁵ Elisa Ruiz García, “Introducción” en Artemidoro, *La interpretación de los sueños*, Madrid: Gredos, 1989, p. 23.

⁶ *Tratados hipocráticos*, ed., intr., y notas de Carlos García Gual, Madrid: Gredos, 1983, p. 381.

⁷ El origen corpóreo tenía su base en la afirmación de que todos los sueños tienen una causa física: exceso de comida, venas no visibles, cabeza pequeña o incluso la edad. Por esta razón no podían existir sueños de origen divino ya que no era razonable que Dios enviara la inspiración, “no a los hombres más sabios y los mejores sino a cualesquiera. Pero una vez que uno ha descartado esta causa divina entre las otras ninguna parece admisible”, véase Aristóteles, “De la adivinación durante el dormir” en *Parva Naturalia*, Madrid: Alianza, 1993, p. 68.

creían que el sueño se originaba por procesos sanguíneos; el primero decía que el sueño se originaba por un relativo enfriamiento de la sangre (de por sí caliente), mientras que la muerte provenía del enfriamiento absoluto. El segundo pensaba que la sangre obligaba al aire que estaba en las venas a replegarse hacia el pecho y el vientre con lo cual el tronco se calentaba más. Si el aire se retiraba completamente de las venas, en lugar del sueño se daba la muerte. En el tratado *Sobre los aires*, Hipócrates dice que “de todos los componentes del cuerpo humano ninguno es tan importante como la sangre para la inteligencia, de manera que ésta permanece intacta mientras aquélla no es alterada o no se pierde”.⁸ Y, entre las pruebas de tal afirmación, aduce al hecho de que el sueño, que es común en todos los animales, se produce cuando cualquiera de ellos siente deseos de dormir, ya que entonces la sangre se enfría y marcha por ello más despacio.⁹

Sin embargo, a pesar de las similitudes que existen entre los distintos autores que siguen el origen corpóreo, se debe a Aristóteles que haya una clasificación de personas cuya tendencia al sueño se manifiesta por determinadas características físicas: los individuos cuyas venas no se veían a simple vista, los que se asemejaban a los enanos y los que tenían una cabeza demasiado grande eran muy proclives al sueño. Por el contrario, los que tenían venas anchas y los melancólicos dormían menos. Esto se debía a que los primeros solían tener venas muy estrechas, de manera que el líquido no bajaba por ellas con facilidad; en los segundos y terceros se producía una fuerte y abundante exhalación ascensional; en el cuarto tipo la circulación que pasaba a través de sus venas tan anchas no encontraba obstáculos y, finalmente, en los de temperamento melancólico el sueño no se daba porque su cuerpo se encontraba bien refrigerado, lo cual impedía una exhalación abundante.

Además de esta creencia del origen fisiológico, según Le Goff, en el mundo grecorromano convivían otras dos no menos importantes. La primera dependía del origen de los sueños que podía tener tres causas: el hombre, los espíritus inmortales y los dioses; y la segunda, esencialmente utilitaria, que se basaba en la naturaleza de los sueños: falsos o verdaderos. Ambas tipologías se combinarían siglos más tarde para dar a luz una nueva clasificación tripartita adoptada por los primeros cristianos: sueños no premonitorios, sueños

⁸ Hipócrates, *Tratados Hipocráticos II*, Madrid, Gredos, 1997, p. 81.

⁹ Hipócrates cuenta una anécdota interesante acerca de la relación sangre-sueño. Según él, las personas que cabalgaban mucho se enfermaban de dolores articulares por llevar colgando los pies constantemente. Esto podía causarles cojera o úlceras en la cadera y cuando ya tenían problemas graves trataban de curarse a sí mismas, según el médico griego, la curación se llevaba a cabo de este modo: “cuando comienza la enfermedad, cortan una vena por detrás de cada oreja. Cuando sale la sangre, les entra sueño a causa de la debilidad y se duermen. Después, despiertan: unos, curados; otros, no”. Véase en *Tratados Hipocráticos II*, *op. cit.*, p. 81.

premonitorios enviados por Dios y, finalmente, los sueños premonitorios enviados por los demonios.¹⁰

A pesar de que todas estas clasificaciones eran muy conocidas a nivel popular, no es sino hasta el siglo II de nuestra era que Artemidoro de Daldis creó el primer gran tratado oneirocrítico: *La interpretación de los sueños*. En él se clasifican de manera sistemática no sólo los tipos de sueños, sino también sus causas y sus significados. Este autor, siguiendo la clasificación tradicional, establece una distinción entre el sueño que tiene valor profético (*óneiroi*) y aquel carente de mensaje premonitorio (*enýpnia*). El primero es un indicio de lo que acontecerá en el futuro y el segundo de lo que existe en el presente. Los *óneiroi* podían dividirse en directos (aquellos cuyo efecto correspondía con la imagen soñada) y simbólicos (sueños enigmáticos cuyo significado se revelaba con ayuda de intérpretes o con el paso del tiempo). Los sueños simbólicos, además, podían ser de cinco clases: propios (en los que uno mismo creía ser el sujeto activo o pasivo de los eventos que se desarrollarían después del sueño), ajenos (el sujeto activo o pasivo era otra persona), comunes (en los que las acciones del sueño se realizaban con alguien conocido), públicos (los que se vinculaban con puertos, murallas, plazas, gimnasios y monumentos que estaban al servicio de la comunidad) y, finalmente, los cósmicos (aquellos que involucraban a los astros y movimientos anormales de la tierra).

Es importante mencionar que aunque el tratado de Artemidoro es una piedra fundamental en la creación y sistematización de tipologías oníricas de la Antigüedad, no fue un texto muy difundido en el Medioevo. Sus teorías se darían a conocer por medio de otro tratado no menos importante: el *Commentarius in Somnium Scipionis* de Macrobio. Este texto del siglo IV según Le Goff será “la pièce maîtresse, au XII^e siècle, de la renaissance d’un savoir sur le rêves dans la pensée chrétienne”.¹¹

En sus *Comentarios*, Macrobio utiliza la misma tipología que Artemidoro y la reinventa. Para él, hay cinco clases de sueños: el *óneiros*, que los latinos llaman sueño (*somnium*); el *hórama*, que es denominado propiamente visión (*visio*); el *Khrēmatisμός*, que llamamos oráculo (*oraculum*), el *enýpnion*, que se designa como ensueño (*insomnium*), y el *phántasma* o aparición (*visum*). Los dos últimos tipos, cuando se presentan, no merecen ser interpretados, pues no aportan nada al arte de la adivinación, ya que el *enýpnion* se da simplemente como respuesta a una preocupación obsesiva, de carácter físico o psíquico y el

¹⁰ Jacques Le Goff, “Le Christianisme et les rêves (II-VII^{èmes} Siècles)”, en *Il Sogni nel Medioevo. Seminario Internazionale, Roma, 2-4 ottobre 1983*, ed., Tullio Gregory, Roma: Edizione dell’Ateneo, 1985, p. 181

¹¹ *Ibidem*, p. 183.

phántasma se produce entre la vigilia y el sueño profundo lo que provoca que “quien apenas comienza a dormirse, creyendo que todavía está despierto, imagine figuras que se abalanzan sobre él o que van de un lado para otro”.¹² Los primeros tres tipos de sueños, en cambio, son una herramienta fundamental para el conocimiento del futuro. El oráculo, según Macrobio, se produce cuando un padre u otra persona venerable o importante, un sacerdote o un dios, anuncia con toda claridad los acontecimientos futuros y los pasos que el soñador tiene que seguir para que el sueño se cumpla de manera exitosa. La visión, en cambio, se produce cuando el soñador ve algo que ocurrirá tal y como él lo ha vislumbrado. Por último, el sueño se presenta mediante símbolos y oculta con palabras enigmáticas el significado de aquello que muestra. Es precisamente en este punto donde Macrobio retoma la clasificación, heredada de Artemidoro, de los cinco tipos de sueños simbólicos, pero en lugar del *sueño cósmico* está el *sueño universal*, que también tiene que ver con el movimiento de los astros o cambios en la tierra o en el cielo.

Además de estas tipologías establecidas por la mentalidad “pagana”, entre los años 210 y 213 empieza a configurarse la primera teoría cristiana sobre los sueños. Ésta se debe a Tertuliano, quien escribe en los capítulos XLV a XLIX del *De anima* un auténtico tratado onírico que retoma la clasificación de tres fuentes generadoras de sueños: los demonios, que mandan los que son engañosos; Dios, que puede enviar proféticos; y la tercera fuente que es el alma, la cual puede enviarse sueños a sí misma, en función de las circunstancias. Tertuliano, como muchos de los cristianos de su época, distingue, además, una cuarta forma: los sueños que se relacionan con el éxtasis.

El *De anima* es fundamental porque será después de él, entre los siglos IV y VII que se forme, en la teoría y en la práctica, una onirológia cristiana, a pesar de que en la obra de los Padres de la Iglesia no se muestra una exposición doctrinal sobre los sueños. Es preciso esperar a “Grégoire le Grand et Isidoro de Séville pour que s’exprime une vue d’ensemble succincte sur les rêves”.¹³

Gregorio Magno expone en sus *Diálogos* las seis clases de sueños posibles atendiendo a su origen:

Uno, los debidos a un vientre demasiado lleno (“ex ventris plenitudine”); dos, a un estómago vacío y la debilidad (“ex ventris inanitate”); tres, a ilusiones provocadas por el demonio (“ex illusionem”); cuatro, a preocupaciones y pensamientos de la vigilia (“ex cogitationem”); cinco, a la revelación divina (“ex revelationem”); por último,

¹² Macrobio, *Comentarios al sueño de Escipión*, Madrid: Siruela, 2005, p. 34.

¹³ Jacques Le Goff, “Le Christianisme et le rêves (II-VII^{èmes} Siècles)”, p. 193.

menciona los sueños en los que se combinan pensamientos y revelación divina (“ex cogitatione simul et revelatione”).¹⁴

Esta clasificación de seis orígenes, puede resumirse sólo en tres, ya que el primero, el segundo y el cuarto tipo son de origen físico (provocados por el hombre), el quinto y el sexto son de origen divino (provocados por Dios), mientras que el tercero es de origen demoníaco (provocado por el demonio). Esto confirmaría que Gregorio Magno conocía profundamente la tradición de sus antecesores sobre las tres fuentes generadoras de sueños.

Isidoro de Sevilla, al igual que él, también cree en la clasificación tripartita y habla sobre ella en el capítulo VI del libro III de sus *Sententiae*, pero además sugiere por primera vez otro tipo de sueño de origen tanto físico como demoníaco, el *lujurioso*.¹⁵ Este sueño, si se produce mientras se duerme profundamente, no es pecado, pero sí, como sucede la mayoría de las veces, el soñador se complace en recrear por la noche las imágenes que en el día impresionan sus pensamientos, entonces sí lo es. Con el *sueño lujurioso* empieza a vislumbrarse la dirección negativa que tomaría la reflexión teórica acerca de los sueños y que incluso incidiría en la liturgia. El diablo, consciente de que el ser humano sucumbe con mayor facilidad a las tentaciones carnales, multiplica los sueños tentadores que agujonean al cuerpo, particularmente el sexo. El hombre, por su condición física, encuentra más agradable que en sus sueños haya imágenes que le dan placer. Es en este momento cuando el sueño y la noche se conjugan para hacer del durmiente una presa de los sueños impúdicos. “El sueño actúa, así, como el vehículo de las tentaciones oníricas que pueblan la noche y el refugio más seguro para las poluciones nocturnas”.¹⁶ San Agustín fue uno de los teóricos que más contribuyó al afianzamiento de esta corriente por su aversión a lo carnal, que según él, reforzaba los sueños de naturaleza lujuriosa: los *sueños lascivos*.

A pesar de su actitud recelosa hacia el fenómeno onírico, Agustín de Hipona (aunque autor del siglo III), se convertirá en el siglo XII en el padre de la nueva teoría cristiana sobre los sueños, inspirada en la Antigüedad, gracias a su tratado *De spiritu et anima* en el que manifestó su interés por el papel que desempeñan el alma y el *pneuma*¹⁷ en el durmiente. Es interesante que en este texto, en lugar de la palabra *sueño*, se utiliza *visión*.¹⁸ Éste es sólo un

¹⁴ Gregorio Magno, *Patrología Latina*, tomo LXVII, col. 409 *apud* Julián Acebrón, *op. cit.*, p. 139.

¹⁵ Véase Jaques Le Goff, art. cit., pp. 210-213.

¹⁶ Jaques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (eds.), *Diccionario razonado del Occidente Medieval*, Madrid: Akal, 2003, s.v. “sueño”.

¹⁷ El *pneuma* es el aliento racional que, en la filosofía estoica, informa y ordena el universo.

¹⁸ La utilización de ésta palabra puede deberse, en gran parte, a que para los autores de la Edad Media la *visión* tiene la función de transmitir la voluntad divina. “La visión pretende ser más real, cierta: “esto non entendades que es sueño, mas visyón çierta que Dios quiso dar e mostrar”. Al contrario de lo que sucede con la visión, el

cambio de términos, porque los tipos de visiones corresponden con las clasificaciones de cinco sueños utilizadas en el tratado de Macrobio. La aportación de este libro es la triple división que san Agustín plantea, ya que en lugar de la fuente demoníaca incorpora la intelectual, cuya característica más importante es la veracidad:

En la visión intelectual el alma no se equivoca nunca: porque o entiende, y es la verdad; o si no es verdadero, no entiende. En la visión corporal el alma se equivoca muchas veces, cuando piensa que se hace en los mismos cuerpos lo que se hace en los sentidos del cuerpo. Como a los navegantes les parece que se mueven en la tierra las cosas que están quietas; y a los que miran el cielo, les parece que los astros están quietos, cuando en realidad se mueven [...]. También en la visión espiritual el alma se engaña, y es burlada por las cosas que ve, a veces verdaderas, a veces falsas, a veces perturbadas, otras veces tranquilas.¹⁹

San Agustín agrega que el tipo de visión que se tiene depende en gran medida de la naturaleza del espíritu, de la diversidad de costumbres, enfermedades y humores.²⁰ Esta misma creencia la expone Juan de Salibury en el *Policraticus* cuando dice que los sueños perturbadores surgen frecuentemente de las borracheras y de los excesos de comida o por diferentes pasiones del cuerpo.²¹

A pesar de las enormes coincidencias que hay en todos los libros que estudiaron los sueños después de Artemidoro, cada uno de ellos introdujo una innovación importante; Macrobio crea el *sueño universal*, san Agustín la *visión intelectual* y Salisbury el tipo de sueño que tendría un enorme éxito en el siglo XX, la pesadilla o *ephialten* que se describe como: “sueño inquieto en el cual uno piensa que algo tremendo lo aplasta”.²² Todo esto pasa en el momento en que el soñador está dormido; sin embargo, cree que está despierto mientras siente que se le lastima, y de ahí viene la angustia, característica fundamental de la pesadilla.

Aunque después de los siete tratados mencionados hubo varios más, son éstos los que más influyeron, no sólo en las creencias que se tenían acerca de los sueños, sino también en el resurgimiento del sueño como “uno de los motores de la creación literaria, iniciando y

sueño aparece como algo inseguro o provocado por el maligno, y es relegado al ámbito de las supersticiones vanas. Véase Julián Acebrón, *op. cit.*, pp. 214-220.

¹⁹San Agustín, “El espíritu y el alma” en *Escritos atribuidos*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002, pp. 138-139. (*Obras Completas*, 41)

²⁰La flema producía imágenes de lluvia, la melancolía terrores, la sangre visiones rojas y la cólera meteoros y tormentas. Para una explicación más detallada véase Arnaldo de Vilanova, *Escritos condenados por la Inquisición*, introd., trad. y notas E. Cánovas y F. Piñero, Madrid: Editora Nacional, 1976, pp. 219-220.

²¹Juan de Salisbury, *Policraticus*, ed. de Miguel Ángel Ladero, Madrid: Editora Nacional, 1984, lib. II, cap. 15, p. 168.

²²*Ibidem*, p. 169.

estructurando la intriga de los cantares de gesta y de las novelas de amor cortés, cuya forma más perfecta se encuentra el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris”.²³

1.2 LOS SUEÑOS Y LA LITERATURA

Las miles de páginas escritas sobre los sueños reflejan la curiosidad que despertaba la experiencia onírica no sólo como fenómeno social sino también cultural, y su proyección artística “confirma la eficacia de un recurso que los escritores de diversas épocas adaptaron a sus necesidades expresivas”.²⁴ Efectivamente, como dice Lía Schwartz, el uso del sueño como artificio literario es innegable, pero su recreación en el texto depende, en gran medida, de la mentalidad que caracteriza un determinado periodo histórico. Sin embargo, a pesar de esta unión entre literatura y época histórica, en todos los textos relacionados con el sueño existen tópicos universales reflejo de las preocupaciones del hombre de cualquier siglo. Sueños de amor, de guerra, de nacimiento o de muerte se utilizan frecuentemente como enlaces entre los distintos episodios o capítulos del libro o como motores de la acción. La literatura, entonces, asume al sueño como un recurso que, “convertido en dúctil materia de ficción, ofrece un marco plausible para experiencias increíbles y vale como excusa para el juego alegórico y mitológico”.²⁵

Es por este uso constante de la experiencia onírica como apoyo narrativo que es indispensable una revisión de los textos literarios desde la Antigüedad hasta la Edad Media, no sólo para establecer las coincidencias y diferencias en su representación, sino también para descubrir de qué forma el momento histórico influye en ésta. También es importante mencionar que algunas de las obras citadas pertenecen al campo historiográfico más que al literario; sin embargo, su uso se justifica porque en la mayoría de estos textos no existe una clara separación entre literatura e historiografía. En Heródoto o en Jenofonte, por ejemplo, es posible encontrar infinidad de sueños, contruidos con un modelo claramente literario, que son de gran ayuda para el estudio de la evolución del fenómeno onírico.

²³ Jaques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, *op.cit.*, p. 759.

²⁴ Lía Schwartz, “De la imaginación onírica y *La vida es sueño*” en *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea. Jornadas Internacionales de Literatura Comparada, 14 y 15 de noviembre 2000*, Tomás Alvaladejo Mayordomo (coord.), Madrid: Universidad San Pablo-CEU, 2001, p. 203. Este artículo se puede consultar en línea en http://cvc.cervantes.es/obref/calderon_europa/schwartz.htm.

²⁵ Julián Acebrón Ruiz, “Del artificio narrativo a la digresión sermonaria. Dos singulares lances en los libros V y VI de Amadís” en *Scriptura*, 11, 1996, p. 16.

1.2.1 EL SUEÑO EN LA ANTIGÜEDAD: GRIEGOS Y ROMANOS

Algunas de las descripciones más detalladas acerca del sueño provienen de los mitos del mundo griego y romano. Según Francis Newman en estas descripciones existen dos corrientes de pensamiento claramente diferenciadas: la primera, instaurada por Hesiodo, se refiere al origen cnótico²⁶ de los sueños; la segunda, representada por Homero, cree que el origen de los sueños tiene una fuente celestial.²⁷

En la *Teogonía*, obra que representa a la primera corriente, los hijos de la Noche son numerosos: el Sueño, la Muerte, el Destino y la Tribu de los sueños son sólo algunos de ellos. Esta imagen del Sueño como hijo de la Noche que plantea Hesiodo “was copied by a number of later writers”.²⁸ Pausanias, por ejemplo, describe una caja en el templo de Hera en la que se aprecia una figura de una mujer sosteniendo un niño dormido en cada brazo. La mujer es la Noche y los dos niños: el Sueño y la Muerte. En las *Metamorfosis*, Ovidio no sólo apoya el origen cnótico del sueño sino que describe ampliamente el lugar en el que habita Hipnos (en griego Ὕπνος *Hypnos*, ‘sueño’): su palacio es una caverna muy profunda y oscura donde el sol nunca brilla. En este lugar reina el silencio y hay un arroyo que forma parte del río del olvido. En su entrada crecen adormideras y otras plantas hipnóticas que la noche esparce por la tierra; debajo de Hipnos descansan los sueños vanos.

Hay que mencionar que Ovidio no sólo describe el lugar en el que habita el dios Sueño, también le confiere una característica importante, su poder para crear ilusiones:

Sueño, reposo del mundo, Sueño, el más dulce de los dioses, sosiego del alma, tú, de quien huyen las cuitas, tú que reconfortas los cuerpos agotados por las duras tareas y los restableces para el trabajo: ordena a los sueños que imitan y semejan las formas reales que con el aspecto del rey visiten a Alcíone en la hercúlea Traquis y adopten la apariencia de un naufrago. Es una orden de Juno. Cumplido su encargo, Iris se marcha (pues no podía soportar por más tiempo la fuerza del sopor); cuando notó que el sueño se le colaba por el cuerpo, escapa y regresa por el arco por donde antes había llegado.²⁹

El encargo de Iris será cumplido por Morfeo, unos de los mil hijos del dios Sueño. Éste es escogido por su habilidad para imitar las formas de los hombres, pues no hay otro “capaz de reproducir con mayor destreza [...] los andares, las facciones y el timbre de voz de cada hombre, y hasta sus ropas y palabras más comunes”.³⁰ La capacidad de Morfeo de

²⁶ La palabra cnótico hace referencia a todo lo que es producto de la noche y la oscuridad.

²⁷ Francis Xavier Newman, *Somnium: Medieval Theories of Dreaming and the Form of Vision Poetry*, Nueva Jersey: Princeton University, 1962, p. 11.

²⁸ *Ibidem*, p. 7.

²⁹ Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid: Alianza, 2002, XI: 623-633, pp. 344-345.

³⁰ *Loc.cit.*, p. 345.

metamorfosearse es compartida por dos de sus hermanos: Ícelo, que puede convertirse en ave o en serpiente, y Fántaso, que puede convertirse en agua, piedra, árbol y cualquier cosa inanimada. Sin embargo, el dios Sueño escoge al primer hijo porque él es el único que puede imitar humanos. Morfeo usando este poder se presenta ante Alcíone con la forma de su esposo Céix, le dice que ha muerto y que haga duelo por él. Ella gime y “en sueños llora, agita los brazos y queriendo coger su cuerpo abraza el aire [...] alterada por sus propios gritos y por el espectro de su marido, se despierta”.³¹ En la epístola XIX de las *Heroidas*, Hero, al igual que Alcíone, también imagina que Leandro está a su lado e incluso “hacen aún muchas cosas que debe callar una lengua modesta, que complace hacer y, hechas, referir avergüenza”.³²

Los sueños son engañosos porque imitan perfectamente las cosas reales, y esta habilidad dificulta a los hombres poder discernir entre los que tienen realmente un significado y los que son simples ilusiones.

En Homero, representante de la segunda corriente, se presenta también una escena muy parecida a la que se cuenta en las *Metamorfosis* de Ovidio. A pesar de las similitudes entre los dos autores no hay que olvidar que el fenómeno onírico es más complejo en Homero, pues para él la palabra *oneiros* designa tanto al sueño (imágenes) como su personificación, y no es en ningún momento una experiencia interna, ya que éste siempre llega desde el exterior, es una visita. En la *Odisea*, por ejemplo, Penélope está muy afligida por la suerte de su hijo Telémaco, que dejó Ítaca para buscar a su padre Odiseo, la diosa Atenea, conmovida, trama un plan y construye una figura con las facciones de Iftima para que la consuele:

Entró en el dormitorio por la correa del pasador, se colocó sobre la cabeza de Penélope y le dijo su palabra: “Penélope, ¿duermes afligida en tu corazón? No, los dioses que viven fácilmente no van a permitir que llores ni te aflijas, pues tu hijo ya está en su camino de vuelta, que en nada es culpable a los ojos de los dioses.” Y le contestó luego la discreta Penélope, durmiendo plácidamente en las mismas puertas del sueño: Hermana, ¿por qué has venido? No sueles venir con frecuencia, al menos hasta ahora, ya que vives muy lejos [...] Iftima contestó: Ánimo, no temas ya nada en absoluto. Ésta es quien te acompaña como guía, Palas Atenea, a quien cualquier hombre desearía tener a su lado, se ha compadecido de tus lamentos y me ha enviado ahora para que te comunique esto”. [...] Así diciendo, desapareció en el viento por la cerradura de la puerta.³³

³¹ *Ibidem*, pp. 346-347.

³² Ovidio, *Heroidas*, Madrid, Gredos, 1994, XIX: 60-65, p. 172.

³³ Homero, *Odisea*, ed. de José Luis Calvo, Madrid: Cátedra, 2005, IV: 798-842, pp.113-114.

En este pasaje, el sueño es un visitante externo que se cuela por el ojo de la cerradura de una puerta y que tiene la habilidad de hablar y moverse como cualquier ser humano. Es el uso de verbos de movimiento como “se colocó”, “entró” o “desapareció” lo que le confiere la personificación al sueño.³⁴ Este sueño, además, tiene otras características: no es enigmático ni simbólico, su función es sólo tranquilizante y sigue el modelo de varios sueños homéricos que está configurado de forma tripartita: a) una voz le recuerda al soñador que está dormido; b) le transmite una orden, una petición o palabras que sirven de consuelo; c) la figura o la voz se retira y el soñador se despierta, o bien el soñador responde y reacciona con algún gesto lo que provoca que la figura se esfume.³⁵

También hay que resaltar que en la mayoría de los sueños de la *Ilíada* y la *Odisea* no existen las frases “tener un sueño” o “soñar”,³⁶ pues cada experiencia onírica está narrada en estilo directo sin nada que la introduzca. La única marca de distinción entre lo real y lo soñado es el estado de reposo del durmiente. Sin embargo, existe una excepción en este modelo onírico: el sueño simbólico de los gansos de Penélope, de mayor extensión que todos los demás presentes en la épica Homérica:

Vamos, intérpreteme este sueño, escucha: veinte gansos comían en mi casa trigo remojado con agua y yo me alegraba contemplándolos, pero vino desde el monte una gran águila de corvo pico y a todos les rompió el cuello y los mató, y ellos quedaron esparcidos por el palacio, todos juntos, mientras el águila ascendía hacia el divino éter. Yo lloraba a gritos, aunque era un sueño, y se reunieron en torno a mí las aqueas de lindas trenzas, mientras me lamentaba quejumbrosamente de que el águila hubiera matado a los gansos. Entonces, volvió ésta y se posó sobre la parte superior del palacio y, llamando con voz humana, dijo: “Cobra ánimos, hija del muy celebrado Icario, que no es un sueño, sino un hecho real y feliz que habrá de cumplirse. Los gansos son los pretendientes y yo antes era el águila, pero ahora he regresado como esposo tuyo, yo que voy a dar a todos los pretendientes un destino ignominioso”. Así dijo y luego me abandonó el dulce sueño. Cuando miré en derredor vi a los gansos en el palacio comiendo trigo junto a la gamella en el mismo sitio que de costumbre.³⁷

Con la cita anterior queda claro que la situación en la que Penélope tiene la visión onírica es muy diferente de las anteriores, pues ésta llega de manera abrupta, característica que la hace más semejante al tipo de sueño que es producto de una experiencia interna del que duerme y no de una intervención divina. A pesar de esta diferencia fundamental no se debe olvidar que

³⁴ Para una explicación más detallada acerca de la experiencia onírica en las obras de Homero véase María Regla Fernández Garrido y Miguel Ángel Vinagre Lobo, “La terminología griega para sueño y soñar”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 13, 2003, 69-104.

³⁵ *Ibidem*, p. 79.

³⁶ Véase el artículo “La terminología griega para sueño y soñar”, pp. 69-104.

³⁷ Homero, *Odisea*, XIX: 536-556, pp. 332-333.

Homero sigue utilizando al mensajero onírico, en este caso el águila. Ésta tiene la misma función tranquilizadora de los relatos anteriores, pero también es la voz que interpreta y profetiza. La utilización de este personaje alado como figura de Odiseo y anunciador de verdades no es fortuita, pues el águila era el ave de Zeus que en los sueños y la mántica simbolizaba a un rey poderoso.³⁸ En el canto XXIV de la *Ilíada*, se confirma el conocimiento que tenía Homero sobre este tema cuando Príamo hace una libación a Zeus en el momento en que va a pedirle a Aquiles que le devuelva el cadáver de Héctor: “[...] y haz que aparezca a mi derecha tu veloz mensajera, el ave que te es más cara entre todas y cuya fuerza es suprema [...] Oyóla el provido Zeus, y al punto envió un águila, el agüero de cumplimiento más seguro, el sombrío cazador a quien también llaman negro”.³⁹

Además de la utilización del ave, la expresión “interpretar un sueño” pone énfasis en el contenido y carácter simbólico del mismo e instaura los cimientos de una nueva forma de ver al sueño en la que no es sólo una experiencia externa enviada por los dioses, sino un proceso interno en el que la fisiología del durmiente desempeña un papel indispensable.

La combinación de las concepciones homéricas y posthoméricas se da con mucha frecuencia en la lírica arcaica y especialmente en las *Odas* de Píndaro. El sueño de Belerofonte es un buen ejemplo de ello. En éste la doncella Palas le lleva un freno con piezas de oro y utiliza, del mismo modo que Homero, la voz que pregunta y da instrucciones al soñador: “Rey Eólida, ¿duermes? Anímate, este filtro de caballos recibe y sacrificando un toro blanco, muéstraselo al padre Dameo”.⁴⁰ Después del mensaje directo que proporciona la diosa a Belerofonte se introduce el carácter interiorizado del sueño con la frase siguiente: “Tales cosas le pareció que le decía la doncella de la negra égida en las tinieblas mientras dormía”.⁴¹

Esta tendencia de la lírica arcaica de ver al sueño como un proceso interior se acentúa y consolida, según Fernández Garrido y Vinagre Lobo, en la tragedia de época clásica, género en los que ya no existe la personificación del sueño y donde lo importante es el contenido de la visión onírica.⁴²

³⁸ Jean Chevalier (ed.), *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Herder, 1986, s.v. “águila”.

³⁹ Homero, *Ilíada*, trad., pról. y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos, 2000, XXIV: 308-321, p. 491.

⁴⁰ Píndaro, *Odas: olímpicas, píticas, nemeas, ístmicas*, intr. y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, XIII: 67-69, p. 60.

⁴¹ *Ibidem*, XIII: 70-72, p. 61.

⁴² Véase Fernández Garrido y Miguel Ángel Vinagre Lobo, “La terminología griega para sueño y soñar”, art. cit., pp. 69-104.

1.2.1.1 TRAGEDIA DE ÉPOCA CLÁSICA

En las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides es posible encontrar una cantidad considerable de sueños cuyo contenido gira en torno a tres ejes principales: nacimiento, anuncio de muerte o ascenso de algún pariente o amigo y relaciones amorosas. En *Coéforas*, por ejemplo, se muestra un sueño indispensable para la trama no sólo por su contenido simbólico y profético, sino porque el que lo descifra es el mismo Orestes, encargado de cumplirlo. Clitemnestra, después de soñar que pare una serpiente y experimentar terrores nocturnos, hace libaciones para expiar el crimen que cometió con Agamenón:

- De sueños que la atormentan por la noche, de las visiones terroríficas que la asedian en las tinieblas y la hacen saltar azorada de su lecho, nacen las libaciones que manda a hacer esta mujer que no teme a los dioses.
- ¿Conociste el contenido de su sueño? ¿Puedes decírmelo con exactitud?
- Creía parir una serpiente, según ella dijo.
- Y..., ¿En qué paró eso? ¿Cuál fue el desenlace?
- Como si fuera un niño la envolvió en sus mantillas.
- ¿De qué se alimentaba el recién nacido monstruo?
- Ella misma en su sueño le ofrecía su pecho.
- Y, ¿No le hirió el pecho la horripilante bestia?
- ¡Sí: coágulos de sangre se mezclaban con la leche!
- ¡Ese sueño pudiera no ser vano!
- Rompió su sueño con un gran clamor empavorecida.⁴³

Esta narración es significativa porque quien la cuenta es el Coro y no su protagonista. A esto hay que agregar también la importancia que tiene la interiorización del sueño en este pasaje, ya que sitúa al ser humano en un nuevo plano del conocimiento del que no tenía conciencia; sus emociones pueden crear las peores pesadillas, pero también las ilusiones más bellas. La mejor muestra de este cambio se percibe en Clitemnestra que, acosada por el remordimiento que le produce el asesinato de Agamenón, ve imágenes terribles de las que nunca podrá escaparse.

Aunque el carácter interior de este sueño marca una separación con respecto a la tradición onírica griega anterior, hay un elemento que lo vincula a ésta: la voluntad de los dioses reflejada en la predestinación. Orestes, al oírlo, lo desmenuza poco a poco. La serpiente nacida del vientre de su madre no puede ser más que él, a quien le corresponde, por designio divino, vengar la muerte de su padre. Entonces la única salida es el matricidio confirmado por el sueño y la imagen serpentina, símbolo del hijo, que representa las fuerzas escondidas y contenidas que se encuentran en el héroe griego ejecutor del destino: la muerte, la cólera y la violencia.

⁴³ Esquilo, "Coéforas", en *Las siete tragedias*, México: Porrúa, 1999, p. 126.

La figura de la serpiente es una constante en la trilogía escrita por Esquilo. Según Devereux, “sooner or later, nearly every important personage is called some kind of snake”.⁴⁴ El padre de Orestes es solamente una excepción parcial porque “the serpent in Aischylos’ model is Agamemnon. Since, in Aischylos, the dream-snake is Agamemnon’s son and avenger Orestes, it is obvious that, in *Choephoroi*, the shadow of a serpentine Agamemnon lurks behind the serpentine Orestes”.⁴⁵ Pero también Clitemnestra se relaciona con la imagen del animal que reptaba pues, a pesar de su forma humana dentro del sueño, puede asociarse con el reptil porque siempre “hay algo de serpiente en el ser humano y, singularmente, en la parte de él que su entendimiento controla menos”.⁴⁶ Esta condición viperina de los padres permite a Orestes “to assert his identity with the snake, by stressing that both he and the serpent-baby came from the same place”⁴⁷

La utilización de animales como parte central del relato onírico no es una característica exclusiva de la obra de Esquilo. En *Reso*, tragedia de Eurípides, se encuentran ejemplos como el del auriga que conducía el carro de Reso:

Fui de nuevo a acostarme y me dormí. En mi sueño se hizo visible una ilusión. Podía distinguir con claridad a los caballos que yo mismo crié y que ahora me encargaba de guiar en el carro de Reso, y vi cómo dos lobos saltaban sobre sus lomos y azotaban con sus colas el pelo de los caballos, haciéndoles correr, y los ollares de los potros resoplaban, y se encabritaban de terror. Intentaba, en el sueño, apartar yo a las fieras de los caballos, cuando me desperté, agitado por el terror nocturno.⁴⁸

Las expresiones “me dormí” y “me desperté”, en este sueño, son marcas claras de inicio y término que sirven “to reveal to the audience the kind of dream experience the author chooses to present”.⁴⁹ En este caso, el tipo de experiencia es profética y la utilización de dos elementos clave: los caballos y los lobos, muestra su desenlace.

En esta tragedia, la figura de los equinos puede analizarse en dos niveles. En el primero, no existe un significado simbólico: estos animales, tanto en el sueño como en la vida real, son el vehículo que los homicidas de Reso utilizan para huir después de matarlo y el auriga tracio incluso los menciona cuando culpa a Héctor del asesinato de su amo: “Has sido tú quien ha hecho eso. Ni los muertos ni los heridos admitiríamos que hubiese otro culpable.

⁴⁴ George Devereux, *Dreams in Greek Tragedy. An Ethno-Psycho-Analytical Study*, Berkeley: University of California, 1976, p. 189.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 189.

⁴⁶ Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. “serpiente”.

⁴⁷ George Devereux, *ibidem*, p.190.

⁴⁸ Eurípides, “Reso” en *Tragedias*, intr., trad. y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado, Madrid: Gredos, 1985, p. 449.

⁴⁹ Harriet Goldberg, “The Dream Report as a Literary Device in Medieval Hispanic Literature”, en *Hispania*, 66: 1, 1983.

Largos y astutos razonamientos necesitarías para convencerme de que no has dado muerte a tus amigos. Y lo has hecho llevado del deseo de los caballos”.⁵⁰ El móvil del crimen sería la codicia de Héctor. Sin embargo, en un segundo nivel los caballos también son anunciadores del homicidio de Reso, ya que el equino como símbolo cnótico es un presagio de muerte e incluso la representa. Este significado ya existía en la Antigüedad griega y está presente en muchos textos, como la *Interpretación de los sueños* de Artemidoro, donde se menciona que soñar con un caballo es signo de muerte para un enfermo.

La función de los lobos, en cambio, es mostrar el carácter animal que todo ser humano lleva dentro. El asesinato sólo es la prueba de que los hombres que matan a Reso han dejado los últimos vestigios de su humanidad en el cadáver del griego. Para Gilbert Durand, el lobo es el animal feroz por excelencia que representa, del mismo modo que el caballo, a los dioses y a los genios infernales, la violencia destructiva y al devorador de astros.⁵¹ Entonces, la utilización en esta tragedia de las dos bestias relacionadas estrechamente con la muerte no es por azar, pues sirve para confirmar el asesinato de Reso y demostrar que algunos sueños, sobre todo los proféticos, no deben verse como falsos.

Aunque la muerte es una constante que se plasma en la mayoría de las narraciones oníricas de las tragedias griegas de Esquilo y Eurípides, no es un motivo recurrente en las de Sófocles. Por el contrario, este trágico griego prefiere utilizar el linaje como tema del único sueño que describe. Crisótemis cuenta a Electra un sueño que Clitemnestra tuvo mientras dormía:

Lo que se dice es que ella [Clitemnestra] vio a tu padre, tuyo y mío, a su lado, redivivo; y que él en el hogar plantó su cetro, el que él llevaba y lleva Egisto ahora; que del cetro brotó vivo retoño, que dilató sus ramas y su sombra sobre toda Micenas. Esto escuché de quien presente estuvo cuando ella al sol su sueño revelaba.⁵²

Entre este sueño y el que se narra en la tragedia esquiliana *Coéforas* hay numerosas semejanzas: los dos se presentan como consecuencia del remordimiento, Clitemnestra hace libaciones a los dioses y le cuenta al Sol lo que soñó. Además, su función narrativa es la misma: remarcar que el reinado espurio de Egisto no durará mucho, pues Orestes llega para vengar a su padre. La justicia, de nuevo, aparece en un sueño.

Sin embargo, hay que subrayar que a pesar de las similitudes entre ambos autores, Sófocles introduce una diferencia fundamental: el motor de la acción narrativa en el sueño no

⁵⁰ Eurípides, *ibidem*, p. 451.

⁵¹ Para una explicación detallada sobre el significado cnótico del lobo, véase Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 73-115.

⁵² Sófocles, “Electra”, en *El teatro de Sófocles en verso castellano*, México: Jus, 1960, p. 476.

es la violencia o el asesinato, sino la continuidad del linaje de Agamenón. Esta continuidad se muestra con la imagen del retoño que brota y que extiende sus ramas y sombra sobre Mecenas; el retoño es el símbolo del hijo, en este caso Orestes, legítimo heredero. La introducción de la vid no sólo se encuentra en la tragedia de *Electra*, Heródoto utiliza el mismo motivo en el sueño de Astyages,⁵³ cuya hija da a luz a una planta que se extiende por toda el Asia. Según Devereux, estas similitudes entre las dos narraciones se deben básicamente a que el trágico griego tomó como modelo el sueño de la *Historia*, le hizo algunos cambios, como el símbolo del cetro, y mantuvo el significado de la vid como vaticinadora de reinados futuros.

Es importante mencionar que no sólo se pueden rastrear ejemplos sobre el sueño profético que tiene la madre encinta y que anuncia las glorias futuras del hijo que lleva en el vientre en la obra historiográfica de Heródoto. En el *De la adivinación* ciceroniano, por ejemplo, el reinado y la gloria de Dionisio se confirman con este tipo de agüero:

La madre de Dionisio, de ese que fue tirano de los siracusanos, tuviera en su vientre, estando preñada, a este mismo Dionisio, soñó que ella había parido un pequeño Sátiro. Los intérpretes de portentos, que entonces eran llamados galeotes en Sicilia, le respondieron, según dice Filisto, que aquel que ella iba a parir sería el más ilustre de Grecia, con una dicha duradera.⁵⁴

En el párrafo anterior queda clara la importancia que tenían los presagios en la vida de griegos y romanos; este sueño, además, es también una confirmación del arquetipo heroico de Dionisio, representado en el sátiro, cuyo carácter es sensual y malicioso.

Aunque en la mayoría de los textos analizados el nacimiento, la muerte o la guerra son los temas que más se utilizan en la conformación de narraciones oníricas, no son los únicos que están relacionados estrechamente con la realidad cotidiana de griegos y romanos. La salud, por ejemplo, se conseguía por medio del sueño curativo llamado incubación que representaba una respuesta “to the pressure for an explanation of the significance of dreaming, an answer in some respects closest to the primitive sense of the objective character of the dream”.⁵⁵

⁵³ “Durante el primer año de la convivencia de Mandane con Cambises, Astyages tuvo otro sueño: le pareció ver que de las partes de su hija nacía una vid que cubría toda el Asia. Tuvo, pues, esta visión, la trasladó a los expertos en oniromancia, y mandó a acudir a él, desde el país de los persas, a su hija, que estaba embarazada. Llegada junto a él, la hizo custodiar, con la intención de eliminar lo que naciere de ella, pues los magos expertos en oniromancia le habían declarado que el hijo que iba a tener su hija le suplantaría en el reino”. Heródoto, *Historia*, ed. de Manuel Balasch, Madrid: Cátedra, 1999, p. 128.

⁵⁴ Marco Tulio Cicerón, *De la adivinación*, ed. intr. y notas de Julio Pimentel Álvarez, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 23.

⁵⁵ Francis Xavier Newman, *op. cit.*, p. 27.

1.2.1.3 EL RITO DE LA INCUBACIÓN

Una de las mayores preocupaciones del ser humano es la conservación de la salud. Miles de personas viajan cada año a Chalma o a la Villa, con la esperanza de curarse de alguna enfermedad, o recurren a fórmulas mágicas o rezos con el único propósito de estar sanos. En la Antigüedad tardía existían santuarios parecidos al de Lourdes, sólo que en ellos la curación se conseguía por medio del “sueño divino” llamado incubación. Esta práctica consistía en acudir a un lugar sagrado para obtener la salud a través de los sueños.

En sus orígenes, la incubación se realizaba solamente en los santuarios de héroes “hombres fallecidos o demonios oníricos y en determinadas grietas o desfiladeros tenidos por entradas al mundo de los muertos”,⁵⁶ pero a fines del siglo V, con el resurgimiento de la incubación médica, se crean grandes templos especializados en la curación onírica. Este es el caso del santuario de Epidauro dedicado al dios Asclepio⁵⁷ que contaba con “hospedería de 150 camas, parque, baños públicos, odeón, gimnasio e hipódromo, y un teatro con aforo de quince mil personas.”⁵⁸ La sala de los sueños tenía una altura de dos pisos y una longitud de setenta metros. Llevaba el nombre de *abaton* y se utilizaba para conseguir el sueño curativo que venía de Dios, ya que las personas podían dormir ahí hasta quedar sanas, con una sola condición: estaba prohibido nacer o morir en él, porque era terreno sagrado.⁵⁹ Un enorme número de inscripciones hablaban de ciegos que habían recobrado la vista, cojos que habían vuelto a caminar y mujeres que habían dejado de ser estériles. En este santuario se sabe de “unas setenta curaciones milagrosas que se produjeron gracias al sueño. Una mesenia, por ejemplo, acudió a la cura del sueño del *abaton* porque no podía tener hijos. En sueños se le apareció Asclepio, que le colocó una serpiente en su cama. Pero en vez de asustarse, la mujer juguetó con ella. Aquel mismo año dio luz a gemelos.”⁶⁰ Esta imagen de la serpiente como

⁵⁶ E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza, 1989, p. 111.

⁵⁷ Apolo confió al pequeño Asclepio al centauro Quirón en el monte Pelión para que le instruyera en las artes de la medicina y de la caza. Además del centauro, Apolo y Atenea fueron una parte importante en su educación. Incluso esta última le entregó dos redomas llenas de sangre de la Gorgona, una envenenada, la otra con propiedades para resucitar a los muertos. Es interesante que después de estos regalos Asclepio se mostró siempre muy hábil y dispuesto e incluso llegó a dominar el arte de la resurrección. Además devolvió la vida a un gran número de personas importantes entre las que se encontraba Hipólito hijo de Teseo (el héroe del Ática cuyas principales hazañas tuvieron lugar en el Peloponeso), y ejerció la medicina con gran éxito, factor que lo convierte en un personaje muy venerado en muchos santuarios de Grecia. Es por este motivo que el santuario de Epidauro se convierte en sanatorio. Véase Philipp Vandenbergh, *El secreto de los oráculos*, Madrid: Destino, 1979, p. 67.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 57.

⁵⁹ Pausanias refiere que Antonio, que por aquél entonces sólo era senador, entre otras mejoras de la ciudad había remediado esta incomodidad haciendo construir una casa que sirviera de retiro a los agonizantes y mujeres por parir. Para una extensa explicación de la incubación y los sueños provocados en algunos documentos de la antigüedad véase Raymond de Becker, *Las maquinaciones de la noche: los sueños en la historia y la historia de los sueños*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.

⁶⁰ Raymond de Becker, *op. cit.*, p. 59.

vehículo de curación se encuentra en varios documentos del Epidauro. Doods menciona el caso de un hombre que se quedó dormido fuera del templo; mientras dormía llegó hasta él una serpiente del dios Asclepio que le lamió un dedo del pie que tenía lastimado; el hombre despertó curado y declaró que había soñado que un joven hermoso le vendaba el dedo.

La incubación era tan importante en la vida de los griegos que incluso aparece en la literatura. El mejor ejemplo de esto es *Pluto*, comedia en la que Aristófanes satiriza el proceso llevado a cabo en los santuarios del sueño:

En seguida llegamos a la casa del dios. Llevábamos a este hombre escuálido y triste. Después en el altar dispusimos la ofrenda: los pasteles rituales y demás dones y tendimos al enfermo Pluto en su forma ritual y cada uno de nosotros se recostó en un camastro de follaje [...] después de apagar las luces, el sacerdote del dios nos mandó dormir y nos dijo que si algún ruido oíamos, nos quedáramos en silencio. Todos en buen orden nos acostamos. Pero yo no pude dormir. [...] de repente alcé los ojos y vi al sacerdote que sacaba del altar los pasteles y ofrendas, entre éstas los higos secos [...] y los iba consagrando en su morral [...] cuando el dios llegaba, yo hice entonces algo más gracioso, solté un gran viento, pues tenía la panza repleta. Pasado eso me metí a mi cama lleno de miedo [...], y el dios iba dando un recorrido por toda la sala e iba examinando uno a uno a los enfermos con gran diligencia. [...] en seguida fue a acercarse a la cama de Pluto. Le estuvo sobando la cabeza. Después tomó un lienzo muy limpio y le estuvo enjugando los párpados al rededor. Panacea le envolvió la cabeza y la cara con un lienzo púrpura Luego Asclepio dio un silbido y salieron del santuario dos serpientes enormes y espantosas. Luego se metieron bajo el velo púrpura y le estuvieron lamiendo los párpados [...] y eso en más breve tiempo que tú necesitas para beberte diez medidas de vino. Y se levanta Pluto, y se veía muy bien.⁶¹

Aunque el propósito de la comedia de Aristófanes es ridiculizar la creencia en la incubación, muestra una realidad cotidiana. Las serpientes, al igual que los perros, son perfectamente reales, pues ambos eran muy utilizados en el proceso incubatorio por las virtudes terapéuticas de su saliva.

En el *Pluto* además de las serpientes aparecen los “sacerdotes del sueño”, cuya labor era indispensable para el proceso incubatorio, ya que a través de ellos se conseguían los sueños y las respuestas de las consultas que se hacían a los oráculos. Estos sacerdotes también prescribían ejercicios gimnásticos y curas de ayuno, e incluso aplicaban tratamientos clínicos. Decían que Asclepio manifestaba en sueños cuáles eran sus honorarios, pero cabe suponer que ello significaba que los sacerdotes percibían el dinero que consideraba justo el consultante. Otra de las prácticas muy utilizada en los santuarios del sueño era el uso de bebidas para favorecer el sueño curativo: agua mineral o, en los casos más difíciles, vino. Las bebidas inductoras del sueño no son nada raras, e incluso en la obra historiográfica de

⁶¹ Aristófanes, “Pluto”, en *Las once comedias*, México: Porrúa, 1977, pp. 336-338.

Heródoto queda atestiguado el empleo de agua y ropas sagradas para inducir sueños relevantes: “Y siempre llevan vestiduras de lino recién lavadas, cuidando esto sobre manera. Y circuncidan sus vergüenzas por razón de limpieza, prefiriendo ser limpios que hermosos. Y los sacerdotes llevan vestimenta sólo de lino y calzado de papiro y no les está permitido llevar otra vestimenta, ni otro calzado”.⁶²

La comida también tenía un papel fundamental en la incubación. Aristóteles menciona que el alimento ejercía una gran influencia en el acto de soñar; según él, el sueño se producía sobre todo después de una abundante comida “porque la materia ingerida, líquida y sólida, sube en ese momento y constituye una masa única, la cual, una vez llegada a lo más alto del cuerpo, [...] da lugar a un cierto sopor, [...] y produce ese especial desvanecimiento que se denomina ‘sueño’, y hace que el sujeto duerma”.⁶³ Cicerón, siguiendo a Aristóteles, incluso menciona la prohibición de los pitagóricos de comer habas, pues según ellos esta comida tenía una gran flatulencia contraria a la tranquilidad que buscaba la mente que quería la verdad.⁶⁴

A pesar de la importancia que tenía la incubación en la vida de los griegos y los romanos, no era el único medio para conseguir sueños curativos. En *De la adivinación* Cicerón narra el sueño de Eudemo que mejora después de que los médicos habían perdido toda esperanza en su recuperación:

Eudemo el chipriota, al hacer un viaje a Macedonia llegó a Feras, urbe que, muy notable entonces en Tesalia, era controlada con cruel dominio por el tirano Alejandro; y que en esa ciudad Eudemo estuvo tan gravemente enfermo que todos los médicos habían perdido la esperanza; que a éste le pareció durante el reposo que un joven de egregio rostro le decía que en muy breve tiempo convalecería y que en pocos días el tirano Alejandro perecería, pero que Eudemo mismo regresaría a casa cinco años después. Y, así escribe Aristóteles que las primeras predicciones se cumplieron de inmediato: que, por una parte, Eudemo convaleció y, por otra, el tirano fue asesinado por los hermanos de su esposa; pero que al terminar el quinto año, cuando por aquel sueño había la esperanza de que él regresaría de Sicilia a Chipre, cayó mientras combatía cerca de Siracusa; que, a causa de ello, aquel sueño fue interpretado en tal forma que, cuando el alma de Eudemo se retiró del cuerpo, se creyó que entonces había regresado a casa.⁶⁵

⁶² Heródoto, *op. cit.*, p. 141.

⁶³ Aristóteles *apud* Ángel J. Cappelletti, *Las teorías del sueño en la filosofía antigua*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 62.

⁶⁴ Platón, además, menciona en la *República* que si se come en exceso los únicos sueños que podemos tener son aquellos que “presentan todas las visiones, vacías de mente y razón, de manera que mezcla el cuerpo o con su madre, o con cualquier otro, hombre o dios, a menudo una bestia”. Véase *De la Adivinación*, pp. 33-34.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 29.

Eudemo tiene este sueño en su casa y no en un santuario, no existe la mediación de ningún sacerdote para la inducción del sueño y éste, además, no sólo es curativo sino también profético. Las profecías presentes en los sueños, generalmente poseen la particularidad de mostrar mensajes ocultos que sólo se ven con claridad si se tiene una capacidad extraordinaria. Según Javier Roberto González la profecía no necesariamente refiere hechos del futuro ni consiste en la predicción del porvenir, pero sí “anuncia verdades objetivas ocultas al entendimiento natural de uno, varios o todos los hombres”.⁶⁶ Tal vez esta es la razón por la que Eudemo le da a su sueño una interpretación muy diferente de la que tiene. Por tal motivo se vuelve necesario utilizar a alguien opuesto al sacerdote del sueño, cuya labor se centra exclusivamente en la interpretación de la visión onírica y no en su inducción.

Los “intérpretes del sueño”, nombre que se les daría a las personas designadas para este trabajo, podían ser de vital importancia ya que, según Hipócrates, solían dar explicaciones satisfactorias de los sueños divinos “siguiendo las reglas de su arte, aunque tales reglas no tengan valor para los sueños de origen humano”.⁶⁷ Esta misma idea se encuentra en el canto I de la *Ilíada*, en que la utilización de un intérprete parece ser una posibilidad para erradicar la peste que asola al campamento aqueo: “Mas, ea, a algún adivino preguntemos o a un sacerdote o intérprete de sueños –que también el sueño procede de Zeus– que nos diga por lo que se ha enojado tanto Febo Apolo”.⁶⁸ En la obra de Homero también se menciona a un famoso intérprete de sueños, Euridamante: “hijos de Euridamante, el anciano intérprete de sueños. Al partir, el anciano no les había interpretado los sueños, y el esforzado Diomedes, los despojó de sus armas”.⁶⁹

En la Biblia también se encuentra el intérprete de sueños, pero no con la figura positiva que tenía para los griegos y romanos, sino como el vehículo por el que entra el mal. Los intérpretes de sueños no son los únicos personajes castigados en varios libros de la Biblia, también los soñadores se ven como falsos profetas. En Jeremías se dice: “Yo he oído lo que aquellos profetas dijeron, profetizando mentira en mi nombre, diciendo: soñé, soñé”,⁷⁰ y en Deuteronomio: “cuando se levantara en medio de ti profeta, ó soñador de

⁶⁶ Javier Roberto González, “El sistema profético en la determinación del Palmerín-Primaleón como unidad textual (Primera Parte) en *Incipit: Seminario de edición crítica y textual*, Buenos Aires, 1999, 19, p. 37.

⁶⁷ Hipócrates *apud* Ángel J. Cappelletti, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁸ Homero, *Ilíada*, Madrid: Gredos, 2000, (I: 61-64), p. 3.

⁶⁹ *Ibidem*, (V: 148-150), p. 87.

⁷⁰ Jeremías 22: 25-26. Todas las referencias bíblicas usadas en este trabajo son de La santa Biblia antiguo y nuevo testamento: antigua versión de Casiodoro de Reina, 1569, revisada por Cipriano de Valera, 1602, otras revisiones: 1862, 1909, 1960, México: Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.

sueños, y te diere señal ó prodigio [...] no darás oído a las palabras de tal profeta o tal soñador de sueños”.⁷¹

A pesar de esta visión negativa del sueño y los soñadores, en el Antiguo y Nuevo Testamento hay muchos ejemplos de un universo onírico complejo que es necesario estudiar porque influyó de manera sustancial en la realidad cotidiana y las creencias en torno al sueño del Medioevo.

1.2.2 LOS SUEÑOS EN LA BIBLIA: ANTIGUO Y NUEVO TESTAMENTO

Y será en los postreros días, dice Dios, que derramaré mi espíritu sobre toda carne, y vuestros hijos y vuestras hijas profetizarán; y vuestros mancebos verán visiones, y vuestros viejos soñarán sueños.

Hechos 2:17

Amos N. Wilder menciona que “yet we can hardly fail to recognize the fateful influence of the christian and biblical mythos upon the Western world, or the fact that for better or worse this history still conditions the contemporary outlook and attitudes, conscious and unconscious”.⁷² Es este fenómeno el que permite que la Biblia como literatura ofrezca una serie de temas, figuras y escenas que son arquetipos muy productivos, no sólo en el ámbito de la creación literaria, sino de la artística en general. El sueño de patriarcas o personajes como Jacob, José o Daniel, por ejemplo, es de los temas bíblicos más representados en la pintura, la prosa y la poesía de la Edad Media (fig. 1, 2 y 3).

El hecho de que estas representaciones oníricas se tomen del Antiguo Testamento no es por azar, pues es precisamente en esta parte de la Biblia donde se encuentra el mayor número de sueños, cuarenta y ocho en total, mientras que en el Nuevo Testamento hay apenas nueve. Esta cantidad de revelaciones oníricas en el Pentateuco ayuda al desarrollo literario del sueño de siglos posteriores porque la tradición europea, y en particular la hispánica, “atendió más al Antiguo Testamento, de cuyos libros se conservan más traducciones vernáculas, sobre todo de la *Torá* (*Pentateuco* en la tradición de la *Vulgata* latina), que constituye para los medievales el núcleo de la palabra inspirada por Dios”.⁷³

⁷¹ Deuteronomio, 13: 1-6.

⁷² “Myth and Dream in Christian Scripture” en Joseph Campbell (ed.), *Myth, Dreams and Religion*, Dallas: Spring Publications, 1988, p. 69.

⁷³ Pedro Sánchez-Prieto Borja, “La Biblia en la historiografía medieval” en Gregorio del Olmo (ed.), *La Biblia en la literatura española. Edad Media II*, Madrid: Trotta, p. 78.

Además de la cantidad de sueños, otra característica en el texto bíblico es la utilización de dos términos, aparentemente indiferenciados, para la descripción del fenómeno onírico: *sueño* y *visión*. Según Herman Braet, el uso de las dos palabras en la Biblia corresponde a los dos géneros de sueños adivinatorios reconocidos por la onirológia antigua: 1) aquellos que presentaban un mensaje claro y directo, que se comprendían en el momento mismo de la recepción [*sueño*]; y 2) los que por ser de contenido oscuro y enigmático requerían ser interpretados mediante la aplicación de claves simbólicas [*visión*].⁷⁴

A pesar de su aparente utilidad, esta clasificación añade un nuevo elemento al problema de la explicación de los sueños bíblicos, pues si para los griegos y romanos las teorías oníricas podían ser expresadas utilizando pasajes en los que se encontraban sueños famosos y con rasgos muy parecidos, “in Christian times dream analysis became, to a large degree, a department of Biblical exegesis. Since there are a number of significant dreams or visions recorded in the Bible, the exegete was forced to propose some explanation of their origin and operation”.⁷⁵

Una de estas explicaciones fue la jerarquización de los soñadores en el Antiguo Testamento “définie par le caractère plus o moins clair des messages oniriques divins selon la plus o moins grande familiarité des rêveurs avec Dieu”.⁷⁶ Moisés, Daniel y los patriarcas, serían los destinatarios de visiones en las que Dios habla claramente, mientras que los reyes y los profetas se beneficiarían de sueños más enigmáticos.⁷⁷

Si se sigue esta clasificación cabalmente, el sueño de la escala de Jacob pertenecería al segundo grupo; sin embargo, dentro de éste también se encuentra un mensaje muy claro cuya explicación viene del mismo Jehová, elemento privativo de la *visión*:

Y salió Jacob de Beer-seba, y fué á Harán; y encontró con un lugar, y durmió allí, porque ya el sol se había puesto: y tomó de las piedras de aquel paraje y puso á su cabecera, y acostóse en aquel lugar.

Y soñó, y he aquí una escala que estaba apoyada en tierra, y su cabeza tocaba en el cielo: y he aquí ángeles de Dios que subían y descendían por ella.

Y he aquí, Jehová estaba en lo alto de ella, el cual dijo: Yo soy Jehová, el Dios de Abraham tu padre, y el Dios de Isaac: la tierra en la que estás acostado te la daré a ti y á tu simiente.

Y será tu simiente como el polvo de la tierra, y te extenderás al occidente, y al oriente, y al aquilón, y al mediodía; y todas las familias de la tierra serán benditas en ti y en tu simiente.

⁷⁴ “Le songe dans le chanson de geste au XII siècle”, *Romanica Gandensia*, XV, 1975, p. 63.

⁷⁵ Francis Xavier Newman, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁶ Jacques Le Goff, “Le Christianisme et les rêves (II-VII^{èmes} Siècles)”, *art. cit.*, p. 186.

⁷⁷ Véase Julián Acebrón, *Aventura nocturna: claves del sueño en la literatura castellana medieval y del siglo XVI*, *op. cit.*, pp. 205- 231.

Y he aquí, yo soy contigo, y te guardaré por donde quiera que fueres, y te volveré á esta tierra; porque no te dejaré hasta tanto que haya hecho lo que te he dicho. Y despertó Jacob de su sueño, y dijo: Ciertamente Jehová está en este lugar, y yo no lo sabía.⁷⁸

Por tanto, con este pasaje queda claro que la mayoría de los sueños en la Biblia no pueden analizarse simplemente con el tipo de soñador, sino atendiendo a lo que indica Le Goff: “la *visión* sobreviene cuando se está despierto, mientras que todo lo que se aparece al que duerme es del dominio del sueño”.⁷⁹

En todos los sueños bíblicos, además de la división anterior, se encuentran dos elementos indispensables: el mensaje y la voz que lo anuncia. En la narración onírica de Jacob, por ejemplo, el mensaje se relaciona estrechamente con el símbolo de ascensión de la escala que indica una subida gradual, una vía de comunicación de doble sentido entre diferentes niveles y el soporte imaginario del progreso espiritual que en el sueño es muy claro porque al final de la escala, contacto entre la tierra y el cielo, está Dios. Jacob con ella ha conquistado el conocimiento del futuro de su linaje y ha confirmado, como decía Pedro Ciruelo, que: “Sólo Dios es a quien ninguna cosa le viene por acaecimiento de caso ni de fortuna: porque el todas las cosas sabe antes que vengan: y todas las tiene proveydas”;⁸⁰ las piedras reafirman este mensaje porque éstas y el hombre representan un doble movimiento de subida y bajada. El hombre nace de Dios y retorna a Él; la piedra bruta desciende del cielo y, transmutada, se eleva hacia él. Esta acción concede a la roca un valor fundacional que se confirma con dos pasajes bíblicos: el del Evangelio de Mateo que hace de Pedro la piedra fundamental de la construcción eclesiástica; y el del Salmo 118 que dice: “la piedra que habían rechazado los constructores se ha convertido en la piedra angular”. Es precisamente este sentido el que le da Jacob a la piedra en la que había puesto la cabeza mientras dormía, pues la erige como monumento en recuerdo del sueño que tiene, le da al lugar el nombre de Bet-el (casa de Dios) y promete a Jehová la décima parte de todo lo que le conceda.

Sin embargo, este sueño no es importante únicamente por su significado sino porque con él se marca una diferencia respecto de la tradición griega y romana. Aquí, lo onírico no es sólo un reflejo de la realidad cotidiana, sino que ésta se construye a partir del sueño. El

⁷⁸ Génesis, 28: 10-16

⁷⁹ Jaques Le Goff, “Los sueños en la cultura y la psicología colectiva del Occidente Medieval”, en *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente Medieval*, Madrid: Taurus, 1983, pp. 282-288. El *DRAE* consigna exactamente el mismo significado que Le Goff, el *sueño* es la representación de sucesos o imágenes que alguien tiene mientras duerme; mientras que la *visión* se refiere a una imagen que, de manera sobrenatural, se percibe por el sentido de la vista o por representación imaginativa cuando se está despierto.

⁸⁰ Pedro Ciruelo, *Reprovación de las supersticiones y hechizarias*, apud Julián Acebrón, *Aventura nocturna: claves del sueño en la literatura castellana medieval y del siglo XVI*, op.cit., p. 72.

santuario creado por Jacob, por ejemplo, siglos más tarde se tornó el más popular de todo el reino septentrional. Como menciona Frazer, allí instituyó Jeroboam la adoración de uno de los becerros de oro que había fabricado para que fueran los dioses de Israel; levantó un altar y creó un sacerdocio especial para el culto en cuestión, e incluso, en tiempos del profeta Amós, el santuario era protegido por el rey, se consideraba capilla real y tenía miles de adoradores que entregaban sus diezmos a los sacerdotes porque pensaban que así cumplían con la promesa hecha por el patriarca, e incluso creían que la piedra que estaba al lado del santuario era la misma en la cual Jacob había reposado su cabeza aquella noche memorable.

81

Además de Jacob, otro soñador fundamental de la Biblia es José, quien tiene que sufrir un destino incierto a causa de este don, pues sus hermanos lo odian calladamente y los sueños, anuncios de su vida futura, son el pretexto perfecto para deshacerse de él. Lope de Barrientos dice que la capacidad de José para entender los sueños se explica porque:

Nuestro señor Dios muchas veces mediante la intelligencia agente revela a los buenos et a los malos aquellas cosas que les han de acaesçer, de los quales sueños ay algunos onbres interpretadores et declaradores, para lo qual son naturalmente dispuestos, segunt lo determina el dicho comentador, los quales onbres tienen muy subtil la potencia et virtud de la fantasía para conparar et apropiar los sueños a las cosas advenideras, segunt la semejanza et diferencia d'ellas. Et tal fue Joseph, el qual interpretó el sueño de faraón, la qual interpretación paresció et se mostró verdadera por experiencia.⁸²

La facultad que el hombre tiene de interpretar los sueños proviene únicamente de Dios, quizá a esto se debe que el padre y los hermanos de José, aunque no poseen el don de éste, entiendan el significado de los dos sueños que anuncian su gloria y que parten de dos elementos indispensables en todo ejercicio espiritual: la unión del cielo y la tierra.

En el primero, el punto central es el atado del alimento que se ha segado: “He aquí que atábamos gavillas en medio del campo, y he aquí que mi manojó se levantaba, y estaba derecho, y que vuestros manojos estaban alrededor, y se inclinaban al mío. Y respondiéronle sus hermanos: ¿Has de reinar tú sobre nosotros, ó te has de enseñorear sobre nosotros?”.⁸³ La gavilla en este sueño tiene un doble sentido, ya que no sólo representa a José y sus hermanos sino también la abundancia y prosperidad que tendrá la tierra de Egipto gracias al

⁸¹ James George Frazer, *El folklore en el Antiguo Testamento*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 298-316.

⁸² Lope de Barrientos, *Trattato sulla divinazione e sui diversi tipi d'arte magica*, ed. de Fernando Martínez de Carnero, Torino: Edizione dell'Orso, 1999, pp. 58-64. Este libro se puede consultar en línea en <http://www.artifaria.com/rivista1/testi/barrientos.asp>

⁸³ Génesis, 37: 5-11.

aprovisionamiento de granos; en el segundo, las imágenes que se utilizan pertenecen al plano cósmico: “He aquí que he soñado otro sueño, y he aquí que el sol y la luna y once estrellas se inclinaban á mí. Y contólo a sus padres y a sus hermanos: y su padre le reprendió, y díjole: ¿Qué sueño es este que soñaste? ¿Hemos de venir yo y tu madre y tus hermanos, á inclinarnos á ti á tierra?”.⁸⁴

Las representaciones celestes en este sueño tienen su origen en una larga tradición simbólica en la que el sol representa al principio generador masculino y al de autoridad, cuya primera encarnación para el individuo es el padre, y la luna, el principio femenino, la dependencia y la madre.⁸⁵

Para Macrobio, el fenómeno natural de las once estrellas, el Sol y la Luna inclinándose ante José sería indicativo de una situación favorable para él y confirmaría la importancia política que tendría en un futuro pues “es imposible que un individuo de poca monta perciba la representación de hechos importantes que superen sus propias fuerzas [...] a menos que el soñador se trate de un gobernante o de un dignatario de altísimo rango”.⁸⁶

Pero no sólo el rango es importante, interpretar los sueños es un arte y sólo el que posee ciertas dotes naturales y se sirve de su inteligencia puede alcanzar la perfección en la interpretación. José muestra esta capacidad cuando descifra el significado de los sueños del copero y el panadero, desmenuzando poco a poco las imágenes. El primero ve una vid delante de él y en ella tres sarmientos de los que brota una flor que hace madurar los racimos de uvas. Con sus manos toma las uvas y las exprime en la copa del Faraón que está en sus manos y se la da al gobernante para que beba; el segundo ve tres canastillos blancos sobre su cabeza, en el más alto se encuentran todas las viandas que hace el panadero y las aves comen sobre su cabeza.⁸⁷ José después de haber escuchado pacientemente cada una de las narraciones, las interpreta, prediciendo la gloria del primer sirviente: “los tres sarmientos son tres días; al cabo de tres días Faraón te hará levantar la cabeza, y te restituirá á tu puesto: y darás la copa a Faraón en su mano, como solías cuando eras su copero”, y el destino funesto

⁸⁴ *Loc. cit.*

⁸⁵ Filón de Alejandría incluso relaciona los astros de este sueño con la construcción del círculo más grande del cielo, el del zodiaco, que está constituido por doce signos *zodia*, de los cuales recibe su nombre, y en el que el sol y la luna dando vueltas recorren cada uno de sus signos o estrellas. En efecto, José ve que en su sueño es adorado por once estrellas lo que coloca al soñador en el lugar de la duodécima estrella que completa el círculo del zodiaco. Véase Filón de Alejandría, *Sobre los sueños. Sobre José*, Madrid: Gredos, 2003, pp. 153-154.

⁸⁶ Macrobio, *op. cit.*, p. 34-35. Cfr. Artemidoro, *La interpretación de los sueños*, intr., trad. y notas de Elisa Ruiz García, Madrid: Gredos, 1989, pp. 81-96.

⁸⁷ Véase Génesis, 40: 8-22.

del segundo: “las tres canastillas tres días son; al cabo de tres días quitará Faraón tu cabeza de sobre ti, y te hará colgar en la horca, y las aves comerán tu carne de sobre ti”.⁸⁸

La forma en que José desglosa el significado de cada narración onírica es muy parecida a la de Daniel, profeta que “veía, por revelación divinal, cosas advenideras et denunciávala et esponíala al pueblo”.⁸⁹ El primer sueño⁹⁰ que descifra es el del rey Nabucodonosor, quien ve una estatua muy grande de aspecto terrible que tiene una cabeza de oro, pechos y brazos de plata, vientre y muslos de metal, piernas de hierro y los pies en parte de hierro y en parte de barro cocido. Una piedra destruye esta estatua colosal de la que no quedan ni siquiera las cenizas. El rey perturbado de espíritu y preocupado por lo que ha soñado le pide a los astrólogos, encantadores y caldeos de su reino que le muestren el significado del sueño, pero ninguno puede hacerlo porque “solo nuestro Señor Dios conoce las cosas advenideras en sí mismas, en quanto futuras et advenideras”;⁹¹ y la adivinación es “usurpar la presencia de las cosas advenideras, la sabiduría de las cuales pertenece solamente a nuestro Señor Dios”.⁹² Daniel reconociendo que todo poder viene de Dios se pone en oración con la esperanza de que el enigma onírico se le revele.

La respuesta le llega durante la noche, rasgo que hace de este momento algo significativo, pues el sueño verdadero se da siempre cerca del amanecer, cuando se ha terminado el proceso digestivo y se está más alejado de las poluciones nocturnas. Además, no hay que olvidar que la noche es dominio de ladrones, maleantes, animales peligrosos y el momento más propicio para que aparezca el monstruo “que nunca duerme nin fuelga, mas siempre busca quien trague”.⁹³ Satanás, representante de la noche, pierde potestad sobre los sueños nocturnos si se utiliza la oración como protección.

Las plegarias o invocaciones no sólo alejan los malos espíritus, son también el vínculo más importante entre la divinidad y el hombre, como se menciona en Jeremías:

⁸⁸ *Loc. cit.*

⁸⁹ Lope de Barrientos, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁰ Véase *Daniel*, 2:1-48.

⁹¹ Lope de Barrientos, p. 28.

⁹² *Daniel*, 2: 10.

⁹³ La tradición cristiana incluso dice que Jesucristo nació de noche para dar entender que antes de Él la humanidad estaba en poder del diablo por el pecado de Adán; que viniera a la medianoche anunciaba que “la mayor parte de la oscuridad, que estaba en poder del diablo, había pasado et que ya se açercava la nuestra salvación, que es la claridad del sol, nuestro señor Jhesu Christo, et se pasa la noche, que es la tiniebla” en *Crónicas anónimas de Sahagún*, ed., notas e índices de Antonio Ubieto Arteta, Zaragoza: Anubar, 1987, p. 147 *apud* Julián Acebrón Ruiz, “La aventura nocturna. Vigilia sobre un lugar común de la literatura caballeresca” en *Fechos antiguos que que los cavalleros de armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, ed. de Julián Acebrón, Lérida: Universidad de Lérida, 2001, p. 104.

“Clama a Mí, y te oiré”⁹⁴; en los Salmos: “Invócame..., y te libraré”⁹⁵; y en el Evangelio de Juan: “Si algo pidieréis en mi nombre, Yo lo haré”.⁹⁶

Después de su visión, Daniel se presenta ante el rey Nabucodonosor y le interpreta el contenido simbólico de las imágenes que ha visto:

Tú, oh rey, eres rey de reyes; porque el Dios del cielo te ha dado reino, potencia, Fortaleza y majestad. Y todo lo que habitan hijos, hombres, bestias del campo y aves del cielo, él ha entregado en tu mano y te ha hecho enseñorear sobre todo ello: tú eres aquella cabeza de oro. Y después de ti se levantará otro reino menor que tú; y otro tercer reino de metal, el cual se enseñoreará de toda la tierra. Y el reino cuarto será fuerte como hierro, y como el hierro desmenuza y doma todas las cosas, desmenuzará y quebrantará. Y lo que viste de los pies y los dedos, en parte de barro cocido de alfarero, y en parte de hierro, el reino será dividido; más habrá en él algo de fortaleza de hierro, según que viste el hierro mezclado con el tiesto de barro. Y por ser los dedos de los pies en parte de hierro, y en parte de barro cocido, en parte será el reino fuerte, y en parte será frágil. Cuanto á aquello que viste, el hierro mezclado con tiesto de barro, mezclaránze con simiente humana, mas no se pegarán el uno con el otro, como el hierro no se mistura con el tiesto. Y en los días de estos reyes, levantará el Dios del cielo un reino que nunca jamás se corromperá: y no será dejado a otro pueblo este reino; el cual desmenuzará y consumirá todos estos reinos, y el permanecerá para siempre.⁹⁷

A pesar de las numerosas explicaciones que hay acerca del significado de los cuatro reinos y los metales en este sueño,⁹⁸ no puede olvidarse que su importancia radica en el mensaje que transmite: tanto el ser humano como las cosas que construye son finitas, su gobierno es débil pues tiene “pies de barro” así que es sólo a Dios a quien le corresponde decidir cuánto tiempo estarán ahí.

Aunque los sueños de los tres profetas mencionados: Jacob, Daniel y José son de los más importantes en el Antiguo Testamento, no son los únicos. Los sueños de Abimelech en Génesis, 20: 1-8 y el de Gedeón en Jueces, 7: 13-15 son importantes porque muestran otra

⁹⁴ Jeremías, 33: 3.

⁹⁵ Salmos, 49: 15.

⁹⁶ Juan, 14: 14.

⁹⁷ Daniel, 2: 31-35. Sobre el significado de los cuatro reinos hay numerosas especulaciones, algunos dicen que la cabeza de oro representa al Imperio Asirio-Babilónico, el pecho de plata al Imperio Medo-Persa, el vientre y muslos de metal al Imperio Greco-Macedonio y finalmente, las piernas de hierro el Imperio romano.

⁹⁸ El sueño de Daniel tiene muchos elementos relacionados con el *Mito de las Edades* de Hesiodo, esto hace pensar a algunos críticos que ya existía una tradición oral sobre las edades del hombre. La Edad de oro representa a los hombres que vivían como los dioses, con el corazón libre de preocupaciones, sin fatiga ni miseria, ni vejez y el campo producía espontáneamente abundantes y excelentes frutos; la Edad de plata a los hombres que vivían poco tiempo llenos de sufrimientos a causa de su ignorancia, con una violencia desorbitada y con poca disposición hacia el culto de sus dioses; la Edad de bronce a los que sólo les interesaba la guerra y los actos de soberbia, con corazón de metal y terrible fuerza; finalmente, la Edad de hierro que representaba a los hombres que durante el día nunca estarían libres de fatigas y miserias y durante la noche no dejarían de consumirse y los dioses les procurarían muchas inquietudes. Véase Hesiodo, *Los trabajos y los días*, versión, intr. y notas de Paola Vianello de Córdova, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 109-195.

característica de las narraciones oníricas veterotestamentarias: la palabra siempre viene directamente de Yahvé: Él es la voz que anuncia y amonesta.

En la historia de Abimelech, por ejemplo, Dios se aparece en sueños al rey de Gerar para evitar que cometa adulterio con Sara. Las primeras palabras que dirige contra éste son muy duras y amenazantes: “He aquí muerto eres á causa de la mujer que has tomado, la cual es casada con marido”.⁹⁹ Abimelech temeroso del Señor le dice que todo se debe a la confusión que provocó Abraham al presentar a Sara como su hermana y no como su esposa. Dios mostrando su omnipotencia y sabiduría le dice: “Yo también sé que con integridad de tu corazón has hecho esto; y yo también te detuve de pecar contra mí, y así no te permití que la tocases. [...] vuelve la mujer á su marido; porque es profeta, y orará por ti, y vivirás. Y si tú no la volvieres, sabe que de cierto morirás, con todo lo que fuere tuyo”.¹⁰⁰ Finalmente, el rey de Gerar devuelve a Sara y evita con eso la muerte y el pecado.

Estas apariciones oníricas de la divinidad son muy comunes en el Antiguo Testamento, sin embargo, en el Nuevo Testamento se introduce un cambio; Dios deja de dirigirse directamente a los hombres y a cambio les da mensajeros angélicos.¹⁰¹

El arcángel Gabriel, por ejemplo, es el encargado de dar el nombre a Jesucristo y de advertir a José de los peligros a los que se enfrenta si se queda en la tierra de Israel:

Y pensando él en esto, he aquí que el ángel del Señor se le aparece en sueños diciendo: José, hijo de David, no temas de recibir a María tu mujer, porque lo que en ella es engendrado, del Espíritu Santo es. Y parirá un hijo y llamarás su nombre Jesús porque él salvará á su pueblo de todos sus pecados [...] Y despertando José del sueño, hizo como el ángel del Señor le había mandado y recibió á su mujer.¹⁰²

He aquí que el ángel del Señor se le aparece en sueños á José, diciendo: Levántate y toma al niño y á su madre y huye á Egipto, y estáte allá hasta que yo te lo diga; porque ha de acontecer, que Herodes buscará al niño para matarlo. Y el despertando tomó al niño y á su madre de noche y se fué a Egipto.¹⁰³

Mas muerto Herodes, he aquí el ángel del Señor aparece en sueños a José en Egipto, diciendo: levántate y toma al niño y á su madre, y vete á tierra de Israel que muertos son los que procuraban la muerte del niño. Entonces él se levantó, y tomó al niño y su madre, y se vino a tierra de Israel.¹⁰⁴

⁹⁹ Génesis, 20: 1-8.

¹⁰⁰ *Loc. cit.*

¹⁰¹ Una característica de los sueños en el Nuevo Testamento es el hecho de que los únicos que realmente se explican son los de José, los demás sólo se mencionan sin dar mayor detalle; además, Cristo nunca tiene un sueño, esto se debe, básicamente, a que los sueños sirven para conectar a Dios con los hombres, Jesús no necesita esto porque como es el hijo de Dios su contacto con Él se da por otras vías.

¹⁰² Mateo 1: 20-24.

¹⁰³ *Ibidem*, 2:13-14.

¹⁰⁴ *Mateo*, 2: 19-21

El mensaje de Gabriel se le muestra a José siempre en sueños y de forma diferente que a la Virgen María, a quien se le aparece mientras está orando. A pesar de estas diferencias, las palabras con las que se introduce al arcángel son siempre las mismas: “He aquí el ángel del Señor”. El uso de esta oración en ambos momentos no es azarosa: pone énfasis en el vínculo que existe entre Gabriel y el hijo de Dios y la misión que éste tiene como mensajero del cielo en la tierra. Aunado a esto, la relación onírica que el arcángel establece con José marcaría una separación definitiva con la tradición onírica literaria griega y romana en la que el soñador privilegiado con mayor frecuencia era la mujer.

Después de analizar todos estos sueños bíblicos pueden establecerse características constantes en cada uno de ellos: 1) siempre se dan de noche; 2) el soñador es siempre hombre y, finalmente; 3) el sueño es verdadero solamente cuando lo tienen reyes o profetas. Estas particularidades se insertarían de manera determinante en las creencias y forma de percibir el sueño del Medioevo e influirían tanto a la literatura como a la liturgia.

1.2.3 LOS SUEÑOS EN LA EDAD MEDIA

Para estudiar cómo evoluciona el fenómeno onírico en la Edad Media hay que remontarse al año 314, fecha en la que el Concilio de Ancyra prohíbe de manera definitiva la adivinación a través de los sueños por su asociación con prácticas paganas. Una de las grandes consecuencias que esta prohibición trajo consigo fue la desaparición, por lo menos en la esfera oficial, de intérpretes de sueños y adivinos especializados en el desciframiento de claves oníricas. La interpretación del sueño se desplazó a un terreno semiclandestino de tolerancia circunstancial pues, aunque la actitud fundamental que mostró el cristianismo hacia los sueños fue reticente, tampoco descartaba la posibilidad de que sólo algunos soñadores privilegiados pudieran tener sueños que se convertían en una posibilidad de conocimiento y descubrimiento de las cosas que estaban ocultas para los hombres pero no para Dios.

Otra característica que provocó la creciente desconfianza hacia lo onírico es la relación que el sueño tiene con el cuerpo, especialmente femenino, ya que éste “pertenece al costado sombrío del Creador, más próximo al diablo que a la naturaleza del hombre inspirada por Dios”.¹⁰⁵ Por tanto, la mujer es una criatura inacabada, desvergonzada, mentirosa, supersticiosa y lúbrica por naturaleza, que deja con mayor facilidad el camino abierto para que los malvados demonios comandados por Satán puedan meterse en sus sueños para

¹⁰⁵ Robert Muchembled, *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 93.

enviarle imágenes falsas y engañosas. Este argumento acerca del cuerpo femenino suscitó que en la mayoría de los textos medievales el sueño verdadero fuera exclusivo del hombre. Sin embargo, la figura de la santa es una excepción porque decidió servir a Cristo. Y “entonces puede dejar de ser mujer y ser llamada hombre”;¹⁰⁶ por ende sus sueños también son divinos. Puede decirse, entonces, que es la aparición del diablo la que contribuirá de modo decisivo a que el sueño se introduzca en el dominio de lo satánico. Esto motivó a la Iglesia a ejercer un control más o menos estrecho sobre los sueños, control que se traduce, concretamente, en el mantenimiento y resurgimiento de una élite tradicional de soñadores privilegiados: los reyes.

Los emperadores convertidos al cristianismo también pretendieron reforzar su prestigio mediante ciertos sueños. La leyenda del sueño de Constantino, por ejemplo, fue muy popular en la Edad Media. En ella se decía que el emperador había ganado la batalla del Puente Milvio utilizando un estandarte con el que había soñado y en el cual veía a un ángel que le hacía mirar al cielo hacia una cruz formada de rayos luminosos y una señal de letras de oro que decía: *"In hoc signo vinces"* (Con esta señal vencerás). Según la historia, el ángel le había prometido a Constantino que si utilizaba esta señal como estandarte cada vez que se encontrara en batalla, su triunfo estaría asegurado. Obviamente, Constantino al despertar construye una cruz como la de su sueño, lo que le asegura la victoria.¹⁰⁷

Aunque el interés primordial de esta historia es reforzar la importancia de la santa cruz como símbolo del poder omnímodo de Cristo¹⁰⁸ y al cristianismo como religión verdadera, tiene gran relevancia que este mensaje se haya transmitido por vía onírica, ya que comprueba, una vez más, que no todos los sueños son enviados por el demonio.

Esta no es la única leyenda que cuenta cómo lo onírico influye de manera decisiva en la vida de Constantino. Santiago de la Vorágine narra en la “Historia de san Silvestre” cómo el emperador abrazó el cristianismo gracias a un sueño que tuvo después de haber salvado del degollamiento a tres mil niños cuya muerte podía, según los adivinos, traer la cura a la

¹⁰⁶ Lillian Von der Walde Moheno, “Fisiología y sexualidad femeninas en la Edad Media” en Aurelio González, María Teresa Miaja (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 80.

¹⁰⁷ *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, ed. de Ramón Menéndez Pidal, Gredos: Madrid: 1955, cap. CCCXXV, p. 195.

¹⁰⁸ Julián Acebrón menciona que las historias de María Magdalena y la de santa Pelagia son dos muestras del poder de la cruz. En la primera, santa María Magdalena impone la señal de la cruz en las espaldas de unos recién convertidos para que el diablo no pueda nublarles el entendimiento; en la segunda, la joven Pelagia se santigua para que el diablo deje de aparecerse en sus visiones nocturnas. Esta misma idea aparece en el *Espéculo de los legos* cuando la cruz protege al sirviente Odo del enemigo la noche cuando duerme en una casa deshabitada. Véase más en Julián Acebrón, *Aventura nocturna: claves del sueño en la literatura castellana medieval y del siglo XVI*, op. cit., pp. 23-26.

terrible enfermedad que padecía. Constantino, al oír los gritos y lamentos de las madres, se compadece y rechaza llevar a cabo el siniestro plan. Esa misma noche al regresar descorazonado a su palacio, se queda dormido y mientras duerme se le aparecen los apóstoles Pedro y Pablo para darle el remedio de la lepra que tiene a cambio de su conversión:

Por haber evitado el derramamiento de sangre inocente, Nuestro Señor Jesucristo nos ha enviado para que te indiquemos cómo puedes curarte: llama al obispo Silvestre, que está escondido en el monte Soracte; él te hablará de una piscina y te invitará a que entres tres veces en ella; si lo haces, quedarás inmediatamente curado de la lepra que padeces; mas tú debes corresponder a esta gracia que Jesucristo quiere hacerte, con este triple obsequio: derribando los templos de los ídolos, restaurando las iglesias cristianas que has mandado demoler, y convirtiéndote al Señor.¹⁰⁹

Cuando Constantino despierta manda a buscar al obispo Silvestre quien lo mete a la piscina para bautizarlo; el emperador asegura que mientras estaba en el agua vio al mismo Jesucristo, su conversión estaba asegurada. Tres días después publica un edicto que declara que a partir de ese momento la ciudad de Roma no daría culto más que al dios de los cristianos, que quien blasfemara contra Jesucristo sería castigado y que los bienes de aquel que injuriase a un cristiano serían confiscados.

A pesar de la popularidad de este tipo de narraciones oníricas, el soñador regio tradicional no fue el único personaje privilegiado. El cristianismo, siglos más tarde, hizo aparecer a otro soñador de élite: el santo. Esto tiene su explicación en el culto a esta figura que se propagó durante la Edad Media y que se insertó en los textos hagiográficos, género que más contribuyó en la difusión de relatos oníricos en las que este tipo de soñador era el protagonista.

Los primeros textos hagiográficos surgieron, según Baños Vallejo, del culto tributado a los mártires cristianos, cuya pasión evocaba a la del propio Cristo. Siglos más tarde la producción hagiográfica medieval presenta rasgos particulares que la alejan de las obras dedicadas a los mártires antiguos, en las que generalmente no había espacio para detalles biográficos o prodigios.¹¹⁰

¹⁰⁹“Historia de san Silvestre” en Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, t. I, Madrid: Alianza, 2006, p. 78.

¹¹⁰ El libro de *Las vidas de santos en la literatura medieval española* de Baños Vallejo es un estudio fundamental para entender la evolución de la hagiografía y su impacto en la literatura posterior. A pesar del análisis concienzudo que hace de las principales vidas castellanas de santos, su estudio es muy estructuralista ya que su interés fundamental se centra en el establecimiento de tipos de personajes y su función en el texto, lo que relega el contenido onírico a un segundo plano. Véase Fernando Baños Vallejo, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003 (Colección de Arcadia de las letras, 17).

Cuando en el siglo IV el cristianismo se convirtió en religión oficial del Imperio, el mártir cedió su lugar de protagonista exclusivo de los escritos hagiográficos al *confesor*.¹¹¹ Este nuevo héroe cristiano no sólo tendrá que mostrar su virtud con su comportamiento, sino ponerla a prueba en la dimensión sobrenatural. La hagiografía dejó de ser la expresión de una minoría perseguida y se volvió literatura ideológica al servicio de la Iglesia que, como elemento fundamental de poder, mantuvo el sistema de valores.

Con la llegada del siglo XII, la difusión del género hagiográfico encontró una nueva vertiente al consolidarse las lenguas vernáculas, ya que éstas ayudaron para la traducción de colecciones de escritos hagiográficos, la recreación de antiguas historias relacionadas con santos o la composición de textos totalmente nuevos. La *Legenda aurea* de Santiago de la Vorágine, colección muy popular, es un ejemplo de cómo se dio esta transmisión. Los copistas, que no podían satisfacer a la demanda que tenía este texto entre el público europeo, agregaban a sus 182 capítulos originales, espontáneamente o por encargo de sus clientes, otras historias compuestas por autores cuyos nombres se desconoce, a modo de suplemento.

Entre las vidas de santos de este compendio pueden establecerse dos tipos de funciones del relato onírico. La primera, se relaciona estrechamente con la conversión del personaje, su aceptación de Dios y su renuncia a las cosas materiales; la segunda con el conocimiento del futuro o el Más Allá. La historia de san Juan Limosnero es un ejemplo paradigmático de esto. Pedro (nombre del santo antes de su conversión), hombre rico y poderoso, enferma gravemente y mientras convalece sueña con el día de su juicio después de la muerte. Mientras el alma comparece, unos individuos negros amontonan en una bandeja de la balanza todas las obras malas que ha hecho, mientras que otros personajes con vestiduras más blancas que la nieve buscan afanosamente sus acciones buenas; al no encontrar ninguna, entristecidos, deciden poner en la balanza un pedazo de pan que el hombre rico le había proporcionado a Jesucristo dos días antes de su juicio. Para su sorpresa, el platillo desciende y se equilibra con el otro; los personajes blancos, al ver esto, exhortan a Pedro con estas palabras: “Procura agregar algo de este pan, porque si no lo haces los negros te llevarán con

¹¹¹ “La palabra latina *confesor* sirve para referirse a aquellos que dan testimonio de su fe sin haber pasado por un bautizo de sangre propio de los mártires [...] A diferencia del mártir, cuya vida parece cobrar importancia al momento de su detención y martirio –prácticamente los últimos días de su existencia–, de la valía del confesor se da cuenta desde una etapa muy temprana, a veces, desde su prehistoria, que antecede lo que se confirmará en la niñez con un firme deseo de santidad que le viene por inspiración divina; en la edad madura, cumpliendo con el oficio de pastor de almas – imitando con ello la tarea que Jesucristo realizara en vida–; y, finalmente, tras la muerte, el éxito de esta labor pastoral usualmente culmina con la formación de un nuevo centro eclesiástico o con la elaboración de textos doctrinales”. Véase Marcos Cortés Guadarrama, “Santo Toribio: una variante primitiva de la leyenda en el *Flos sanctorum con sus etimologías*” en Aurelio González, Concepción Company y Lillian Von der Walde Moheno, *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, México: El colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, en prensa.

ellos”.¹¹² Después de esta amonestación, el hombre despierta y decide cambiar su forma de actuar, dar a los pobres lo que tiene e incluso volverse uno de ellos.

La historia de “El sacristán fornicario” que Gonzalo de Berceo escribió en sus *Milagros* coincide en muchos puntos con la narración anterior, sólo que en ella la salvación se consigue gracias a la devoción que tiene el sacristán por la Virgen María:

Mientras yazié en vanno el cuerpo en el río,
digamos del alma en qual pleito se vío:
vinieron de diablos por ella grand gentío,
por levarla al vátrato, de deleit bien vazío.

Mientras que los diablos la trayén com a pella,
vidiéronla los ángeles, descendieron a ella,
ficieron los diablos luego muy grand querella,
que suya era quita, que se partiesen d'ella.

Non ovieron los ángeles razón de vozealla,
ca ovo la fin mala e asín sin falla;
tirar no lis podieron valient una agalla,
ovieron a partirse tristes de la vatalla.

.....
De la otra partida recudió el vozero,
un sabidor diablo, sotil e muy puntero
“Madre eres de Fijo, alcalde derecho,
que no'l plaze la fuerza nin es end plazertero.

Escrito es que el omne allí do es fallado
o en bien o en mal, por ello es judgado:
si esti tal decreto por ti fuere falssado
el pleit del Evangelio todo es descuidado.¹¹³

La Virgen, después de pelear con los diablos sin obtener ningún resultado, pide a Jesucristo que interceda por el alma del sacristán y que la libere del infierno, pues mientras vivía este hombre nunca olvidó santiguarse ante ella. Finalmente, el sacristán es liberado e incluso se le concede más vida para que pueda llevar por el mundo la grandeza de la madre del Salvador.

La función del relato onírico en ambas historias es fundamentalmente didáctica, ya que enseña al público que la devoción a la reina del cielo y a Jesucristo salva el alma. El uso de los colores blanco y negro contribuye con esta intención porque en las representaciones medievales del mal se usaban continuamente el negro, el azul y el violeta, colores representativos del aire oscuro, bajo y espeso, junto con el café y el gris pálido, colores

¹¹² “San Juan Limosnero” en Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, op. cit., pp. 128-134.

¹¹³ Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. de Michael Gerli, México: Rei, 1990, p. 85-86. En el milagro XI, “El labrador avaro”, se encuentra la misma historia del alma en juicio cuyos méritos no son suficientes para ganarse el cielo, pero la intercesión de la Virgen María ayuda a que aun sin acciones buenas llegue a él.

asociados con la enfermedad y muerte, para representar al diablo y sus seguidores.¹¹⁴ En cambio, como explica Georges Duby,¹¹⁵ los combatientes del ejército del bien se reconocen por las vestiduras blancas que llevan, pues el blanco es, por excelencia, el color de los valores positivos: pureza, claridad, belleza, justicia, verdad, pero también el de la luz de Dios.

El juicio final y la balanza también son tópicos muy utilizados en la literatura de la Edad Media, que se derivan directa o indirectamente de fuentes orientales, como la historia del juicio de los muertos del Antiguo Egipto, en la que de un lado de la balanza se ponía el corazón del difunto y en el otro una pluma. Los dioses hacían preguntas con las que se inclinaba la balanza, esta inclinación decidía si el alma podía tener vida eterna o si se lanzaba el corazón a los pies del dios cocodrilo para que lo devorara. En el Apocalipsis, la imagen se mantiene, pero en lugar de la balanza se pone el libro de la vida en el que se escriben las acciones buenas y malas.

El mismo tema del juicio de los justos y la oposición oscuridad-luz como representaciones del bien y el mal, se encuentra en otros textos medievales como los *Diálogos* de San Gregorio, la visión de Sunniulf presente en la *Historia* de Gregorio de Tours o la visión de Perpetua, pero todas ellas añaden descripciones alegóricas de las regiones infernales y celestiales:

[...] vió un puente bajo el cual corría un río negro y humeante, que despedía un olor inmundado e intolerable: pero del otro lado había placenteros y agradables prados llenos de bellas flores, en los cuales había también muchos hombres vestidos de blanco...” Ahí se sentía el delicado sabor del cielo, y se veían varias mansiones llenas de luz y claridad, y una casa suntuosa de especial magnificencia hecha con ladrillos de oro, “pero de quien era, no lo sabía”. Sobre la orilla del río había ciertas casas, algunas tocadas del mismo olor nauseabundo del río y algunas no. “Ahora bien, los que deseaban pasar sobre el dicho puente se veían sujetos a esta prueba: si algún perverso intentaba pasar, caía en aquel oscuro y nauseabundo río; pero los justos, que no estaban manchados de pecado, pasaban segura y fácilmente hacia aquellos lugares placenteros y delicados. Ve pasar en seguridad a un sacerdote. “De la misma manera, sobre el mismo puente dijo que vió a este Esteban...” cuyo pie resbala y deja caer sobre el borde la mitad del cuerpo. Esteban ha muerto por fin, pero mientras ciertos hombres terribles tiran de él hacia el río, blancas y bellas personas tratan de subirlo. El puente nos enseña que es recto el sendero que conduce a la vida eterna, y el río maloliente es la corrupción del vicio.¹¹⁶

¹¹⁴ Jeffrey Burton Russell, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca: Cornell University Press, 1984, pp. 130-133.

¹¹⁵ Véase *El año mil*, trad. de Irene Agoff, México: Gedisa, 1989, p. 99.

¹¹⁶ *Dialogues of Saint Gregory*, ed. De E. G. Gardner, apud Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 104-105.

En los escritos hagiográficos de Gonzalo de Berceo, y, en especial en el *Poema de Santa Oria* hay representaciones igualmente detalladas del cielo, en las que se encuentran ángeles con “vestiduras albas”, el árbol de la vida, la escalera de oro que sube al cielo, reminiscencia del sueño de Jacob analizado anteriormente, mártires con vestiduras de colores e incluso un convento.

Lo interesante del poema es que la santa ve todas estas cosas en “visión” y no en “sueños”; sin embargo, si se hace un análisis de ciertas frases o momentos del día en que se dan estos mensajes, “Tercera noche/ era después de navidad”, (25cd); “escuchóla bien Oria/ con grant devoçión,/ quiso dormir un poco, tomar consolación”, (26cd); “terçera noche ante/ del mártir Saturnino”, (116cd); “Oria era cansada, /acostóse un poco,/ flaca e muy lazada”, (117cd); se comprueba que el uso del término se debe, básicamente, a que Berceo privilegiaba la *visión*, del mismo modo que San Agustín, porque ésta pretendía ser más real, verdadera, por estar estrechamente relacionada con el estado espiritual de la persona que la tenía: en vela, siempre vigilante, en actitud para recibir el mensaje divino: “□esto non entendades que es sueño, más visyón çierta que vos Dios quiso dar e mostrar’, asegura la duquesa de Bullón a su esposo, el Caballero del Cisne”.¹¹⁷

Además, el uso de visiones en varias obras medievales corresponde al cambio que se estaba gestando en el sentimiento religioso. Éstas son una forma significativa del viaje al más allá que contribuye de forma decisiva a la invención de un tercer lugar diferente del Cielo y del Infierno: el Purgatorio, lugar hacia el cual se ven transportados en una visión un gran número de fieles. Le Goff menciona que las visiones son instrumentos esenciales que producen intercambios entre los vivos y los muertos.¹¹⁸ El sueño se ha convertido en una experiencia total que implica al cuerpo y al alma, al individuo y sus oportunidades de salvación.

Si bien los mártires y los santos fueron los soñadores por excelencia de la onirológia cristiana, a lo largo de la Edad Media un medio más amplio aunque cerrado, al menos teóricamente, se convirtió en una fuente de soñadores privilegiados e importantes productores literarios: el ámbito monástico. Los relatos oníricos de los monasterios se escribieron bajo la vigilancia de algunas órdenes y de la Iglesia. Sin embargo, cuando se produjo la revolución urbana, la reforma gregoriana y la evolución de las propias órdenes, así como la aparición de las órdenes mendicantes, los límites se hicieron más permeables e incluso los claustros difundieron sus escritos junto con nuevas teorías y prácticas que

¹¹⁷ Julián Acebrón, *La aventura nocturna*, *op. cit.*, p. 214.

¹¹⁸ Jaques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, *op. cit.*, p. 760.

contribuyeron enormemente en el desarrollo de las creencias cristianas alrededor de los sueños en una sociedad renovada que vivía la transformación de su imaginario. El sueño entonces se volvió un fenómeno colectivo que se insertó en los marcos sociales y culturales de una sociedad.

Aunado a la difusión hagiográfica, otro fenómeno importante del siglo XII fue la relación entre el sueño y la fisiología humana. Este desplazamiento del mundo de los sueños hacia el dominio de la medicina, culminó en el siglo XIII con los escritos de Alberto Magno y Arnaldo de Vilanova. El primero creía que el ámbito onírico estaba subordinado a las constelaciones; mientras que el segundo pensaba que tenía un origen humoral. La célebre abadesa Hildegarda de Bingen en su tratado *Causa et curae* también apoya la teoría psicofisiológica y presenta al sueño como un fenómeno que se desarrolla con normalidad en el ser humano que posee un buen humor. “La difusión en latín de los grandes filósofos árabes, Avicena y Averroes, terminará por confirmar esta referencia. Según Averroes las personas que tienen sueños verdaderos son, sobre todo, de complejión templada”.¹¹⁹

Tal proliferación de textos en este siglo ayudó a la recuperación del sueño de fuentes de la Antigüedad, como los sueños de la Sibila, que se consideraban premonitorios, o de grandes autores como Sócrates, Platón o Virgilio. El sueño se convirtió, además, en uno de los tópicos literarios más utilizados y columna vertebral de varios textos como el famoso *Roman de la Rosa* de Guillaume de Lorris, relato alegórico prototipo de la literatura cortés onírica. El comienzo de este texto es significativo, porque el sueño ya no se percibe simplemente como falsedad o engaño sino como una posibilidad de conocer el futuro. Aunado a esto, el autor del *Roman* recurre a la máxima autoridad medieval en el campo onírico, Macrobio, como sustento para su relato:

Algunos dicen que en los sueños no hay sino engaño y mentira; pero a veces se pueden tener sueños que no mienten y que, con el paso del tiempo, se revelan como ciertos. Para demostrarlo puedo aducir a un autor que se llamaba Macrobio; no tomó los sueños como cosa de broma, antes bien, escribió una obra sobre el sueño que tuvo el rey Escipión.¹²⁰

A Guillaume de Lorris también le interesa recalcar el hecho de que todo lo que está contando pasa primero en un sueño; con este fin utiliza constantemente la repetición de frases como: “me acosté una noche como de costumbre y me dormí profundamente. Tuve un sueño

¹¹⁹ Jaques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, *op.cit.*, p. 758.

¹²⁰ Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *El libro de la rosa*, pról. y trad. de Carlos Alvar, Madrid: Siruela, 1986, p. 3.

hermosísimo...”; “Me parecía que era mayo, hace cinco años por lo menos. Soñé que era mayo...”; “...soñé una noche que me encontraba...”.¹²¹

Pero el sueño en esta obra no es más que un recurso porque el tema principal es la peregrinación amorosa. A lo largo del poema se narran las aventuras por las que atraviesa el enamorado hasta conseguir a la mujer que ama y cuyo símbolo es la rosa. Para llegar a la doncella, el amante debe atravesar el muro de un jardín en el que hay representaciones alegóricas de los vicios de los que debe deshacerse (Felonía, Villanía, Envidia e Hipocresía entre muchas otros), si quiere conseguir el amor. Una vez que atraviesa el muro, una mujer hermosa llamada Ociosa le invita a conocer a Solaz y a sus amigos, representaciones de todas las cualidades que el enamorado debe poseer. El recorrido del amante termina cuando el dios Amor lo hiere con sus flechas y lo hace su vasallo, de aquí en adelante el poema tiene descripciones menos detalladas y se enfoca en el discurso alternativo de los personajes. El final de la obra se da abruptamente cuando, una vez conquistada la rosa bermeja, el poeta se despierta: “Entretanto, levantóse el día y me desperté”.¹²²

El sueño no sólo se introdujo en la literatura, en la iconografía, por ejemplo, las representaciones de soñadores se multiplicaron, “dando origen a un *topos* gestual onírico: el durmiente en la mayoría de los casos, era representado en una posición en la que se veía acostado sobre un lado, con los ojos cerrados y la mano sosteniendo su cabeza” (fig. 4 y 5).¹²³ Con este tipo de imágenes los sueños provocaron el resurgimiento de una práctica muy antigua, la incubación, y afirmaron la nueva autonomía artística que se fortalecería en siglos posteriores.

Entre los siglos XIV y XV el sueño, ya consolidado como expresión artística, evoluciona en dos sentidos diferentes. Por una parte, se mantuvo su importancia en el campo de la literatura y el arte e invadió incluso a la política. Por la otra, el sueño se volvió banal y se vinculó progresivamente a la astrología que tenía que satisfacer la creciente obsesión de hombres y mujeres por conocer el porvenir. La práctica del salterio onírico se convirtió en un recurso muy utilizado: el soñador acudía con su sueño a un sacerdote que abría al azar el salterio y la respuesta a la pregunta se encontraba en la frase de la página en que el libro se había abierto.

Finalmente, entre los siglos XV y XVI, la teoría de los humores impulsó la creencia de que el humor más inclinado a producir sueños era el negro. La melancolía y el sueño estarán

¹²¹ *Loc. cit.*

¹²² *Ibidem*, p.398.

¹²³ *Loc. cit*

relacionados a partir de entonces. A pesar de todos los cambios que tuvo la concepción del sueño hacia un terreno menos problemático, no hay que olvidar que en ciertos medios represivos de finales del siglo XV continuó teniendo su aura diabólica y cierta atmósfera de miedo. El *Malleus Maleficarum* es el libro que mejor representa esta creencia, pues en él se renovaron la prohibición de interpretar los sueños y los presagios. Aunque a finales de la Edad Media, el mundo onírico dejó de pertenecer al dominio de lo sagrado, permaneció en una parte fundamental del imaginario y la cultura.

1.2.3.1 El sueño en la literatura medieval hispánica

Una vista general de la evolución onírica en la Edad Media no estaría completa sin la revisión de los textos hispánicos que influyeron en la conformación del sueño literario de siglos posteriores. Aunque coincido con Jaques Joset cuando dice que “el relato de sueños en la literatura medieval española sigue siendo una tierra si no desconocida por lo menos tan sólo vislumbrada”,¹²⁴ y que las dificultades que presenta trazar una historia del sueño en la España medieval es un trabajo que requeriría mucha dedicación, también creo, que sin abarcar la totalidad de los textos, es posible establecer ciertos tópicos y fórmulas de funcionamiento literario al que recurrieron los autores medievales para el relato de sueños.

Pero ¿cómo inicia el camino onírico de la literatura hispánica? Algunos críticos como Julián Acebrón o Francisco Delmar sugieren como primera fuente un poema del siglo IV, escrito por Prudencio, llamado *Cathemerinon*. En él hay once himnos destinados a celebrar las distintas horas del día y festividades importantes en la vida de los cristianos como la Navidad o la Epifanía, y uno de ellos, el “Himno para antes del sueño”, es una importante descripción acerca de los momentos por los que atraviesa el ser humano mientras duerme.

Este himno, que comienza como un panegírico a la Trinidad y a Dios que “permite que el placer reconfortante mitigue la fatiga”,¹²⁵ contiene una explicación del sueño como proceso puramente fisiológico:

Mas, en tanto el descanso amigable deambula por todas las venas y calma el pecho ocioso con un riego de sueño, libre vaga por las auras el sentido con arrebatadora energía y por medio de variadas figuras ve aquello que está oculto, pues despojada de cuítas la mente, cuyo origen es el cielo y la fuente pura que mana del éter, no sabe yacer inactiva.

¹²⁴ Jaques Joset, “Sueños y visiones medievales: razones de sinrazones”, *Atalaya*, 6, 1995, p. 51.

¹²⁵ Prudencio, “Himno para antes del sueño”, *Obras Completas I*, Madrid: Gredos, 1997, (VI: 23-24), p. 188.

Ella misma por imitación, se forja multiformes imágenes, de forma que, moviéndose de pronto a través de ellas, pueda llegar a disfrutar de la leve corporeidad.¹²⁶

Aunado al proceso natural del durmiente, Prudencio menciona elementos importantes que vale la pena analizar: Por una parte, el sueño sí es una posibilidad real de conocimiento del porvenir: “A veces se cuele un resplandor que permite conocer el porvenir; las más de las veces una imagen falaz disipa lo verdadero y embauca con negros enigmas a los espíritus abatidos por el miedo”;¹²⁷ por la otra, sólo los hombres sin faltas pueden descifrar los misterios presentes en el terreno onírico: “A quien escasas faltas de conducta no han manchado sino raramente, a éste una luz serena y centelleante le muestra las realidades escondidas. En cambio, quien hizo impío su corazón infectándolo de vicios, burlado por el miedo, ve imágenes medrosas”.¹²⁸

Es interesante que Prudencio agregue en los versos siguientes los lugares a los que son conducidos los soñadores: al Cielo o a la Gehena, el Infierno de la Vulgata latina, porque esto sería un antecedente de la literatura de visiones española en las que se describe el mundo al que va el hombre después de la muerte.¹²⁹

Después de todo este recorrido, el poema culmina con unos versos que reafirman la importancia de la cruz, mencionada anteriormente: “Cuando, al llamarte el sueño, vas a tu casto lecho, haz que la señal de la cruz marque tu frente y el lugar de tu corazón. La cruz repele toda falta, de la cruz huyen las tinieblas, un alma consagrada a tal signo jamás va a la deriva”.¹³⁰

La acción de santiguarse antes de ir a dormir está relacionada estrechamente con la mentalidad del hombre medieval que creía que el ámbito nocturno pertenecía a los demonios porque cuando “comienza el reposo y callamos entonces, se mueven los diablos, que siempre actúan de noche; cuando dejamos de rezar, pueden ellos ponerse a deambular: por la noche, los demonios tienen la potestad de obrar, pues son hijos de Nerón, a los que llamamos negros. Por eso cuando llega el día huyen de la luz”.¹³¹

Persignarse también es muy útil cuando se despierta de un sueño. En el *Poema de Mio Cid*, obra muy posterior a la de Prudencio, el protagonista se encomienda a Dios después de soñar que el arcángel Gabriel se le aparece para darle un mensaje divino:

¹²⁶ *Loc. cit.*

¹²⁷ *Loc. cit.*

¹²⁸ *Ibidem*, (VI: 23-24), p. 189.

¹²⁹ Véase el capítulo IV que Howard Rollin Patch dedica en su libro *El otro mundo en la literatura medieval* a la literatura de visiones, pp. 89-141.

¹³⁰ Prudencio, *op. cit.*, (VI: 130-135), p. 191.

¹³¹ *Bestiario medieval*, ed. de Ignacio Malaxecheverría, Madrid: Siruela, 1996, p. 27.

Í se echava Mio Çid después que fue çenado,
 un suéñol' priso dulce, tan bien se adurmió;
 el ángel Gabriel a él vino en sueño:
 "Cavalgad, Çid, el buen Campeador!
 "Ca nunca l en tan buen punto cavalgó
 [varón;
 "mientras que visquiéredes bien se fará lo to."
 Quando despertó el Çid, la cara se sanctigó,
 sinava la cara, a Dios se acomendó,
 mucho era pagado del sueño que á soñado.¹³²

La aparición de esta figura angélica es significativa por dos razones: 1) es el único suceso sobrenatural en el *Poema* y, 2) la importancia de la aparición estriba en la promesa hecha al Cid de ayuda divina en sus acciones venideras, que se da de la misma manera que en el sueño de Constantino y la cruz de rayos luminosos.

Otra característica del sueño es que sigue el paradigma de la visión épica de numerosos pasajes oníricos de las canciones de gesta francesas en las que un emisario, que se pronuncia con claridad y precisión, instruye al héroe sobre la voluntad divina y le transmite una orden o exhortación.¹³³ Como dice Jaques Joset, el sueño del Cid es ejemplar de la visión épica por su forma, contenido, actores (el héroe epónimo, el arcángel) y funciones (manifestar la voluntad y protección de Dios para con un héroe escogido).

El cantar de *Rodrigo y el rey Fernando* ofrece otra anécdota ilustrativa de la misma situación por la que pasa el Cid del *Poema*, sólo que en éste se introducen algunos cambios, como el de la figura sobrenatural que no es un ángel sino un santo. El contexto en el que se da el sueño es significativo porque al héroe se le presenta después de que ha mostrado, por medio de sus acciones, que es mejor a cualquier otro caballero, ya que decide ayudar a un leproso al que han insultado y escupido los demás "fijosdalgo" a cruzar un vado, e incluso le da una manta verde y le pide que se cobije en la misma cueva que él. Después de esto Rodrigo se queda dormido y tiene un sueño:

"¿Dormides Rodrigo de Bivar?; tiempo has de ser acordado:
 mensajero so de Christus, que non soy malato;
 sant Lázaro so, a tí me ovo Dios enbiado,
 que te dé un resollo en las espaldas, que en calentura sea
 que quando esta calentura ovieres, que te sea membrado,
 quantas cossas comenzares arrematarlas has con tu mano."
 Diol un resollo en las espaldas que a los pechos le ha passado.
 Rodrigo despertó, e fué muy mal espantado;

¹³² *Poema de Mio Cid*, ed. de Ian Michael, Madrid: Castalia, 1991, (XIX: 404-412), p. 108.

¹³³ Para una introducción de las características de la visión épica véase el artículo de Herman Braet, citado anteriormente, "Le songe dans le chanson de geste au XII siècle", p. 67.

Cató en derredor de ssí, et non pudo fallar el gapho.
Menbróle d'aquel sueño, et cavalgó muy privado:
Fuesse para Calahorra, do día et de noche andando.¹³⁴

La interrogación con la que empieza el relato onírico es fundamental porque no es una simple fórmula retórica sino una pregunta que va dirigida al alma del que duerme y no a sus sentidos. Con este cuestionamiento se destaca que la vigilia del alma es imprescindible para poder tener acceso a realidades espirituales que no podrían comprenderse si el que sueña se abandonara “al deleite del reposo olvidando la alerta frente a las tentaciones de la carne y del diablo”.¹³⁵ A esto se agrega también que para muchos autores medievales dormir significaba descuidar, ignorar, ayudar a que la carne se uniera con el vicio, lo que tenía como resultado el pecado y la muerte, mientras que la vigilia o el despertar representaban la atención, la vigilancia, la receptividad, en suma, la santidad.¹³⁶

El color verde de la capa que Rodrigo le da al leproso, reafirma que el sueño se relaciona con los designios divinos y el mensaje de que despertar es olvidar la corrupción del pecado, pues este color representaba la regeneración, la fuerza y la vida. Incluso en Bizancio “el color verde era simbolizado por el monograma de Cristo redentor, formado por las dos consonantes de la palabra verde”.¹³⁷

En *Las mocedades de Rodrigo* y en *El repertorio de Príncipes de España*, se describen experiencias oníricas que coinciden en muchos puntos con la anterior:

E Rrodrigo de Bivar mandó fazer una cama con que él y el gafo se acostasen. E estando a la media noche durmiendo, el gafo le dio un resollo tan grande por las espaldas, que le traspasó los pechos, de lo qual Rrodrigo de Bivar despertó mucho espantado en non falló al gafo. E desde con una lumbre lo ovo buscado en non lo falló en toda la cámara. E estando en aquello pensando e la lumbre ençendida, un hombre con bestiduras blancas e de gran claridad e olor le apareció, que le dixo: “¿duermes Rrodrigo?” E él le rrespondió: “non duermo mas ¿quién soys vos que me lo preguntáis?”. E él le dixo: “yo soy san Láçaro, aquel leproso e gafo que tú ospedaste e a quien tanta honrra feziste, por amor de Nuestro Señor Jesú Cristo”.¹³⁸

¹³⁴ “Cantar de Rodrigo y el rey Fernando” en Manuel Alvar, *Cantares de Gesta Medievales*, México: Porrúa, 2002, p.154.

¹³⁵ Julián Acebrón, *Aventura nocturna*, *op. cit.*, p. 51.

¹³⁶ Aunque es cierto que no en todos los autores medievales se encuentra este tema, si es un tópico para los que escriben literatura religiosa. Vicente Beltrán menciona que “la consideración del alma como un ser adormecido que se ha de despertar para tomar conciencia de sí mismo es y ha sido siempre un tópico de la predicación, la liturgia y la literatura devota”, véase Jorge Manrique, *Poesía*, edición, prólogo y notas de Vicente Beltrán con estudio preliminar de Pierre Le Gentil, Barcelona: Crítica, 1993, p. 147, *apud* Julián Acebrón, “¿Dormides o velades? La vigilia del alma en los sueños milagrosos” en *Scriptura 13* (Letradura: estudios de literatura medieval), Lérida: Universidad de Lérida, 1997, p. 289.

¹³⁷ Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. “verde”.

¹³⁸ *Mocedades de Rodrigo* en *Épica medieval española*, edición de Carlos Alvar y Manuel Alvar, Madrid: Cátedra, 1991, pp. 134-135.

La anécdota que se cuenta en esta versión es la misma de otros textos de tema cidiano, Rodrigo como héroe épico se compadece de un gafo, lo protege e incluso lo cobija en el mismo lecho donde duerme; sin embargo, en esta obra se insertan variaciones para que la experiencia parezca más verídica; por ejemplo, no hay duda de que es una visión y no un sueño, elemento que se explica porque Rodrigo despierta y no ve al leproso pero no vuelve a dormirse, en cambio se queda pensando en la luz que le falta, cuyo simbolismo correspondería a la luz de Dios. Otro cambio importante es la desaparición de la cobija que, sin embargo, se sustituye con un elemento más personal, la propia cama. Finalmente, se utiliza de nuevo el tópico del color blanco como representante de la santidad, de las cosas buenas y de Dios.

En el *Poema de Fernán González* se repite la misma situación con leves modificaciones. La historia es la siguiente: Fernán González va a la ermita de San Pedro a orar con gran devoción para que Dios lo ayude en la batalla contra las huestes de Almanzor; mientras está orando se queda dormido y en ese momento tiene un sueño en el que se le aparece el santo Pelayo quien le da ánimos y la garantía de que nada debe temer, pues el Señor está de su parte:

Teniendo su vigilia, con Dios se razonando,
un sueño muy sabroso al conde fue tomando:
con sus armas guarnido assi se fue acostando,
la carne adormida, assi yaze soñando.
Non podria el conde aun ser adormido,
el monje San Pelayo de suso l' fue venido,
de paños commo el sol todo venie vestido,
nunca mas bella cosa veyera omne nascido,
llamole por su nonbre al conde don Fernando
dixo l': "¿Duermes o commo estas assi callando?
Despierta e ve tu via, ca te creçe oy grand bando,
ve te pora el tu pueblo, que te esta esperando.
El Criador te otorga quanto pedido le has,
en los pueblos paganos grand mortandat faras,
de tus buenas conpañas muchas perderas,
pero, con todo el daño, tu el campo vençeras."¹³⁹

La promesa de auxilio divino, presente también en otros textos, como los sueños de Constantino o el *Poema de Mio Cid*, se complementa con algo más extraordinario: san Pelayo, cuyo nombre en las batallas será Santiago, luchará al lado del conde, pero incluso los ángeles del cielo “en blancas armaduras [...] traera cada uno la cruz en su pendon”.¹⁴⁰ La ayuda que se le da a Fernán González no es sólo espiritual sino física, pero es su vigilia en el templo la que lo prepara para el diálogo con Dios, “la carne adormida del héroe, que no

¹³⁹ *Poema de Fernán González*, edición de Juan Victorio, México: Rei, 1990, p. 121.

¹⁴⁰ *Loc. cit.*

siente la incomodidad de los vestidos, evidencia su desprendimiento del cuerpo, su disposición anímica”.¹⁴¹

Además de la disposición del héroe, la ermita, como lugar sagrado, es una herramienta indispensable para conseguir sueños divinos porque excluye a los malos espíritus, que no pueden penetrar en un lugar consagrado a Dios y, además, favorece la comunicación directa con el santo que habita y es venerado en el templo.¹⁴²

A pesar de que el lugar en que el conde duerme favorece el sueño verdadero, es significativa la duda que tiene, porque muestra las creencias medievales en torno al fenómeno onírico y su origen diabólico; sin embargo, unos versos más adelante, la duda se despeja y se comprueba la veracidad de la experiencia onírica cuando la voz de san Millán lo alienta para que inicie su lucha contra los moros:

Desperto don Fernando commo con grand pavor:
“¡Que puede ser aquesto! ¡Vala me al Criador!
Pecado es que me quiere echar en un error;
Cristo, yo tuyo so, guarda me tu, señor.”
Estando en el sueño que soñara pensando,
oyo una grand voz que le estava llamando.
“Lieva dend’, ve tu via; el conde don Fernando,
espera te Almançor con el su fuerte bando.
Non tardes, ve tu via; si non tuerto me fazes,
Porque tanto me tardas en grand culpa me yazes,
no l’des ninguna tregua nin fagas con el pazes,
a todo el pueblo fazer lo has tres fazes.”¹⁴³

Estas palabras confirman que el héroe realmente ha tenido un sueño profético que se corresponde con el *oraculum* de la clasificación de Artemidoro en donde un padre o una persona venerable o importante anuncia con toda claridad los acontecimientos futuros y los pasos que el soñador tiene que seguir para que lo que se le mostró se cumpla de manera exitosa.

El tema del sueño que se une con el destino del héroe, también se encuentra en algunos romances épicos de la materia de España. En el romance de la *Derrota de Rodrigo*, por ejemplo, aunque los sueños no son anunciadores de beneficios o cosas buenas como en los relatos anteriores, sino la predicción de las desgracias cometidas por el conde Julián en venganza por la deshonra de su hija a manos de Rodrigo, siguen funcionando como motivo estructurador del relato. Desde su inicio, este romance plantea la atmósfera perfecta, oscura y aterradora, para el mal sueño que Rodrigo tendrá: “Los vientos eran contrarios, / la luna

¹⁴¹ Julián Acebrón, *Aventura nocturna*, op. cit., p. 129.

¹⁴² Véase P. Saintyves, *En marge de la Légende Dorée*, p. 27, apud Julián Acebrón, *Aventura nocturna*, p. 118.

¹⁴³ *Poema de Fernán González*, p. 122.

estaba crecida, / los peces daban gemidos / por el mal tiempo que hazía, / cuando el buen Rey don Rodrigo / junto a la Cava dormía”.¹⁴⁴ Estas imágenes no son sólo el marco de un sueño sino el anuncio simbólico de la catástrofe inminente del reino de Rodrigo. Incluso la Fortuna, tan generosa con otros, le muestra al rey la muerte, la destrucción y la pérdida de villas, ciudades y castillos.

Hay que agregar que la aparición de la voz de la Fortuna no es fortuita, pues el héroe tiene tanta fe en ella que, a diferencia de las historias anteriores, cuando éste despierta no pone en duda lo que ha soñado: “Despertó muy congoxado / con aquella boz que oía; con cara triste y penosa / d’esta suerte respondía: / –Mercedes a ti, Fortuna, / d’esta tu mensagería”.¹⁴⁵

Como se ha visto hasta ahora, en la mayoría de los pasajes de tema épico el fenómeno onírico condensa las inquietudes de la vigilia pero también reactualiza un tópico: la guerra santa de los cristianos contra los paganos y la reconquista. Como apunta Joset “el sueño literario de los cantares no transcribe ningún mensaje del inconsciente sino, todo lo contrario, el discurso racional de la ideología cristiana y de la voluntad política de Castilla”.¹⁴⁶

A diferencia de los cantares de gesta en los que lo onírico se utiliza para engrandecer la figura de un héroe, en *El sueño* del marqués de Santillana éste es un recurso que aclara la disyuntiva de si los sueños deben descartarse porque siempre son falsos o si existe una posibilidad de que éstos sean una herramienta con la que Dios transmite su mensaje.

El relato onírico comienza con la descripción de un *locus amoenus* en el que hay un vergel de flores con olores agradables y ruiseñores cuyo canto es muy dulce, que de repente se convierte en un lugar desolado y triste con “troncos fieros, ñudosos”¹⁴⁷ y aves que son como “áspios poçoñosos”.¹⁴⁸ Enseguida el arpa que había estado tañendo tan melodiosamente se transforma en una sierpe que muerde al autor quien se despierta atemorizado por las imágenes que ha visto.

Es en este momento cuando surge la disputa entre la razón y el corazón del poeta sobre el crédito que debe darse a los sueños. La primera piensa que éstos no significan nada mientras que el segundo cree que no son vanos porque “a muchos de los humanos / revelan sus enemigas”,¹⁴⁹ y cita sueños de los que habla la Biblia, la historia o la mitología clásica

¹⁴⁴ “Derrota de Rodrigo”, en *Romancero*, ed. de Giuseppe Di Stefano, Madrid: Taurus, 1993, p. 318.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 319.

¹⁴⁶ Jaques Joset, “Sueños y visiones medievales: razones de sinrazones”, *op. cit.*, p.53.

¹⁴⁷ “El sueño” en Marqués de Santillana, *Canciones y decires*, ed. y notas de Vicente García de Diego, Madrid: Espasa-Calpe, 1942, (vv. 90-96), p. 61-62.

¹⁴⁸ *Loc. cit.*

¹⁴⁹ *Loc. cit.*

para mostrarle a la razón que lo que dice es totalmente cierto. Finalmente con estos argumentos el corazón gana y “el seso [concluido], / fallado de razones” acepta la sugerencia de huir del lugar en que el poeta tuvo el terrorífico sueño. El autor parte hacia tierras desconocidas y en el octavo día de su camino se encuentra con un hombre anciano llamado Theresías a quien le cuenta cómo ha estado huyendo de un sueño que le causa mucho dolor. El hombre después de oírlo atentamente le recomienda que busque a la diosa Diana quien “sola revesa los dardos que Amor enbía, / e los apaga e resfría / así quel su favor cesa”.¹⁵⁰

El poeta llega a una ribera donde hay vírgenes de cabellos rubios con vestidos hermosos y doncellas que usan el arco diestramente. Una de ellas se le acerca, lo conduce hasta la diosa Diana, quien lo tranquiliza asegurándole que nunca le faltará ayuda en su lucha contra la fuerza del Amor. Después de estas palabras los collados y llanos de las montañas se llenan de gente armada y comienza un combate alegórico entre la hermosura, la cordura, la juventud y otras figuras semejantes. Al final Diana pierde la batalla y el poeta es herido en el pecho y entregado por Cupido y Çiprina a Pensamiento quien lo mantiene cautivo.

Con este poema se plantea la total rendición que tiene el hombre hacia el amor y se continúa con la tradición de sueños alegóricos de tema amoroso iniciada por el *Roman de la Rose*.

Aunque los sueños poéticos son numerosos también hay algunos textos medievales en prosa en los que el sueño como artificio literario se utiliza constantemente. En *El arcipreste de Talavera o Corbacho*, por ejemplo, se narra un sueño que llega de manera natural y como resultado de los pensamientos y dudas que aquejan al autor después de que ha acabado su libro en contra de las mujeres: “E yo, muy congoxado del pensamiento tal retráxeme algund tanto al sueño natural, e desde adormido comencé de soñar que sobre mí veía señoras más de mill [...]”.¹⁵¹ Estas mujeres que el Arcipreste ve mientras duerme se le abalanzan, le jalar los cabellos, lo arrastran por tierra e incluso una de ellas trata de ahogarlo poniéndole el pie en la garganta, el dolor que siente es tanto que cree que es mejor morir que sentirse tan mal. Es justo en este momento cuando despierta espantado y pensando “si era verdad o sueño o vanidad”.¹⁵²

En esta obra se aviva nuevamente la eterna disputa entre la falsedad o veracidad de los sueños que expresaba la desconfianza medieval, sin embargo, el autor no busca hacer un

¹⁵⁰ “El sueño”, *ibidem*, (vv. 260-264), pp. 72-73.

¹⁵¹ Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed., intr. y notas de J. González Muela, Madrid: Castalia, 1985, pp. 280-281.

¹⁵² Alfonso Martínez de Toledo, *ibidem*, p. 281.

tratado onírico o filosófico sino usar el sueño desacralizado con fines totalmente literarios o “como verdadero protocolo de lectura irónica”.¹⁵³

A diferencia del *Corbacho* que utiliza el sueño con tintes irónicos, en *El libro del Conde Lucanor* y, particularmente en el ejemplo XI, “De lo que contesçió a un Deán de Sanctiago con Don Yllán, el grand maestro de Toledo”, la narración onírica es un ejemplo didáctico. La historia comienza con el deseo del deán de Santiago de aprender el arte de la nigromancia con el gran maestro de Toledo don Yllán. Cuando llega a esta ciudad, el deán encuentra la casa en la que vive el famoso maestro, éste lo hace pasar a su casa a una cámara apartada y le pide que aguarde hasta que haya terminado su comida para comunicarle el motivo por el que se encuentra en Toledo. Después de comer, el deán menciona sus deseos de aprender magia y don Yllán le explica que puede enseñarle pero que muchas personas olvidan los favores que se les han hecho en el momento en que alcanzan una mejor posición; el deán responde que aún alcanzando la riqueza nunca olvidará a su benefactor. Después de discutir largas horas sobre este asunto don Yllán le dice a su aprendiz que “aquella sciencia non se podía aprender sinon en lugar mucho apartado et que luego essa noche le quería amostrar do avían de estar fasta que oviessse aprendido aquello que él quería saber”.¹⁵⁴ Tomándolo de la mano lo lleva a una cámara y “entraron entramos por una escalera de piedra muy bien labrada et fueron descendiendo por ella muy grand pieça, en guisa que paresçía que estavan tan vaxos que passaba el río Tajo por çima dellos”.¹⁵⁵ Mientras están preparándose para iniciar el trabajo entran dos hombres con una carta para el deán de parte del arzobispo, su tío, avisándole su grave estado de salud y su deseo de que su sobrino tome su puesto cuando muera. El deán rehúsa irse en ese momento y “dende a tres o quatro días”, otros hombres llegan para avisarle que su tío ha muerto y que habría una elección para nombrar un nuevo arzobispo. Después de siete u ocho días, dos escuderos llegan con el deán, le besan la mano y le entregan las cartas que confirman su elección como arzobispo, al oír esto don Yllán le pide que le de a su hijo el puesto de deán que ha quedado vacante, favor que el arzobispo se niega a cumplir con el pretexto de que este puesto está reservado para su hermano. Para compensarlo, el arzobispo pide a don Yllán que lo acompañe a Santiago donde podrá recompensarlo de otras maneras. Así que ambos se van a Santiago y después de

¹⁵³ Véase el artículo de Jaques 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 de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre-1 octubre de 1993)*, edición de Juan Paredes, Granada: Universidad de Granada, 1995. p. 499-507.

¹⁵⁴ “De lo que contesçió a un Deán de Sanctiago con Don Yllán, el grand maestro de Toledo” en Don Juan Manuel, *Libro del conde Lucanor*, Madrid: Castalia, 1993, p. 90.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 91.

que han pasado ahí un tiempo, llegan nuevas cartas anunciándole al arzobispo que puede tomar el obispado de Tolosa si así lo desea. De nuevo don Yllán le pide a su aprendiz que le deje ese puesto a su hijo, petición a la que se niega el nuevo obispo con el pretexto de que es para su tío. Después de una rápida sucesión de eventos, el obispo asciende a la posición de cardenal y finalmente es elegido papa. Mientras todo esto sucede don Yllán recibe las mismas respuestas a cada favor que pide, es entonces cuando toma la decisión de irse y dejar al desagradecido aprendiz no sin antes decir que tiene que asar unas perdicés. “Quando esto dixo don Yllán, fallósse el papa en Toledo, deán de Sanctiago, commo lo era quando ý bino, et tan grande fue la vergüença que ovo, que non sopo quéel decir”.¹⁵⁶ Después de esto, don Yllán le dice al deán que se vaya pues ya ha visto lo que tiene en su corazón.

Juan Manuel en este ejemplo utiliza el motivo onírico¹⁵⁷ como herramienta para la movilidad de los personajes en el espacio-tiempo y reactualiza un motivo muy conocido en la literatura y la mitología: el descenso hacia el mundo subterráneo. Este descenso es importante porque, como explica Julian Palley, “it nearly always suggests a descent to our unconscious, to the dreamworld”.¹⁵⁸ Aunado a esto, el sótano como el lugar más oscuro de la casa que participa de los poderes subterráneos,¹⁵⁹ simboliza el estado del sueño, pero también es un reflejo de la realidad cotidiana, ya que en la Edad Media las prácticas mágicas y la alquimia se llevaban a cabo en cámaras secretas o subterráneas.

Después de ver la función del sueño en las obras anteriores, cabe destacar la importancia de un texto del siglo XIV que según Joset “inaugura la tradición genuinamente española de las ficciones de caballerías y, en ellas, la de los sueños caballerescos”:¹⁶⁰ el *Libro del Caballero Zifar*. Este libro es clave porque reúne diversos géneros como la hagiografía, historiografía o libros sapienciales con los que crea un entramado textual propio. Uno de los mejores ejemplos de esto se encuentra en las narraciones oníricas que, aunque tienen las características de las visiones épicas estudiadas anteriormente, por primera vez se encadenan y rigen los actos del Cavallero de Dios en momentos trascendentales de su camino heroico.

El primer sueño de esta obra surge como pretexto para que el Zifar realice la hazaña que nadie ha podido lograr: liberar al rey cercado que ha prometido a quien lo libere “su fija

¹⁵⁶ “De lo que contesçió a un Deán de Sanctiago...”, *ibidem*, p. 94.

¹⁵⁷ Aunque realmente no es un sueño sino una ilusión creada por don Yllán, tiene todas las características de las visiones oníricas de varias obras, estudiadas anteriormente razón por la cual se incluye en esta lista de sueños medievales hispánicos.

¹⁵⁸ Julian Palley, *The Ambiguous Mirror: Dreams in Spanish Literature*, Valencia: Albatros Hispanofilia, 1983, p. 50.

¹⁵⁹ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 49.

¹⁶⁰ Jaques Joset, “Sueños y visiones medievales: razones de sinrazones”, p. 59.

por muger e el regno después de sus días”.¹⁶¹ La respuesta del caballero acerca de la realización de la tarea no es inmediata; sin embargo, mientras el ermitaño está durmiendo “vinole en vision que vey a cavallero su huesped en una torre mucho alta, con una corona de oro en la cabeça e una pertiga de oro en la mano. E en esto estando desperto e maravillo mucho que podria ser esto [...]”.¹⁶² En cuanto despierta el ermitaño preocupado por lo que ha visto se pone en oración y vuelve a dormirse; entonces oye una voz que viene del cielo que le dice: “Levantate e dy al tu huesped que tiempo es de andar; ca çierto sea que ha desçercar aquel rey, e de casar con su fija, e a de aver el regno despues de sus dias”.¹⁶³

Del mismo modo que en la épica, la confirmación del sueño se da de manera sobrenatural lo que reafirma la verdad de la visión onírica. Es importante que en esta obra al igual que en los escritos de Gonzalo de Berceo, se privilegia la palabra *visión* sobre el *sueño*, de nuevo como respuesta a la desconfianza del hombre medieval en torno al fenómeno onírico que se diluye con la figura del ermitaño, intermediario entre el cielo y la tierra, cuya función es “transmitir la voz autoritaria de la cultura eclesiástica e imponer un modelo social de tipo vertical (Dios- ermitaño- caballero)”.¹⁶⁴ La estructura del sueño doble en el que “the dreamer dreams that he was awakened but continues to dream a second episode”,¹⁶⁵ confirma este modelo vertical y proporciona las instrucciones específicas para que el caballero realice las hazañas a las que está destinado: liberar al rey de Mentón y casarse con su hija.

El segundo sueño del libro, relacionado estructuralmente con el primero, surge como respuesta a la situación en la que se encuentra Zifar después de que ha muerto la reina y ha aparecido Grima, su primera esposa, de la que se había separado accidentalmente, ya que esto pone en peligro su ascenso al trono. De nuevo una voz divina comunica al Cavallero de Dios lo que debe hacer:

Una noche estando en su cama, rogo a Nuestro Señor Dios que el por la su santa piedad le quesiese ayuntar a su muger e a sus fijos en aquella onrra que el era, e adormiose luego. E escontra la mañana oyo una bos que dezia asy: “Levantate e enbia por toda la gente de tu tierra, e muestrales en como con esta muger fueste ante casado con ella que non con la reyna, e ovieras en ella aquellos dos fijos, e de que tu e la reyna mantovistes castidat fasta que Dios ordeno della lo que tovo por bien, e que quieran resçebir aquella tu muger por reyna, e a Garfin e a Roboan por tu fijos. E sey çierto que los resçibran muy de grado”.¹⁶⁶

¹⁶¹ *Libro del caballero Zifar*, ed. de Cristina González, México: Rei, 1990, pp. 161.

¹⁶² *Ibidem*, pp. 161-162.

¹⁶³ *Loc. cit.*

¹⁶⁴ Jaques Joset, “Sueños y visiones medievales: razones de sinrazones”, p. 60.

¹⁶⁵ Harriet Goldberg, “The Dream Report as a Literary Device in Medieval Hispanic Literature”, p. 26.

¹⁶⁶ *Libro del caballero Zifar*, *op. cit.*, p. 253.

Son estos consejos de la voz de Dios lo que salvan al Zifar de una acusación de bigamia y lo reúnen con su esposa y sus hijos devolviéndole de este modo la dignidad regia. ¿Pero cuál es el verdadero sentido de este sueño? como menciona Joset “por ser una guía para que se cumpla un destino real y familiar, refuerza la armazón ideológica del modelo de sociedad que promueve el autor del *Caballero Zifar*”.¹⁶⁷ Los otros sueños del libro contribuyen igualmente con este reforzamiento al ser totalmente didácticos. En el primero se confirma la legitimidad de la figura del rey porque su poder viene de Dios¹⁶⁸ y, en el segundo se muestran las argucias que el diablo utiliza para engañar a los hombres utilizando un contexto muy familiar, la caza:

E contesçiol asy; ca dormio muy bien e non se despertó fasta otro día salido el sol, e levantose a desora de la cama commo ome mucho espantado. La enperatris fue mucho maravillada, e dixol: “Señor, que fue esto? Commo vos levantastes asy a desora, o que es lo que ovistes?” “Señora”, dixo el enperador, “yo soñava agora que yva en auquel vuestro cavallo que vos queria demandar, e alcançava mucho ayna un grant venado en pos que yva, e quel dava una grant asconada. E el alano dexolo e veniese el venado contra mi, e rebolvía el cavallo, e salía del en manera que me non fazia mal; peroque entrava en una grant agua e pasava a nado el cavallo conmigo, e con miedo del agua desperte espantado”.¹⁶⁹

La mayoría de las características de los sueños de las obras anteriores y en especial los que contiene el *Zifar* se encuentran de nuevo en el género más popular del siglo XVI: los libros de caballerías, “testimonios excepcionales del proceso de reconocimiento literario de los sueños y de sus posibilidades en la estrategia narrativa”.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Jaques Joset, “Sueños y visiones medievales: razones de sinrazones”, p. 61.

¹⁶⁸ “E el rey estando una noche en su cama parando mientes en estas cosas quel dezian e que veyá el por señales çiertas, penso en su coraçon que para fincar el rey e señor, que el con Dios e con el su poder, que avía a poner las manos contra aquellos quel querían desheredar. E semejole que para se librar dellos que non avía otra carrera sy non esta, e adormiose. E en dormiendose vio commo en sueños un moço pequeño que se le puso delante e le dezía: ‘levantate e cumple el pensamiento que pensaste para ser rey e señor, ca yo sere contigo con la mi gente’. *Libro del caballero Zifar, op. cit.*, p. 274.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 425.

¹⁷⁰ Julián Acebrón, *Aventura nocturna, op. cit.*, p. 13.

CAPÍTULO II

EI SUEÑO EN LOS PRIMEROS LIBROS DE CABALLERÍAS HISPÁNICOS

En tiempo menos discreto que el de ahora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas *cuentos*. Estos se sabían de memoria y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias y se llamaban en lenguaje puro castellano *caballerías*, como si dijésemos «hechos grandes de caballeros valerosos». Fueron en esto los españoles ingeniosísimos, porque en la invención ninguna nación del mundo les ha hecho ventaja, como se ve en tantos *Esplandianes*, *Febos*, *Palmerines*, *Lisuartes*, *Florambelos*, *Esferamundos* y el celebrado *Amadís*, padre de toda esta máquina que compuso una dama portuguesa.

Las fortunas de Diana, Lope de Vega

Durante mucho tiempo, los libros de caballerías fueron referentes obligados de la cultura y pensamiento españoles. Las hazañas y amores de los caballeros trascendían la literatura y se instalaban en el imaginario; los lectores devoraban los libros y esperaban sus continuaciones. Según Irving Leonard “Tanto en el palacio real como en la más humilde cabaña, las historias se leían muchas veces en voz alta, para que pudiesen compenetrarse de ellas los iletrados. Toda la jerarquía aristocrática [...] ocupaba sus frecuentes ocios en tan emocionante pasatiempo”.¹

Pero ¿cuál es el génesis de estos libros de caballerías? ¿Cuáles son sus principales características? ¿De dónde viene la imagen del caballero que se retrata en ellos? Para contestar estas y otras preguntas es necesario revisar la evolución de la vida caballeresca, cuya función fue básicamente militar en la Edad Media pero, con el tiempo, ésta se transformó y el caballero se volvió indispensable en la sociedad medieval, lo que trajo como consecuencia la constitución de un nuevo estamento caballeresco con objetivos y normas propias que se basaban en una relación *señor-vasallo* y cuya institucionalización se vio reflejada en las órdenes caballerescas. Ser caballero ya no era “sólo un estatus sino un indicador de las virtudes necesarias y de los valores bien apreciados por aquella sociedad”.²

Aunado a esto, a mediados del siglo XII, la iniciación caballeresca se ligó fuertemente con el cristianismo y la Iglesia, lo que produjo que las órdenes caballerescas tuvieran muchas

¹ Irving Leonard, *Los libros del conquistador*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 79.

² Axayácatl Campos García Rojas, “La tradición caballeresca medieval” en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 52.

semejanzas con las religiosas. Una de estas similitudes se puede apreciar en la ceremonia para armar caballero en la que el aspirante debía pasar por un rito de iniciación en el que se combinaban elementos bélicos y religiosos como la entrega de armas, la velación de éstas y su bendición, que se hacían con el objetivo de alcanzar la protección divina. Un elemento de suma importancia en esta ceremonia era su significado simbólico representado en el *espaldarazo* y la *precozada* que no sólo eran indicadores de la entrada a la orden caballerescas, “sino que significaban su muerte ritual. El postulante moría simbólicamente, para renacer a un ser superior, en un nivel más elevado y, sólo así podía ser admitido en la orden”.³ Según Flori, la interacción de estos dos polos es lo que dio al caballero “una deontología profesional, una dignidad social y un ideal multifacético”.⁴

Esta evolución también llevaría a la distinción de un nuevo tipo de caballero que se unía al de las órdenes religiosas, que adoptaba de forma voluntaria la profesión caballerescas, y al cubierto, que pertenecía exclusivamente a la nobleza: el caballero andante, aventurero para quien el honor y la lealtad eran valores que lo impulsaban a realizar grandes hazañas. Fue de este tipo de caballero del que se tomaría el modelo retratado en la ficción literaria.

Otro elemento que se sumó a esta transformación caballerescas fue el crecimiento y fortalecimiento de la burguesía entre los siglos XII y XV; tal situación generó que la nobleza cuyo poder disminuía, sublimara el espíritu y sentimientos caballerescos, reflejos de los ideales que se deseaban conservar. “El orden feudal, entonces, buscó perfeccionarse a través de la caballería: se hizo refinada, endureció sus reglas de acceso, consolidó sus tintes de espectáculo y se convirtió en un pasatiempo cortesano”,⁵ de modo que para finales del Medioevo la caballería era un juego que permitía alejarse de la realidad y que sentaba las bases para un nuevo sueño, el ideal caballeresco.

La imagen del caballero como guerrero idealizado contribuye en la popularidad y difusión de las historias de héroes de la Antigüedad como Alejandro Magno, o de la tradición anglonormanda como el rey Arturo y sus caballeros de la Mesa Redonda: Perceval, Tristán o Lanzarote; paradigmas de la imagen del héroe que se quería imitar. Esta idealización ayudó de modo decisivo a la confusión y mezcla que se dio entre la realidad y la fantasía lo que provocó que la caballería y su espíritu evolucionaran:

Hacia la compleja elaboración de juegos y espectáculos. La caballería prácticamente dejó de lado sus intereses belicistas y se transformó en una forma de deporte pleno de

³ *Ibidem*, p. 52.

⁴ Jean Flori, *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona: Paidós, 2001, p. 12.

⁵ Axayácatl Campos García Rojas, *ibidem*, p. 56.

dramatismo y erotismo. En el torneo, los ropajes y la ornamentación fortalecieron esos aspectos con procedimientos casi teatrales [...] El resultado fue, pues, lo que Johan Huizinga denomina “literatura aplicada”: la realidad de la caballería medieval influyó poderosamente en la ficción literaria, pero, a la postre, la ficción influyó en la realidad misma.⁶

Es de este modo que la imagen de los héroes caballerescos se vuelve literatura, traspasa las fronteras del tiempo y espacio que muestra la búsqueda de un único Grial: el amor y la fama. El guerrero ha dejado de ser “un nebuloso caudillo difícilmente identificable, para convertirse en un héroe nacional”.⁷

Una vez que la realidad mostrada en la literatura caballescica se insertó completamente en el imaginario de la Edad Media, se pueden distinguir dos tipos de género de ficción que continúan hasta el Renacimiento: el cuento y la ficción larga. Como explica Deyermond, la ficción larga de la Edad Media puede clasificarse en tres materias, según las categorías temáticas establecidas en el siglo XII por Jean Bodel en su poema épico *La chanson des Saisnes*: la materia de Bretaña, la materia de Francia y la materia de Roma. En la primera se engloban las historias relacionadas con la corte del rey Arturo; en la segunda, las hazañas de Carlomagno y, finalmente, en la tercera las historias de la guerra de Troya y de Alejandro Magno.⁸ Es curioso que este crítico no sólo creara esta división temática sino que a cada una le agregara un adjetivo calificativo que la distinguía: la materia de Roma era ‘sabia y educativa’ porque transmitía el saber de la Antigüedad greco-latina; la materia de Francia era ‘verdadera’ porque se trataba de la épica tradicional francesa y la de Bretaña era ‘ligera y agradable’ porque no sólo relegaba la noción de veracidad a un segundo plano sino que introducía “la dimensión de lo maravilloso en personajes, acciones y lugares, inicialmente ajenos a ese ámbito”.⁹

Las ficciones largas de estas tres materias también tenían ciertas características muy específicas que las separaban de la épica; según Deyermond, el romance “is a story of adventure, dealing with combat, love, the quest, separation and reunion, other-world

⁶ Axayácatl Campos García Rojas, *ibidem*, p. 56-57.

⁷ *Ibidem*, p. 59.

⁸ “La ficción sentimental: origen, desarrollo y pervivencia” en Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, ed., pról. y notas de Carmen Parrilla, Barcelona: Crítica, 1995, pp. ix-xxxiii. Para una explicación completa véase también Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid: Alianza, 2003, p. 114, *Primeras novelas europeas*, Madrid: Ediciones Istmo, 1990; Alan Deyermond, “The Lost Genre of Medieval Spanish Literature”, *Hispanic Review*, 43, 1975, pp. 231-259; María José Rodilla, “Libros de viajes, de caballerías y novelas caballescicas” en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 235-249; Rosalba Lendo, “Literatura medieval francesa” en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, *ibidem*, pp. 125-138.

⁹ Karla Xiomara Luna Mariscal, *El Baladro del sabio Merlín. La percepción espacial en una novela de caballerías hispánicas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 20-23.

journeys, or any combination of these”,¹⁰ cuya estructura podía ser episódica, lineal o con patrones más complejos de interacción. Aunado a esto, dichas historias contenían, con frecuencia, un fondo moral o religioso y la presencia de lo maravilloso era muy habitual en ellas. Además, el mundo en que estos *romances* se situaban estaba alejado de la audiencia en tiempo, espacio o clase social porque “the romance creates its own world, wich is not that of our direct every day experience; it may be applied simbolically, but not directly to ordinary life”.¹¹ Sin embargo, no por ello dejaba de lado las emociones reales (amor, enojo o tristeza), con las que las personas que los oían alcanzaban niveles muy profundos de experiencia emocional, como dice Vargas Llosa, la realidad en estas obras reunía:

Lo real objetivo y lo real imaginario en una indivisible totalidad en la que conviven, sin discriminación y sin fronteras, hombres de carne y hueso y seres de la fantasía y del sueño, personajes históricos y criaturas del mito, la razón y la sinrazón, lo posible y lo imposible. Es decir, la realidad que los hombres viven objetivamente (sus actos, sus pensamientos, sus pasiones), y las que viven subjetivamente, la que existe con independencia de ellos y la que es un exclusivo producto de sus creencias, sus pesadillas o su imaginación.¹²

Aunque las ficciones largas de la Edad Media fueron muy populares en el ámbito hispánico, su origen es francés y surgieron en el siglo XII como un nuevo género literario que ya no se cantaba como la lírica o la épica, sino que estaba destinado a la lectura en voz alta; el *roman courtois*. El término *roman* hacía referencia a un texto escrito en francés, una lengua diferente del latín. Su primer uso en este idioma “*mettre en roman*” (traducir a una lengua romance) se refería básicamente a la práctica de la traducción, por tanto, cualquier tipo de narración traducida podía llamarse *roman*. La triada clásica de los *romans* (*Roman de Thèbes*, *Roman d’Enéas* y *Roman de Troie*) y el *Roman d’Alexandre* de Albéric de Pisançon y Alexandre de Paris, escritos entre 1130 y 1190, además de ser los primeros, introdujeron importantes innovaciones en relación con los modelos de la Antigüedad clásica.¹³ Algunas de estas innovaciones fueron la reducción del aspecto mitológico, la introducción del elemento maravilloso y, fundamentalmente, el tema del amor que anunciaba “el advenimiento de la novela artúrica, donde el amor cortés, bajo la influencia de la poesía lírica, alcanzará su pleno desarrollo, definiendo al género como una ficción de aventuras y amor”.¹⁴

¹⁰ “The Lost Genre of Medieval Spanish Literature”, *Hispanic Review*, 43, 1975, p. 233.

¹¹ *Loc. cit.*

¹² Mario Vargas Llosa, “Viejos y nuevos libros de caballerías” en Alan Deyermond, *Edad Media (Historia y crítica de la literatura española)* Barcelona: Crítica, 1980, t. I, p. 361.

¹³ Véase el artículo de Rosalba Lendo, “Literatura medieval francesa”, pp. 125-138.

¹⁴ *Ibidem*, p. 130.

La expresión “*mettre en roman*” después fue sustituida por “*faire un roman*” (hacer un roman), que figura en el prólogo del *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes. Con esto se abandonó definitivamente el concepto de traducción y el *roman* se volvió plenamente un relato de ficción que tiene su apogeo en el siglo XIII con la creación de los grandes ciclos en prosa como el de la *Vulgata*.

Chrétien, quien escribió entre 1165 y 1190 en la corte de María de Champaña, y que tiene otras obras de tema artúrico como *Erec et Enide*, *Cligés*, *Le Chevalier au Lion* y *Perceval*, fue el autor que consolidó la materia de Bretaña por encima de las de Francia y Roma, le dio a la novela medieval un nuevo rostro en el que cristalizó la relación ideal entre las armas y el amor e impulsó la imagen de un nuevo tipo de héroe: el caballero andante que sale de la corte para llevar a cabo una serie de proezas que marcan su evolución como un mejor guerrero y amante; como dice Rosalba Lendo, “se lanza en busca de su propia identidad, de su razón de ser en este mundo y del objeto de sus deseos”.¹⁵

Definitivamente Chrétien de Troyes marca de manera decisiva la historia de la novela medieval no sólo porque la influencia de sus obras se ve claramente en obras posteriores sino debido a que:

dejó establecidos los elementos constitutivos del género tanto a nivel formal como temático [...] varios autores retomaron de Chrétien el marco espacio-temporal artúrico en el que se desarrolla la ficción, los personajes pertenecientes a este universo, así como el modelo de estructura basado en la aventura. Este tipo de aventura, que implicaba el regreso periódico al mismo espacio y tiempo, abría las posibilidades narrativas al infinito, pero también dejaba la historia artúrica inconclusa, suspendida en un momento preciso. Los novelistas vieron la necesidad de inventar el pasado y el futuro de este universo. La idea cíclica fue adoptada y los escritores del siglo XIII se encargaron de reescribir, desarrollar y completar los temas y motivos legados por Chrétien de Troyes.¹⁶

El mejor ejemplo de esto se encuentra en los libros de caballerías hispánicos que trazan la biografía de un héroe que debe poseer tanto virtudes morales como físicas. Junto con la temática de estas obras, en el ámbito hispánico también debe estudiarse otro aspecto fundamental que ha proporcionado innumerables estudios críticos, ¿cuál es el nombre que debe darse al género de la Península Ibérica? La mayoría de los críticos oscila entre dos posturas: ‘libros’ o ‘novelas’. A pesar del término que se utilice “lo que se busca es agrupar una serie de narraciones largas impresas en España, entre finales del siglo XV y principios del

¹⁵ *Ibidem*, p. 134.

¹⁶ *Loc. cit.*

siglo XVII”¹⁷ cuyos elementos principales giran en torno a tres ejes: la aventura del caballero andante, prototipo de heroísmo y fidelidad amorosa; el amor y el aspecto ideológico o la búsqueda religiosa.

El problema de la elección de un término o nombre para este género no existe en otras lenguas como el inglés, el italiano o el alemán, porque se les designa con la palabra francesa *roman* que da como resultado: *romance*, *romanzo* o *roman*. Sin embargo, en español utilizar la palabra ‘romance’ crea conflictos sinonímicos pues ésta designa una forma particular de versificación presente en el género del Romancero.¹⁸

Los que prefieren el término ‘novela’ se inclinan por una clasificación de las obras que presupone la existencia de características similares que comparten estos textos en forma y fondo, sin embargo, el uso de esta palabra además de ser anacrónico, en el siglo XV y XVI no aludía a una categoría estética, sino a un tipo de lectura insustancial. Una de sus primeras menciones se encuentra en una obra del siglo XV que Diego de Cañizares tradujo del latín al español, tomando como fuente un manuscrito de Juan de Gobio, llamado *Scala Coelli*. Como apunta Cacho Blecua, en este manuscrito la colección de *exempla* con un claro italianismo se convirtió en una *novella*. Igual situación se reproduce en la versión castellana del *Calila e dimna* que tiene como base un texto latino, en la que después de que se ha terminado de contar la historia del ‘ximio’, en el capítulo XVI, se dice: “aquesta novella me plugo que oyeses, porque no deve alguno ponerse a peligro de muerte”.¹⁹ Cervantes, por ejemplo, tampoco utilizó el término ‘novela’ para nombrar a su *Quijote*, lo que sí sucedió con la serie de narraciones cortas a las que llamó *Novelas ejemplares* en las que el autor deja claro el porqué de la utilización del término: “heles dado el nombre de *ejemplares* y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí”;²⁰ más adelante agrega: “y es así que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias no imitadas ni hurtadas”.²¹ Con estas aseveraciones queda claro que Cervantes, del mismo modo que

¹⁷ Daniel Gutiérrez Trápaga, *El diablo y lo diabólico en el Baladro del sabio Merlín de 1498*, tesis de licenciatura inédita, México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 21.

¹⁸ Para una explicación más detallada véase Juan Manuel Cacho Blecua, “Introducción” en Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, vol. I, 5ª. ed., Madrid: Cátedra, 2004, p. 82-90.

¹⁹ *Ibidem*, p. 84.

²⁰ Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, t. I, ed., intr. y notas de Juan Bautista Avallé Arce, Madrid: Castalia, 2001, pp. 63-64.

²¹ *Ibidem*, pp. 64-65.

muchos autores de la época, reconocía con la palabra ‘novela’ a los *exemplarios*. En la historia moral de Benito Remigio Noydens, la distinción de términos también se encuentra en el subtítulo de la obra que dice: *Historia moral del Dios Momo. Destierro de novelas y libros de caballerías*. En el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias en la entrada de *caballería* incluso se consigna la palabra ‘libro’ para el género y no ‘novela’: “libros de caballerías, los que tratan de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros del Amadís, de don Galaor, del caballero del Febo y los demás”.²²

A pesar de todos estos ejemplos, no debe olvidarse que la utilización de ‘libro’ tampoco está exenta de algunos problemas teóricos. Como afirma Cacho Blecua, la denominación más persistente en el siglo XVI para nombrar el género fue la de libros de caballerías como lo atestiguan numerosos escritos; por ejemplo, en el de Francisco Díaz Romano titulado *Abito y armadura espiritual de Diego de Cabranes* se dice: “Una de las cosas que me movieron a hazer esta prefacioncilla [...]: fue por te dar aviso que dado que en los principios desta obra halles materias que [...] te parecieran algo desabridas por ser manjar no tan acostumbrado a nuestros gustos que por la mayor parte estan estragados con lecturas [...] que halagan nuestra sensualidad como son los libros de cavallerias”;²³ o el de Diego Ortuñez de Calahorra en el *Espejo de príncipes y caballeros* que aclara: “no es mi intento de loar agora todo el requaje de libros de caballerías que están escritos”;²⁴ sin embargo, esta acepción apenas la utilizaban los propios escritores. En el *Tristán de Leonís* de 1501, por ejemplo, se nota la vacilación del autor cuando en el título escribe: “*Libro del esforçado caballero don Tristán de Leonís y de sus grandes fechos e armas*” mientras que en el prólogo dice: “entre las cuales historias fue fallada una en las corónicas del reino de Inglaterra que dize la historia de don *Tristán de Leonís* [...]”.²⁵ Algo similar sucede con el libro del *Palmerín de Olivia* en el que se hace referencia a la obra de dos maneras “*Libro del famoso cavallero Palmerín de Olivia*” e “*Ystoria del cavallero Palmerín de Olivia*”.²⁶ Por el contrario, en el *Amadís* se utiliza siempre la palabra ‘libro’ y desde una perspectiva de los lectores de la época esta es la denominación que se impone ya que “el *Amadís* se asocia

²²Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid: Iberoamericana, 2006, s.v. “cavallería”.

²³ Juan Manuel Cacho Blecua, “Introducción”, *ibidem*, p. 86.

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ *Tristán de Leonís*, ed. de María Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999, p. 2.

²⁶ *Palmerín de Olivia*, intr. de María Carmen Marín Pina, ed. y apéndices de Giuseppe Di Stefano, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 3-7.

frecuentemente con los libros de caballerías y en cuanto a la formación del género se convierte en el modelo fundacional”.²⁷ Aunado a esto, Axayacátl Campos menciona que un factor fundamental para emplear la palabra ‘libro’ y no ‘novela’ es que las novelas de caballerías medievales son de temática originalmente francesa o inglesa, mientras que los ‘libros de caballerías’ son un producto hispánico enclavado en el Renacimiento.²⁸ Es por esta razón que en este estudio se llamará al género ‘libros de caballerías’.

2.1 LOS LIBROS DE CABALLERÍAS HISPÁNICOS

Para acercarse al estudio de los libros de caballerías hispánicos deben tomarse en cuenta las tres etapas de clasificación que plantea Francisco Curto Herrero: *fundacional*, *contituyente* y de *expansión o evolución*.

La primera fase culmina en los comienzos del siglo XVI con el *Amadís de Gaula* (1508), obra “que adapta y nacionaliza la materia caballeresca, porque crea un caballero símbolo del más noble ideal del enamorado y porque utiliza una estructura narrativa desde la que puede explicarse la organización de materiales de un buen número de libros de caballerías posteriores”.²⁹ Con ella se establece el *paradigma amadisiano* en el que se muestran los tópicos que adoptarían los siguientes libros de caballerías. Entre estos destacan el nacimiento clandestino producto de un amor adúltero, el abandono en el momento del nacimiento, el desconocimiento del linaje, la búsqueda de la fama y la anagnórisis del progenitor con la que se recupera el linaje. El *Amadís* “es con mucho la contribución más original que España hiciera a la literatura artúrica y su influencia fue tan grande como su originalidad [...]”.³⁰ Pero ¿en qué radica esta contribución? Garci Rodríguez de Montalvo retomó algunos de los principios narrativos básicos de las historias de los caballeros de la Mesa Redonda como el amor que sólo se encuentra, dura y se profundiza si el caballero se enfrenta a todas las pruebas que se le imponen, y la aventura cuya función no sólo es crear estos obstáculos sino permitir que el caballero alcance la gloria,³¹ e incorporó la nueva finalidad del texto como novela idealista que “tiene la función de enseñar deleitando, de

²⁷ Juan Manuel Cacho Bleuca, “Introducción”, *op. cit.*, p. 87.

²⁸ Axayacátl Campos García Rojas, “La tradición caballeresca medieval”, art. cit., pp. 60-61.

²⁹ Federico Francisco Curto Herrero, “Los libros de caballerías en el siglo XVI” en Francisco López Estrada, *Siglos de oro: Renacimiento (Historia y crítica de la literatura española)*, t. II, Barcelona: Crítica, 1980, p. 286.

³⁰ Alan Deyermond, *Historia de la literatura española I. La Edad Media*, Barcelona: Ariel, 2001, p. 287.

³¹ Véase más en Rosalba Lendo, “Literatura Medieval Francesa”, art. cit., p. 135.

ofrecer pautas de conducta a la nobleza [...] al tiempo que se le ofrece una historia placentera con personajes que sirven de modelo y de guía para sus vidas”.³²

La fase *constituyente* está integrada por las obras publicadas entre 1510 y 1512: *Las sergas de Esplandián* (1510) cuyo mérito radica en su contribución para la nacionalización del género “por el viraje hacia lo didáctico moral que contiene” y por la configuración de un héroe impulsado por un nuevo ideal caballeresco: la religión; *Florisando* (1510) libro que reacciona contra *Las Sergas* en algunos aspectos de las ficciones artúricas como los vaticinios y las artes mágicas; el *Palmerín de Olivia* y el *Primaleón* obras que, según Curto Herrero, reorientan el género hacia un nuevo camino (síntesis del iniciado por el *Amadís* y *Las Sergas* con el ideal caballeresco y el tema de Constantinopla como tópico literario) en el que el tema amoroso sufre muchas transformaciones. Además, el *Primaleón* introduce una serie de innovaciones al género sin las cuales no se entendería la construcción de algunos libros de caballerías posteriores. Entre éstas se encuentran: “la delicada historia de amor de Flérida y don Duardos en contraste con otra tan extraña como la de Camilote y Maimonda, el tono pastoril en que se desenvuelven esos amores, el cambio de nombres según la actividad [...] y la huida de los enamorados tras el matrimonio secreto”.³³

Es con los textos de la fase *constituyente* que el género adquiere una fisonomía múltiple y abierta, gracias a las distintas tendencias que en ellos se desarrollan, como el estilo artúrico y antiartúrico que se combinan para dar una orientación específicamente hispánica. Esta afirmación comprueba que “las obras de tal fase contienen, por tanto, de manera implícita o explícita, los elementos formales y temáticos para la expansión de los libros de caballerías”.³⁴

Por último, en la fase de *expansión* y *evolución* del género que se inicia a partir de 1514, las nuevas obras que van apareciendo fusionan los materiales básicos tanto de la etapa *fundacional* como de la *constituyente*, transforman temas y elementos constructivos e incorporan materiales que pertenecen a otros géneros literarios. Aunado a esto, en la mayoría de estos textos se hace una burla y crítica de la caballería, situación que poco a poco lleva al género al desprestigio y destrucción. Dentro de esta fase se encuentran tanto las continuaciones de los *Amadises* (*Amadís de Grecia*, *Florisel de Niquea*), como de los *Palmerines*.

³² José Manuel Lucía Megías, “El laberinto de la ficción en los libros de caballerías” en Emilio José Sales Dasí, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 11.

³³ Federico Francisco Curto Herrero, “Los libros de caballerías en el siglo XVI”, art. cit., p. 288.

³⁴ *Loc. cit.*

Puede afirmarse entonces que en los *Amadises*, *Palmerines* y los libros llamados independientes porque no pertenecen a ninguno de estos ciclos, permanece una estructura básica común en la que pueden distinguirse dos partes que tienen tres estratos: la primera está destinada al desarrollo heroico del protagonista; en la segunda, el caballero se vuelve un personaje imprescindible para que el rey o emperador en cuya corte se encuentra salga victorioso.

Aunque los libros de caballerías forman un conjunto muy heterogéneo en temas y calidad no debe olvidarse que su influencia es tal que no sólo permeó “la producción literaria de los siguientes siglos, sino la vida misma del mundo hispánico con conductas y gustos caballerescos, que hoy por hoy, son parte cotidiana de nuestra conducta”.³⁵

Además del nombre que debe darse a las obras que pertenecen a este género, estos textos obligan a los críticos a hacerse otra pregunta: ¿cuáles deben incluirse en el corpus hispánico? y ¿porqué? Algunos autores como Daniel Eisenberg y María Carmen Marín Pina consideran que sólo debe admitirse a las obras escritas originalmente en castellano comenzando con el *Amadís de Gaula* de Montalvo, con lo que excluyen todas las versiones hispánicas de la materia de Bretaña (*El Baladro*, *Tristán de Leonís*, *La Demanda del Sancto Grial*), *Tirante el Blanco*, *Palmerín de Inglaterra* e incluso el *Arderique* reconocido como traducción. La razón de esta exclusión se debe básicamente a que el término *libros de caballerías* para ellos “designaba claramente un género nacional”.³⁶ Sin embargo, no hay que olvidar que algunos receptores de estos escritos no distinguían entre una creación original y una traducción o adaptación de un texto medieval extranjero, pues incluso Cervantes leyó como originales castellanos muchos libros que actualmente se identifican como traducciones, “así, por ejemplo, *Tirante el blanco*, que conocemos como valenciano y del siglo XV, Cervantes lo tomó por castellano y de 1511, fecha de su única edición en castellano”,³⁷ y mostró gran interés por el *Palmerín de Inglaterra* que es una obra originalmente portuguesa. De hecho, en el capítulo VI del *Quijote* cuando el barbero y el cura hacen el escrutinio de libros, ponen a este texto por encima de la obra iniciadora del ciclo de los *Palmerines*: “Y abriendo otro libro vio que era *Palmerín de Olivia*, y junto a él estaba otro que se llamaba *Palmerín de Ingalaterra*; lo cual visto por el licenciado dijo: Esa oliva se haga luego rajadas y se quemé, que aun no queden de ella las cenizas, y esa palma de Ingalaterra se guarde y se conserve como cosa única” y más adelante agrega: “Este libro señor compadre, tiene

³⁵ Axayácatl Campos García Rojas, “La tradición caballerescas medieval”, art. cit., p. 63.

³⁶ Daniel Eisenberg y María Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros castellanos de caballerías*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000, p. 7.

³⁷ *Loc. cit.*

autoridad por dos cosas: la una, porque él por sí es muy bueno; y la otra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal”.³⁸

Como se muestra en la cita anterior, el criterio de discriminación con el que ambos personajes deciden no depende del lugar del que proviene la obra sino de sus aportaciones al género o sus particularidades en trama, personajes o acciones. A esto se puede agregar también que tanto para el cura como para el barbero es muy claro que los textos de la biblioteca son libros de caballerías debido a su tamaño: “Entraron dentro todos, y la ama con ellos, y hallaron más de cien cuerpos de libros grandes, muy bien encuadernados y otros pequeños; y así como el ama los vio, volviöse a salir del aposento con gran priesa, y tornó luego con una escudilla de agua bendita y un hisopo [...]”.³⁹ Después que quemar todos estos textos, el barbero pregunta sobre el destino de las obras pequeñas a lo que el cura responde: “Éstos [...] no deben de ser de caballerías, sino de poesía”.⁴⁰

José Manuel Lucía Megías señala que estas son las características que deben tomarse en cuenta para integrar una obra al género, “formato en folio, cierto número de pliegos, portada con un grabado, en la mayoría de los casos representando a un caballero jinete...”,⁴¹ contenido, estilo, retórica (fig. 6, 7, y 8). Aunado a esto, las traducciones que se excluyen de la *Bibliografía* deben incorporarse al corpus hispánico no sólo porque comparten rasgos estilísticos sino porque:

Toda traducción resulta una creación [...] en donde procedimientos retóricos como la *abbreviatio*, la *amplificatio* o la *aemulatio* pueden llegar a modificar y adaptar perfectamente el modelo de las características estilísticas y narrativas de los libros de caballerías castellanos, y teniendo en cuenta que muchas de estas obras aparecieron a sus lectores contemporáneos como creaciones originales y anónimas, como sucede con el *Tirante el blanco*, pocos son los argumentos que pueden esgrimirse para decidir la exclusión o la caracterización particular de estos títulos del género editorial de los libros de caballerías castellano. Al contrario, las traducciones y las adaptaciones de obras extranjeras, [...] constituyen ‘una de las vías de renovación y enriquecimiento del género caballeresco’.⁴²

Esto es un factor determinante para la inclusión tanto del *Baladro* como del *Tristán* como antecedentes oníricos del *Palmerín de Olivia*. Además, estas dos obras, como señala Rosalba Lendo, al estudiarse más profundamente muestran su originalidad con respecto a sus modelos franceses, pues insertan rasgos característicos de la literatura española de finales del siglo XV y principios del XVI: “Adaptadas al gusto, al temperamento y a las tendencias literarias de la

³⁸ Miguel de Cervantes, *Don Quijote la mancha*, México: Real Academia Española, 2005, p. 64.

³⁹ *Ibidem*, p. 60.

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero & Ramos, 2000, p. 59.

⁴² *Ibidem*, p. 60.

época, estas traducciones ejercerán gran influencia en la novela de caballerías, uno de los géneros más populares en España durante el siglo XVI”.⁴³

2.1.1 El *Baladro del sabio Merlín* y el *Tristán de Leonís*

En la edición de *El Baladro del sabio Merlín con sus profecías* publicada en 1498 por Juan de Burgos, la cantidad de sueños es reducida, a pesar de esto, en todos hay características particulares que se insertarían en las narraciones oníricas de obras posteriores. El primer sueño de este libro lo tiene Ana como un aviso de la falta que está cometiendo al acostarse con su hermano; mientras ella duerme ve “una grand luz de un ángel que le denunció el peccado que contra Dios cometía, en que aquél que con ella estava era su deudo e muy principal, “y porque el tiempo adelante te mostrará el yerro que agora hazes, no declaro más”.⁴⁴ Después de que la figura angélica ha hecho su anuncio, la reina queda atónita y con lágrimas cuenta lo que ha visto al rey, quien un día después tiene un sueño aún más enigmático:

[...] el Rey soñó un sueño, que le parecía que estava en una silla, la más rica del mundo, e avía ante él grant pueblo de todos en derredor de sí, vio que salía dél una grand sierpe e tan fuerte semejança, que nunca oyera fablar de tal e siempre andava balando por todo el reino de Londres a cada parte. E por todos los lugares que iba quemava todo quanto avía, así que no quedava lugar ni cibdad ni villa ni castillo que todo lo quemava e destruía. E después que esto fazía, vino a los que estavan con el Rey e cometiolos e matolos; e fuese para el Rey e combatióse con él fuertemente, mas, a la fin, en poco estuvo que no matava el Rey a la sierpe e él quedava llagado mortalmente. El rey ovo grand pavor deste sueño, de que se despertó, e fue muy desconortado; e ovo atán gran pesar, que se no sabía dar consejo e pensó en ello toda la noche.⁴⁵

En este fragmento la figura serpentina, representación simbólica del hijo de Arturo, prefigura no sólo el carácter orgulloso, soberbio y repugnante de éste, sino la muerte de su padre por su propia mano. Además, con esta cita se muestra un clásico sueño de origen sobrenatural que no tiene una causa aparente. Se trata del tipo al que Salisbury llamaba *somnium* porque las imágenes mostradas encubren la realidad de las cosas, lo que crea la necesidad de un intérprete que aclare el contenido,⁴⁶ función que en este caso cumple el personaje del sabio Merlín que metamorfoseado en niño, no sólo le habla a Arturo de lo cotidiano de la muerte:

⁴³ Rosalba Lendo, *El proceso de la reescritura de la novela artúrica francesa: la Suite du Merlin*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 113-114.

⁴⁴ *El Baladro del sabio Merlín con sus profecías*, ed. facsimilar, transcripción e índice de María Isabel Hernández, estudios preliminares de Ramón Rodríguez Álvarez, Pedro M. Cátedra y Jesús D. Rodríguez Velasco, Oviedo: Trea, Hermandad de Empleados de Cajastur y Universidad de Oviedo, 1999, cap. XIX, p. 69.

⁴⁵ *Loc. cit.*

⁴⁶ Véase más en Salisbury, *op. cit.*, p. 169-170.

“E si vos vistes vuestra muerte en sueños, no os devés escandalizar, ca por ende salimos de la tierra, por tornar a ella; e por ende recebimos vida, por recibir muerte”;⁴⁷ sino que le da todos los detalles de lo que ha visto mientras dormía: “Sabed que vos avrés mucha mala ventura e mucho pesar por un caballero que es engendrado, mas non es nacido; e todo este reino será destruido por él. E los buenos caballeros que vos verés en vuestro tiempo serán perdidos e confundidos, así que quedará esta tierra yerma e desierta por las malas obras de aquel peccado”.⁴⁸ En la construcción onírica de este fragmento junto con el intérprete aparece otro elemento indispensable que permite al narrador preparar, anunciar y ligar los sucesos que culminarán con la caída del reino artúrico: el mensaje angélico que no es totalmente transparente.

El segundo sueño de este libro también anuncia la muerte de un personaje importante, Merlín, que se expresa por medio de una alegoría que debe ser explicada por el propio protagonista:

E la noche antes de que se moviese para ir, vio Merlín una visión, que estaba en un prado fermoso e en él un roble e cerca de aquel roble una pértiga pequeña e de poco pro e no tenía ninguna cosa de fructo. E cabe aquel roble crecía la pértiga. E maravillase mucho; e así estuvo fasta que despertó toda aquella noche e no fue alegre como de antes era [...].Verdad es que yo en esta visión veo mi muerte. E así averná como yo veo e decirnos he cómo; el roble alto e grande e de muy luengos ramos devés entender por mi seso, que bien así como tiene el roble por fuerte árbol e grande, así tiene a mí por maravilloso ombre de saber. La pértiga que nacía cabe el roble significa una doncella que se acompañará conmigo e aprenderá la sciencia que Dios me dio; e por su saber me meterá vivo so la tierra y allá me dexará morir. No ay cosa que estorve esta aventura sino Dios sólo. Mas fasta aquí cierto hera de estorcer o de allegar lo que aquería, mas agora me aviene desto que lo no pueda saber por cosa que fazer quiera, nin cuál es la doncella que me ha de matar ni en cuál tierra es; pero se de cierto que es muy fermosa. E bien creo sin duda que Dios por mi peccado me faze esto desconocer, porque por desconocimiento fize peccar a la muy noble e sancta Iguerna [...] Muchas vezes aviene que el arte aprovecha a muchos e no aprovecha al que la sabe, antes, le empece. Esto vos digo por mí, que ayudé a quantos quise e agora no puedo ayudar a mí en esta aventura, ca no place al Señor, antes quiere que muera como otro ombre mortal e aun de peor manera.⁴⁹

A pesar de que el mago aún conserva su capacidad de interpretación, pues descifra de forma precisa todos los elementos que le traerán la muerte, no puede establecer con claridad la identidad de la mujer o de la tierra en que se dará el encierro. Esta situación confirma que el conocimiento profético de Merlín está disminuido porque está subordinado, como cualquier mortal, a los designios divinos. Finalmente, como el mismo mago menciona, es sólo a Dios a

⁴⁷ *El Baladro del sabio Merlín con sus profecías, ibidem*, cap. XIX, p. 71.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 72.

⁴⁹ *Ibidem*, cap. XVIII, p. 67.

quien le corresponde la decisión de librarlo de una muerte tan cruel o castigarlo por los pecados que ha cometido. Al final del texto, la decisión está tomada y el mago tiene el desenlace trágico al que estaba predestinado, final que da una lección didáctica y moralizadora al mostrar que la sabiduría del diablo nunca conduce al favor de Dios. Aunado a esto, el episodio de la muerte y el baladro que Merlín produce antes de morir tienen un peso central en la obra. Como señala Karla Xiomara Luna Mariscal: “El *Baladro* llega a cifrar el sentido de la novela en los últimos momentos de la vida del mago [...] el baladro que Merlín emite poco antes de morir es una clave interpretativa a partir de la cual se puede analizar la novela y el personaje”.⁵⁰

En *El libro del esforçado cavallero don Tristán de Leonís*, el fenómeno onírico también es la herramienta más utilizada en el anuncio de muerte o desgracias. Tristán, por ejemplo, mientras duerme con la reina Iseo tiene un sueño que anticipa la herida que le hará una saeta envenenada de un doncel arquero que quiere vengar la muerte de su padre en un torneo de Escocia. El protagonista se ve herido de gravedad mientras participa en una cacería, y el dolor físico que siente es tan fuerte que despierta:

E una noche Tristán e la reina dormían. E Tristán soñava que corría un ciervo, e que le diera un gran golpe así que el sintiera gran dolor. E de aquel dolor començó a dar bozes entre sueños, e a decir: –¡Ay, ay!
E quando la reina lo oyó, despertó e dixo: –El mi señor ¿qué havéis, que así dais bozes? E començóle de abraçar. E él contóle el sueño que soñava, e ella dixo que no era sino vanidades y tornaron a dormir. E Tristán començó a fazer aquel mesmo sueño, e començó a dar mayores bozes que de primero [...] E Tristán dixo cómo era tornado aquel mismo sueño.⁵¹

En este pasaje, las posturas que adoptan tanto la reina como Tristán en la cuestión onírica son diametralmente opuestas. Iseo expresa la opinión de que los sueños son vanidad. Las primeras fuentes de esta opinión se encuentran en varios pasajes del Levítico y del Eclesiastés. Esta reticencia hacia el fenómeno onírico se consigna también en varios tratados como el de Lope de Barrientos que incluso explica las diferentes causas por las que los sueños son mentirosos: cuerpo indispuerto o enfermo, problemas cotidianos sobre los que se piensa mucho, “çelebro flaco”, la unión entre juicio, razón y sentidos.⁵² Pero, a pesar de las explicaciones detalladas que se dan en este tratado, no debe olvidarse que es sumamente

⁵⁰ Karla Xiomara Luna Mariscal, “El espacio narrativo de la muerte en *El Baladro del sabio Merlín*” en Beatriz Mariscal y Aurelio González (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, México: Fondo de Cultura, Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey y El Colegio de México, 2007, t. 1, pp. 407-408.

⁵¹ *Tristán de Leonís*, ed. de María Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999, (Los libros de Rocinante, 5), p. 81.

⁵² Véase más en Lope de Barrientos, *op. cit.*, pp. 22-25.

difícil saber con certeza cuándo la causa de un sueño es divina, maligna, psicosomática o de otra índole (causas naturales externas: meteoros, astros, estaciones del año) y tampoco es fácil averiguar “si anuncia el provenir o no, si se debe entender *ad litteram* o, si por el contrario, requiere ser descifrado en clave simbólica, y en qué términos exactamente”.⁵³ Esto se debe en gran parte a la opinión de que incluso los sueños verdaderos se contaminan con cosas sin importancia: “No hay sueño que no contiene vanidad exactamente como no hay trigo sin paja”.⁵⁴

Tristán, en cambio, sí cree en lo que ha soñado porque no sólo le produce dolor físico sino que lo deja angustiado. Para Lope de Barrientos este es un elemento que comprueba la veracidad de lo que se ha visto: “Otrosý, en el sueño verdadero, el que le sueña queda muy pensoso et espantado de tal sueño, de lo qual non acaece cosa en el sueño mintiroso”;⁵⁵ que se confirma con su repetición a lo largo de la noche.

Otra característica de este sueño es que, a diferencia del de Merlín, no es literal pero es fácilmente reconocible cuando ocurre, pues el ciervo que le da el golpe a Tristán señala no sólo al causante del daño, el donzel arquero: “E Tristán alçó la cabeça e el donzel diole con la saeta. E Tristán que la vio venir, paró el braço delante, e firiólo malamente en el braço siniestro. E cuando Tristán sintió aquel golpe, tomóle gran dolor [...]”;⁵⁶ sino el contexto en que la herida se recibirá: un paseo para ir de caza.

El anuncio de la herida que recibirá el rey es menos impactante que el segundo relato onírico en el que una voz que viene del cielo da a conocer a la pareja no sólo la muerte del caballero, sino el momento preciso en que esto sucederá: “E estando durmiendo los dos amados, vino una boz del ángel encima la cama e dixo: –Esta noche morirá el buen cavallero. La reina que esto oyó despertó espantada en no sabía qué cosa fuesse, e rogava a Dios que no fuesse su Tristán. E así muy triste se tornó a dormir”.⁵⁷ Este pasaje no permite la incertidumbre común que existe en torno a lo que se sueña, ya que el encargado de transmitir la terrible noticia es un mensajero divino.

Hasta ahora, la mayoría de los sueños que se han estudiado manifiestan la voluntad divina y el conocimiento de hechos futuros, sin embargo, una innovación del *Tristán* es que se introduce el fenómeno onírico como una simple herramienta lúdica. El sueño de Palomades el pagano, por ejemplo, es producto del deseo que éste siente por la reina: “E

⁵³ Julián Acebrón, *Aventura nocturna*, *op. cit.*, p. 257.

⁵⁴ Sem Tob Carrión, *Proverbios morales*, ed., intr. y notas de Sanford Shepard, Madrid: Castalia, 1986, p. 89.

⁵⁵ Lope de Barrientos, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁶ *Tristán de Leónís*, *ibidem*, p. 81.

⁵⁷ *Loc. cit.*

Gorvalán miró e vio a Palomades que dormía e fuese para él e començóle de llamar fuertemente, e no le podía despertar porque el soñava un sueño: que estava con su señora Iseo conpliendo su voluntad e todo su amor carnal”,⁵⁸ y por tanto corresponde al tipo llamado *insomnia* cuyo origen se encuentra en las diferentes pasiones del cuerpo, la excitación de los afectos o los recuerdos. Un rasgo distintivo en esta narración son las palabras que el caballero pagano pronuncia las dos veces que lo despiertan: “¿Quién eres tú, diablo, que me ha quitado del mi dulce folgar en que yo estava?; y más adelante: “¿Quién eres tú, diablo, que dos vezes me has despertado del mi dulce sueño? ¡Por la mi fe, tú lo pagarás!”.⁵⁹ Con estas citas cabe hacerse una pregunta, ¿por qué Palomades llama diablos a las personas que lo despiertan? Para contestar, primero debe analizarse el espacio natural en el que el caballero sueña y que está integrado por un bosque, una torre y una barrera acuática, todos ellos tópicos indispensables en la conformación del Otro Mundo, como señala Rollin Patch, “el hombre ha expuesto sus ideas respecto del Otro mundo valiéndose de ciertos elementos bastante constantes que, [...] reaparecen en distintas descripciones”,⁶⁰ entre éstos se encuentran las colinas, montañas, bosques, jardines, lagos, ríos o parajes deshabitados. Recuérdese por ejemplo el *lai* de María de Francia *Lanval*, en el que el protagonista se encuentra con unas hadas después de llegar a un prado:

Y salió de la ciudad y llegó solo a un prado. Bajo de la montura, su caballo temblaba mucho le quito la montura al caballo y se fue. Y lo dejo retozar [al caballo] en medio del prado [...] mientras que estaba acostado y miraba hacia abajo al río vio venir dos doncellas. Nunca había visto unas tan bellas. Ellas estaban suntuosamente vestidas con unas túnicas de seda gris, su cara era de una belleza remarcable la más vieja traía dos cuencos de oro puro bien trabajados y finos.⁶¹

El espacio en el *Tristán* no sólo introduce el Otro Mundo, también funciona como vínculo entre la magia y lo sobrenatural y las situaciones negativas que viven los personajes. Como sucede, tanto en el episodio de Arturo y la doncella del arte como en el de Meliadux y la doncella Peligrosa. En el primero, Arturo es atrapado por una mujer que lo desea como marido, al rey lo encierra en una torre y luego decide cortarle la cabeza, Tristán lo salva y el episodio termina con la muerte de la doncella; en el segundo, el rey Meliadux es encantado cuando en la floresta se encuentra a una mujer, con saberes mágicos, que lo lleva a su torre, en ese momento olvida nombre, reino y todo lo relacionado con su vida pasada, el encanto

⁵⁸ *Loc. cit.*

⁵⁹ *Tristán de Leonís, ibidem*, p. 67.

⁶⁰ Howard Rollin Patch, *op. cit.*, p. 13.

⁶¹ “Lanval” en Marie de France, *Lais*, prefacio, traducción y notas de Philippe Walter, París: Folio Classique, 2000, pp. 169-171. La traducción es mía.

dura sólo siete meses. Palomades, por tanto, también es víctima de esta conexión que aparece repetidamente en el libro. Aunado a esto la palabra diablo remite inmediatamente al ser que engaña y cuyo destino es hacer a los hombres infelices; arrebatarse el sueño reconfortante al Caballero Pagano es una acción que le provoca desdicha porque sólo en el espacio onírico Palomades logra realizar sus propósitos con la reina ya que en la realidad Iseo pertenece a Tristán, incluso hasta en la muerte.

Los tópicos mostrados tanto en las narraciones oníricas del *Baladro* como en las del *Tristán* se retomarán posteriormente en el libro fundador del género el *Amadís de Gaula* que, como apunta Eloy R. González, “es el primer intento en lengua castellana de crear una vasta realidad ficticia en que lo verosímil y lo puramente fantástico conviven y se fecundan mutuamente [...]”.⁶² De aquí que el mejor conocimiento de este libro contribuya a un mejor entendimiento de los libros de caballerías en cuanto género literario.

2.1.2 El *Amadís de Gaula*

El *Amadís* refundido por Garci Rodríguez de Montalvo y publicado en Zaragoza el 30 de octubre de 1508 por Jorge Coci, no sólo influye de manera determinante en el paradigma literario del género de caballerías como mencionan el cura y el barbero en el *Quijote*: “[...] porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen deste [...] también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar”;⁶³ sino que se convierte en una obra cuya influencia en la sociedad puede verse hasta en mínimos detalles: su uso como manual de cortesanía, la utilización del nombre del héroe para llamar a los animales de los nobles o incluso para hacer descripciones comparativas entre el viejo y el nuevo mundo realizadas por los conquistadores, elementos dinámicos y aventureros especialmente vulnerables al influjo de los libros de caballerías que estaban convencidos de que al participar en viajes de ultramar podrían conocer los prodigios, las maravillas, las riquezas y las aventuras que se contaban en estas obras y que se le presentaban como posibilidades no sólo de ficción, sino plenamente reales: “Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba a México, nos quedamos

⁶² Eloy R. González, “Tipología literaria de los personajes en el *Amadís de Gaula*” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1991, p. 826.

⁶³ Miguel de Cervantes, *Don Quijote la Mancha*, *ibidem*, cap. VI, p. 61.

admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís”.⁶⁴

El prólogo del *Amadís de Gaula* comienza con el establecimiento del tiempo en que suceden las aventuras que se narrarán a lo largo del libro: “No muchos años después de la pasión de nuestro Redemptor y Salvador Jesuchristo”.⁶⁵ Esto remite al lector a una época alejada de su esfera cotidiana llena de simbolismo religioso. Mérida Jiménez menciona que no sólo el prólogo, sino los primeros capítulos del libro se vinculan con los sustratos folklóricos y arquetípicos analizados por Otto Rank y Lord Reglan: marcas de nacimiento, exposición a determinados peligros, amamantamiento, etcétera.⁶⁶ Entre estos motivos se encuentra también el elemento onírico que tiene muchas similitudes con el que existe en las traducciones hispánicas del *Tristán* y el *Baladro*.

El primer sueño del *Amadís* es indispensable porque le concede al rey Perión el conocimiento de su descendencia y prefigura el destino heroico de sus dos hijos. La historia comienza cuando Elisena⁶⁷ y Perión se encuentran en la corte de Garínter lo que propicia su enamoramiento, matrimonio secreto y embarazo de la princesa. Ésta da a luz a un varón a quien abandona en las aguas del río sobre una arqueta protegida envuelta con ricos paños que, además, tiene tres objetos fundamentales para la posterior anagnórisis del caballero: la espada de su padre, el anillo de su madre y la carta que contiene su nombre y linaje: “Este es Amadís sin Tiempo, hijo de rey”.⁶⁸

Posteriormente, el recién nacido que ha librado la primera prueba de su camino heroico, la exposición a las aguas,⁶⁹ es recogido por el caballero Gandales quien lo educará junto a su hijo Gandalín que se convierte en hermano de leche de Amadís. El primer sueño es una estrategia narrativa que prefigura este momento, ya que Perión lo tiene aún antes de que pueda consumir su amor con Elisena:

⁶⁴ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, intr. y notas por Joaquín Ramírez Cabañas, t. I, México: Pedro Robredo, 1939, p. 307-308.

⁶⁵ Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, vol. I, 5ª. ed., Madrid: Cátedra, 2004, p.227.

⁶⁶ Rafael M. Mérida Jiménez, “Fuera de la orden de natura”: *Magias, milagros y maravillas en el Amadís de Gaula*, Berlin: Kassel, Edition Reichenberger, 2001, pp. 73-173.

⁶⁷ En la obra del *Amadís* se usan dos convenciones ortográficas para el nombre de la madre del caballero, “Helisena” y “Elisena”, en este trabajo se utiliza el segundo término porque es más constante en el texto.

⁶⁸ Garcí Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 246.

⁶⁹ Para Cacho Blecua la exposición a las aguas confiere un nuevo nacimiento al héroe porque es un ritual iniciático que también significa que el héroe es arrojado a su destino. Como menciona Mircea Eliade, “un niño ‘expuesto’, abandonado a los elementos cósmicos (agua, viento, tierra), es siempre como un desafío lanzado a la faz del destino. El niño confiado a la tierra o a las aguas es, desde ese momento, socialmente un huérfano y está expuesto a la muerte, pero al mismo tiempo tiene probabilidades de lograr una condición distinta de la humana. Protegido por los elementos cósmicos, el niño se convierte en héroe, rey o santo”. Véase Mircea Eliade, *Tratado de la historia de las religiones*, Madrid: Cristiandad, 1974, p. 22 *cfr.* José Manuel Cacho Blecua, “Introducción” en Garcí Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 137.

[...] y aquella sazón ya cansado y del sueño vencido adormesçióse, y soñava que entrava en aquella cámara por una falsa puerta y no sabía quién a él iba, y le metía las manos por los costados, y sacándole el corazón le echava en un río. Y él dezía: ¿por qué fezistes tal crueza? No es nada de esto dezía él, que allá voz queda otro corazón que vos yo tomaré, ahunque no será por mi voluntad. El rey que gran cuita en sí sentía despertó despavorido y començóse a santiguar.⁷⁰

El desconocimiento del rey sobre la persona que lo lastima es una herramienta que permite mantener en suspenso al lector, pues incluso para éste es imposible vislumbrar quién será el vehículo por el que el personaje perderá su corazón. Sin embargo, esta situación no dura mucho porque párrafos adelante y después de relatar cómo Amadís es arrojado a las aguas es posible establecer la relación existente entre el órgano y los descendientes de Perión ya que ¿no es acaso un hijo el corazón del padre? Además, Galaor quien efectivamente crece al lado de sus progenitores es arrebatado a la edad de dos años por el jayán Gandalás que tiene una característica diferente de sus congéneres: “no era tan fazedor de mal como los otros gigantes; antes era de buen talante”.⁷¹ Con este rapto se cumple el anuncio onírico. Aunado a esto, el sueño también necesita de un intérprete que pueda descifrar su contenido simbólico; por esto Perión pide a los obispos que busquen a los clérigos más sabios y escoge entre todos ellos a tres: Ungán el Picardo, Alberto de Campaña y Antales, de los cuales “supo que más sabían en aquello qu’él deseava”.⁷² El rey los lleva a la capilla y les pide que juren sobre la hostia que sólo responderán a sus preguntas con la verdad; en este momento les cuenta su sueño y les da doce días para aclararlo. Al cabo de este tiempo los tres sabios se presentan y le manifiestan lo que han dicho “las suertes”. Dos de los clérigos, Alberto y Antales le brindan explicaciones diferentes y enmarcadas en el ámbito de la esfera pública: el reino. Sin embargo, Ungán que “mucho más que ellos sabía” le revela al rey el verdadero significado de su sueño no sin antes pedir al rey que se quede a solas con él:

—Agora, maestro, dezid lo que supiéredes.

—Señor —dixo él—, por ventura yo vi cosas que no es menester de las manifestar sino a tí solo.

—Pues sálganse todos fuera —dixo él—.

Y cerrando las puertas quedaron ambos. El maestro dixo:

—Sabe rey que [...] Agora te quiero dezir aquello que muy encubierto tienes y piensas que ninguno lo sabe. Tú amas en tal lugar donde ya la voluntad cumpliste, y la que amas es maravillosamente hermosa.

Y díxole todas las facciones della como si delante la tuviera.

—Y de la cámara en que vos veíades encerrado esto claro lo sabéis, y cómo ella, queriendo quitar de vuestro corazón y del suyo aquellas cuitas y congojas, quiso sin

⁷⁰ *Ibidem.*, cap. I, p. 238.

⁷¹ *Ibidem.*, cap. III, p. 267.

⁷² *Ibidem.*, cap. I, p. 249.

vuestra sabiduría entrar por la puerta de que no te catavas, y las manos que a tus costados metía es el juntamiento de ambos, y el corazón que sacava significa fijo o fija que avrá de vos.

–Pues maestro –dixo el Rey–, ¿qué es lo que muestra que lo echava en un río?

–Eso, señor –dixo él–, no lo quieras saber, que te non tiene pro alguno.

–Todavía –dixo él– me lo dezid y no temáis.

–Puez que así te plaze –dixo Ungán–, quiero de ti fiança que por cosa que aquí diga no avrás saña de aquella que tanto te ama en ninguna sazón.

–Pues sabe –dixo él– que lo que en el río víades lançar es que será así echado el hijo que de vos oviere.⁷³

Esta interpretación tan minuciosa del sueño de Perión como menciona Rafael Mérida,⁷⁴ también se proyecta hacia el futuro en las líneas siguientes cuando Ungán pronuncia el destino del otro hijo que tendrán los reyes:

–Y el otro corazón –dixo el Rey– que me queda ¿qué será?

–Bien debes entender– dixo el maestro lo uno por lo otro, que es que avréis otro fijo y por alguna guisa lo perderéis contra la voluntad de aquella que agora vos fará el primero perder.⁷⁵

Después de escuchar el rey al sabio le agradece por todo lo que le ha dicho y tiene esperanza en que el sueño no se realice. Un rasgo característico del personaje de Perión es que al igual que Tristán, cree firmemente en el sueño verdadero, pero toma precauciones para que la interpretación de éste se lleve a cabo en un lugar sagrado. El espacio de la capilla y la hostia consagrada ayudan en este propósito porque confirman que sólo Dios lo sabe todo y únicamente con su ayuda puede accederse al conocimiento del futuro. Ungán con sus últimas palabras no hace sino reafirmar esta creencia: “Las cosas ordenadas y prometidas de Dios – dixo el maestro– no las puede ninguno estorvar ni saber en qué pararán, y por esto los hombres no se deben contristar ni alegrar con ellas, porque muchas vezes así lo malo como lo bueno que dellas a su parecer ocurrirles puede sucede de otra forma que ellos esperavan”.⁷⁶

Además, no hay que olvidar que el uso de dos elementos tan importantes para la religión cristiana, el templo y la hostia, responde básicamente al hecho de que en cuestión onírica tanto en la Edad Media como en el Renacimiento, se oscilaba entre dos polos: el castigo o la prohibición y la aceptación del sueño como una de las vías privilegiadas de comunicación con Dios.

En los siguientes dos relatos oníricos del libro es el héroe quien sueña y las imágenes que ve se relacionan estrechamente con la desilusión o felicidad amorosa causada por la

⁷³ *Amadís de Gaula*, cap. II, p. 251.

⁷⁴ Rafael M. Mérida Jiménez, *op. cit.*, p. 76.

⁷⁵ *Amadís de Gaula*, cap. II, p. 252.

⁷⁶ *Loc. cit.*

mujer de su vida, Oriana. En el primer sueño el móvil es la ruptura entre los amantes, situación que deja a Amadís “tan desmayado y fuera de sentido, como si el alma ya de las carnes partida fuera”.⁷⁷ Sus imágenes establecen todos los acontecimientos futuros de la vida del protagonista después de la carta que recibe de Oriana, su penitencia en la Peña Pobre y su encuentro con el ermitaño, quien posteriormente lo ayudará en su vida ascética. La narración comienza con la imagen de Amadís bajo un otero cubierto de árboles, armado, con su caballo y rodeado de mucha gente alegre; esta alegría se transforma muy pronto en tristeza cuando un hombre pide al caballero que tome la comida de una caja que lleva. El héroe come lo que le han ofrecido y “pareçiale gustar la más amarga cosa que fallar se podría”⁷⁸, en este momento se siente tan desconsolado que suelta la rienda del caballo y éste lo introduce a un lugar en el que lo primero que destaca es un estanque natural cercado por piedras en el que Amadís no sólo deja armas y caballo, sino que se sumerge esperando descansar. Mientras está en tal posición se le acerca un hombre viejo “vestido con paños de orden” que lo toma de la mano y le dice unas palabras ininteligibles, el caballero despierta y piensa que, aunque al principio había tenido el sueño como cosa vana ahora se da cuenta de que no puede ser más que verdadero.

En esta narración hay dos elementos tópicos que hacen del ambiente natural el espacio apropiado para que Amadís se renueve y lleve a cabo su penitencia de amor: el bosque y el agua. El primero funciona del mismo modo que en los cuentos populares, como refugio. Para Bettelheim esto es necesario porque “el héroe tiene que indagar, viajar y sobrellevar una existencia solitaria, antes de estar preparado para encontrar, rescatar y unirse a una persona, cuya relación dará significado permanente a la vida de ambos”.⁷⁹ Amadís, por ejemplo, no podrá reunirse con Oriana hasta que consiga el perdón con una serie de sacrificios que lo ayudan en su proceso purificadorio y el agua es un factor indispensable para esto porque tiene de entrada un valor moral “no actúa por lavaje cuantitativo, sino que se convierte en la sustancia misma de la pureza, ya que unas gotas bastan para purificar un mundo”⁸⁰, el agua entonces no sólo contiene la pureza, sino que es la pureza misma, y su máxima virtud es hacer vivir más allá del pecado, la carne y la condición mortal. El ermitaño representa todos estos valores y es precisamente a él a quien le corresponde descifrar el sueño del héroe:

⁷⁷ *Amadís de Gaula*, cap. XLV, p. 679.

⁷⁸ *Ibidem*, cap. XLV, p. 681.

⁷⁹ Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica, 2004, p. 209.

⁸⁰ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 178.

Esso muy claro se os muestra, que ya por todo ello passastes: dígovos que aquel otero alto cubierto de árboles en que vos veíades y la mucha gente que faziendo alegría alderredor de vos estaban, ésta muestra aquella Ínsola Firme que entonces ganastes, en que metistes en gran placer a todos los moradores della; y el hombre que a vos venía con la buxeta del letuario amargo es el mensajero de vuestra amiga que vos dio la carta, que el grande amargor de sus palabras vos, mejor que ninguno, que lo provastes, lo sabéis; y la tristeza en que veíades a las gentes que alegres estaban son los mismos de la ínsola, que por causa vuestra son en gran cuita y soledad; y los paños que vos desnudávades son las armas que vos dexastes; y aquel lugar pedregoso donde vos ascondíades en medio del agua, esta peña en que estáis lo muestra; y el hombre de orden que vos fablava en lenguaje que no entendíades yo soy, que vos dixese las palabras santas de Dios, las cuales antes no sabíades ni en ellas pensávades”.⁸¹

El segundo relato onírico amoroso no sólo es un anuncio de que los dos amantes se reunirán después de todos los problemas por los que han pasado sino que prefigura el nacimiento de Esplandián. En este sueño, Amadís se ve a sí mismo encerrado en una cámara oscura sin ningún resquicio de luz ni ventanas, situación que le causa dolor en el corazón. Es en este momento de desesperación cuando dos mujeres, Mabilia y la doncella de Dinamarca, se le aparecen llevando con ellas un rayo de sol que quita la oscuridad del cuarto. Las dos doncellas toman al caballero de la mano y le dicen que se vaya del palacio en el que está. Cuando Amadís sale del castillo ve un gran pozo y a Oriana envuelta por una gran nube de fuego; al ver a su amada en tal situación grita y pide a la Virgen María que la ayude. Acto seguido las manos de la Reina del cielo toman a Oriana, la sacan del fuego y la ponen en una huerta “la más verde y hermosa que nunca viera”,⁸² entonces el caballero despierta.

Cacho Blecua apunta una característica de este relato que lo hace diferente de los demás contenidos en el *Amadís*: por primera vez se dan nombres concretos que el caballero tiene que ocultar cuando pide al ermitaño que le interprete el sueño. Además, agrega también que el marco en el que se da la narración onírica es muy similar al de las prácticas místicas o iniciaciones porque el retiro es una forma de apartarse realmente de los mortales. Aunado a esto, si se analizan los diferentes elementos que van construyendo esta historia, se confirma que el caballero está teniendo una experiencia muy similar a la mística formada por tres etapas: purgativa, iluminativa y unitiva. La primera es la fase de oscuridad y sufrimiento en la que se encuentra Amadís mientras está encerrado; la segunda se alcanza después de que la renuncia al mundo y la angustia han sido superadas porque entonces el caballero puede ver la luz; sin embargo, antes de alcanzar esta iluminación es necesario el fuego purificador que envuelve a Oriana; finalmente, la tercera etapa en el camino es la unión con la divinidad que en este caso es con la amada.

⁸¹ *Amadís de Gaula*, cap. LI, pp. 729-730.

⁸² *Ibidem*, cap. XLVIII, p. 708.

La huerta como espacio es también necesaria para la culminación de la relación amorosa porque puede “ser albergue de una relación erótica [...] y quizá sea este valor tan concreto del prado ameno el que, trasladado al ambiente del castillo, motive que antepuesta a la alcoba nupcial de los protagonistas aparezca una huerta”.⁸³ Conviene decir que el jardín comparte ciertas características con el bosque: lo natural, pero el hecho de que esté dentro de un palacio influye para que las acciones amorosas se lleven a cabo no de manera rústica, sino con todo el lujo de una corte. Aunque este es el simbolismo más claro de la huerta que se presenta en el sueño, no se debe olvidar que también puede sugerir la relación existente entre el culto mariano y el jardín, no sólo porque en la Edad Media el *locus amoenus* había evolucionado hacia el simbolismo mariano y la evocación de la virginidad de la Virgen María. “Ésta, decían los monjes poetas, era un jardín cerrado, ya que Cristo descendió a ella como el rocío”,⁸⁴ sino porque es María quien salva a Oriana del fuego y la coloca en la huerta.

Además de la temática amorosa, en los dos sueños anteriores se establece otra similitud, la interpretación, que de nuevo está en manos del ermitaño, cuya imagen representa al hombre santo que está cerca de Dios:

Entonces le contó el sueño como ya oíste, sino tanto que el nombre de las doncellas no lo dixo. El hombre bueno, que lo oyó, estuvo, una pieça mucho pensando y tornóse contra él riendo y de buen talante, y dixo: –Beltenebros, buen hijo, mucho me avéis alegrado y distésme gran placer con esto que me dezís, y así lo sed vos, que con gran razón lo devéis ser, y quiero que sepáis cómo lo yo entiendo: sabed que la cámara oscura en que vos veíades y no podíades della salir, significa esta cuita en que agora estáis, y todas las doncellas que la puerta abrían, éstas son algunas vuestras amigas, que hablan con aquella que más amáis en vuestra hazienda, y en tal guisa harán, que vos sacaran de aquí y de esta cuita en que agora sois; y el rayo del sol que iva ante ellas es mandado que vos embiarán de nuevas de alegría con que vos iréis de aquí; y el fuego en que víades a vuestra amiga es significança de gran cuita de amor en que será por vos, assí como vos por ella sois, y de aquel fuego, que significa amor, la sacaréis vos, que será de la su cuita cuando vos viere; y la fermosa huerta donde la levávade, esto muestra gran placer en que con vuestra vista será puesta; bien conozco que, según mi ábito, no devría hablar en semejantes cosas, pero entiendo que es más servicio de Dios dezirvos la verdad, con que seáis consolado [...].⁸⁵

Las dos explicaciones del hombre sabio tienen como objetivo final consolar al caballero lo que le permite esperar pacientemente el cumplimiento de los designios divinos.

⁸³ José Manuel Martín Morán. “Tópicos espaciales en los libros de caballerías” en *Revista de Filología Románica*, 8, 1991, p. 286.

⁸⁴ Delumeau también menciona que esta creencia de María como un jardín cerrado originó un sinnúmero de representaciones iconográficas en que se presentaba a la Virgen María en medio de un jardín cercado llevando al niño divino, o postrada en adoración frente a él. El *hortus conclusus* sirvió, además, como escenario para las representaciones de la Anunciación. Véase Jean Delumeau, *Historia del Paraíso 1. El jardín de las delicias*, México: Taurus, 2003, pp. 223-248.

⁸⁵ *Amadís de Gaula*, cap. LI, pp. 728-729.

Finalmente, la última narración onírica de la obra la tiene una mujer, Mabilia, quien consuela a Oriana del mismo modo que como el ermitaño lo hace con Amadís. Las imágenes de este sueño son similares al relato anterior sólo que se agrega un nuevo elemento, la torre como símbolo de protección.⁸⁶

Después de haber analizado los sueños presentes en el *Amadís de Gaula* se puede establecer sus funciones dentro del relato: intrigan al lector y aumentan su expectativa por el desenvolvimiento de las aventuras del caballero, anuncian de forma enigmática los acontecimientos futuros, señalan el carácter juicioso de los personajes, llaman la atención memorística del lector al darse en un lenguaje críptico y, finalmente, la utilización de recursos literarios sirven para que el lector u oyente se convierta en un intérprete o develador de sueños ficticio.⁸⁷

El *Amadís de Gaula* no es el único libro del ciclo de los *Amadises* que contiene relatos oníricos. Las *Sergas de Esplandián*, el quinto libro de la saga, también utiliza a los sueños como estrategia narrativa, sin embargo, en esta obra su utilización se da con un propósito didáctico-moralizante.

2.1.3 Las *Sergas de Esplandián*

La primera edición de las *Sergas* se publica en Sevilla en julio de 1510, en las prensas de Jacobo Cromberger y, a pesar de que generalmente se le ha considerado inferior al *Amadís de Gaula*, como menciona Cervantes en el escrutinio de la biblioteca cuando se concluye no había "de valer al hijo la bondad del padre", esta obra de Garci Rodríguez de Montalvo tuvo una gran popularidad, como lo demuestra el elevado número de ediciones conocidas. En la época fernandina y carolina se conocen al menos siete ediciones que llegan hasta 1549: Sevilla (1510), Toledo (1521), Roma (1525), Sevilla (1526), Burgos (1526), Sevilla (1542 y 1549); y otras tres en los años previos al desastre de la "Invencible", de 1586-1588. Incluso hay constancia de que también en la Indias era una de las obras más solicitadas del género junto al *Amadís* y el *Amadís de Grecia*.⁸⁸

La obra narra las aventuras de Esplandián, hijo primogénito de Amadís y Oriana, y sus numerosos combates con gigantes, caballeros y hasta con su propio padre quien le desafía

⁸⁶ "Señora, agora es suelto un sueño que esta noche soñava, que es que me parecía que estábamos metidas en una cámara muy cerrada, y oíamos de fuera un gran ruido, assí que nos ponía en pavor. Y el vuestro cavallero quebrantava la puerta y preguntava a grandes bozes por vos, y yo os mostraba, que estávades echada en un estrado; y tomándoos por la mano, nos sacava a todas de allí y nos ponía una muy alta torre a maravilla y dezía: 'Vos estad en esta torre y no temáis de ninguno', y a esta sazón desperté" en *Amadís de Gaula*, t. II, cap. LXXVII, pp. 1217.

⁸⁷ Véase José Manuel Cacho Bleuca, "Introducción" en Garci Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, pp. 132-133.

⁸⁸ Irving Leonard, *op. cit.*, p. 114

para probar su valor, sin que Esplandián conozca su identidad. También se refieren en la obra los castos amores del protagonista con la infanta Leonorina, hija del Emperador de Constantinopla y el terrible asedio de los musulmanes a esa ciudad, que concluye con la victoria de los cristianos.

Las *Sergas* heredan del *Amadís* la gran mayoría de sus personajes y tópicos, pero los refuncionaliza para crear un ideal acorde con la sociedad de la época. Los sueños en esta obra, por ejemplo, tienen una función totalmente diferente a la que se había mostrado en su antecesor, ya que se relacionan con el autor de la obra y no con los personajes.

En el primero, el narrador se encuentra en su cámara y se pregunta si lo que vio pasó en un sueño o tiene alguna otra explicación,⁸⁹ pues se ve transportado sin que quede de él ni memoria ni ninguno de sus sentidos. Después de esto, aparece en una peña muy alta, cercada por las olas del mar, grandes picos ásperos y un viento que azota con tanta fuerza que incluso el narrador no puede quedarse en el mismo lugar, motivo por el cual se espanta. Este trance tan doloroso continúa a lo largo del día y sólo cuando llega la noche ve venir a lo lejos una pequeña barca que se mueve con ligereza. En el momento en que la embarcación llega a la peña, sale de ella una doncella que sube como si tuviera alas que le dice: “–La sabiduría, maestra y enemiga de la simpleza, me envía por ti para que parezcas antella a dar razón de aquello que te preguntará; y si tal no fuere, cree ciertamente que serás duramente castigado y buelto en este mismo lugar, no para que mueras, mas que purgues el yerro que heziste”.⁹⁰ Enseguida la doncella le pide que tome un velo y se cubra los ojos para que no le sea posible ver el lugar al que lo lleva. El autor continúa su historia diciendo:

E luego no se en que forma, sino pareciéndome ir por el aire, sentí a poco rato ser en la barca; pero nunca el velo osé quitar, pues que por ella no me era mandado. Y partiendo de allí la barca, no sabiendo yo en qué tanto espacio de tiempo fuesse, me hallé, quitado el velo y cobrada la vista de mis ojos, dentro en una grande y fermosa nao, que las grandes iluminarias en ella encendidas me mostraron muy claros cavalleros y dueñas y donzellas con ricos atavíos cómo paseban y folgaban por una gran sala, en cabo de la cual una dueña con vestiduras honestas en un estrado sentada estava, y quatro doncellas ricamente ataviadas, que con instrumentos muy dulce son le hazían.⁹¹

Esta dueña que ve el narrador es Urganda, quien posteriormente lo recriminará por ser un hombre simple de letras, sin ciencia, torpe y flaco de juicio que no está a la altura del trabajo

⁸⁹ Aunque esta narración onírica del *Esplandián* se parece más a las visiones medievales pues, no queda claro si pasó en un sueño o no, el hecho de que el autor dude acerca de esto permite que el relato se integre al corpus onírico de los libros de caballerías.

⁹⁰ Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. intr., y notas de Carlos Sainz de la Maza, Madrid: Castalia, 2003, cap. xcvi, p. 527.

⁹¹ *Loc. cit.*

que ha emprendido de componer la crónica de “tan altos emperadores, de tantos reyes y reinas, y dueñas y donzellas, y de tan famosos caballeros”.⁹² Su castigo por el atrevimiento que ha tenido es no escribir más hasta que ella lo ordene:

[...] Antes quiero y mando que, por una de las mayores penas que dársete pueden, que a todos sean manifiestas y que sean publicadas y vistas por muchas partes, poniéndote silencio, que de aquí adelante en esta materia no procedas hasta que por mí sea mandado; y lo que más desto queda para ejecución de tu castigo tú lo sabrás al tiempo que por otra más estraña aventura serás ante mi presencia venido. Y quiero que sepas que yo soy aquella gran sabidora Urganda la Desconocida, de quien en muchas partes en esta obra se hace mención.⁹³

Después de decir estas palabras, Urganda desaparece en su nave y el autor despierta “en el lugar de su cámara donde antes avía sido adormido o enartado”.⁹⁴ Es con esta última marca que el lector se da cuenta de que efectivamente se trata de un sueño que, además, influye de manera radical en la vida del escritor, ya que decide dejar su crónica hasta que se le indique lo contrario.

Una característica de este relato onírico es que en él se encuentran de nuevo imágenes muy frecuentes en la construcción del Otro Mundo. La isla que ve el narrador de la historia, por ejemplo, coincide en muchos puntos con la visión medieval del Paraíso. Rollin Patch señala que éste se situaba al oriente, rodeado por una muralla o montañas, y a veces separado por un océano, “aunque las barreras hicieran difícil el acceso, esta región era un lugar que en realidad se localizaba en alguna parte del globo, y, por tanto, era un lugar que podía visitarse, aunque se tuviera que recurrir a medios sobrenaturales”.⁹⁵ Las islas, también, tienen un valor agregado, pues la combinación de llegar a una isla, pasar una barrera y volver a tierra firme “se ha relacionado a menudo con los rituales de iniciación que desarrollan el carácter de los personajes que deciden enfrentarse a la aventura de visitar una isla. En este sentido el viaje a la isla tiene que ver con el regreso al paraíso”.⁹⁶

En este caso el narrador está accediendo al mundo mágico del libro que no por ello es irreal, pues como menciona Urganda todos estos hombres y mujeres existieron pero reconstruir sus hazañas tal y como sucedieron es una tarea difícil, aun para los grandes sabios que por esto no se atrevieron ni a hablar ni a escribir de esto. Junto con el espacio de la isla como elemento primordial de contacto con el Otro Mundo, se encuentra también el tiempo,

⁹² Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, cap. XCVIII, p. 528

⁹³ *Ibidem*, cap. XCVIII, p. 531.

⁹⁴ *Loc. cit.*

⁹⁵ Howard Rollin Patch, *op. cit.*, p. 161.

⁹⁶ Axayacátl Campos García Rojas, *Geografía y desarrollo del héroe en Tristán de Leonís y Tristán el joven*, Murcia: Universidad de Alicante, 2002, p. 53.

pues el narrador durante su travesía no tiene constancia de cuántas horas pasaron desde que la doncella le vendió los ojos hasta que llegó a la presencia de Urganda. Este rasgo confirma que los sueños tienen su propio sistema temporal y que la mayoría de las veces éste no depende de la realidad.

El segundo sueño de las *Sergas*, aunque muy parecido al primero porque también sucede en un espacio abierto y natural, tiene una particularidad porque se lleva a cabo en el mundo subterráneo, representado por un pozo y no en una montaña. Todo comienza cuando el escritor se va de caza y ve la pelea de un halcón y una lechuza que termina en un hoyo. El autor ve a los dos animales caer y se asoma para saber qué les pasó cuando un enorme remolino lo levanta y lo mete al mismo mundo subterráneo donde habían entrado el halcón y la lechuza, que está lleno de culebras y otros animales ponzoñosos. En este momento de gran tribulación, al narrador se le pone otra prueba, pues en el lugar en el que se encuentra se abre una gran boca que era “de tanta oscuridad y [...] de tal hondura que con mucha causa se pudiera juzgar como una de las infernales”.⁹⁷ Es de este espacio infernal del que sale una gran serpiente que lanza fuego por la garganta y la nariz. Después de toda esta maquinaria que evidentemente se crea con el objetivo de infundir miedo al autor, aparece Urganda que junto con dos enanos guía al narrador hacia una puerta que tiene detrás otro mundo distinto al de la cueva con una “muy hermosa fortaleza acompañada de fermoso y alto muro y muy grandes y espesas torres” y después de ellas, una hermosa construcción que resulta ser el “Arco de los leales amadores” del libro de *Amadís*. Urganda y el escritor han llegado, después de atravesar muchas barreras, a la Ínsola Firme. Este paso de la oscuridad a la luz o de la cueva al jardín es un símbolo de la iluminación que se alcanza con el conocimiento; el autor es un ser privilegiado porque ha trascendido a un nuevo nivel en el que podrá escribir cosas más apegadas a la verdad.

Después de la llegada a la isla, se encuentran muchas descripciones que sólo sirven para preponderar los prodigios y riquezas del alcázar que se encuentra en ésta:

Entonces fuemos llegados a la puerta de aquel gran alcázar, que abierto hallamos, y entramos dentro. Guióme la dueña a la Cámara defendida [...] y allí vi aquellos padrones de cobre y de mármol, y la puerta que encima de la puerta se mostravan; pero cuando dentro della fuemos la riqueza y cosas estrañas suyas que en ella estaban eran de tanta admiración [...] Y entonces, bolviendo la cabeça, vi en dos sillas muy ricas labradas de oro, guarnecidas de piedras de gran valor, assentados un cavallero y una dueña con coronas reales en sus cabeças, el cavallero vestida una loriga muy blanca y fermosa con todas las otras armas que le convenían, sobre las cuales tenía una espada que la baina y correas eran tan verdes como una ardiente esmeralda,

⁹⁷ Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, cap. XCIX, p. 533.

travada con gonces y tornillos de oro. Pero el rostro y manos avía desarmado, y tenía a los pies un enano assentado en un coxín de seda, y el escudo al cuello y encima de su cabeça un yelmo muy hermoso guarnido de oro, fecho por gran arte con aljófar muy grueso. La dueña era muy fermosa a maravilla, vestida de una muy ricas ropas sembradas de muchas flores de oro fechas a la antigüedad de su tiempo de muy estraño traje [...].⁹⁸

Estas estatuas no son las únicas, a lo largo de todas las cámaras por las que pasa el narrador se encuentran otras más maravillosas y bellas. Pero ¿qué personajes están representados en estas estatuas? Urganda contesta al escritor que son la flor de la caballería y sus doncellas mostradas en el libro de *Amadís*: Oriana, Esplandián, Leonorina, Amadís, Galaor, Briolanja, Florestán, la reina de Sardamira e, incluso, Agrajes y Olinda.

Finalmente, después de mostrar todas las estatuas y hacer una digresión acerca del rey Arturo, Urganda le dice al narrador que su castigo ha acabado; puede seguir escribiendo. Después de esto, la maga muestra al autor una última estatua con un libro de oro en el que viene la historia del emperador Esplandián y que es la del maestro Helisabad:

–Este que aquí ves es aquel gran sabio, el maestro Helisabad, que escribió todos los grandes hechos del emperador Esplandián tan por entero como aquel que a los más dellos presente fue, como en este libro que vees se muestran. E porque aún tú no has visto ni podido alcanzar el fin dello, sino solamente fasta que Esplandián vido a sus señora y se partió della en la fusta por la mar, assí como lo fallaron en la tumba de piedra en Constantinopla, por donde fue manifiesto, quiero agora, revocando el mandamiento tan premioso que te fize en que no procediesses más adelante en esta obra, que veas por este libro aquello que adelante sucede y de aquí lo llesves en memoria, para que poniéndolo por escrito sea divulgado por las gentes. Pues que gran sinrazón sería, sabiendo aquello que pasó fasta allí, como dixes, no gozasen de lo que no saben ni saber podrían si de aquí tu no lo llevases. Yesto fago por te quitar del trabajo que passarías en lo componer de tu alvedrío, y aun porque no me fio de ti, ni estoy segura que tu juicio bastasse para tan grandes cosas contar.⁹⁹

Urganda apela al recurso nemotécnico para contar una relato, pues aunque el autor no podrá llevarse el libro puede aprender de memoria la historia contada por Helisabad y seguir con la tradición de oralidad de la Edad Media, ya que aunque el autor lo escribirá posteriormente, no debe olvidarse que la cultura escrita “tenía en común con la tradición oral un factor muy importante: la publicación de sus productos literarios adoptaba las más veces modalidades orales: ‘esas obras estaban destinadas a la recitación, a ser cantadas o leídas en público’”;¹⁰⁰ aunado a esto, “lo mismo sus lectores que sus receptores [...] estaban acostumbrados a oír el sonido de las letras [...]. O sea, que para la cultura medieval que se expresaba por escrito, los

⁹⁸ Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, *ibidem.*, cap. XCIX, p. 539.

⁹⁹ *Ibidem.*, cap. XCIX, p. 549.

¹⁰⁰ Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 20.

ojos no eran sino vehículo para una comunicación oral-auditiva; [...] pues, ‘el sentido circulaba de la boca al oído’ y ‘la voz detentaba el monopolio de la transmisión’.¹⁰¹ Además, en este pasaje también es significativo que a pesar de que la maga le concede al narrador el privilegio de seguir escribiendo no confía en su juicio y por eso necesita recurrir a lo escrito en un tiempo inmemorial.

La experiencia del autor llega a su fin cuando despierta y se da cuenta que todo ha sido un sueño porque el hombre con el que ha salido de caza le comenta que lleva tres horas durmiendo en la misma posición en que se despertó, encima del caballo y con el azor en la mano. De nuevo se muestra que el tiempo onírico y el real aunque conviven, son totalmente diferentes, pero la unión entre los dos fortalece la idea de que lo que se cuenta en las *Sergas* es una crónica real de un tiempo muy lejano cuyos registros los tiene la autoridad del tema: el sabio Helisabad.

La experiencia onírica en este relato también establece un puente entre distintos niveles (pasado/ ficción/ Urganda y presente/ realidad/ narrador) que lleva a una reflexión didáctico-moral que propone al hijo de Amadís como modelo de cruzada que encarnan los Reyes Católicos.¹⁰²

Por último, hay que agregar que los sueños del *Esplandián*, aunque innovadores en el género de los libros de caballerías españoles, pertenecen a la tradición de narraciones en las que una vocación literaria o la composición de una obra en concreto se vinculan a una experiencia onírica. Luis Gil distingue cuatro categorías: en la primera, del sueño se recibe la orden o la prohibición de escribir o de dedicarse a algún tipo de actividad literaria; en la segunda, el sueño da consejos sobre la redacción de una obra, sugiere el tema parcialmente o en su totalidad; en la tercera, se obtiene una revelación trascendental que capacita carismáticamente al receptor para la poesía; finalmente, en la cuarta un sueño alegórico decide el rumbo de una vida o avisa el futuro de la producción del escritor.¹⁰³ Los dos relatos de las *Sergas* pertenecen tanto a la primera como a la segunda categoría porque Urganda se le aparece al narrador con la orden de dejar de escribir y después le ordena que concluya la historia, pero también la maga proporciona el libro al narrador para que continúe su trabajo.¹⁰⁴

¹⁰¹ *Loc. cit.*

¹⁰² Véase Julián Acebrón, “Del artificio narrativo a la digresión sermonaria. Dos singulares lances en los libros V y VI de Amadís”, art. cit., pp. 21-26.

¹⁰³ Luis Gil, *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid: Guadarrama, 1967, pp. 117-118 *apud* Julián Acebrón, *ibidem*, p. 24.

¹⁰⁴ “Por una serie de mandatos oníricos Sócrates se dedicó a versificar, Elio Arístides redactó sus experiencias oníricas en el templo de Asclepio, a Proclo se le prohibió hacer comentarios a los cantos órficos y a Gautier de

Después del *Esplandián* hay otro libro del ciclo de los *Amadis*, el *Florisando*, que contiene únicamente un sueño utilizado con la intención de desmentir la creencia en que algunos sueños son premonitorios.

2.1.4 El *Florisando*

El *Florisando*, sexto libro del ciclo amadisiano se imprimió por primera vez en el año de 1510 en las prensas de Juan de Porras, se tradujo al italiano en 1550 y debido a su éxito en esta lengua se reimprimió tres veces entre 1551 y 1610. A pesar de estas reediciones, el *Florisando* nunca alcanzaría el éxito de sus predecesores debido a que la motivación general de este libro que es la defensa del ideal caballeresco y religioso cristiano que encarnan los caballeros de una nación, despoja a la narración de los elementos mágicos que, siendo contrarios a la ortodoxia religiosa, se sustituyen por el poder de la oración y la penitencia.¹⁰⁵

A pesar de la eliminación de las profecías, de los grandes sabios o encantamientos, perviven en este libro elementos tópicos utilizados en los libros precedentes: señas de identidad, falso traductor, nacimiento del héroe en circunstancias adversas, su anagnórisis e incluso, el elemento onírico que en este caso queda retratado en un solo sueño, el de la princesa de Cantaria. Este relato onírico se presenta una noche antes de que el emperador Esplandián, Florisando, Arquisil, Parmineo, don Floristán de Cerdeña, Orgalán y don Florestán de Escocia combatan contra “los más espantables jayanes que jamás se vieron, y en las fuerças los mas fuertes y en el arte de caballería los más mañosos en la forma y manera de pelear”.¹⁰⁶ La princesa temerosa de esa batalla se queda dormida durante una hora ante una imagen de Nuestra Señora y despierta espantada porque tiene la certeza de que lo que ha

Coinci el diablo intentó en sueños disuadirle de que escribiera *Les Miracles de Notre-Dame*”. Para una explicación más detallada, remito al artículo de Julián Acebrón, “Del artificio narrativo a la digresión sermonaria. Dos singulares lances en los libros V y VI de Amadís”, citado anteriormente, pp. 23-25. Además, la inspiración por medio de sueños no sólo puede darse en el ámbito de la escritura sino también en el del canto. La historia de Caedmo es un claro ejemplo de esto. Este hombre que vivía en una abadía y trabajaba en sus establos era un apasionado de los cantos religiosos que entonaban con regularidad en el lugar, pero como el no sabía cantar siempre que empezaban se escapaba a los establos a cuidar los animales. En una de estas escapadas habituales se queda dormido en el establo y tiene un sueño significativo en el que una figura le pide que le cante, pero Caedmo pensando en lo mal que canta le dice que no puede cantar y que por eso deja los festines de la abadía. De nuevo, su visitante le ordena que cante “el principio de todas las cosas” melodía que el hombre interpreta. Cuando Caedmo despierta se percató de que no sólo canta hermosamente sino que puede escribir cada cosa que interpreta. Este don recibido en sueños nunca lo abandonaría a pesar de que nunca aprendió a leer. Véase Frank Hermode, John Hollander, Harold Bloom et al. (eds.), *The Oxford Anthology of English Literature 1. The Middle Ages trough the Eighteenth Century*, Nueva York: Oxford University Press, 1973, pp. 10-11.

¹⁰⁵ Véase Ana Cristina Ramos Grados, “Introducción” en Ruy Páez de Rivera, *Florisando (Guía de lectura)*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, pp. 7-9.

¹⁰⁶ Ruy Páez de Ribera, *Florisando*, fol. 209r^o apud Julián Acebrón, *Aventura nocturna: claves del sueño en la literatura castellana medieval y del siglo XVI, op. cit.*, 290.

soñado es el presagio de la muerte de su esposo. Temerosa le cuenta su sueño a un ermitaño quien después de hablarle de la naturaleza de los sueños y decirle que no debe darles crédito, porque las cosas por venir sólo a Dios conciernen, termina con unas palabras que aluden a la cruzada antisupersticiosa que había emprendido la Iglesia: “E ansi deben tener todos los católicos y fieles cristianos: que si alguno deliberadamente creyere en los sueños es abominable pecado mortal y va contra el primero mandamiento de Dios Nuestro Señor”.¹⁰⁷

La narración onírica de este libro retoma el motivo épico del anuncio de la muerte del héroe en sueños, porque todas las imágenes están relacionadas con Florisando:

Yo, padre, con el cuydado desta batalla me arrime a este estrado y soñe este sueño, que vey a Forisando armado y puesto de rodillas ante esta ymagen de Nuestra Señora y que la Ymagen con muy grande yra dava a Florisando con aquella mançana de oro, que en la mano tiene, en la cabeça. Y del gran golpe quedava él todo vañado en viva sangre, y muy espantado Florisando, huyendo de su grande yra desatinadamente saltava por aquella gran ventana y como yo de alli le vey saltar empeçava a dar muy grandes gritos, a los quales me desperte muy espantada.¹⁰⁸

Como se aprecia en este y otros relatos, el motivo heroico de la premonición trágica presenta una circunstancia previa de riesgo excepcional que amenaza la integridad del héroe: la aventura (casi siempre un combate inminente), el vaticinio que advierte su muerte, la publicación del presagio y por último el fatal desenlace.¹⁰⁹ Suetonio en la *Vida de los doce césares* relata el caso de Calpurnia, esposa de Julio César, que ve la muerte de su esposo en sueños, incluso al mismo Emperador se le anuncia su destino funesto sin que éste tome en

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 294.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 291. A diferencia de lo que ocurre en *Florisando* en el “Romance de doña Alda” de *El Romancero viejo*, ed. de Mercedes Díaz Roig, México: Rei, 1987, pp. 223-224; se encuentra de nuevo el motivo de la muerte del esposo en sueños que sí se cumple:

.....
Al son de los instrumentos doña Alda adormido se ha,
ensoñado había un sueño, un sueño de gran pesar.
Recordó despavorida y con un pavor muy grande,
los gritos daba tan grandes que se oían en la ciudad.
.....
Un sueño soñé, doncellas, que me ha dado gran pesar:
que me veía en un monte en un desierto lugar;
de so los montes muy altos un azor vide volar,
tras dél viene una aguililla que lo ahinca muy mal.
El azor con gran cuita, metióse so mi brial,
el aguililla, con grande ira, de allí lo iba a sacar;
con las uñas lo despluma, con el pico lo deshace.
.....
Otro día de mañana cartas de fuera le traen;
tintas venían por dentro, de fuera escritas con sangre,
que su Roldán era muerto en la caza de Roncesvalles.

¹⁰⁹ Véase Julián Acebrón, *Aventura nocturna: claves del sueño en la literatura castellana medieval y del siglo XVI*, *ibidem*, pp. 290-292.

cuenta los presagios. Tal motivo había sido utilizado por Eurípides en su obra *Ifigenia* cuando la protagonista sueña que Orestes es el que ha muerto:

Me pareció en sueños que vivía en Argos, muy lejos de esta tierra, y que dormía en medio de otras jóvenes. De repente se conmovió la tierra por un terremoto, eché a huir y, ya fuera, vi cómo se derrumbaba el entablamento del palacio y cómo el elevado techo caía por tierra desde sus altos soportes. Me pareció que sólo quedaba una columna de la casa paterna que dejaba caer pelo rubio de su capitel y cobraba voz humana. Yo, siguiendo esta costumbre de matar extranjeros, le rociaba con agua lustral como a quien va a morir y lloraba.

Así es como yo interpreto este sueño: Ha muerto Orestes, a quién yo consagré –porque las columnas de una casa son los hijos varones y porque siempre mueren aquellos a quienes alcanzan mis lustraciones–.¹¹⁰

Sin embargo, lo que sueña la esposa de Florisando no se cumple porque es sólo el producto de la preocupación que esta mujer siente por su esposo. Ya Lope de Barrientos había mencionado que el sueño verdadero “non viene sobre las cosas pensadas despierto [...] Asimismo, el sueño verdadero non viene quando el cuerpo está indispuerto por pujanza de algunt humor”;¹¹¹ esto se confirma con las palabras del ermitaño que sólo sigue la misma exposición doctrinal sobre el fenómeno onírico que muchos autores medievales habían expuesto en sus diferentes tratados: “[el sueño] se causa cuando uno tiene mucha solicitud y pensamiento acerca de una cosa velando, la qual despues se sueña durmiendo”.¹¹² Con estas palabras Páez de Ribera no sólo muestra la tarea que ha emprendido para corregir todos los “errores” que han cometido los cinco libros que lo preceden sino su preocupación por instruir, exhortar y prevenir a todos los católicos y fieles cristianos de supersticiones idolátricas y de supervivencias paganas malignas.

Después de este libro que intentaba desterrar todos los mecanismos mágicos de los libros de caballerías, surge otro, un año más tarde, donde el elemento onírico tiene una notable presencia, inusual con respecto a sus predecesores y, como bien señala Julián Acebrón, igualmente inusitada en la tradición de las tres grandes materias distinguidas por Jean Bodel: el *Palmerín de Olivia*. Con esta obra se inaugura un nuevo ciclo que no sólo fortalece los caminos andados por el *Amadís* y el *Esplandián*, sino que innova al crear una historia amorosa en la que el caballero no se enamora “de vistas” ni “de oídas” sino a través de los sueños, pues son éstos los que “programan e hilvanan sus aventuras dotándolas de un

¹¹⁰ Eurípides, “Ifigenia entre los tauros” en *Tragedias*, Madrid: Gredos, 1985. Vol. II. v. 45-65, p. 355.

¹¹¹ Lope de Barrientos, *op. cit.*, p. 19.

¹¹² Ruy Páez de Ribera, *Florisando*, fol. 210r^o apud Julián Acebrón, *Aventura nocturna: claves del sueño en la literatura castellana medieval y del siglo XVI*, *ibidem*, 295.

sentido que va más allá del inmediato cumplimiento de las obligaciones caballerescas para sublimarse en la realización de un destino redentor”.¹¹³

¹¹³ *Ibidem*, p. 306.

CAPÍTULO III

LOS SUEÑOS EN EL *PALMERÍN DE OLIVIA*: TIPOS Y FUNCIÓN

Respondió también desta misma arte a otro loco; el cual una mañana; hallándole muy tarde en la cama, le reprehendió diciéndole: “¿Qué dormir es éste? Yo ya he estado en el mercado Nuevo y en el Viejo y después fuera de la puerta en San Gallo al derredor de la cerca haciendo ejercicio y he hecho otras mil cosas, y vos aún dormís?” Díxole entonces Lorenzo: “Más vale lo que yo he soñado en una hora que lo que tú has hecho en cuatro”.

El cortesano, Baltasar Castiglione.

El *Libro del famoso e muy esforzado cavallero Palmerín de Olivia*, es en muchos sentidos, una obra de sueño porque el relato onírico no es sólo un tópico, sino la columna vertebral del libro. Los personajes viven, aman y sienten utilizando al sueño como fuente de esperanza en un mundo que muchas veces les es adverso pero que también les brinda la posibilidad de trascender a través de sus decisiones. Griana, Netrido, Palmerín, Polinarda, Urbanil y Leonarda son personajes que se mueven al compás del tiempo onírico y representan el nuevo ciclo que había emergido en el universo caballeresco: el de los *palmerines*.

Este ciclo está formado, en su rama española, por el *Palmerín de Olivia* (Salamanca, 1511); *Primaleón. Libro segundo del emperador Palmerín* (Salamanca, 1512); y por el *Primer libro de la crónica del invencible caballero Platir* (Valladolid, 1533). Entre 1513 y 1544 el portugués Francisco Morais amplía el ciclo con su *Palmerín de Inglaterra*, traducido muy pronto al castellano y presentado como original español entre 1547 y 1548 por Fernando de Santa Catherina y por su editor Diego Ferrer. Tomando en cuenta el número de ediciones conservadas, puede decirse que la popularidad de los héroes palmerianos fue grande entre el público de la Península, lo que se confirma con las numerosas críticas y elogios que de éstos se desprendieron y la huella que dejaron en los libros de caballerías posteriores o las obras teatrales y romances que inspiraron, como la de Joseph Blas de Moreno titulada *Nueva relación y famoso romance en que se refieren los trágicos sucessos, encantos, valentías y venturoso fin de Palmerín de Olivia, príncipe de Macedonia*, en la que se utiliza el nacimiento y abandono de Palmerín presentes en el libro de caballerías o la comedia de Juan Pérez de Montalbán titulada *Palmerín de Olivia* escrita entre 1629 y 1631. El ciclo

palmeriniano también cruzó fronteras y se tradujo al portugués, italiano, francés, inglés, alemán y holandés creando nuevas continuaciones en estas lenguas.¹

Aunada a esta profusión de obras o continuaciones del ciclo, como iniciador el *Palmerín* también confirma su popularidad con el número de ediciones que alcanzó en el siglo XVI: en las prensas de Juan de Porras, Salamanca 1511 y 1516; Juan de Varela, Sevilla 1525; Gregorio de Gregoris, Venecia 1526 (fig. 9); Juan Padúan y Venturín de Rufinelli, Venecia 1534 (fig.10); Juan Cromberger, Sevilla 1536, 1540, 1547 y 1553; ¿Juan de Ferrer?, Toledo 1555; Francisco del Canto, Medina del Campo, 1562 (fig. 11); Pedro López de Haro, Toledo 1580 (fig.12) y, finalmente en las prensas de Cristóbal de Burgos en Évora una edición de 1581.²

Junto con las ediciones, otro elemento significativo del *Palmerín de Olivia* es que no ha podido establecerse el nombre del autor de la obra, lo que se debe en gran medida a los versos finales del libro firmados por el bachiller Juan Augur de Trasmiera, también candidato a la autoría, en los que se sugiere que el autor quizá fuera una mujer asesorada por su hijo en la redacción de los episodios bélicos:

En este exmaltado y muy rico dechado
van esculpidas muy bellas labores
de paz y de guerra y de castos amores,
por mano de dueña prudente labrado.
Es por exemplo de todos notado
que lo verisimil veamos en flor:
es de Augustobriga aquesta lavor
que en Salamanca se ha agora estampado.³

Sin embargo, la autoría se complica al entrar en escena un nuevo nombre, el de Francisco Vásquez, supuesto traductor del libro del griego al castellano, que se cita al final del *Primaleón*: “Fue trasladado este segundo libro de Palmerín, llamado Primaleón, y ansimesmo el primero, llamado Palmerín, de griego en nuestro lenguaje castellano y corregido y enmendado en la muy noble ciudad de Ciudad Rodrigo, por Francisco Vásquez, vezino de la dicha ciudad”.⁴

La obra pasa de ser un libro hasta entonces original a considerarse una traducción del griego realizada por este hombre. María Carmen Marín Pina menciona que “el tópico de la

¹ Véase el artículo de María Carmen Marín Pina, “El ciclo español de los palmerines”, *Voz y Letra*, 7, 1996, pp. 3-9.

² La edición utilizada para este estudio es *Palmerín de Olivia*, intr. de María Carmen Marín Pina, ed. de Giuseppe Di Stefano, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004 (Libros de Rocinante, 18).

³ *Palmerín de Olivia*, p. 416.

⁴ *Primaleón*, edición de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998, (Libros de Rocinante, 3), p. 538.

falsa traducción es un adorno de última hora añadido al libro, debido más al editor o al taller de Porras, quizá al propio Trasmiera, antes que al propio autor de ambas obras, que en ningún momento lo apunta y desarrolla”.⁵

A pesar de esta rúbrica final, la autoría femenina se retoma en las coplas finales del *Primaleón* con lo que la incógnita acerca del autor queda sin respuesta. Sin embargo, interpretando todos estos datos, varios historiadores y eruditos atribuyen los libros a Catalina Arias, esposa del mercader de paños Pedro Vázquez y probablemente madre del mencionado Francisco Vázquez. Por tanto, si se toman en cuenta estas hipótesis, la autora del *Palmerín* sería no sólo la primera escritora de ficción española del siglo XVI, sino el precedente de Beatriz Bernal, autora del *Cristalián de España*. Sin embargo, a pesar de todas las líneas de investigación que pueda haber en torno a la autoría del libro del *Palmerín*, ésta dista mucho de estar clara, ya que incluso la documentación exhumada hasta el momento sobre la familia de los Vázquez no aporta datos concluyentes.

Si se hace a un lado el conflicto de la autoría, se puede resaltar la importancia y originalidad del *Palmerín* que radica en que no es traducción de ningún texto francés anterior ni continuación de la serie creada por Rodríguez de Montalvo, “sino una obra totalmente inédita fruto de la invención libre de un autor que opta por crear un nuevo héroe que no guarda ninguna relación ni cruce textual con los héroes amadisianos”.⁶

La historia se sitúa en la corte de Constantinopla y sus alrededores donde Palmerín de Olivia nace como fruto de un amor ilegítimo entre Florendos y Griana. Según María Carmen Marín Pina, la elección del lugar no se da por azar, ya que determina el destino del héroe y también el rumbo narrativo e ideológico del relato, introduciendo importantes cambios con respecto al paradigma amadisiano y, por tanto, al modelo artúrico. En cambio, el escenario de la acción no es nuevo ni original, pues aparece ya, en segundo o primer plano, en los viejos *romans* artúricos, en los cantares de gesta y en relatos caballerescos breves que con el tiempo se convierte en un tema o *topos* literario con una base histórico-realista.⁷ Es en este escenario, la corte de Constantinopla, donde se puede establecer una de las primeras innovaciones del *Palmerín* respecto a sus predecesores: la creación de un héroe oriental por nacimiento y no por matrimonio que es lo que sucedía en la mayoría de las otras obras en las que se muestra constantemente que el destino final del héroe occidental es el trono bizantino; esto es una consecuencia de la ayuda que el caballero presta en la guerra contra el infiel. Así

⁵ María Carmen Marín Pina, “Introducción” en *Palmerín de Olivia*, p. X.

⁶ *Ibidem*, p. XI.

⁷ *Ibidem*, p. XVI.

ocurre con Tirante el Blanco que se casa con Carmesina después de haber socorrido a su padre en la guerra contra el Gran Turco o Esplandián quien contrae matrimonio con Leonorina después de haber vencido al Soldán de Persia.

Además de la figura de Palmerín como héroe oriental por nacimiento, se introduce otra importante innovación en el elemento onírico que, a diferencia de los libros anteriores, no es sólo un tópico sino el eje amoroso de la obra, por lo menos hasta el capítulo XCVIII, porque cada sueño que tiene el héroe está relacionado con el personaje de Polinarda, su futura esposa. Pero ¿cuántos sueños hay en el *Palmerín*? Críticos como María Carmen Marín Pina, Javier Roberto González o Julián Acebrón⁸ mencionan un corpus de diez. Sin embargo, si se toman en cuenta las marcas de inicio y término (se adormesció/ e así despertó o sueño un sueño/ se despertó), el segundo sueño del libro no es sólo uno sino tres, esto se debe a que en todos ellos se encuentran tales expresiones temporales o de establecimiento de la experiencia onírica. Aunado a esto, el capítulo de la aventura de Palmerín con las hadas de la Montaña Artifaria también podría clasificarse como un relato onírico debido a que el personaje cree que ha sido un sueño. Por tanto, para este estudio se hace una clasificación de trece sueños cuyas características particulares es necesario estudiar. Además, se ha hecho una división en cuatro bloques temáticos: sueños de nacimiento, curación, amor y finalmente, sueños de culpa y castigo. Esta clasificación es útil para este trabajo porque ayuda a establecer qué tipos de sueños se calcan de la tradición y cuáles son innovaciones del *Palmerín* y delineando exactamente en qué consisten éstas.

3.1 SUEÑOS DE NACIMIENTO

El primer relato onírico del *Palmerín de Olivia* es el anuncio del advenimiento del héroe, cuya futura gloria se muestra aun antes de nacer. Éste se presenta después de que Griana consuma su relación amorosa con Florendos y es descubierta por su padre y su futuro esposo Tarisio. Entonces, el sueño plantea el conflicto fundamental del libro: el pecado que Griana y Florendos cometen por amor provoca una crisis diplomática entre tres reinos vecinos: Macedonia, Constantinopla y Hungría.⁹ El problema que generan estas dos fuerzas antagonistas, sentimiento amoroso contra razón de Estado, se resolverá con la llegada de Palmerín, quien sanará de la lepra a su abuelo, defenderá la vida de sus padres acusados

⁸ Véase María Carmen Marín Pina, "Introducción" en *Palmerín de Olivia*, *op. cit.*, pp. XVIII- XX; Julián Acebrón, *Aventura nocturna*, *op. cit.*, pp. 306-324; Javier Roberto González, "Los sueños proféticos del *Palmerín de Olivia* a la luz de los *Commentarii in somnium Scipionis* de Macrobio" en *Stylos*, 7-7, 1998, pp. 214-264.

⁹ Véase Julián Acebrón, *Aventura nocturna*, *op. cit.*, p. 309.

injustamente de traición, los verá casarse y, finalmente se coronará como emperador de Constantinopla. Por supuesto, la llegada del héroe se presenta en una situación desfavorable y durante el encierro al que su madre es sometida por el emperador de Macedonia, su padre, cuando se entera de su relación secreta con Florendos. El único castigo para la princesa es la soledad de la torre en la que tiene que vivir hasta que no se arrepienta de sus faltas. Sin embargo, esta orden no se cumple totalmente porque Tarisio, como intercesor entre la hija y el padre, pide clemencia argumentado que seguramente la desobediencia de Griana se debe a las artimañas que Florendos ha utilizado para convencerla; el emperador conmovido “de día dexava entrar [...] a todas la dueñas e doncellas que querían, e de noche cerraba la torre; más él nunca la quiso ver, porque ella conosciessse el gran enojo que tenía”.¹⁰ La única condición para que el emperador mude su ira es que Griana acepte a Tarisio como esposo, cumpliendo así su voluntad; como ella no lo desea continuará encerrada hasta que actúe la providencia. Es en este momento de soledad y abandono cuando la madre del héroe tiene el sueño que marcará su destino:

E con aquel cuydado muy grande se adormeció. E parecíale en sueños que vía un león muy fiero que venía a ella aguzando los dientes e la despedaçava, e vía un caballero que tenía una espada sacada en las manos y ella le dava bozes, rogándole que de aquel león la defendiesse; e parecíale a Griana qu’el cavallero le respondía muy sañudo e deziále: –“Griana, yo no te defenderé, antes con esta mi espada te cortaré la cabeça, que digna eres de muerte en este mundo y en el otro porque vas contra la voluntad de aquel que te engendró. Sábeta que no podrás escusar las cosas que Dios tiene ordenadas; por esso no porfies, si no serás condenada en la penas para siempre, e allí ni te valdrá el tu Florendos, que por amor d’él has ofendido al Señor Dios, aunque de aquel pecado nascerá buen fruto”–. Griana había tan gran pavor del león que las faldas le rasgava, que prometía al cavallero de fazer el mandado de su padre. E parecíale que el león y el cavallero desaparecían y ella quedava sola, asombrada, cabe una fuente adonde había muchas flores e rosas. Quedava tan descansada e alegre que no sentía el mal que de antes tenía. E ansí despertó de su sueño e sintiese mejorada de su mal e descansada de su pena.¹¹

Cuando la princesa despierta toma la determinación de casarse con su primo y deshacerse del hijo que lleva en el vientre, ya que interpreta lo que ha soñado como una orden de Dios a quien ofendió con su conducta. Las palabras que se pronuncian en el sueño contribuyen con esta decisión porque le muestran la forma en que ofendió a su padre: “yo no te defenderé, antes con esta mi espada te cortaré la cabeça, que digna eres de muerte en este mundo y en el otro porque vas contra la voluntad de aquel que te engendró”; que su pecado es consecuencia del amor que siente por Florendos: “si no serás condenada en la penas para

¹⁰ *Palmerín de Olivia*, cap. VII, p. 22.

¹¹ *Ibidem*, cap. VIII, p. 25.

siempre, e allí ni te valdrá el tu Florendos, que por amor d'él has ofendido al Señor” y, finalmente, que el designio divino debe cumplirse: “no podrás escusar las cosas que Dios tiene ordenadas; por esso no porfíes”.¹² La estructura del sueño es circular y se puede dividir en tres partes perfectamente definidas: “a) imagen alegórica negativa del león que ataca a Griana y del caballero con la espada que se niega a defenderla; b) anuncio verbal del caballero que interpela a la princesa para amenazarla, seguido de la promesa de ésta de acatar el mandato paterno; c) imagen alegórica positiva de la desaparición del león y el caballero y la imagen de Griana alegre junto a la fuente y las flores”.¹³

La forma en que se construye el aviso onírico no es el único rasgo del sueño, las imágenes simbólicas son también fundamentales para generar la angustia y remordimiento que acosan a Griana por el pecado que cometió. El primero de ellos, el león, representa no sólo al arquetipo personal de la moralidad cristiana, sino a Cristo. Esta asociación surge en el Apocalipsis (5:5) cuando uno de los ancianos dice: “No llores; mira, ha triunfado el león de la tribu de Judá, el Retoño de David, él podrá abrir el libro y sus siete sellos”. Esta no es su única representación; también es emblema del Verbo Divino, ya que “su rugido tuvo el poder de la palabra de Dios extendida hasta los espacios más lejanos”.¹⁴ De acuerdo con la profecía de Oseas (11:10), “el rugirá como león; rugirá y los hijos vendrán temblando desde el Occidente”. Las asociaciones de Jesucristo con el felino no son sólo bíblicas, también se presentan en el arte cristiano donde se relaciona a la naturaleza del Salvador Hombre-Dios resucitado, autor y principio de la futura resurrección de los cristianos, con el hecho de que “la leona paría leones que parecían nacidos muertos. Durante tres días los cachorros no daban ninguna señal de vida, pero al tercer día volvía el león y les daba vida con su aliento”.¹⁵ El auge de esta ficción, tomada sin duda de los escritos de Aristóteles y Plinio el Viejo, en la Edad Media fue enorme y se confirma con los escritos de san Epifanio, san Anselmo y san Isidoro. En el *Bestiario divino* del siglo XIII de Guillermo de Normandía se muestra claramente esta relación:

...cuando la leona pare
Su cría cae a tierra, muerta;
Para vivir no tendrá fuerza
Hasta que el padre, en el tercer día,
Le de calor con su aliento, y lo

¹² *Loc. cit.*

¹³ Javier Roberto González, “Los sueños proféticos del *Palmerín de Olivia...*”, *op. cit.*, p. 213.

¹⁴ Santiago Sebastián, *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, traducción directa del latín de Francisco Tejada Vizuete, Madrid: Ediciones Tuero, 1986, p. 5.

¹⁵ L. Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media I*, traducción de Francesc Gutiérrez, Barcelona: Sophia Perennis, 1997, p. 38.

lame por amor;
De tal manera lo reanima.
Ningún otro médico podría hacer
nada.

.....
Así ocurrió con Jesucristo
La humanidad por nosotros tomó
Y que por amor de nosotros revistió
Sintió sus penas y su trabajo
Pero su divinidad no sintió nada.
Creedlo así y haréis bien.
Cuando Dios fue puesto en la tumba
Tres días tan sólo estuvo allí,
Y al tercer día lo reanimó
Su padre, que lo revivificó
Igual que el león
reanima a su pequeña cría.¹⁶

Por tanto, como señala Javier Roberto González, la imagen del león no es un elemento negativo *per se*, “sino una imagen cargada de majestad y luminosidad, tradicional icono de la potestad real o inclusive divina. El león es poder y es fuerza, pero no cualquier fuerza, sino una fuerza legítima y justa, la del rey o la de Dios”.¹⁷ Después de analizar la figura del felino, se entiende que sea el encargado de tomar a Griana con sus garras y de castigarla por sus faltas. Además, no hay que olvidar que el león tiene una naturaleza dual, ya que de la misma manera que castiga puede perdonar, por tal motivo libera a la princesa una vez que ésta ha aceptado la voluntad divina.¹⁸ La espada refuerza la idea presente en el sueño de que es la justicia divina la que reprende a Griana porque es símbolo de poder, del fuego purificador y de la verdad. En el Génesis, después de la expulsión de Adán y Eva del jardín del Edén, la espada del querubín arde para rechazar a los profanos del lugar sagrado: “Y Jehovah Dios lo arrojó del jardín de Edén, para que labrase la tierra de la que fue tomado. Expulsó, pues, al hombre y puso querubines al oriente del jardín de Edén, y una espada

¹⁶ Guillermo de Normandía, *El bestiario divino. La naturaleza del León*, apud Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo*, *ibidem*, p. 39.

¹⁷ Javier Roberto González, “Los sueños proféticos del *Palmerín de Olivia...*”, *ibidem*, p. 217 *cfr* con el artículo de Cesáreo Bandera-Gómez, “El sueño del Cid en el episodio del león”, *Modern Language Notes*, 80-2, 1965, pp. 245-251.

¹⁸ Cabe aclarar que la imagen del león como icono de Jesucristo no fue la única representación que se utilizó en la Edad Media. Este felino era también el emblema del diablo, de los vicios y la herejía. En la primera epístola de san Pedro se lee: “Sed sobrios hermanos míos, y velad; pues el diablo nuestro adversario, como león que ruge, trata de devoraros”. Además, frecuentemente en escenas del arte cristiano se encuentran representaciones del león que atrapa ciervos. Estos animales son las almas que persigue Satán y por las que la Iglesia reza constantemente. La imagen del león también representa a las “tres concupiscencias”: la de la carne (Lujuria, Gula y Pereza); la de los ojos (Lujuria, Avaricia y Envidia) y la del orgullo de la vida (Orgullo e Ira). Véase más en L. Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo*, *ibidem*, pp. 35-53.

incandescente que se movía en toda dirección, para guardar el camino al árbol de la vida”;¹⁹ Griana, al igual que Adán es castigada por su desobediencia, pero cuando vuelve al buen camino puede entrar de nuevo al paraíso perdido que se representa con el jardín y la fuente. Ésta última símbolo no sólo de la inmortalidad y la juventud, sino de regeneración espiritual, porque “la fuente [...] sintetiza todos los significados relacionados con el principio vital y con la energía espiritual de donde manan las grandes realizaciones del alma”.²⁰ Aunado a esto, el agua apacigua el fuego representado con la ira del león y permite que la tranquilidad vuelva al cuerpo de Griana. El jardín con flores olorosas no es más que la repetición del tópico del Paraíso terrenal presente en otras narraciones que contribuye con la paz que ha encontrado la princesa.

Otra característica de este sueño, junto con el uso constante de tópicos, es que se construye de la misma forma que el modelo onírico de la literatura heroica, porque es anticipador del nacimiento de un ser extraordinario que puede representar un hecho providencial o una amenaza para sus progenitores. Paloma Gracia explica que una característica fundamental de este tipo de relatos es que el origen del héroe se halla precedido de dificultades como la esterilidad prolongada o el coito secreto de los padres y que “durante la preñez o con anterioridad a la misma, se produce una profecía bajo la forma de un sueño u oráculo que advierte contra el nacimiento”.²¹ Las hagiografías de san Vicente Ferrer, san Francisco de Siena, san Teodoro o san Simeón ofrecen testimonios de este tipo de narraciones. La vida de santo Domingo de Guzmán, fundador de orden y defensor acérrimo del cristianismo, también está marcada por dos sueños proféticos. En el primero, su madre lo ve como un cachorro que, con una antorcha en la boca, sale de su seno para abrasar el mundo; en el segundo, el niño tiene sobre la frente una estrella radiante que se convertirá en uno de sus atributos iconográficos y marcará su personalidad, pues los que lo veían percibían como una particularidad de su fisonomía, cierto esplendor que procedía de su frente y atraía el corazón de cuantos lo miraban.²²

En el *Palmerín*, el sueño acaecido durante la preñez es doble porque no sólo se utiliza para anunciar el nacimiento del hijo de Griana, sino también el de Frisol:

La muger de Netrido se fizo luego preñada, de que todos fueron muy alegres. E tres días antes de que pariese, Netrido soñó un sueño muy maravilloso, que le parecía que estava en una casa cerrada muy oscura e sentía gran cuyta en verse allí encerrado,

¹⁹ Génesis 4: 23-24.

²⁰ Javier Roberto González, “Los sueños proféticos del *Palmerín de Olivia...*”, *ibidem*, p. 217.

²¹ Paloma Gracia, *Las señales del destino heroico*, Barcelona: Montesinos, 1991, p. 31.

²² Véase D. Lacordaire, *Santo Domingo y su Orden*, Salamanca: Edibesa, 1989, p. 65-69.

que no sabía qué fiziesse, e dava muy grandes bozes a su muger que le ayudasse a salir de allí; e parecíale que ella venía a él e traía un niño en los braços y era tan hermoso que le parecíale que le salían rayos de sol de la cara que le alumbraban la casa oscura adonde él estava, e parecíale que dezía su muger: –“Netrido, mi señor, alegraos con este fijo, que sabe que él vos ha de tornar al estado que perdistes, e la silla por donde fuerdes desterrado él vos fará tornar assentar en ella con grande honrra e pondrávos corona de oro en la cabeça, que será quitada de aquel que vos desterró”. – E parecíale que era el más alegre del mundo con aquellas palabras. E tomava al niño en sus braços e dezíale: –“Fijo, ruego a Dios que sean verdaderas las palabras de vuestra madre e tornéys alegre el corazón de vuestro padre, pues atán sin razón fue desterrado del reyno de su padre”. –E teniendo el niño en los braços, parecíale que venía un hombre muy feo e gelo arrebatava y él con gran pesar dávale bozes, que gelo tornasse. E con esto despertó a su muger, que cabe él estava; la qual fue muy espantada e rogóle que le dixesse qué havía que tal cuyta sentía. El le contó todo el sueño e ella le dixo que esperava en Dios que ansí sería como él havía soñado. E passados tres días la buena dueña parió un fijo muy hermoso.²³

Los relatos paralelos del nacimiento de estos dos caballeros muestran que ambos están predestinados a realizar grandes hazañas y su caracterización física es un elemento que contribuye en el esbozo de su destino heroico. Palmerín es hijo de reyes, bello, diestro en las armas y dispuesto a llevar a buen fin cualquier aventura que cruce en su camino; Frisol también pertenece al estamento de la nobleza, es hermoso y, del mismo modo que el primero, es muy buen caballero. Aunque ambos hombres son de buen corazón comienzan su relación de forma poco afortunada porque los dos están enamorados de la misma mujer: Polinarda. Frisol vestido con armas negras y con el símbolo del sol en el escudo desafía a Palmerín, pero como ambos combaten teniendo casi las mismas cualidades físicas y morales, empatan: “¿Qué vos diremos d’estos dos caballeros? Que tanta era la bondad de cada uno que jamás se vinció el uno al otro fasta que vino la noche, que por fuerça les convino dexar su batalla, porque los juezes no quisieron darles lumbre con que se combatiessen, porque no muriesse el uno d’ellos, tanto preciavan su bondad”.²⁴ Después de este choque ambos héroes se reencuentran, pero se introduce de nuevo un elemento que impide que se maten. A pesar de ello, en este capítulo se mencionan dos diferencias fundamentales entre Frisol y Palmerín: la fuerza y la espada. Como menciona el narrador: “[...] la espada de Palmerín era mejor y él de más fuerça, Frisol andava maltrecho. Palmerín hovo gran saña de sí mesmo porque aquel caballero tanto le turava, e crecióle grande ardimento e alçó la espada con tanta saña que, si Frisol no alçara el escudo para lo rescebir, huviéralo muerto”.²⁵ El caballero del sol no muere porque una doncella, a la que Palmerín había prometido dos dones, le pide que uno de ellos sea el perdón para el caído. El protagonista acepta y entonces se abre la posibilidad para otros

²³ *Palmerín de Olivia*, ed, cit., cap. XLIII, p. 100.

²⁴ *Ibidem*, cap. XLIII, p. 95.

²⁵ *Ibidem*, cap. LXI, p. 133

encuentros que culminan cuando Frisol salva a su enemigo, acción que consolida la amistad y amor entre los dos caballeros:

–Pues sabed– dixo Palmerín– que yo soy aquel caballero que digo e tanta quanta enemistad entonces vos tenía se ha tornado en grande amor, e yo vos juro, por la fe que a Dios devo e a la orden de caballería que recibí, desde oy vos tomar por hermano, e cosa yo no pueda fazer que no la faga de grado, que en vos hay más bondad que en otro caballero que aya en el mundo. [...] Desde oy me podéis vos tener por vuestro. –E abraçáronse e besáronse en la boca en señal de mucho amor y paz.²⁶

Con esta muestra de afecto no sólo se termina la enemistad, sino que reafirma el parentesco y la unión entre los distintos reinos: Hungría y Constantinopla.

Los símbolos que configuran este sueño son también imágenes arquetípicas muy frecuentes en otros relatos oníricos. El recinto oscuro y cerrado, por ejemplo, representa la angustia y la soledad de Netrido quien, acusado de usurpador de forma injusta por su hermano el rey de Hungría, es condenado al destierro so pena de muerte si decide regresar. La única esperanza posible surge con el nacimiento del hijo al que ve como un sol, emblema de su vida heroica y de la alegría y luminosidad que traerá a la casa de Netrido. Por tanto, la angustia se remedia por la acción del hijo quien devolverá su posición a su padre y le pondrá la corona de oro que ostenta su tío. Estos elementos de la restitución del poder real de Netrido no necesitan ser interpretados porque tienen la suficiente claridad para ser entendidos, no sólo por los personajes involucrados sino por el público que escucha. Sin embargo, en este relato hay un elemento cuya interpretación se dificulta debido a que nunca sucede tal y como se muestra en el sueño: la interrupción del hombre feo que rapta a Frisol. Esta intervención tomada del modelo del sueño de Perión presente en el *Amadís*, según Javier Roberto González podría entenderse como el acoso y las ofensas de sus dos hermanos, que obligan al joven a abandonar su casa.²⁷ Sin embargo, Frisol no sale de su casa únicamente por este acoso, sino por la enfermedad que contrae al beber agua contaminada de una fuente. Su transformación física es muy notoria e incluso podría relacionarse con el hombre feo del sueño, ya que Frisol se hincha y que queda como leproso “de manera que a todos los de su casa aborrescía”. Es precisamente su búsqueda de salud la que lo lleva a recorrer el mundo pues el necesita ver “si fallaría remedio a su mal”.²⁸ Además, esta enfermedad no es azarosa porque su función es mostrar que Dios como creador es capaz de quitar o de dar la salud y tanto las palabras de Netrido como de Frisol corroboran esta creencia: “Fijo, yo pensava que

²⁶ *Palmerín de Olivia*, cap. CIII, pp. 219-220.

²⁷ Véase Javier Roberto González, “Los sueños proféticos del *Palmerín de Olivia...*”, art. cit., pp. 232-236.

²⁸ *Palmerín de Olivia*, cap. XLV, p. 101.

por ti havía de ser tornado al reyno de mi padre, de donde fue desterrado; mas la mi ventura me lo ha tornado al revés de lo que me fue mostrado; hate dado Dios tal enfermedad que yo creo que jamás d'ella has de ser sano";²⁹ líneas adelante Frisol responde: "Mi señor, no vos acuytéys, que grande es el poder de Dios, que si Él para algún bien me fizo, Él me puede dar la salud. E no creáys que sin causa vos vino tal revelación. De aquí adelante seré yo alegre porque tendré esperanza de guarecer de mi mal".³⁰ La búsqueda de la salud del caballero Frisol es el elemento perfecto para introducir un nuevo sueño cuya motivación principal es su curación.

3.2 SUEÑOS DE CURACIÓN

El relato onírico que provoca la curación de Frisol se establece en un contexto de tristeza y desesperación. El caballero del sol después de dejar su casa acompañado de otro leproso a quien conoció mientras caminaba por una floresta, tiene que pedir limosna mientras busca a alguien que remedie su mal y sufre el rechazo de todas las personas con las que se cruza en el camino. Después de dos años de vivir así, Frisol llega a la corte del reino de Hungría, situación que provoca que piense en su mala fortuna que no sólo lo ha separado de sus padres, sino que lo ha orillado a la pobreza. El caballero desolado no desea más que la muerte pero pide a la Virgen María que lo socorra, "y así como él la llamó con corazón, así fue socorrido".³¹ La ayuda viene de una pastora, hija de un labrador, que disfruta la caza, y que además conoce y busca hierbas "que en aquella montaña havía para medecinas".³² Mientras esta muchacha se encuentra cazando escucha los gritos de Frisol y se acerca a él para darle esperanza: "Amigo [...] a las mayores cuytas acorre Dios. Tened esperanza en Él que en esta montaña seréys guarido de vuestro mal".³³ Las palabras que pronuncia Leonarda, la pastora, se deben a su confianza en un sueño en el que ha visto las instrucciones precisas para curar al caballero:

Y esto dezía ella porque aquella noche havía soñado que fallava un hombre muy maldoliente y, estando ella en gran pensamiento cómo lo remediaría, parescíale que vía una dueña muy fermosa que le dava una yerva e dezíale: "Fija, con esta yerva sanarás al doliente que fallaste. E mira que por él no me pierdas a mí, que mucho te amo por ser limpia". –E aquella yerva que la dueña le dava conscíala muy bien. E como vido Leonarda que su sueño era verdadero, fue muy leda e tomó a Frisol en sus

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ *Palmerín de Olivia*, cap. XLV, p. 102.

³² *Loc. cit.*

³³ *Loc. cit.*

braços e limpióle el rostro de las lágrimas e díxole: –Amigo, venid conmigo, que Dios vos traxo a este lugar para vuestro bien.

E llevólo lo mejor que pudo fasta el lugar donde ella se alvergaba, y echólo en su cama e dióle de comer; e como esto fizo díxole que dormiesse, y ella fue a buscar la yerva que la dueña le había mostrado, e traxo quanta vio que le era menester, con otras que ella sabía que eran buenas. E sacó el çumo de todas e diógelo a beber y untóle todo el cuerpo con ellas; y eran ellas tan virtuosas que en cabo de tres días Frisol fue tan sano como lo era de antes. E quando él así se vido no vos podría hombre dezir el plazer de su coraçón, e abraçava muchas vezes a Leonarda e dezíale: –¡Ay mi buena señora!, ¿quándo vos podré yo pagar el grande bien que me havéys fecho?
–Amigo dad gracias a Nuestro Señor, qu’Él es el que lo fizo.³⁴

La imagen de la mujer como sanadora no es extraña si se toma en cuenta que en los libros de caballerías la misión encomendada a ésta es “curar a los heridos, atraer con sus bálsamos el veneno que la lanza enemiga había dejado en la llaga, devolver las fuerzas y reanimar a aquellos que caían rendidos después de varias justas”.³⁵ En el *Amadís*, por ejemplo, los episodios curativos en manos de doncellas son recurrentes. En el capítulo VI del libro primero, el donzel del mar después de su combate con Galpano queda muy malherido y un caballero lo lleva a su casa para que su sobrina lo cure. Galaor y Amadís también son socorridos en el castillo de Baláis de Carsante por dos sobrinas de la mujer de su anfitrión: “Entonces los tomaron de sus caballos y los levaron a una cámara, donde fueron desarmados y puestos en ricos lechos; y allí fueron curados por dos sobrinas de la mujer de Baláis, que mucho de aquel menester sabían”;³⁶ en la pelea de Cuadragante contra Beltenebros cuatro doncellas también curan a este último de todas sus heridas; asimismo, en el capítulo LXV del libro tercero Andandona aparece sanando las heridas de su hermano el gigante Madarque: “Amadís y sus compañeros, después que ovieron comido, entráronse en la cámara del gigante por le ver, y hallaron que le curava una giganta su hermana”.³⁷

Aunado a esto, en la sociedad medieval había tres tipos de personas dedicadas al arte de curar, según Richard Kieckhefer:³⁸

a) los clérigos que aprendían la medicina de las obras de Discorides, Hipócrates, Galeno u otros escritores griegos o latinos y ayudaban a los pobres o viajeros que visitaban sus monasterios. Estos personajes, con el tiempo, se volvieron frecuentes en los libros de caballerías cuando el caballero herido necesitaba que le curaran. En el *Tristán de Leonís*,

³⁴ *Palmerín de Olivia*, cap. XLV, p. 102.

³⁵ Eduardo de Laiglesia, *La mujer en los libros de caballerías*, Madrid, 1917, p. 17 *apud* Juan Manuel Cacho Bleca, “Introducción” en Garcí Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 475.

³⁶ *Amadís de Gaula*, cap. XII, p. 475.

³⁷ *Ibidem*, p. 980.

³⁸ Véase Richard Kieckhefer, *Magic in the Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 56-94.

Lamarad y Tristán llegan a un monasterio donde los cuidan y les quitan todas sus heridas después de una batalla:

Vos sóis usado de aquesta floresta. Querría saber de vos si sabéis algún lugar donde pudiésemos sanar de nuestras llagas. E Lamarad dixo: Señor, aquí cerca hay una abadía de monjes donde podemos y guarecer. Luego se ataron las llagas lo mejor que ellos pudieron, e cabalgaron e fuéronse para el abadía. E allí, ellos fueron allí muy bien rescebidos. E allí havía un abad que se entendía de curar llagas, e católes las heridas e díxoles: –Cavalleros, no ayáis miedo, que con la voluntad de Dios aña seréis sanos. E luego les ató las llagas e curó d’ellos. E Lamarad fue sano a los nueve días, y Tristán, al quinto día fue sano.³⁹

b) Los “leeches”, personajes con algún tipo de entrenamiento médico, probablemente más práctico que teórico y acceso a escritos de la Antigüedad pero que no tenían una educación tan sistemática como la de los monjes. Una de las diferencias fundamentales entre éstos y los clérigos era la utilización de las prácticas que los antiguos llamaban mágicas. Richard Kieckhefer menciona que uno de los rituales más habituales de estos hombres era hacer fértil un campo infértil, utilizando para este propósito un trozo de madera al que le ponían agua, aceite, leche, miel y fragmentos de árboles y plantas mientras recitaban palabras incomprensibles. Al atardecer los pedazos de madera se enterraban en la tierra esperando que de este modo florecieran.⁴⁰

c) Finalmente, en el tercer grupo se encontraban las personas que curaban informalmente y que en la mayoría de los casos eran mujeres, aunque también existían hombres que llevaban a cabo esta labor. Uno de los principales rasgos de este grupo es que los secretos médicos se aprendían generalmente por tradición. Una mujer pasaba su conocimiento a otra más joven y así sucesivamente.⁴¹ “In some places the healers are thought to possess inherited powers, and if charms are passed to people without these gifts they will have no force”.⁴² En el género caballeresco, esta característica hereditaria del saber, tanto médico como mágico se muestra constantemente. En el capítulo LXIII del *Palmerín*, por ejemplo, se dice que: “por consejo de su tía, hermana de su madre, que era una dueña que

³⁹ *Tristán de Leónís, ibidem*, cap. XLII, p. 97.

⁴⁰ Richard Kieckhefer, *op. cit.*, pp. 58-59.

⁴¹ Alejandra Piñeyría menciona que aunque faltan fuentes que corroboren la práctica médica femenina existen destacados médicos medievales que hablan de ellas e incluso las alaban. “Damián Carbón lo explica claramente en su tratado obstétrico dedicado precisamente a ellas ‘y porque tenemos oy una platica que las mugeres preñadas y paridas en sus necesidades y para las criaturas a las comadres antes que a los médicos piden consejo y ellas poco instruydas en su arte saben buenamente que hazer’. En los documentos, además, hay constancia de los sueldos y, en algunos casos, el otorgamiento de premios, debidos al éxito en la labor que desempeñaban. Véase el artículo de Alejandra Piñeyría, “La mujer y la medicina en la España Medieval e inicios de la moderna” en María Estela González de Fauve (coord.), *Medicina y sociedad: curar y sanar en la España de los siglos XIII al XVI*, Buenos Aires: Instituto de Historia de España y Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 137-165.

⁴² Richard Kieckhefer, *Magic in the Middle Ages, ibidem*, p. 59.

sabía todas las artes, las cuales ella mostró a la sobrina”.⁴³ La misma situación se repite en el *Tristán* con el personaje de la princesa Iseo, quien aprendió las artes de su madre y es la única que puede curar al protagonista: “La infanta, visto el propósito del rey, aceptólo, e tomó por la mano a Tristán e llevólo a una cámara, e católe la llaga e viola mala e de mala guisa. E pusóle tales unguentos e medicinas que dende en quinze días fue sano”.⁴⁴

La pastora que cura a Frisol puede clasificarse, según la tipología femenina de Marta Haro, como ayudante del caballero porque su función es socorrerlo o salvarlo de una situación conflictiva.⁴⁵ Otro punto importante del relato onírico de Leonarda es que con las palabras “dad gracias a Nuestro Señor, qu’Él es el que lo fizo” se deja de lado cualquier cuestionamiento que pudiera surgir acerca de la veracidad del mismo y se comprueba que los conocimientos médicos de la pastora no son diabólicos, pues tienen la bendición divina.⁴⁶ Además, la voz de la dueña bien podría ser la de la Virgen porque la doncella tiene el sueño después de que Frisol ha clamado a la Reina del Cielo y sus palabras son claras: “Fija, con esta yerva sanarás al doliente que fallaste. E mira que por él no me pierdas a mí, que mucho te amo por ser limpia”.⁴⁷

Junto con la narración onírica de la pastora, en el *Palmerín* se encuentra otro episodio en el que la curación del héroe se vuelve el punto central y cuya característica principal es que siempre queda la duda, tanto para el lector como para el protagonista, de si realmente fue un sueño. La historia se inserta después de que Palmerín queda malherido por luchar con una sierpe que custodia el agua milagrosa que puede curar al rey Primaleón de su ceguera:

⁴³ *Palmerín de Olivia*, cap. LXIII, p. 135.

⁴⁴ *Tristán de Leonís*, cap. XI, p. 26.

⁴⁵ Marta Haro, “La mujer en la aventura caballeresca. Dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*” en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia: Universidad de Valencia, 1998, p. 190.

⁴⁶ Sólo basta recordar que a finales del Medioevo y principios del Renacimiento, la mujer aparece cada vez más identificada, en diversas fuentes y en escritos literarios, con la magia supersticiosa o negra y asociada a lo demoníaco. Según Esther Cohen esta asociación se debía a que la mujer como curandera no sólo ocupaba un lugar importante en la práctica médica sino que aunado a esto no poseía un saber calificado institucionalmente, motivo por el cual se le consideraba un “saber menor” que invalidaban tanto la Iglesia como el Estado. Este “saber menor” se componía de varias cosas como: el conocimiento de las propiedades de las hierbas o los tratamientos de las enfermedades femeninas, los filtros de amor, las pociones para causar esterilidad o las artimañas para recrear la virginidad. Michelet señala que entre el cúmulo de plantas utilizadas para la curación se encontraban las hortalizas y comestibles (berenjenas, tomates, etc.), el gordolobo, la dulcamara y la llamadas hierbas de brujas. Éstas eran precisamente a las que más se temía porque si no se aplicaban con las dosis correctas eran un potente veneno. Véase Esther Cohen, *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, México: Taurus y Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, pp. 46-47 y Jules Michelet, *La Bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, trad. de Rosina Lajo y María Victoria Frígola, Madrid: Akal, 2004, pp. 119-139.

⁴⁷ *Palmerín de Olivia*, *ibidem*, cap. XLV, p. 102.

E quando se vido tan mal llagado pensó que era llegada su muerte e llamó a Santa María que le valiesse, e lo mejor que él pudo se arredró de la sierpe porque aún ella se revolvía por el suelo. Palmerín apretava sus llagas porque no se le fuesse la sangre, que mucho se sentía flaco. E ansí pasó todo el día fasta casi la media noche, y él estava tal que no se podía de allí mover e con la gran flaqueza desmayó de tal manera que fue robado de todos sus sentidos, y estuvo así gran pieça que no sabía si dormía si velaba o si era muerto o vivo.

Y estando Palmerín en tal cuyta, vinieron las tres fadas que vos deximos que allí solían venir en quatro tiempos del año a coger sus yervas para fazer sus encantamentos, que en aquella montaña las havía más que en otra. E queremos que sepáys que estas tres fadas eran hermanas, hijas de un cavallero señor de la isla de Carderia; y este cavallero fue el mayor sabidor que hovo en su tiempo e las hijas depredieron d'él tanto que le passaron en saber, e todos los de aquella tierra las llamavan fadas porque yvan ellas a saber las cosas que le fazían menester [...]. E como en aquella montaña Artifaria havía aquella fuente tan virtuosa, venían allí, como vos dezimos, y ellas traxeron allí aquella sierpe para que la guardase, e creció tanto e fizose tan brava y esquiva que jamás otra tal como ella fue vista. E por la gran bondad que ellas conoscieron que havía en Palmerín no les pesó porque la mató, antes quando así lo vieron se dolieron de él e dixeron:

—¡Ay Palmerín, grande es tu bondad en acabar tan gran fecho como éste e otros mayores que te están aparejados! No es razón que te dexemos morir [...] E luego dixo la una d'ellas: —Yo quiero ser la maestra de Palmerín e sanallo de sus llagas, pues no hay cosa que más menester le faga. La otra le dixo: Pues, yo quiero encatalle de tal manera que de aquí adelante ningún encantamiento le pueda nuzir ni comprehender. La otra dixo: —Pues vosotras le fazéys tanto bien, yo le quiero fazer otro servicio del qual será muy contento: encantarle de tal manera que la primera vez que vea a su señora Polinarda le encienda en tan demasado amor que jamás lo pueda olvidar por cuytas que por él passe. E ansí como estas fadas le dixerón, ansí lo pusieron en obra cada una lo que le dixo. La primera traxo del agua de la fuente en una copa de oro e con el çumo de muchas yervas e fizo tal melecina que en poniéndolo en las llagas de Palmerín luego fue guarido, mas no pudo levantarse ni aballarse fasta que ellas se fueron. [...] Todo quanto las fadas dixerón e fizieron vio e oyó Palmerín, aunque no las pudo hablar. E como ellas se fueron, él despertó ansí como si estuviera durmiendo e fallóse sano de sus llagas ansí como estava quando allí vino.⁴⁸

Este relato y el anterior comparten muchas características similares que ayudan al desarrollo de las historias paralelas de Frisol y Palmerín. El espacio natural de las dos narraciones, por ejemplo, culmina con una montaña cuyo simbolismo es significativo porque representa del mismo modo que la escala, la unión entre dos planos diferentes: el cielo y la tierra. Aunado a esto, la floresta como entrada al Otro Mundo es un lugar lleno de prodigios y regido con sus propias leyes que tiene “el fin universal de restablecer el orden”.⁴⁹ Esta es precisamente la consecuencia de la curación de los dos protagonistas que regresarán sanos, con gloria y restituirán a dos reyes al estado que les pertenecía. Además, en la vida de Palmerín la

⁴⁸ *Ibidem*, cap. XVII, pp. 42-43.

⁴⁹ María José Rodilla, “Representaciones medievales de trasmundo en *El Bernardo de Balbuena*” en Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Caballeros, Monjas y Maestros en la Edad Media (Actas de las V jornadas medievales)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México y El Colegio de México, 1996, p. 556.

curación de su abuelo Primaleón es fundamental, porque lo introduce en la corte de su padre y permite que éste lo arme caballero alcanzando así el primer paso de su futura anagnórisis.

Otro rasgo significativo de este sueño es que también muestra el poder que tienen las plegarias a la Virgen, cuyo poder auxiliador es más potente que cualquier magia. Los dos caballeros son socorridos sólo cuando han pedido ayuda a la Reina del Cielo. Estas invocaciones son muy comunes en el Medioevo porque la madre de Jesús, por su naturaleza humana, se convierte en la mediadora perfecta entre los hombres y Dios. El *Sermón séptimo sobre la Natividad* de san Bernardo reafirma esta creencia, pues:

es María quien os ha dado este hermano Cristo. Pero quizá teméis en él la majestad divina, pues aunque se haya hecho hombre, continúa siendo Dios, sin embargo. ¿Queréis tener un abogado cerca de él? Recurrid a María. No hay en ella más que la humanidad pura, no solamente porque es pura de toda mácula, sino pura aún en el sentido de que no hay en ella más que la sola naturaleza humana”.⁵⁰

Aunado a esto, la figura mariana en su papel materno capta la imaginación de los fieles que ven en ella la caridad y el amor. La sumisión de ambos caballeros a la mujer que es madre de Jesucristo los humaniza y los dota de nuevas características heroicas en las que la humildad desempeña un papel primordial.

La lucha con la sierpe o dragón que tiene Palmerín antes de ser herido es otro elemento que contribuirá con la creación de los rasgos propios del protagonista como personaje porque éste pelea en dos planos: el físico en el que se enfrenta al monstruo mítico cuya función es obstaculizar el camino del héroe para que posteriormente se reconozcan sus virtudes guerreras “Palmerín no dudes de acometer este fecho, que tú usado eres de ver e matar bestias bravas y entre ellas te criaste. Esfuérçate e toma coraçón para acometer este tan gran fecho en el comienço de tu cavallería; e sí lo acabares serás muy honrrado”;⁵¹ y el simbólico, en el que la lucha es con la encarnación del mal y los vicios humanos que se tienen que vencer para demostrar que el caballero no sólo es diestro con las armas sino un hombre con extraordinaria fortaleza espiritual.⁵²

⁵⁰ Joël Saignieux, *Berceo y las culturas del siglo XIII*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1982, p. 54 *apud* Michael Gerli, “Introducción” en Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, *op. cit.*, p. 22.

⁵¹ *Palmerín de Olivia*, cap. XV, p. 36.

⁵² El simbolismo del dragón como representante del espíritu del mal o Satán era bien conocido en la Edad Media y se basa en los escritos bíblicos de Daniel en los que el profeta hizo perecer al dragón idólatrico de los babilonios (14: 22-27) y el capítulo 12: 1-9 del Apocalipsis de san Juan que dice: “Apareció también otra señal: un enorme monstruo rojo como el fuego, con siete cabezas y diez cuernos. En sus cabezas lleva siete coronas, y con la cola barre un tercio de las estrellas del cielo precipitándolas a tierra. El monstruo se detuvo delante de la mujer que da a luz para devorar a su hijo en cuanto nazca. [...] En ese momento empezó una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron contra el monstruo. El monstruo se defendía apoyado por sus ángeles, pero no pudieron resistir, y ya no hubo lugar para ellos en el cielo. Echaron pues, al enorme monstruo, a la serpiente

Después de analizar el contenido simbólico de este relato, queda aún una última pregunta, ¿la experiencia es real u onírica? La primera marca que podría dar luz a esta incógnita es la de la frase que pronuncia el narrador después de que las hadas se han ido “E como ellas se fueron, él despertó así como si estuviera durmiendo e fallóse sano de sus llagas”,⁵³ esto podría no ser concluyente porque se dice que despertó como si estuviera dormido, lo que hace pensar que el personaje estaba en un letargo causado por las heridas y el cansancio, razón por la cual tenía esa sensación. Sin embargo, capítulos adelante se menciona que “Palmerín se acordó, en oýlle aquellas palabras, de las tres dueñas que él vido en sueños en la Montaña Artifaria”.⁵⁴ Estas palabras son la confirmación de que para el personaje sí fue una experiencia onírica que coincide con el *phantasma* de san Agustín que se presenta cuando el durmiente cree que todavía está despierto y ve formas que vienen sobre él o “que andan vagando de aquí para allá con formas disparatadas y diversas”.⁵⁵ Macrobio es aún más específico y menciona que éste se produce “entre la vigilia y el sueño profundo, en una especie, de primera nube del adormecimiento”.⁵⁶ Aunque la narración si posee características de este tipo de sueño no debe olvidarse que uno de los rasgos principales de éste es que no tiene ninguna utilidad ni aportación para conocer el futuro. Por tanto, la experiencia de Palmerín no podría insertarse totalmente en este modelo porque la profecía está muy presente y se manifiesta por medio de los tres dones mágicos proporcionados al caballero que le ayudarán en su camino tanto amoroso como bélico: la curación de sus heridas, la facultad de ser inmune a cualquier encantamiento y el amor que sentirá por Polinarda una vez que la vea, sentimiento que no podrá olvidar ni con terribles adversidades. Con estos regalos se confirma la función que cumplen las hadas del *Palmerín* como donantes, pues como señala Emilio José Sales Dasí:

Surten al protagonista de cualquier tipo de objeto o instrumento que le facilite el cumplimiento de sus diferentes empresas. Dada la singularidad del destinador y el destinatario estos objetos poseen unas extrañas virtudes que singularizan a su poseedor. Ya sea antes de la investidura del caballero, ya se trate de una ocasión en la que el protagonista se ve obligado a cambiar sus armas, o cuando el encuentro con una

antigua, al Diablo o Satanás como lo llaman, al seductor del mundo entero, lo echaron a la tierra y su ángeles con él”. Es por esta razón que los artistas antiguos hicieron que el dragón simbolizase a Satán el Anticristo, señor de todo mal que alza sobre él las siete cabezas de los pecados capitales, “el mal espíritu que impulsa a cometer el pecado contra el Espíritu Santo”. Este tema pasó posteriormente a las hagiografías donde el dragón representaba el mal vencido por las santas y los santos. San Miguel y san Jorge o incluso el propio Cristo son ejemplos paradigmáticos. Véase Charbonneau-Lassay, *El Bestiario de Cristo*, pp. 391-401 cfr. Jean Chevalier (ed.), *Diccionario de símbolos, op. cit., s.v. “dragón”*.

⁵³ *Palmerín de Olivia*, cap. XVIII, pp. 42-43.

⁵⁴ *Ibidem*, cap. CIII, p. 216.

⁵⁵ Véase san Agustín, “El espíritu y el alma”, *op. cit.*, pp. 142-143.

⁵⁶ Macrobio, *Comentarios al sueño de Escipión, op. cit.*, p. 34.

tarea difícil de superar exige la utilización de unos medios portentosos, la omnisciencia de los sabios encuentra siempre la solución oportuna.⁵⁷

Las mujeres donantes o guías también poseen otra característica: la combinación de las artes mágicas y adivinatorias que demuestra sus poderes y que les concederá un papel central en los libros de caballerías. Urganda en el *Amadís* no sólo profetiza “Dígame de aquel que hallaste en la mar que será flor de los caballeros de su tiempo”, y ayuda a los caballeros “Señor, tomad esta lança, y dígoos que ante de tercero día haréis con ella tales golpes, porque libraréis la casa onde primero salistes”, sino que adquiere relevancia como consejera real cuando le otorga el aviso al rey Lisuarte: “Guardados de malos consejeros, que aquélla es la verdadera ponçoña que a los príncipes destruye”.⁵⁸ Aunque las hadas que aparecen en el *Palmerín* no tienen el protagonismo de la maga del libro de Montalvo porque desaparecen capítulos adelante para dejar su lugar al sabio Adrián y a Muça Belín, son tres personajes necesarios que cumplen con la misión encomendada: permitir que el caballero trascienda y que conozca el nombre de la doncella que se le ha presentado en sueños para que no se confunda en su búsqueda. A partir de este momento, Polinarda ya no es una ilusión porque su nombre le insufla vida y la materializa. El héroe puede emprender su camino con la seguridad de que algún día la encontrará.

3.3 SUEÑOS DE AMOR

Los relatos oníricos del *Palmerín* cuyo foco central es el sentimiento amoroso, hunden sus raíces en la forma en que se concibe el amor en las creaciones de los trovadores que encuentran, inventan y componen sus melodías proponiendo un nuevo arte de amar, el *fine amour* “refinado, perfecto, depurado, no en el sentido platónico, sino como el metal en fusión que fluye del crisol, purificado de toda aleación o escoria”.⁵⁹ La mujer se concibe como un ser superior a quien el hombre sirve con la esperanza de ser correspondido. Los pensamientos y hazañas del caballero giran en función de su dama, ser tan perfecto que se transforma en su “religión de amor”.⁶⁰ La pasión es tan profunda y tan intensa que da paso “a la paradoja del gozo en el sufrimiento. Por amor se vive, se enloquece o se muere; cifra, en buena medida, los movimientos del ser”.⁶¹ Un rasgo fundamental de esta clase de amor es

⁵⁷ Emilio José Sales Dasí, *La aventura de caballerías: epopeya y maravillas*, op. cit., p. 85.

⁵⁸ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, t. II, p. 851.

⁵⁹ Michel Cazenave, Daniel Poirion, Armand Strubel et al., *El arte de amar en la Edad Media*, trad. de Agustín López y María Tabuyo, Barcelona: Olañeta, 2000, p. 9.

⁶⁰ Lillian von der Walde Moheno, “El amor” en Aurelio González y María Teresa Miaja, *Introducción a la cultura medieval*, op. cit., p. 67.

⁶¹ *Loc. cit.*

que realizaba los valores caballerescos porque el enamorado sólo podía entrar a ese lugar privilegiado si demostraba su capacidad para transformarse mediante un esfuerzo de autoconversión similar a la que hacía cualquier hombre que quisiera ser aceptado en una comunidad monástica. Como menciona Duby: “el amor cortés enseñaba a servir y servir era el deber del buen vasallo”.⁶² Palmerín cumplirá este servicio sólo cuando se le han presentado una serie de sueños que influyen de manera decisiva en su vida. El primero se manifiesta cuando el caballero tiene apenas quince años:

E siendo d'esta edad que voz dezimos, estando una noche echado en su lecho durmiendo, sueño un sueño de que él mucho se maravilló. Parecíale que andava por una floresta caçando e cabe una fuente que en ella estaba vido una donzella muy fermosa a maravilla. A él le parecía que se maravillava quien allí tráydo la havía. La donzella le dixo: – “Amigo Palmerín, no te maravilles de mí, que la tu gran bondad e valor me ha fecho venir a buscarte. Dexa la vida villana que tienes e busca las grandes cosas que te están aparejadas. Sábetete que yo te amo más que a mí misma; mira cómo nos fizo Dios para en uno, que nos señaló a ambos de una señal: tú la tienes en el rostro e yo en la mano del coraçón”. –E parecíale a Palmerín que la donzella estendía la mano siniestra, que tenía muy fermosa, e víale en ella una señal negra así como la suya. E como él quiso responder a la donzella, despertó e maravillóse mucho de lo que avía soñado e quedóle en la memoria la fermosura de la donzella; e todo aquel día no pensó en otra cosa.⁶³

El espacio del sueño está muy relacionado con el que se muestra en la literatura artúrica como preámbulo de un encuentro maravilloso con un ser sobrenatural femenino. Tanto en los *lais* de María de Francia como en los anónimos se asocia frecuentemente a las hadas con el elemento acuático y los bosques. “El común denominador de todas estas narraciones es que presentan unos hechos ocurridos tras la persecución de un animal extraordinario, normalmente, un ciervo blanco”.⁶⁴ El cazador, joven de extraordinaria belleza, descubre una muchacha que se está bañando y que no se asusta, sino que platica con el caballero.⁶⁵ Como se ve claramente los elementos de estas narraciones coinciden con lo que se muestra en este relato onírico, pues

⁶² Georges Duby, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid: Alianza, 1990, p. 72.

⁶³ *Palmerín de Olivia*, cap. XII, p. 30.

⁶⁴ Carlos Alvar, “Mujeres y hadas en la literatura medieval” en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, p. 23.

⁶⁵ El tópico del hombre que ve a la mujer mientras ésta se baña se encuentra ya desde *Las metamorfosis* de Ovidio en donde se cuenta la historia de Acteón y Artemisa. El relato comienza cuando ésta doncella está bañándose en los bosques cercanos a la ciudad beocia de **Orcómeno** y Acteón se topa con ella. Éste se detiene y se queda mirándola, fascinado por su belleza arrebatadora. Cuando lo descubre, Artemisa como castigo lo transforma en ciervo y envía a los cincuenta sabuesos de Acteón para que lo maten. Éstos lo despedazan y lo devoran pensando que es un ciervo y no su amo y después buscan sollozando a su amo. Para consolarlos el centauro Quirón construye una estatua de su difunto dueño. Véase en Ovidio, *op. cit.*, (III), p. 130. En la Biblia se relata la misma situación de la mujer que se espía mientras se baña, en la historia de David y Betsabé (II-Samuel, 11:1-26) sólo que en este caso no es el hombre que observa el que muere sino el esposo de la mujer, Urías el hitita.

Palmerín es un hombre muy hermoso: “E tanto más crecía se acrescentava su fermosura”,⁶⁶ la doncella es extremadamente bella, se le presenta en una fuente y posteriormente le habla. Polinarda bien podría ser el hada de la imaginación folclórica medieval; sin embargo, con las palabras que pronuncia la doncella se despeja cualquier relación con el elemento férico y se pasa al plano profético y de predestinación de los dos jóvenes que se apoya en sus marcas de nacimiento: “mira cómo nos fizo Dios para en uno, que nos señaló a ambos de una señal: tú la tienes en el rostro e yo en la mano del corazón”,⁶⁷ este signo tiene dos funciones en el caso de Palmerín, pues permitirá que como niño abandonado pueda ser reconocido por su madre, identificación se extenderá también a su relación amorosa, ya que sin esa marca y el nombre de su amada es imposible que el caballero la encuentre,⁶⁸ sobre todo porque su belleza se le quedó en la memoria y como ésta es poco confiable el joven puede confundirse en su búsqueda como le sucede con Laurena: “Todos lo miravan e se maravillaban d’él, mas más se maravillava Palmerín de la fermosura de la fija del duque e mirávala muy afincadamente, pensando que era su señora”.⁶⁹ El amor que siente el caballero por esta mujer crece tanto que incluso le es imposible prestar atención a las conversaciones cotidianas: “Pocas cosas de las que el Duque le dezía entendía él, tan grande era su pensamiento en aquella doncella”.⁷⁰ El error que Palmerín comete por creer que la hija del duque es la misma doncella de sus sueños, se corrige cuando conoce el nombre de la mujer de la que se enamoró: “Llámase Laurena –dixo ella– e sabed que hay en ella toda bondad. Palmerín fue turbado cuando esto oyó e dixo en su corazón: –No es este el nombre que las fadas me dixeron; o yo no lo entendí o llamaron a mi señora Polinarda. Mucho soy cavallero de malaventura pues en tal cuidado soy puesto”.⁷¹ Una vez que Palmerín sale de la confusión puede continuar su búsqueda. Con la Infanta Arismena le sucede algo muy similar, pero en esta ocasión lo que busca es el lunar: “Palmerín fue muy alegre con la Infanta por miralla bien si tenía la señal en la mano que la

⁶⁶ *Palmerín de Olivia*, cap. XII, p. 30.

⁶⁷ *Loc. cit.*

⁶⁸ Esplandián, del mismo modo que Palmerín también encontrará a Leonorina por la marca de nacimiento en la que tiene su nombre: “Entonces encendieron una vela, y desembolviéndolo vieron que tenía debaxo de la teta derecha unas letras tan blancas como la nieve, y so la teta izquierda siete letras tan coloradas como brasas bivas; pero ni las unas ni las otras supieron leer ni que dezían, porque las blancas eran de latín muy oscuro, y las blancas en lenguaje griego muy cerrado”. Garci Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, cap. LIII, p. 164. A pesar de que la predestinación en los dos personajes es evidente, en el caso de Palmerín no se muestra desde el nacimiento sino en el momento en que tiene la edad para amar.

⁶⁹ *Palmerín de Olivia*, cap. XX, p. 48.

⁷⁰ *Loc. cit.*

⁷¹ *Ibidem*, cap. XXII, p. 51.

donzella le mostró; más no gela pudo ver, que no era aquélla la que el pensaba ni era tan hermosa como la otra”.⁷²

Aunque son las marcas de nacimiento el elemento más notable de la predestinación de los dos amantes, no debe olvidarse que el atractivo físico también es un factor importante pues, como apunta Sales Dasí, “cuando la naturaleza física y moral del caballero literario y la dama protagonista se concibe en términos tan excepcionales, parece que lo más lógico será que entre ambos se establezcan unas relaciones personales que acaben desembocando en una historia de amor”,⁷³ por tanto, es natural que Polinarda y Palmerín se unan; sin embargo, esto es difícil porque el caballero no va a dejarse llevar por un sueño, entonces surgen otros cuya función es reafirmar la veracidad de las imágenes oníricas e incitar a la acción:

Y en la noche, quando fue dormido, vido aquella donzella que la noche antes avía visto, e traía una corona muy rica en las manos e dezíale: –“Palmerín, esta corona ha de ser puesta en mi cabeza con grande honrra por amor de ti”–. E desde esto le dixo, fuesse luego. Palmerín despertó; muy más maravillado fue que de antes e toda la noche estovo pensando en la donzella, e dezía que si tal como huviessse en el mundo que era dina de ser señora d’el.

Diez noches soñó Palmerín aquella donzella e cada noche de su manera. E la postrera parecióle que la donzella venía contra él muy sañuda e dezíale: –“Palmerín, ¿por qué tardas de buscarme? ¿Piensas que es vano lo que has visto? Por cierto que grandes cosas has de fazer por donde parescerá en ti el alto linaje donde vienes. No esperes más de verme en esta montaña. E si la mi vista el tu coraçón ha ferido, trabaja de buscar el remedio, que tu afán no será en balde más antes te traerá en gran alteza. E no quiero más decirte por poco te das mis palabras”. –E bolvió el rostro, diciendo esto muy sañudo. Palmerín no la vio más en sueños fasta que la vió claramente, como vos contaremos, que por ella sufrió muchas cuytas y mortales desseos.

E como el despertó, sintió grave tormento en su coraçón, lo que fasta allí no había sentido, aunque tantas vezes aquella donzella había visto. E como él se había criado en aquella montaña adonde muy pocas veces había visto a otra persona sino a su padre y hermanos, no alcançava a conoscer las cosas del mundo. Mas la cruel llaga de amor que la vista de aquella donzella fizo lo abivó tanto que luego quisiera ir a buscarla, e dezía en su pensamiento: “Ay Palmerín, ¿cómo no fazes el mandado de aquella señora? No sin causa ella me ha parecido tantas vezes. Yo prometo a Dios que fasta fallarla no quede, aunque todo el mundo rebuelva, y otra ninguna será señora de mi coraçón sino ella.”⁷⁴

La imagen de la corona que se muestra en este sueño puede tener dos significados; el primero se refiere a que en el momento en que se le da el título de emperador de Constantinopla a Palmerín, Polinarda, como su esposa, también se corona; el segundo es todavía más claro y hace referencia al hecho de que efectivamente Palmerín le colocará a su amada una corona que ha encontrado como consecuencia de su aventura en el castillo de los diez padrones:

⁷² *Ibidem*, cap. XVI, p. 39.

⁷³ Emilio José Sales Dasí, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁴ *Palmerín de Olivia*, cap. XII, p. 31.

E fallaron en una arqueta dos tocados fechos a manera de coronas: éstos eran tan ricos que sería dura cosa se creer dezirvos las riquezas de las piedras que en ellos avía. E fallaron una copa muy rica a maravilla, labrada de maravillosa obra, e en ella estava un anillo de gran valor. E como ellos esto fallaron, dudavan si lo tomarían o lo dexarían allí. E estando hablando en esto, vieron una doncella muy fermosa que les dixo: –Muy poderosos Príncipes, las joyas que fallastes llevareýs aquellas por quien vuestros coraçones son atormentados, que las armas fueron guardadas para ustedes e los tocados para ellas. E sabed que aquella que aquí los dexó, los tuvo para vosotros guardados e se tovo por bienandante porque tales dos cavalleros viniesen a su castillo.⁷⁵

Aunado a esto, en todos estos sueños se manifiesta claramente la importancia que tiene la reiteración onírica porque sólo con muchas apariciones de la doncella, Palmerín abrirá los ojos del corazón y dejará de mostrarse incrédulo. La repetición también es una garantía de autenticidad que cuenta con el apoyo de la Sagrada Escritura: “Le songe répété était déjà connu des Anciens. Mais le moyen âge s’est probablement inspiré des rêves de Joseph, [...] et du triple songe de saint Pierre. Lorsqu’il explique le songe de Pharaon, Joseph prête à cette répétition une valeur d’insistance: c’est que la chose annoncée est bien décidée et que Dieu a hâte de l’accomplir”.⁷⁶ Aunque indispensable, esta no es la única función de esta reiteración onírica porque su fin es provocar en el caballero un deseo incontrolable que se calmará sólo cuando la unión con la amada se realice.

La pasión surgida en el héroe, a partir del conocimiento de la dama en sueños, es un tema que se encuentra desde la tradición clásica grecolatina y en las letras árabes, persas y celtas. Luis Gil señala que enamorarse en sueños de una persona desconocida es exclusivo de la novelística, al igual que es propio de la lírica el insomnio de amor. En la Edad Media este tópico fructificó tanto que varios autores lo insertan en sus historias como señala Herman Braet: “un romancier français contera les aventures de Cristal: elles ont pour origine une merveilleuse beauté aperçue en songe, que le jeune homme cherche partout à retrouver. Dans le *Roman des Sept Sages*, il s’agit des rêves complémentaires d’un chevalier et d’une belle dame qui, eux non plus, ne se sont jamais vus auparavant”.⁷⁷ Este tópico no es exclusivo de la literatura, ya que incluso se contempla en la ideología del amor cortés. Andrés el Capellán menciona en su *Tratado sobre el amor* que éste puede nacer o crecer si uno de los amantes sueña con el otro. La presencia física no es necesaria porque el amor es una pasión innata que se origina por la belleza del objeto amado y la percepción que tiene el que ama, debido a esto

⁷⁵ *Ibidem*, cap. CXXXIII, p. 293.

⁷⁶ Herman Braet, “Le songe dans la chanson de geste au XII siècle”, pp. 42-43.

⁷⁷ Herman Braet, “Le rêve d’amour dans le roman courtois” *apud* Julián Acebrón, *Aventura nocturna*, *op. cit.*, p. 319.

“se desea, sobre todas las cosas, poseer los brazos del otro y, en estos abrazos, cumplir de común acuerdo, todos los mandamientos del amor”;⁷⁸ por supuesto, el sentido de la vista tiene en este proceso un papel central porque cuando el amante ve a la amada su imagen se transmite a la imaginación y entonces el corazón comienza a anhelar de forma obsesiva.⁷⁹ Este rasgo se cumple perfectamente en *Palmerín* que no hace otra cosa que pensar en la mujer que ha soñado: “e quedóle en la memoria la fermosura de la donzella; e todo aquel día no pensó en otra cosa”; “e toda la noche estuvo pensando en la donzella”.⁸⁰

Después de este arrebato amoroso el joven sale en busca de la mujer que, además, le ha anunciado algo esencial: la grandeza de sus progenitores. Entonces, el relato proporciona al protagonista los datos clave que movilizarán su actividad de caballero: el amor y el linaje.⁸¹ Cabe decir que aunque éste último es uno de los elementos más importante en los libros de caballerías, en el *Palmerín* se relega a segundo plano porque al caballero le interesa más encontrar a la mujer que ha soñado; por tanto, la aventura es consecuencia de ello y no del intento del protagonista de reencontrarse con sus progenitores. Incluso en varios pasajes del libro el narrador lo hace explícito. En el capítulo XVI, por ejemplo, una mujer desconocida llega a la corte del rey Primaleón, donde se encuentra Palmerín, con la orden expresa de regalarle sus primeras armas antes de que éste pelee con la sierpe; la situación no es diferente de la que se muestra en otras obras que también utilizan el tópico del regalo de las armas mágicas que se proporcionan al héroe antes de su primera aventura. Así sucede con Amadís y la lanza que le proporciona Urganda para que ayude a su padre en su guerra contra el rey Abiés, o con Galaor y la espada “muy ricamente labrada de seda y de oro”⁸² que también es obra de la maga. Sin embargo, a Palmerín las armas mágicas no sólo lo ayudan en sus empresas bélicas, sino que le recuerdan a Polinarda y su búsqueda amorosa; las palabras de la doncella lo confirman: “E por la gran bondad que en vos hay e ha de aver, vos ama e dízevos

⁷⁸ Andrés el Capellán, *Tratado sobre el amor*, trad. de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona: El festín de Esopo, 1985, p. 55.

⁷⁹ Varios autores dicen que la vista es el sentido primordial del amor, porque a través de los ojos se conoce el alma. Marcilio Ficino menciona que la belleza del espíritu es el fulgor en la armonía de doctrina y costumbres. Para él esta luz sólo puede percibirse utilizando los ojos y ningún otro sentido. Baltasar Castiglioni agrega: “aquellos espíritus vivos que salen por los ojos, por ser engendrados cerca del corazón, también cuando entran en los ojos donde son enderezados con saeta al blanco, naturalmente se van derechos al corazón, y hasta allí no paran, y allí se asientan como en su casa, y allí se mezclan con los otros que ya estaban dentro. [...] Los ojos salen, arremeten, y hacen todo el hecho, dañando y trastornando cuanto topan; en especial cuando por derecho camino envían sus rayos a los ojos de la persona amada en tiempo que ella haga lo mismo; porque entonces los espíritus de entrambos se topan y se encuentran, y en este dulce encuentro se toma la calidad del otro”. Baltasar Castiglioni, *El cortesano*, lib. III, cap. VI, *apud* Julián Acebrón, *Aventura nocturna*, *op. cit.*, p. 357 *cfr.* Con Emilio Sales Dasí, *La aventura caballeresca*, *op. cit.*, pp. 49-51.

⁸⁰ *Palmerín de Olivia*, cap. XII, pp. 30-31.

⁸¹ Véase Javier Roberto González, “Los sueños proféticos del *Palmerín de Olivia...*”, *op. cit.*, p. 224.

⁸² *Amadís de Gaula*, cap. XI, p. 339.

que guardeys este escudo, que en él fallareys el secreto de vuestro coraçón”.⁸³ Al principio esta frase puede parecer enigmática, pero cuando el caballero ve el escudo con la imagen de un puño cerrado se da cuenta de lo que quiere decir y exclama:

Verdaderamente ésta es la mano de la doncella que yo vi e aquel cavallero gran sabidor la puso aquí porque yo conoscieste que no es vano lo que vi. Otra vez tornó a jurar, por la fe que a Dios devo e por la orden de cavallería que yo oy rescebí, de andar por todo el mundo a buscarla, aunque resciba grande afán e trabajo: nunca otra será señora de mi coraçón sino ella [...] Conviéneme de no folgar fasta que la falle, porque mi coraçón no sea desfecho con su desseo.⁸⁴

Aquí queda claro que la salida de Palmerín al mundo es consecuencia del amor que siente por Polinarda y este tema es tan importante que el autor del libro lo resalta en otro capítulo: “Yo prometo a Dios que fasta fallarla no quede aunque todo el mundo rebuelva, y otra ninguna será señora de mi coraçón sino ella”.⁸⁵

Cuando Palmerín encuentra a la doncella que ha buscado incansablemente y consuma su amor, los relatos oníricos también desaparecen, pues la finalidad de éstos es precisamente culminar la unión de los amantes. Pero en este entramado narrativo queda aún un secreto por descubrir; los sueños de los enamorados no son espontáneos, sino creados por el sabio Adrián quien “conociendo la gran bondad de Palmerín por su saber e del alto linaje de donde venía, le fizo ver en sueños todas las cosas que haveys oído de Polinarda, pensando que en Palmerín sería bien empleada la bondad e fermosura de aquella doncella”.⁸⁶ El sabio no actúa de mala fe; sin embargo, el uso de la magia complica la situación en torno al sueño porque a ésta se le atribuyó un carácter trasgresor y de pecado cuando se consolidó el cristianismo. Esto trajo como consecuencia una serie de referentes negativos que provocaron que toda clase de magia, incluyendo la benéfica, se interpretara “como humana, artificial y falsa, en oposición al milagro, que es sobrenatural y verdadero”.⁸⁷ La magia en este momento se encontraba en el terreno demoníaco, pues toda persona que la practicaba poseía poderes diabólicos. A pesar de esta visión negativa de la Iglesia, algunos escritores medievales distinguieron entre la magia natural y la diabólica. La importancia de esta división es que más tarde permitiría distinguir dos tipos de acuerdo con el tipo de poder que se usaba: “if it relies on divine action or the manifest powers of nature it is not magical, while if it uses demonic aid or occult powers in

⁸³ *Palmerín de Olívia*, cap. XVI, p. 39.

⁸⁴ *Loc. cit.*

⁸⁵ *Ibidem*, cap. XII, p. 31.

⁸⁶ *Ibidem*, cap. XXVIII, p. 66.

⁸⁷ Rafael Mérida Jiménez, *op. cit.*, pp. 1-2.

nature it is magical”.⁸⁸ Por tanto, la diferencia fundamental es la súplica a Dios o la manipulación de los seres o fuerzas espirituales; como Adrián manda los sueños a los dos enamorados tomando en cuenta la premisa fundamental de que Él es quien ordena, pero ejecuta a través de algunos hombres privilegiados, aleja cualquier duda que pudiera existir en torno al fenómeno onírico en el libro. Este tema se reiterará constantemente con la introducción de frases que alaban el poder del Señor y su designio inexcusable: “que las cosas que Dios tiene ordenadas no se pueden excusar”; “Amigo dad gracias a Dios qu’Él es el que lo hizo” o “todas las cosas vienen por Dios”.⁸⁹

Además de los sueños amorosos cuya finalidad es la unión de los amantes, en el *Palmerín* hay otros relatos oníricos que también incluyen a los enamorados, pero con una intención totalmente distinta: reprender al caballero porque no se da prisa por encontrarse con la amada, mostrar a Palmerín el enojo que siente Polinarda por su engaño y revelar a ésta la infidelidad del caballero. El primer relato se presenta después de que una serie de aventuras han separado a los dos enamorados por mucho tiempo, separación que, además, parece prolongarse indefinidamente pues, justo cuando Palmerín planea regresar a Alemania, Trineo le pide que lo ayude en su relación con la reina Agriola. Palmerín se queda a remediar el mal de amor de Trineo y el problema que tiene el rey de Inglaterra, lo que trae como consecuencia un nuevo sueño que le recuerda al héroe su deber con la mujer a la que ama: “Palmerín fazía esto porque la noche antes avía soñado a su señora Polinarda e víala muy triste e dezíale: – “Amigo, ¿qué faré, que me quieren apartar de vos?”. –Y este sueño le dio gran pena y acordó de embiar su enano por escrevirle con él”.⁹⁰

La frase que pronuncia la doncella es una súplica ante una situación que realmente puede suceder, pues mientras el héroe se encuentra alejado, llega a Alemania una embajada francesa con la propuesta de casar a la princesa con el hijo del rey francés, Luymanes. El padre de la doncella acepta y con esto se cumple el anuncio del sueño en él que se ve el peligro de la separación de la que habla Polinarda. Sin embargo, gracias a los ruegos de la princesa, que argumenta que no puede casarse si su hermano Trineo no se encuentra con ella, se retrasa la boda. La unión entre Luymanes y Polinarda nunca se lleva a cabo porque las múltiples aventuras de Trineo lo alejan indefinidamente del reino de su padre; sin embargo, el sueño es utilizado nuevamente como generador y motor de la acción porque incita a Palmerín a apresurar el regreso a Alemania. Este retorno apresurado provoca que la nao del caballero

⁸⁸ Richard Kieckhefer, *op. cit.*, p. 14-15.

⁸⁹ *Palmerín de Olivia*, caps. XLV y XX, pp. 47y 66.

⁹⁰ *Ibidem*, cap. LXIX, pp. 151.

sea capturada por naves turcas, lo que trae como consecuencia nuevas aventuras y hazañas del héroe por tierras extrañas.

Aunado a esto, Javier Roberto González señala que el temido peligro de separación de los dos amantes “responde a uno de los tópicos de toda relación cortés, concebida siempre como ardua y constantemente puesta a prueba por obstáculos y dificultades de todo tipo”.⁹¹ También Andrés el Capellán menciona causas por las que aumenta el amor y que son un reflejo de las pruebas que han tenido que pasar Polinarda y Palmerín: la lejanía y los encuentros ocasionales y dificultosos, el enojo de alguno de los amantes que hace que el otro tema que el enfado dure eternamente e, incluso, los celos de alguno de los dos enamorados. Como se observa en los próximos sueños, estas son características constantes de la relación amorosa de los protagonistas del libro que en lugar de separarlos los unen más.

El segundo relato onírico se presenta después de que Palmerín tiene relaciones con la reina de Tharsis, quien se ha valido de un vino confeccionado con toda clase de hierbas para nublar el entendimiento al héroe:

E como fue tiempo, las mesas fueron puestas para cenar, e las doncellas de la Reyna servían delante de Palmerín e de Olorique, e la una d'ellas tenía cargo de les dar de beber de un vino a ambos a dos, confacionado con muchas cosas, y a ellos les parecía el mejor del mundo e bevían a su sabor. E no fue acabada la cena quando ambos a dos los tomó muy gran sueño tanto que no se podían valer; e la Reyna les fizo echar en un muy rico lecho qu'estava en una cámara, e despidió luego. Alí Farán e a su mujer e a todos los que allí estaban, y ella tomó dos de sus doncellas de quien más se fiava e tomaron a Olorique por los pies e echáronlo del lecho sobre un estrado: él estava tal que no sentía nada. E la Reyna se desnudó e fuese a echar con Palmerín e tomoló en sus braços e començóle de abraçar a su voluntad. E Palmerín estava fuera de todo su sentido e como sentió los abraçados de la Reyna no los desechó mas antes dormió con ella no sabiendo lo que fazía. E ansí estuvo fasta la media noche la Reyna a su sabor, folgando con Palmerín a su voluntad; e desque vido que era ora, levántose e fizo tornar allí a Olorique e fuese a su cámara muy leda.⁹²

En esta narración se encuentra el tópico del engendramiento inconsciente del que Elizabeth Frenzel habla ampliamente.⁹³ Según esta autora, uno de los rasgos distintivos de este acto consiste en que en el sentido estricto de la palabra no es forzado, pues frecuentemente la persona destinataria despierta como de un trance sin que haya culpa, remordimiento o inclusive conciencia del acto. Este tópico se encuentra en numerosos textos. El personaje de Merlín, por ejemplo, es engendrado mientras su madre duerme: “E el diablo, quando la vio ansí dormir e que se le havía olvidado todo aquello que el sancto hombre bueno le havía

⁹¹ Javier Roberto González, “Los sueños proféticos del *Palmerín de Olivia*”, *op. cit.*, p. 241.

⁹² *Ibidem*, cap. XCV, pp. 194-195.

⁹³ Véase Elizabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid: Gredos, 1980, s.v. “concepción inconsciente”.

mostrado e amonestado que fiziese, plúgole mucho [...]. E yogó con ella e engendró un hijo, así dormiendo”.⁹⁴ San Macario, al igual que la madre de Merlín, debido a una maquinación diabólica, fornicó dormido. El capítulo del *Amadís* en el que se concibe a Florestán es aún más específico:

[...] fue el rey Perión llamado a una cámara, donde en un rico lecho se acostó, y como del camino cansado anduviesse, adormeciósse luego y no tardó mucho que se halló abraçado de una donzella muy fermosa, y junta la su boca con la d'él, y como acordó, quiso tirarse afuera, más ella lo tovo [...] y cumplió con ella su voluntad aquella noche, donde quedó preñada, sin que el Rey más la viese, que seyendo venido el día se partió del Conde.⁹⁵

En el *Palmerín*, la reina de Tharsis también parirá un hijo producto de este engaño que “pareció bien a su padre en ardimento e bondad e en franqueza e hermosura, y en todas buenas maneras que cavallero podía tener las tovo él muy complidamente”.⁹⁶ Es significativo que a este hijo se le ponga el nombre que recuerda la treta de su madre: “E la Reyna le puso nombre Polendus porque tomasse los nombres de Palmerín e de su abuelo Florendos, porque eran la flor de la cavalería del mundo e también porque en aquella tierra quería decir ‘hurtado’”.⁹⁷ Con este pasaje se confirma que la función más importante del tópico es la continuación del linaje del héroe porque los hijos concebidos consciente e inconscientemente seguirán los pasos del padre y en muchas ocasiones los mejorarán. Como apunta Dayle Seidenspinner-Núñez: “The son’s excellence is a given for heredity, [...] it is a dramatic imperative that the son, if he is to fulfill his hereditary potential, establish an autonomous heroicity”.⁹⁸

Aunque el punto central de estos episodios es la concepción, los autores utilizan el recurso para enseñar la imagen de la dama lasciva que se contrapone con las virtudes de la amada del caballero, ya que estas mujeres engañadoras olvidan cualquier obstáculo moral para conseguir sus objetivos y se presentan, sobre todo, “como adversarias del héroe en la medida en que obstaculizan su quehacer caballeresco o propician nuevas aventuras para que este demuestre su singular perfección”.⁹⁹ El sueño que tiene Palmerín, después de que ha

⁹⁴ *El Baladro del sabio Merlin*, cap. II, p. 11.

⁹⁵ *Amadís de Gaula I*, cap. XLII, pp. 626-628.

⁹⁶ *Palmerín de Olivia*, cap. XCV, p. 195.

⁹⁷ *Loc. cit.*

⁹⁸ Dayle Seidenspinner-Núñez, “Fathers and sons: Notes on the Evolution of the Romance Hero”, *Quondam et Futurus*, Mildred Leake Day, 1988, p. 23.

⁹⁹ José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, “La otra realidad en los libros de caballerías (II): damas y doncellas lascivas” en *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, ed. de Rafael Alemany, Joseph Lluís Martos y Joseph Miquel Manzanaro, Alicante: Symposia philologica, 2005, p. 1010.

dormido con la reina de Tharsis, confirma la integridad de Polinarda, quien cree en Dios e incita al caballero a alejarse del mal:

E Palmerín dormió el vino que avía bevido en la mañana parecíale en sueños que vía a su señora muy ayrada contra él e deziále: –“¡Ay Palmerín, cómo yerran aquellos que tienen por bueno e leal! Por cierto tu no lo eres pues así me tienes olvidada e no te acuerdas de la gran cuyta que passo por ti. E sobre todo fezísteme aora trayción e más has errado contra aquel alto Señor que te crió. E yo te digo, si luego no te partes de aquí, que jamás te veré ni perdonaré tu yerro.” E parezíale que deziendo esto le desaparecía e yva muy triste. A Palmerín le parecía que la llamava e le pedía por merced que le perdonasse; ella no se curava d’ello. Él tomava tanto pesar que salía de su seso, e començó de dar muy grandes bozes diziendo–: “¡Ay cabtivo!, ¿qué faré, que he perdido la gracia de mi señora?”. E esta bozes no fueron en sueños más verdaderamente. Despertó llorando muy fieramente e deziendo muy dolorosas cosas.¹⁰⁰

Palmerín despierta a una realidad que ignoraba porque la infidelidad que cometió no ha sido de manera consciente. Esta premisa tan simple exime al caballero del error porque como menciona Andrés el Capellán, “no hay una razón válida para reprochar a nadie lo que ha hecho obligado por la fuerza, a menos que luego consienta repitiéndolo”.¹⁰¹ A pesar de esto, el caballero cumple su penitencia con la angustia que le genera el sueño después de que despierta, lo que motiva el consuelo de la Reina quien le dice “que no creyese en sueños, que eran vanidades”.¹⁰² Es evidente la intención que el autor tiene de contrastar estas palabras con la realidad que demuestra exactamente lo contrario, pues las imágenes son un espejo de lo que en verdad ha sucedido, pero a la mujer le conviene alejar del caballero cualquier sospecha que pudiera surgir en torno a la seducción de la que ha sido objeto. Para dar fin a la anécdota de la reina engañadora, se inserta un nuevo sueño que se cuentan los amantes en el momento en que “descansaron de los mortales desseos que ambos avían pasado”,¹⁰³ y cuando Palmerín, tras su larga ausencia, ha regresado de Alemania, este momento tan íntimo ayuda a Polinarda a hablar de los celos que sintió tras las terribles imágenes que vio mientras dormía:

–Ay mi verdadero amigo, ruégoos que me digaýs si por esas tierras que vistes si me fezistes algunas trayciones. Que yo vos digo en verdad que no ha mucho tiempo [que estando echada en mi lecho soñé un sueño] espantoso para mí: que vos veýa en un lecho echado con una dueña que tenía una corona de oro en la cabeça y era muy fea a maravilla; e yo, quando ansí vos veýa, deziávos cosas muy estrañas porque la dexássedes e veniéssedes para mí; e aquella Reyna me respondía: “Sábete, Polinarda, que aunque a ti te pese, Palmerín me dexará parte de su coraçón”. Yo quando aquello oýa llorava mucho de coraçón, e vos quando me víades levantávadesvos de cab’ella

¹⁰⁰ *Palmerín de Olivia*, cap. XCV, p. 195.

¹⁰¹ Andrés el Capellán, *ibidem*, p. 317.

¹⁰² *Loc. cit.*

¹⁰³ *Palmerín de Olivia*, cap. XCVIII, p. 204.

muy apriessa e veníadesvos para mí. E así desperté con la mayor cuita del mundo. Palmerín, que este sueño oyó, maravillóse mucho e pensó en su corazón que la Reyna de Tarsis le avía engañado aquella noche que le fizo la fiesta y él que se echó con ella; e dixo a Polinarda:

–Por la fe que devo a Dios y a vos, que yo no fize jamás trayción ni la pensé de fazer acá ni allá, salvó si una Reyna mora, –aquella que vos conté–, no me engañó con sus encantamientos: que una noche estuve fuera de mi seso con el vino que me dio a beber. Entonces le contó el sueño que él avía soñado.¹⁰⁴

Este relato presenta varias peculiaridades: por primera vez la doncella, protagonista de cada revelación onírica que ha tenido el caballero, aparece como soñadora; aunado a esto, los sueños que tienen los dos amantes ocurren al mismo tiempo y de forma paralela creando así el único *sueño doble* de la obra.¹⁰⁵ Pero ¿qué es un *sueño doble*? Harriet Goldberg se refiere a él cuando habla del soñador que sueña que se despierta, aunque este despertar es sólo un segundo episodio del mismo sueño.¹⁰⁶ Sin embargo, en el caso del *Palmerín* se relaciona más con el tipo onírico que se encuentra en algunos pasajes del Nuevo Testamento y, particularmente, en el libro de Hechos (9: 10-19), donde se narra la historia de Ananías quien recibe en sueños el mandato de ir a la casa de Judas a buscar a un hombre llamado Saulo de Tarso, e imponerle las manos para que recupere la vista. Al mismo tiempo en que este hombre tiene esta revelación, Saulo sueña que un varón, cuyo nombre es Ananías, le impone las manos para que se cure. Como se observa en este pasaje, ambos hombres perciben una parte de la realidad que se completa cuando los dos fragmentos del espejo se unen para cumplir el mandato; por tanto, el *sueño doble* es “la revelación onírica que se le presenta al mismo tiempo a dos personas diferentes”.¹⁰⁷ Aunque el sueño de los enamorados cumple con este requisito, también tiene algunas diferencias, ya que es a Polinarda a quien se le muestra el engaño con detalles minuciosos e, incluso, la dueña se dirige a ella para hablar acerca de la parte del corazón de Palmerín que se quedará en sus manos. Esta imagen del corazón como símbolo del hijo es idéntica a la que se encuentra en el episodio del *Amadís* cuyo protagonista es el rey Perión. Con este sueño, el caballero ahora está consciente del engaño que cometió involuntariamente, pues los hechos narrados por la princesa provocan que su memoria dormida durante tanto tiempo despierte uniendo cada pieza de los acontecimientos. Al ver la realidad, el héroe apela a su inocencia porque sus actos fueron incitados por el vino que bebió esa noche. Cuando Polinarda oye esta confesión actúa de manera totalmente diferente a su figura onírica y perdona al caballero, cerrando así no sólo el episodio de la infidelidad, sino

¹⁰⁴ *Loc. cit.*

¹⁰⁵ Véase Javier Roberto González, “Los sueños proféticos del *Palmerín de Olivia...*”, *op. cit.*, p. 224.

¹⁰⁶ “The Dream Report as a Literary Device in Medieval Hispanic Literature”, p. 26.

¹⁰⁷ Javier Roberto González, *art. cit.*, pp. 246-247.

“toda una etapa en su relación cortés con el héroe, relación que en adelante ya no se servirá de sueños sino de más palpables realidades”.¹⁰⁸ Efectivamente, a partir de este capítulo no se presentarán más sueños porque los amantes ya pueden amarse libremente.

En el siguiente y último apartado de este estudio se encuentran los sueños de culpa y castigo en los que participan tres personajes: Urbanil, Esclotre y Palmerín.

3.4 SUEÑOS DE ADVERTENCIA Y CASTIGO

Los últimos tres relatos oníricos que se analizan también son motores fundamentales de la acción narrativa porque obligan a los personajes a conducirse de distinta manera con el fin de elidir la situación fatal que se les muestra en sueños. Urbanil, por ejemplo, ve imágenes terroríficas mientras duerme, como consecuencia del error que ha cometido al ayudar a Palmerín en su enamoramiento con Laurena, ya que él ha sido el encargado de socorrer a los dos personajes para que intercambien mensajes amorosos: “Mucho tomó a cargo Urbanil, el enano, lo que su señor le mandó, e otro día fuese a la cámara de Laurena. Ella quando lo vio levantóse a él e tomólo por la mano e llegóse a una finiestra con él [...]”.¹⁰⁹ Mientras están en la ventana, el enano guía la conversación para que la doncella conozca el amor que el caballero siente por ella: “Si él es buen caballero –dixo el enano–, mucho vos devéys de preciar porque sobre la su bondad tenéys más señorío que dueña ni doncella que aya en el mundo, que desde la ora que os vio se otorgó por vuestro caballero”;¹¹⁰ al final, después de que Laurena ha confesado que siente lo mismo por Palmerín, Urbanil le lleva las buenas nuevas al caballero: “El enano fue luego a Palmerín e díxole quanto con Laurena avía pasado. Él fue muy ledo a maravilla e díxole: –Amigo, bueno fue aquel día que yo te cobré, que mucho has fecho por mí. Ruégote que de aquí adelante tomes cargo d’este fecho, si mi vida quieres”.¹¹¹

El enano, al hacerse cargo de la situación, está cumpliendo la función de mensajero, quien no sólo es “depositario de la confianza de quien le da el cargo, sino que debe ser lo suficientemente digno y hábil como para representar al personaje que lo comisiona”.¹¹² Aunado a esto, el personaje que nace como consecuencia de la necesidad de mantener en secreto la relación amorosa, pues ésta sólo dura y se sostiene si no se divulga,¹¹³ debe tener

¹⁰⁸ *Loc. cit.*

¹⁰⁹ *Palmerín de Olivia*, cap. XXII, p. 50.

¹¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹¹ *Loc. cit.*

¹¹² Emilio Sales Dasí, *La aventura caballeresca*, *op. cit.*, pp. 45-46.

¹¹³ Véase Andrés el Capellán, *op. cit.*, p. 293.

otras características indispensables como la lealtad y el ingenio para sortear obstáculos y la capacidad para guardar los secretos de los que lo utilizan como mensajero.

Aparentemente, Urbanil posee estas cualidades, pero el sueño le mostrará que es gracias a su mal desempeño que el héroe comienza a alejarse de Polinarda, mujer a la que realmente pertenece:

Mas aquella noche, estando Palmerín durmiendo, oyó al enano dar grandes voces, que estava allí en su cámara durmiendo. Palmerín despertó espantado e levantóse a ver qué había Urbanil, e díxole:

–Amigo, ¿qué has que ansí te aquexas?

–Ay señor –dixo el enano–, que yo pensé que era muerto, que sabed que yo he visto en sueños a una doncella, la más bella que mis ojos vieron, e traía en las manos una espada muy aguda e quería matar con ella, e díxome: –“Vos, don falso enano, morireys a mis manos porque andaýs engañando a vuestro señor e le fazeýs que ame a Laurena e olvide a mí. Dile que más ha podido en él la crianza que hovo qu’el alto linaje donde él viene, pues se contenta con las cosas baxas”–. E ansí como esto dixo diome un fuerte golpe en la cabeça con la espada de llano. Y esto era por lo que yo me quexava.¹¹⁴

Nuevamente, en este pasaje se muestra la espada como el objeto del que Dios se vale para hacer cumplir lo que está escrito, que se reafirma con el carácter iracundo y amenazante de la doncella que provoca en el enano aún más miedo. También es significativo que se reafirme el alto linaje de Palmerín, pero también la pobre crianza, que influye de tal manera en él, que se fija en “las cosas baxas”. Estas palabras se refieren a Laurena que, aunque de cuna noble pues es hija de un duque, no puede superar a Polinarda cuyo padre es el emperador de Alemania. Aunque el sueño se le presenta a Urbanil, sirve para que el héroe reconduzca su camino hacia la búsqueda de la amada que se le presentó en sueños, cumpliendo de esta manera su destino. Además, el sueño no puede verse como falso porque el dolor físico que siente el escudero comprueba su veracidad. Aunado a esto, el hecho de que haya un testigo del sufrimiento del enano evita el engaño o la duda, pues Palmerín es una persona con muchas cualidades morales que no se dejaría engañar fácilmente.

A diferencia de este relato en el que el soñador es el que tiene la dolencia, en la narración onírica del mal caballero, el maltrato es consecuencia del sueño y no está dentro de éste. La historia comienza cuando Esclore rapta a la hija de una dueña que es pariente suya, la viola y después la encierra en una torre llena de encantamientos y custodiada por dos leones para que ningún hombre pueda rescatarla. Además, este caballero azota todos los días a la joven como consecuencia de la negación de su madre de dársela como esposa. La infamia de este hombre no puede quedar impune; por eso la dueña y su hermana le hacen un

¹¹⁴ *Palmerín de Olivia*, cap. XXII, p. 50.

encantamiento al río porque sólo “el cavallero que tuviesse coraçón de entrar al agua”¹¹⁵, regresaría las cosas al lugar en el que estaban antes del rapto. Palmerín es el encargado de terminar esta aventura y cuando llega al castillo después de haber pasado todos los obstáculos, libera a la doncella que se encuentra en muy mal estado, como consecuencia del sueño que había tenido Esclore la noche anterior:

E falláronla muy maltrecha, porqu’el cavallero la avía muy malamente ferido aquella mañana, porque avía soñado que vía a la dueña, madre de la donzella, venir con un cavallero que le sacava la donzella de su poder; e como despertó díxole:
–Yo soy cierto que vuestra madre anda buscando mi mal, mas vos me lo pagaréis.
–E açotóla luego con una verga de fierro muy delgada que tenía fecha para ella e dexóla por muerta.¹¹⁶

El relato además de mostrar la predestinación del héroe realza sus cualidades y la maldad del mal caballero. Las virtudes en cualquier hombre que se dedique a las armas son de dos tipos: propias y distintivas. Las propias son las que conforman su espíritu: castidad, sacrificio, generosidad o caridad; las distintivas son aquellas que se refieren al estado y la sociedad y que a su vez se dividen en dos: superiores e inferiores. En las primeras se encuentra el deber para con el monarca, el país y la dama; en las segundas están las obligaciones con los comerciantes, los niños, los ancianos, los pobres, las mujeres o las viudas. Son precisamente estas virtudes las que hacen del caballero un héroe.¹¹⁷ Esclore aunque se nombra caballero no lo es porque no cumple con estas simples reglas; por tanto, su final en manos de Palmerín es la comprobación de que triunfa el mejor guerrero pero también el mejor ser humano. La forma en la que este mal caballero termina es también significativa porque no sólo se le corta la cabeza: “Palmerín le desarmó la cabeça para gela cortar; y entre tanto el cavallero tornó a sí e sacó una daga que tenía e ferió muy malamente a Palmerín por una pierna, mas presto se vengó que la cabeça del cavallero fue rodando por el campo”;¹¹⁸ sino que sus restos se queman: “E los suyos quemaron el cuerpo de Esclore e mataron e prendieron a todos sus servidores e traxeron al castillo todo quanto fallaron”.¹¹⁹ La acción de reducir a cenizas el cuerpo y el castillo de Esclore tiene que ver con el símbolo del fuego que purifica, pero también con la idea cristiana de que si el cuerpo no existe el día del juicio final el alma no

¹¹⁵ *Ibidem*, cap. LXIII, p. 136.

¹¹⁶ *Ibidem*, cap. LXIII, p. 138.

¹¹⁷ Véase Axayácatl Campos García Rojas, “La tradición caballerescas medieval”, *ibidem*, p. 55.

¹¹⁸ *Palmerín de Olivia*, cap. LXIII, p. 138.

¹¹⁹ *Loc. cit.*

puede regresar.¹²⁰ El peor castigo del mal caballero es éste, pues le quita cualquier posibilidad de salvación.

Finalmente, el último sueño de este apartado se relaciona con el protagonista de la obra y es significativo porque nuevamente se encuentra la figura del sueño de Griana; el león que castiga:

Como Palmerín se echó en su lecho, estuvo pensando en todas las cosas que con su señora avía pasado e cómo estava tan lejos d'ella. Estos [pensamientos] lo enojaron tanto qu'estuvo gran pieça amortescido. E como tornó en sí despertó con grandes gemidos e estuvo gran pieça que no pudo dormir. E como le vino el sueño soñava que; andando a caça por la floresta, que salía a él un león, el más grande e fiero qu'el jamás vio, que le echava las uñas tan bravamente que le rumpía toda su loriga, e avía con él una batalla tan fiera que anduro lo podía vencer; e víase tan aquejado que Trineo le sintió su aquejamiento e despertólo e pescudóle qué avía. Él gelo contó e dixo que otro día quería yr armado a la caça. Trineo le dixo que así faría él.¹²¹

Este relato presenta la misma dificultad que el de Netrido en el que se encuentra el hombre feo, porque su referencia es equívoca, ya que a pesar de que el héroe efectivamente se enfrenta con algunos leones, debe tomarse en cuenta que los capítulos en los que esto sucede están muy alejados del referente de la narración onírica. En el primero de estos episodios, Palmerín tiene que pelear con dos leones que custodian a la doncella que raptó Esclotre; mientras el caballero cruza el río, las bestias salen de éste y comienzan una dura batalla con el protagonista: “Los leones le aquexavan muy mal, mas la malla de la loriga era tan fuerte que los leones, por muy agudas uñas que tenían, no gela pudieron romper. E así tuvo entre ellos una esquivada batalla, que otro caballero ninguno lo podría durar”.¹²² Al final Palmerín sale vencedor y mata a los dos leones. En el segundo episodio, el héroe tiene que enfrentarse no a dos sino a tres leones, como consecuencia del castigo que le ha impuesto el Soldán de Babilonia por matar a algunos caballeros turcos. Al protagonista se le encierra en un corral con estas fieras hambrientas, pues “el leonero [...] aún no les había dado de comer”¹²³ y lucha con los felinos:

¹²⁰ Véase Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. “fuego”. En el episodio de Nason y el caballero Zifar se encuentra también la acción de reducir a cenizas a los malos caballeros: “E porque non encondes la tierra por do fuerdes con la vuestra trayción, non vos quiero echar de mio regno, mas mando que vos saquen la lengua por el percueço por las palabras que quixistes contra mi, e que vos corten la cabeça que vos fezistes cabo de otros para correr la mi tierra e que vos quemem e vos fagan polvos por la quema que en ella fezistes, porque nin vos coman canes nin aves, ca fincarían enconadas de la vuestra trayción; mas que cojan los polvos e los echen en aquel lago que es en cabo del mi regno, a que dizen lago solfareo, do nunca ovo pes nin cosa viva del mundo. E bien creo que aquel lugar fue maldito de Dios, ca segunt a mi fezieron entender aquella es la sepultura de un vuestro bisabuelo que cayo en otra trayción asy como vos fezistes. E ydvos de aquí e nunca vos saque Diosa ende”. *El libro del caballero zifar*, ed. de Cristina González, México: Rey, 1990, p. 239.

¹²¹ *Palmerín de Olivia*, cap. LVI, p. 123.

¹²² *Palmerín de Olivia*, cap. LXIII, p. 137.

¹²³ *Ibidem*, cap. LXXIX, p. 168.

avía entr'ellos tres leones pardos que eran muy crueles a maravilla e como lo vieron levantáronse muy apriessa e viniéronse para él [...] que echó el manto en el braço e sacó su 'spada e firió al primero que a él se llegó, de tal ferida que no se meneó más, mas antes cayó muerto. Los otros dos rompiéronle todo el manto con las uñas mas él los paró tales en poca de ora que poco le pudieron empecer. Él, desque los ovo muerto, vínose a la puerta e abrióla e salió fuera.¹²⁴

Aunque estas dos peleas con leones son significativas, ninguna de las dos se relaciona con lo que ha soñado Palmerín, pues la fiera del sueño lo ataca mientras el caballero se encuentra “andando a caça por la floresta”; ni los leones del río ni los del soldán de Babilonia le salen al encuentro de esta manera. Sin embargo, el gigante Franarque se enfrenta a Palmerín, el día siguiente en que sueña a la fiera y precisamente en el momento en que el héroe regresa de caza con el rey de Inglaterra. El primer elemento importante para que el combate se lleve a cabo en igualdad de circunstancias es que el caballero toma sus precauciones gracias a lo que se le ha presentado en sueños, pues cuando despierta le dice a Trineo que “otro día quería yr armado a la caça”.¹²⁵ Al día siguiente, el rey inglés se extraña de ver a los dos caballeros vestidos para un combate cuando en realidad sólo van de caza; pregunta a los amigos la razón de esa actitud y ellos responden: “que no sabían lo que acaescería en la caça, que querían yr aperejados”.¹²⁶ Es esta precaución de los caballeros la que salva a la hija y esposa del rey porque no pierden tiempo en ir por sus armas sino que enseguida se enfrentan con el gigante. La batalla entre el héroe y Franarque es muy dura pero nuevamente Palmerín sale vencedor:

E víno contra él Palmerín e encontrarónse de las lanças tan poderosamente que no le aprovecharon las fuertes fojas qu'el gigante traía, que no fuesen falsadas, e fizole una gran llaga. E al pasar uno por otro topáronse de los escudos tan fuertemente que los cavallos no los pudieron sostener: Palmerín fue a tierra e ansimesmo el gigante por las ancas del cavallo e fue muy mal quebrantado que nos e podía levantar. Palmerín, que muy ligero era, levántose e sacó su espada e, como el gigante ponía sus fuerças por levantarse, Palmerín se llegó a él e dióle tal golpe con el espada en una pierna que gela cortó casi, por onde el gigante no se pudo sustener en ella; mas, como era de gran fuerza e coraçón, hincóse de rodillas e sacó su espada para se defender e dava tan grandes los gemidos del dolor de la pierna qu'él espantava a quien lo oya. [...] Ovo entre ellos una tan esquivá batalla que no se vos podría contar. Palmerín se supo tan bien guardar del gigante que jamás lo ferió, e él lo ferió de tales golpes que, con la mucha sangre que al gigante salía, enflaqueció tanto que cayó tendido en el suelo. Palmerín le desarmó la cabeça e sin ninguna piedad gela cortó.¹²⁷

¹²⁴ *Loc. cit.* El episodio tiene fuertes reminiscencias bíblicas, pues la imagen del león reverente se encuentra ya en el libro de Daniel (6: 1-17), pues a este profeta lo respetan los leones mientras está en el foso.

¹²⁵ *Ibidem*, cap. LVI, p. 123.

¹²⁶ *Loc. cit.*

¹²⁷ *Ibidem*, cap. LVI, p. 125.

El gigante Franarque tiene el mismo final que Esclore como castigo por el rapto de las dos mujeres. Además, se comprueba que la imagen del león corresponde completamente con la situación anunciada en el sueño.

CONCLUSIONES

El estudio de los sueños en el *Palmerín de Olivia* de 1511, objetivo de este trabajo, requería analizar la tradición onírica que lo antecedía y que le dio origen; motivo por el cual, primero se estudiaron las principales tipologías oníricas de las que se desprenderían los razonamientos y creencias en torno a los sueños, tanto de la Antigüedad como de la Edad Media. Aunado a esto, se hizo un breve recorrido a través de las distintas concepciones del fenómeno onírico en la literatura, desde los griegos y romanos, cuya principal aportación fue el método incubatorio que retomarían autores de siglos posteriores, como el del *Poema de Fernán González*; hasta el Renacimiento, época en la que el sueño y la melancolía se unen irremediamente. Gracias a este recorrido fue posible comprender la importancia e influencia de los sueños bíblicos o hagiográficos en otros textos y, especialmente en los libros de caballerías. Pero ¿cuáles son las características de las narraciones oníricas de todas estas obras y épocas históricas? Primero, desapareció la imagen del sueño como un visitante externo o un dios, lo que dio paso a la creencia de que éste era un proceso fisiológico en el que la interiorización del que dormía tenía un papel preponderante; el sueño verdadero era solamente privilegio de reyes y santos pues, en todos los demás hombres y, de manera particular, en las mujeres, era el diablo quien proporcionaba las imágenes oníricas. Este elemento provocó que el sueño oscilará entre dos polos: el divino y el demoníaco. Junto a esta concepción dual también coexistía la idea de que el sueño era una herramienta indispensable de conocimiento futuro, creencia que se utilizaría constantemente en los relatos oníricos literarios que utilizaban esta característica para adelantar sucesos en la narración. A pesar de que el sueño se mantuvo hasta el siglo XIII en el ámbito de lo sagrado, no debe olvidarse que también se utilizó con fines lúdicos como lo muestra claramente el uso del salterio onírico; este rasgo lo despojaría definitivamente de su esfera divina y provocaría su explotación desmedida como tópico literario.

Es por este uso literario del elemento onírico que en el segundo capítulo se analizó el género al que pertenece la obra del *Palmerín* y los libros de caballerías anteriores a éste: *El baladro*, el *Tristán*, el *Amadís*, *Las Sergas* o el *Florisando*, textos que también tenían muchas narraciones de sueños. A pesar de que en todas estas obras se utiliza el relato onírico para mostrar acontecimientos importantes en la vida de los personajes: muerte, nacimiento, rapto o mandatos expresos para dejar de escribir; éste no es un encadenamiento de sucesos ni rige de manera particular las relaciones entre los protagonistas, ya que éstos no deciden tomando

en cuenta las imágenes que ven mientras están durmiendo, lo que sí sucede con el personaje de Palmerín o Polinarda.

Una vez hecho este pequeño estudio, lo que siguió fue dar inicio al análisis del sueño en el *Palmerín*, estableciendo antes que nada, una tipología de acuerdo con los temas que se utilizaban en cada relato, distinguiendo así cuatro grandes bloques: sueños de nacimiento, de curación, de amor y, finalmente, de culpa y castigo. Además, se estableció un corpus de trece sueños atendiendo principalmente a las marcas de inicio y término de la experiencia onírica (se durmió/ se despertó).

A partir de este análisis se pudo llegar a la conclusión de que los sueños del *Palmerín* tienen una función estilística y estructurante porque dirigen los pasos del héroe y son motores de la acción, pues el caballero sale a la aventura con un único objetivo: encontrar a la mujer que se le ha aparecido tantas veces mientras duerme. Esta búsqueda trae como consecuencia la fama y gloria del protagonista quien, además, tiene apoyo mágico de personajes, como las hadas de la Montaña Artifaria o Adrián, que le ayudan para que finalmente se reúna con su amada. La importancia del sueño en esta obra es tanta que, incluso, las armas del caballero o las marcas de nacimiento se relacionan estrechamente con su destino amoroso: el lunar de la cara de Palmerín es idéntico al que tiene Polinarda en su mano derecha, esta señal como menciona el narrador en múltiples ocasiones, significa que Dios los hizo para que estuvieran juntos y el escudo sólo reafirma esta premisa, pues en éste tiene labrado un puño cerrado de mujer que le recuerda al héroe la doncella con la que debe estar.

Los sueños no sólo guían los pasos del héroe; Griana, Esclotre, Urbanil o Leonarda también toman decisiones sobre asuntos relacionados con la vida cotidiana considerando el fenómeno onírico que, incluso les da las instrucciones necesarias para actuar: la pastora Leonarda recibe la receta curativa de Frisol por medio de un sueño; Esclotre, el mal caballero, golpea a la doncella por lo que vio mientras dormía; a Griana se le exhorta para que se deshaga de su hijo y, finalmente, al enano Urbanil se le golpea porque ha desviado al caballero de su camino amoroso.

Además, los relatos oníricos de esta obra no sólo tienen una función estructurante sino también ideológica, pues a través de éstos se conoce la forma en que concibe el mundo el protagonista quien, a pesar de la confianza ciega que tiene en el fenómeno onírico, es un creyente devoto que siempre deja todo en manos del Señor, como menciona Julián Acebrón el sueño es “una manifestación mágica del orden que apunta a Dios como Supremo Artífice.

Su cometido es establecer contactos entre el protagonista y el Altísimo, quien de este modo hace saber sus designios”.¹

Analizando todos estos elementos puede afirmarse que el sueño genera la relación amorosa entre Palmerín y Polinarda, que la salida del caballero de su comarca adoptiva tiene como consecuencia la aventura y, finalmente, que la narración se apoya de manera importante en la intervención onírica como eje rector del destino amoroso de los protagonistas.

Aunque este trabajo espera haber mostrado la importancia fundamental de los sueños en el *Palmerín*, aún quedan muchos caminos por recorrer que enriquecerían de manera sustancial la comprensión de este texto y ayudarían al estudio de la narrativa caballeresca hispánica. Por ejemplo, a pesar de que la opinión más difundida entre los críticos es que el primer libro del *ciclo Palmeriniano* tiene menos elementos de la materia artúrica, la profusión de sueños es precisamente influencia de ésta, libros como *Cligés* o *La demanda del sancto Grial* los utilizan frecuentemente. Además, los sueños se encuentran tanto en la narrativa caballeresca breve como en la mayoría de los libros hispánicos pero todavía no se ha hecho un intento por sistematizar y establecer corpus oníricos de estos textos, que ayudarían enormemente a completar el panorama del sueño en la literatura hispánica medieval y renacentista.

¹ Julián Acebrón, *op. cit.*, p. 12.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEBRÓN, JULIÁN, *Aventura nocturna: claves del sueño en la literatura castellana medieval y del siglo XVI*, Lérida, Universidad de Lérida, 2001.
- _____, “Del artificio narrativo a la digresión sermonaria. Dos singulares lances en los libros V y VI de Amadís” en *Scriptura*, Lérida, 11, 1996, 7-30.
- _____, “La aventura nocturna. Vigilia sobre un lugar común de la literatura caballerescas” en *Fechos antiguos que los cavalleros de armas passaron. Estudios sobre la ficción caballerescas*, ed. de Julián Acebrón, Lérida: Universidad de Lérida, 2001, 97-124.
- _____, “¿Dormides o velades? La vigilia del alma en los sueños milagrosos” en *Scriptura*, Lérida, 13, 1997, 285-314.
- ALVAR, MANUEL (ed.), *Cantares de Gesta Medievales*, México: Porrúa, 2002.
- ALVAR, CARLOS, “Mujeres y hadas en la literatura medieval” en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, 21-33.
- _____, y MANUEL ALVAR (eds.), *Épica medieval española*, Madrid: Cátedra, 1991.
- ANDRÉS EL CAPELLÁN, *Tratado sobre el amor*, trad. de Inés Creixell Vidal-Quadrás, Barcelona: El festín de Esopo, 1985.
- ARTEMIDORO, *La interpretación de los sueños*, intr., trad. y notas de Elisa Ruiz García, Madrid: Gredos, 1989.
- AVILÉS, MIGUEL, *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*, Madrid: Editora Nacional, 1981.
- BACHELARD, GASTÓN, *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- BANDERA-GÓMEZ, CESÁREO, “El sueño del Cid en el episodio del león”, *Modern Language Notes*, 80-2, 1965, 245-251.
- BAÑOS VALLEJO, FERNANDO, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003 (Colección de Arcadia de las letras, 17).
- BECKER, RAYMOND DE, *Las maquinaciones de la noche: los sueños en la historia y la historia de los sueños*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.
- BELTRÁN, RAFAEL, (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia: Universidad de Valencia, 1998.
- BERCEO, GONZALO DE, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. de Michael Gerli, México: Rei, 1990.

- Bestiario medieval*, ed. de Ignacio Malaxecheverría, Madrid: Siruela, 1996.
- BETTELHEIM, BRUNO, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica, 2004.
- BRAET, HERMAN, “Le songe dans le chanson de geste au XII siècle”, *Romanica Gandensia*, 15, 1975.
- BURTON RUSSELL, JEFFREY, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- CACHO BLECUA, JUAN MANUEL, “Introducción” en Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, vol. I, 5ª. ed., Madrid: Cátedra, 2004, 19-216.
- CAMPBELL, JOSEPH (ed.), *Myth, Dreams and Religion*, Dallas: Spring Publications, 1988.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, AXAYÁCATL, “La tradición caballeresca medieval” en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 51-65.
- _____, *Geografía y desarrollo del héroe en Tristán de Leonís y Tristán el joven*, Alicante: Universidad de Alicante, 2002.
- CAPPELLETTI, ÁNGEL, *Las teorías del sueño en la filosofía antigua*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- CARRIÓN, SEM TOB, *Proverbios morales*, ed., intr. y notas de Sanford Shepard, Madrid: Castalia, 1986.
- CAZENAVE, MICHEL, DANIEL POIRION, ARMAND STRUBEL et al., *El arte de amar en la Edad Media*, trad. de Agustín López y María Tabuyo, Barcelona: Olañeta, 2000.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *Novelas Ejemplares*, t. I, ed., intr. y notas de Juan Bautista Avalle Arce, Madrid: Castalia, 2001.
- _____, *Don Quijote la Mancha*, México: Real Academia Española, 2005.
- CHARBONNEAU- LASSAY, L., *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media I*, traducción de Francesc Gutiérrez, Barcelona: Sophia Perennis, 1997.
- CHEVALIER, JEAN y ALAIN GHEERBRANT (eds.), *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Herder, 1986.
- CICERÓN, MARCO TULIO, *De la adivinación*, ed. intr. y notas de Julio Pimentel Álvarez, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- COHEN, ESTHER, *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, México: Taurus y Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- COROMINAS, JUAN y JOSÉ PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánica*, Madrid: Gredos, 1980.

- CORTÉS GUADARRAMA, MARCOS, “Santo Toribio: una variante primitiva de la leyenda en el *Flos sanctorum con sus etimologías*” en Aurelio González, Concepción Company y Lillian Von der Walde Moheno, *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, México: El colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, en prensa.
- COVARRUVIAS HOROZCO, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid: Iberoamericana, 2006.
- CURTO HERRERO, FEDERICO FRANCISCO en Francisco López Estrada, *Siglos de oro: Renacimiento (Historia y crítica de la literatura española)*, t. II, Barcelona: Crítica, 1980, 286-290.
- DE LA VORÁGINE, SANTIAGO, *La leyenda dorada*, t. I, Madrid: Alianza, 2006.
- DELUMEAU, JEAN, *Historia del Paraíso I. El jardín de las delicias*, México: Taurus, 2003.
- DEVEREUX, GEORGE, *Dreams in Greek Tragedy. An Ethno-Psycho-Analytical Study*, Berkeley: University of California, 1976.
- DEYERMOND, ALAN, “La ficción sentimental: origen, desarrollo y pervivencia” en Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, ed., pról. y notas de Carmen Parrilla, Barcelona: Crítica, 1995, ix-xxxiii.
- _____, “The Lost Genre of Medieval Spanish Literature”, *Hispanic Review*, 43, 1975, 231-259.
- _____, *Historia de la literatura española I. La Edad Media*, Barcelona: Ariel, 2001.
- DI STEFANO, GIUSEPPE (ed.), *Romancero*, Madrid: Taurus, 1993.
- DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, intr. y notas por Joaquín Ramírez Cabañas, t. I, México: Pedro Robredo, 1939.
- DON JUAN MANUEL, *Libro del conde Lucanor*, Madrid: Castalia, 1993.
- DOODS, E.R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza, 1989.
- DUBY, GEORGES, *El año mil*, trad. de Irene Agoff, México: Gedisa, 1989.
- _____, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid: Alianza, 1990.
- DURAND, GILBERT, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- EISENBERG, DANIEL y CARMEN MARÍN PINA, *Bibliografía de los libros castellanos de caballerías*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- El Baladro del sabio Merlín con sus profecías* [1498], ed. facsimilar, transcripción e índice de María Isabel Hernández, estudios preliminares de Ramón Rodríguez Álvarez,

- Pedro M. Cátedra y Jesús D. Rodríguez Velasco, Oviedo: Trea, Hermandad de Empleados de Cajastur y Universidad de Oviedo, 1999.
- ELIADE, MIRCEA, *Tratado de la historia de las religiones*, Madrid: Cristiandad, 1974.
- ESQUILO, “Coéforas”, en *Las siete tragedias*, México: Porrúa, 1999.
- EURÍPIDES, “Reso” en *Tragedias*, intr., trad. y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado, Madrid: Gredos, 1985.
- _____, “Ifigenia entre los tauros” en *Tragedias*, intr., trad. y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado Madrid: Gredos, 1985.
- FERNÁNDEZ GARRIDO, MARÍA REGLA Y MIGUEL ÁNGEL VINAGRE LOBO, “La terminología griega para sueño y soñar”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 13, 2003, 69-104.
- FILÓN DE ALEJANDRÍA, *Sobre los sueños. Sobre José*, Madrid: Gredos, 2003.
- FLORI, JEAN, *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona: Paidós, 2001.
- FRANCE, MARIE DE, *Lais*. (Prefacio, traducción y notas de Philippe Walter) París, Folio Classique, 2000.
- FRAZER, JAMES GEORGE, *El folklore en el Antiguo Testamento*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- FRENK, MARGIT, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- FRENZEL, ELIZABETH, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid: Gredos, 1980.
- GARCÍA GUAL, CARLOS, *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid: Alianza, 2003.
- _____, *Primeras novelas europeas*, Madrid: Ediciones Istmo, 1990.
- GOLDBERG, HARRIETT, “The Dream Report as a Literary Device in Medieval Hispanic Literature” en *Hispania*, 66: 1, 1983, 21-31.
- GONZÁLEZ, AURELIO Y MARÍA TERESA MIAJA (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- GONZÁLEZ, ELOY R, “Tipología literaria de los personajes en el *Amadís de Gaula*” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1991, 825-864.
- GONZÁLEZ, JAVIER ROBERTO, “El sistema profético en la determinación del *Palmerín-Primaleón* como unidad textual (Primera Parte)” en *Incipit: Seminario de edición crítica y textual*, Buenos Aires, 1999, 35-76.

- GONZÁLEZ DE FAUVE, MARÍA ESTELA (coord.), *Medicina y sociedad: curar y sanar en la España de los siglos XIII al XVI*, Buenos Aires: Instituto de Historia de España y Universidad de Buenos Aires, 1996.
- GRACIA, PALOMA, *Las señales del destino heroico*, Barcelona: Montesinos, 1991.
- GUTIÉRREZ TRÁPAGA, DANIEL, *El diablo y lo diabólico en el Baladro del sabio Merlín de 1498*, tesis inédita de licenciatura, México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- HARO, MARTA, “La mujer en la aventura caballeresca. Dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*” en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia: Universidad de Valencia, 1998, 181-217.
- HERMODE, FRANK, JOHN HOLLANDER, HAROLD BLOOM et al. (eds.), *The Oxford Anthology of English Literature I The Middle Ages through the Eighteenth Century*, Nueva York: Oxford University Press, 1973.
- HERÓDOTO, *Historia*, ed., de Manuel Balasch, Madrid: Cátedra, 1999.
- HESIODO, *Los trabajos y los días*, versión, intr. y notas de Paola Vianello de Córdoba, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- HOMERO, *Odisea*, ed., de José Luis Calvo, Madrid: Cátedra, 2005.
- _____, *Ilíada*, Madrid: Gredos, 2000.
- JOSET, JAQUES, “Sueños y visiones medievales: razones de sinrazones”, *Atalaya*, 6, 1995, 51-70.
- _____, “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 de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre-1 octubre de 1993)*, edición de Juan Paredes, Granada: Universidad de Granada, 1995, 499-507.
- KIECKHEFER, RICHARD, *Magic in the Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- LACORDAIRE, D., *Santo Domingo y su Orden*, Salamanca: Edibesa, 1989.
- LE GOFF, JAQUES, “Le Christianisme et le rêves (II-VII^{èmes} Siècles)” en *Il Sogni nel Medioevo. Seminario Internazionale, Roma, 2-4 ottobre 1983*, ed., Tullio Gregory, Roma: Edizione dell’Ateneo, 1985, 171-217.
- _____, y JEAN-CLAUDE SCHMITT (eds.), *Diccionario razonado del Occidente Medieval*, Madrid: Akal, 2003.

- _____, “Los sueños en la cultura y la psicología colectiva del Occidente Medieval”, en *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente Medieval*, Madrid: Taurus, 1983, 282-288.
- LENDO, ROSALBA, “Literatura medieval francesa” en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 125-138.
- _____, *El proceso de la reescritura de la novela artúrica francesa: la Suite du Merlin*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- LEONARD, IRVING, *Los libros del conquistador*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Libro del caballero Zifar*, ed. de Cristina González, México: Rei, 1990.
- LOPE DE BARRIENTOS, *Trattato sulla divinazione e sui diversi tipi d'arte magica*, a cura de Fernando Martínez de Carnero, Torino: Edizione dell'Orso, 1999.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Siglos de Oro: Renacimiento (Historia y crítica de la literatura española)*, t. II, Barcelona: Crítica, 1980.
- LORRIS, GUILLAUME DE Y JEAN DE MEUN, *El libro de la rosa*, pról. y trad. de Carlos Alvar, Madrid: Siruela, 1986.
- LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL, “El laberinto de la ficción en los libros de caballerías” en Emilio José Sales Dasí, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, 9-17.
- _____, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero & Ramos, 2000.
- _____, y EMILIO JOSÉ SALES DASÍ, “La otra realidad en los libros de caballerías (II): damas y doncellas lascivas” en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, ed. de Rafael Alemany, Joseph Lluís Martos y Joseph Miquel Manzanaro, Alicante: Symposia philologica, 2005, 1007-1022.
- LUNA MARISCAL, KARLA XIOMARA, *El Baladro del sabio Merlín. La percepción espacial en una novela de caballerías hispánicas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- _____, “El espacio narrativo de la muerte en *El Baladro del sabio Merlín*” en Beatriz Mariscal y Aurelio González (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, México: Fondo de Cultura, Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey y El Colegio de México, 2007, t. I, 405-419.
- MACROBIO, *Comentarios al sueño de Escipión*, Madrid: Siruela, 2005.
- MARÍN PINA, MARÍA CARMEN, “El ciclo español de los palmerines”, *Voz y Letra*, 7, 1996, 3-27.

- MARTÍN MORAN, JOSÉ MANUEL, “Tópicos espaciales en los libros de caballerías” en *Revista de Filología Románica*, 8, 1991, 279-292.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, ALFONSO, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed., intr. y notas de J. González Muela, Madrid: Castalia, 1985.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, RAFAEL M., “*Fuera de la orden de natura*”: *Magias, milagros y maravillas en el Amadís de Gaula*, Berlin: Kassel, Edition Reichenberger, 2001.
- MICHELET, JULES, *La Bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, trad. de Rosina Lajo y María Victoria Frígola, Madrid: Akal, 2004.
- MOLINER, MARÍA, *Diccionario del uso del español*, Madrid: Gredos, 2004.
- MUCHEMBLED, ROBERT, *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- NEWMAN, FRANCIS XAVIER, *Somnium: Medieval Theories of Dreaming and the Form of Vision Poetry*, New Jersey: Princeton University, 1962.
- OLMO, GERGORIO DEL (ed.), *La Biblia en la literatura española. Edad Media II*, Madrid: Trotta, 2007.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, Madrid: Alianza, 2002.
- _____, *Heroidas*, Madrid, Gredos, 1994.
- PÁEZ DE RIBERA, RUY, *Florisando (guía de lectura)*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- PALLEY, JULIAN, *The Ambiguous Mirror: Dreams in Spanish Literature*, Valencia: Albatros Hispanofilia, 1983.
- Palmerín de Olivia*, intr. de Ma. Carmen Marín Pina, ed. y apéndices de Giuseppe Di Stefano, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- PÍNDARO, *Odas: olímpicas, píticas, nemeas, ístmicas*, intr. y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- PIÑEYRÚA, ALEJANDRA, “La mujer y la medicina en la España Medieval e inicios de la moderna” en María Estela González de Fauve (coord.), *Medicina y sociedad: curar y sanar en la España de los siglos XIII al XVI*, Buenos Aires: Instituto de Historia de España y Universidad de Buenos Aires, 1996, 137-165.
- Poema de Fernán González*, edición de Juan Victorio, México: Rei, 1990.
- Poema de Mio Cid*, ed. de Ian Michael, Madrid: Castalia, 1991.
- Primaleón*, edición de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

- Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, ed. de Ramón Menéndez Pidal, Gredos: Madrid: 1955.
- PRUDENCIO, AURELIO, “Himno para antes del sueño”, *Obras Completas I*, Madrid: Gredos, 1997.
- RAMOS GRADOS, ANA CRISTINA, “Introducción” en Ruy Páez de Rivera, *Florisando (guía de lectura)*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- RODILLA, MARÍA JOSÉ, “Libros de Viajes, de caballerías y novelas caballerescas” en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 235-249.
- _____, “Literatura caballeresca” en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Temas de literatura medieval española*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, 43-53.
- _____, “Representaciones medievales de trasmundo en *El Bernardo de Balbuena*” en Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Caballeros, Monjas y Maestros en la Edad Media (Actas de las V jornadas medievales)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México y El Colegio de México, 1996, 549-557.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCI, *Amadís de Gaula*, 2 vols., 5ª. ed., Madrid: Cátedra, 2004.
- _____, *Sergas de Esplandián*, ed. intr., y notas de Carlos Sainz de la Maza, Madrid: Castalia, 2003.
- ROLLIN PATCH, HOWARD, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- RUIZ GARCÍA, ELISA, “Introducción” en Artemidoro, *La interpretación de los sueños*, Madrid: Gredos, 1989.
- SALES DASÍ, EMILIO JOSÉ, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- SALISBURY, JUAN DE, *Policraticus*, ed. de Miguel Ángel Ladero, Madrid: Editora Nacional, 1984.
- SAN AGUSTÍN, “El espíritu y el alma” en *Escritos atribuidos*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002. (*Obras Completas*, 41)
- SANCHEZ-PRIETO BORJA, PEDRO, “La Biblia en la historiografía medieval” en Gregorio del Olmo (ed.), *La Biblia en la literatura española. Edad Media II*, Madrid: Trotta, 2007.
- Santa Biblia, antiguo y nuevo testamento: antigua versión de Casiodoro de Reina, 1569, revisada por Cipriano de Valera, 1602, otras revisiones: 1862, 1909, 1960. México: Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.

- SANTILLANA, MARQUÉS DE, *Canciones y decires*, ed. y notas de Vicente García de Diego, Madrid: Espasa-Calpe, 1942.
- SEBASTIÁN, SANTIAGO, *El fisiólogo atribuido a san Epifanio*, traducción directa del latín de Francisco Tejada Vizuete, Madrid: Ediciones Tuero, 1986.
- SEIDENSPINNER-NUÑEZ, DAYLE, “Fathers and Sons: Notes on the Evolution of the Romance Hero”, *Quondam et Futurus*, Mildred Leake Day, 1988, 19-34.
- SCHWARTZ, LÍA, “De la imaginación onírica y *La vida es sueño*” en *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea. Jornadas Internacionales de Literatura Comparada, 14 y 15 de noviembre 2000*, (coord.), Tomás Alvadalejo Mayordomo, Madrid: Universidad San Pablo-CEU, 2001, 1-20.
- SÓFOCLES, “Electra” en *El teatro de Sófocles en verso castellano*, México: Jus, 1960.
- Tratados hipocráticos*, ed., intr., y notas de Carlos García Gual, Madrid: Gredos, 1983.
- Tristán de Leonís*, ed. de María Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- VANDENBERG, PHILIPP, *El secreto de los oráculos*, Madrid: Destino, 1979.
- VARGAS LLOSA, MARIO, “Viejos y nuevos libros de caballerías” en Alan Deyermond, *Edad Media I (Historia y crítica de la literatura española)* Barcelona: Crítica, 1980.
- VILANOVA, ARNALDO DE, *Escritos condenados por la Inquisición*, introd., trad. y notas E. Cánovas y F. Piñero, Madrid: Editora Nacional, 1976.
- WALDE MOHENO, LILLIAN VON DER, “Fisiología y sexualidad femeninas en la Edad Media” en Aurelio González, María Teresa Miaja (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- _____, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media (Actas de las V Jornadas Medievales)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México y El Colegio de México, 1996.
- _____, “El amor” en Aurelio González, María Teresa Miaja (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- WILDER, AMOS N, “Myth and Dream in Christian Scripture” en Joseph Campbell (ed.), *Myth, Dreams and Religion*, Dallas: Spring Publications, 1988.

APÉNDICE



Fig. 1 Manuscrito de Vincentius Bellovacensis, *Speculum Historiale* (trad. Jean de Vignay), 1463, fol. 46, *Songe de Jacob*.



Fig. 2 Salterio Parisiense del siglo XIII con el título de "Psautier de Saint Louis", fol. 15v, at *gn songe de Joseph*.

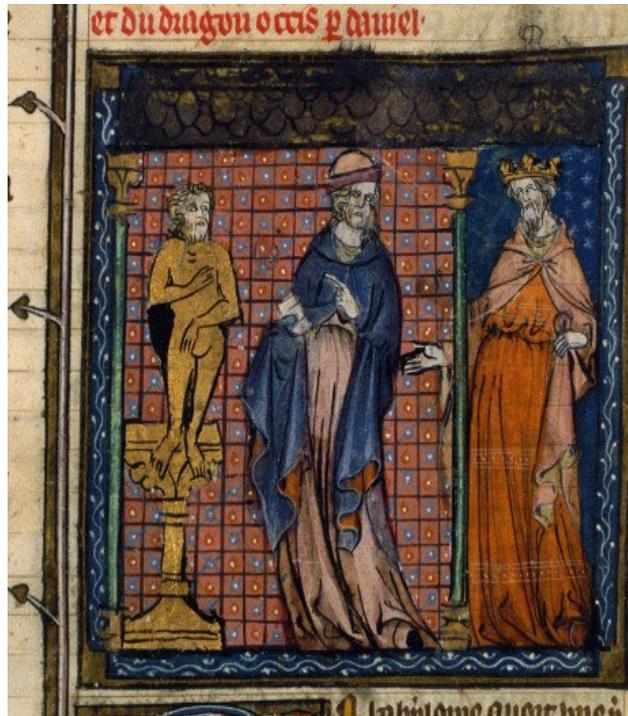


Fig. 3 Imagen del siglo XIV (1320-1330), autor maître.de.fauvel, con el título de "Guiard de moulins", fol. 189 del manuscrito francés 8 con la leyenda: Daniel explica el sueño de Nabucodonosor.



Fig. 4 Manuscrito Francés 160, fol. 30, hystore de jacob selonc la bible. LXXX, siglo XIV.



Fig. 5 Jean de mandeville, "Voyages", siglo XV (1410-1412), manuscrito francés 2810, fol. 161v.



Fig. 6 Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadis de Gaula* (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526).



Fig. 9 *Palmerín de Olivia*
(Venecia, Gregorio de Gregoris, 1526).



Fig. 10 *Palmerín de Olivia*
(Venecia, Juan Paduan y Venturin de Rufinelli, 1534).



Fig. 11 *Palmerín de Olivia*
 (Medina del Campo, Francisco del Canto, a costa de Juan
 Terranova Jácome de Liarcari, 1562).



Fig. 10 *Palmerín de Olivia*
 (Toledo, Pedro López de Haro, 1580).