



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**LOS CAMBIOS DE IDENTIDAD CABALLERESCA DE LOS
PROTAGONISTAS DE *ESPEJO DE PRÍNCIPES Y CABALLEROS*, DE
DIEGO ORTÚÑEZ DE CALAHORRA**

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

MARIBEL AYALA RODRÍGUEZ

ASESOR:

DR. DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA

Ciudad de México, enero de 2019





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis se realizó con el apoyo y en el marco del Seminario de Técnicas y Metodología de la Investigación Literaria del Colegio de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras. Agradezco a sus miembros así como a la Universidad Nacional Autónoma de México por este espacio de trabajo.

Al escribir esta tesis, no sólo tuve presentes las identidades de Trebacio, El Cavallero del Febo, Rosicler y Claridiana, sino las de todas las personas que me han acompañado y apoyado durante el proceso. Por ello, no puedo hacer menos que dedicarles un par de líneas de agradecimiento y cariño, con palabras y frases que sé que cada uno comprenderá.

A Elisa, mi mamá, por tantos esfuerzos y por no dejar de apoyarme hasta cuando está molesta; a Ángel, mi papá, por enseñarme a escuchar y mostrarme sensibilidad cuando más lo necesito; a Elizabeth, la persona con más cambios de nombre en mi vida, por estar a mi lado desde que nací, aguantándome y queriéndome. A los tres, mi familia, gracias por todos los cafés, por cuidarme tanto.

A Adrián, por alentar mi cariño a las caballerías con espadas, libros y gigantes y por amenizar mi vida con música y su compañía.

A Itzel carita de flor, por cada chocolate, cada outfit y cada “cara de...”. Por ser la mejor amiga y la más brillante siempre.

A Amparo, por ser mi fiel compañera de aventuras medievales y áureas.

A Meli, por su franqueza y por no abandonarnos por más glitter que hubiera de por medio.

A Javier, por cada sorpresa en nuestras mochilas, por ser Robin de vez en cuando.

A Frida, por unirse al club.

A mis amigos elefantitos: Dulcita, Judd, Mau, Nati y Vani H., por los sagrados alimentos de los últimos siete años.

A Yara, Estefa e Isabelita, por las pláticas tan bonitas que pudimos tener a pesar del ritmo acelerado de la carrera.

A mis profesores, a quienes nombro en el orden que los conocí.

A Roberto Cruz Arzabal, por salvar nuestro paso por la carrera con sus lecturas, diagramas y ejemplos.

A Aurelio González Pérez, por su empeño en enseñarnos a leer.

A Ana Aguilar Guevara, por enseñarme a disfrutar la lingüística, por la confianza y por los consejos.

A Axayácatl Campos García Rojas, por contagiarnos en sus clases su interés por los libros de caballerías, por introducirme en la lectura del *Espejo de príncipes y caballeros* y por invitarme a formar parte del SENC.

A Carlos Alberto Rubio Pacho, por ampliar mi panorama hispánico con sus clases sobre literatura artúrica y estar siempre dispuesto a ayudarme con mis dudas.

A Daniel Gutiérrez Trápaga, mi asesor, por llegar cual Merlín en mi último semestre de la carrera y ayudarme a darle forma a este proyecto. Por su tiempo, sus atentas observaciones, su inmensa paciencia y su confianza.

A Ana Elvira Vilchis Barrera y Martha María Gutiérrez Padilla, quienes junto con Axa, Carlos y Daniel, aceptaron leer esta tesis, ayudaron a enmendarla y ofrecieron su asesoría en todo momento.

A Gabriela Martín, por sus observaciones durante la exposición de mi proyecto y por señalarme justo a tiempo el otro significado de “rosicler”.

A todos los miembros del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballescica, por compartir sus lecturas, ideas y observaciones y permitirme compartir y enriquecer las mías.

A todos ustedes, gracias por este tiempo.

ÍNDICE

Introducción	06
I. Caballería y literatura	09
1.1 Caballería y literatura en la Edad Media	09
1.2 Caballería y literatura en España	22
II. La identidad en los libros de caballerías castellanos	34
2.1 La caracterización del género	34
2.2 Libros de caballerías: una variedad de identidades	43
2.3 El caso del <i>Espejo de príncipes y cavalleros</i>	51
III. Los cambios de identidad de Trebacio: el origen de los héroes	54
3.1 La identidad del padre	54
3.2 Motivaciones y recursos de caracterización de los cambios de identidad de Trebacio	59
IV. La formación de la identidad de El Cavallero del Febo y Rosicler	75
4.1 El protagonismo doble	75
4.1.1 El Cavallero del Febo	84
4.1.2 Rosicler	93
4.2 La búsqueda de linaje y el amor como motivaciones del cambio de identidad	101
4.2.1 El Cavallero de Cupido	102
4.2.2 El Cavallero del Carro	110
V. Claridiana: el amor y la identidad de El Cavallero del Febo	124
Conclusiones	142
Bibliografía	146

Introducción

La identidad de un personaje literario se construye principalmente a través de sus descripciones y sus acciones dentro de su universo narrativo, pero en ocasiones, gran parte de sus características están dadas por una tradición literaria bien conocida por el público receptor. En el caso de los protagonistas de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI, gran parte de su identidad estaba ya determinada por el modelo del caballero medieval, representado literariamente desde los *romans* franceses del siglo XII en figuras como Lanzarote, Galván y Galaad, entre otros. Luego, ya dentro del género castellano, existieron varias tendencias en la caracterización de estos personajes: mientras unas obras, como *Amadís de Gaula*, pretendían mostrar una imagen ideal del caballero, unas más, como *Florisando*, ponían énfasis en el aspecto moral y religioso, en tanto que otras eran protagonizadas por caballeros que emprendían múltiples aventuras para el entretenimiento y deleite del público. La crítica literaria ha señalado la primera parte del *Espejo de príncipes y cavalleros* como la obra más representativa de esta última tendencia.

La primera parte del *Espejo de príncipes y cavalleros* –en adelante *Espejo I*– también conocida como *El Cavallero del Febo*, es una obra escrita por Diego Ortúñez de Calahorra, publicada en 1555 en Zaragoza. Ha merecido su lugar en la crítica como la obra más representativa de los libros de caballerías de entretenimiento, a pesar de que en el prólogo hecho por el autor se proclama la intención de crear una obra didáctica y con elementos filosóficos. Su afán por la multiplicidad de aventuras se hace evidente desde la presentación de dos caballeros gemelos como protagonistas y la inserción de personajes novedosos como la *virgo bellatrix*. Sin embargo, muchos de sus aspectos no han sido suficientemente analizados en relación con los juicios y etiquetas que recibe. Por ello, esta tesis pretende hacer un análisis menos general de esta obra desde la perspectiva de la identidad de cuatro de sus personajes principales.

Un cambio de identidad se entiende aquí, de forma general, como toda vez que el personaje experimenta un cambio significativo en su caracterización.¹ De manera más específica, los casos que serán analizados son aquellos que marquen transiciones entre distintas etapas de la historia. Por ello, algunos aspectos a considerar serán la pre-historia de los héroes, el nacimiento, el *fosterage*, la investidura, los cambios de nombre y de armas y los hechos amorosos. Todos estos temas y motivos son constantes en todas las obras del corpus de los libros de caballerías, por lo que los estudios acerca de ellos no son pocos; sin embargo, la realización y las consecuencias de todos estos elementos en cada obra son distintas. Así, el propósito de esta tesis es analizar los cambios de identidad de los caballeros principales del *Espejo I*, sus motivaciones y las implicaciones para el desarrollo de la historia. Con esto se espera poder señalar algunos mecanismos de estructuración de la obra y explicar de manera más concisa algunos de los juicios más repetidos por la crítica acerca de ella.

Este trabajo se organiza en cinco capítulos. En el primero se presenta el contexto histórico en que surgió la figura del caballero durante la Edad Media, los atributos que conformaron su identidad, su gradual desfuncionalización y su presencia en la literatura. Asimismo, se da cuenta de su paso al contexto castellano hasta llegar al siglo XVI, época en la que el desarrollo de la imprenta, entre otros factores, permitió la difusión y el éxito de varios géneros de temática caballerescas, el más prominente de ellos: los libros de caballerías. Siguiendo esta línea, el capítulo II ofrece una descripción de los rasgos de este género y de las vertientes principales que la crítica ha identificado en su corpus. De este modo se señalarán algunas de las principales características del *Espejo I*, su estado actual en la crítica, así como el de los principales temas y motivos relativos a la identidad caballerescas. Partiendo de estas bases, en los capítulos III, IV y V se analizarán, en el orden en que aparecen, los cuatro personajes caballerescos cuyos cambios de identidad tienen mayores repercusiones en el desarrollo de la obra: Trebacio, El Cavallero del Febo, Rosicler y Claridiana. La selección de casos está motivada por la

¹ Vid. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, [en línea], s. v. “identidad”: “Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás”.

relevancia que se les da a estos personajes desde su mención en el título completo de la obra, en términos de sus cualidades caballerescas. Por un lado, están El Cavallero del Febo y Rosicler, que son los protagonistas indudables, aquéllos cuyos hechos son el hilo conductor de la narración. Por otra parte, también se incluye a Trebacio y Claridiana, quienes, aunque son personajes más secundarios cumplen roles que aparecen de forma imperativa en el género: el del padre y el de la amada. No obstante, sus caracterizaciones distintas a las de sus equivalentes en otras obras parecen incidir notablemente en el desarrollo de los protagonistas.

I. Caballería y literatura

El propósito de este capítulo es revisar de manera general de los elementos históricos, ideológicos, literarios y culturales que constituyen la identidad del caballero, desde sus orígenes hasta su aparición como el héroe protagonistas del género de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI. Esta revisión busca contextualizar y sentar las bases para que, más adelante, se puedan explicar algunos cambios de identidad de los personajes principales de la primera parte del *Espejo de príncipes y cavalleros*, de Diego Ortúñez de Calahorra, publicada en Zaragoza en el año 1555.

1.1 Caballería y literatura en la Edad Media

La institución de la caballería se conformó durante la Edad Media y tuvo implicaciones importantes en la sociedad de su época, pero para el siglo XVI, época de auge de los libros de caballerías castellanos, ya no ejercía las mismas funciones militares. No obstante, este género da cuenta de lo que ocurrió con el concepto de “caballería” desde sus orígenes medievales, ya que sus protagonistas son el resultado de una simbiosis entre el plano histórico y el de la ficción. Como menciona Pedro M. Cátedra:

la literatura caballescica es también, como los tratados técnicos sobre formación cortesana, sobre arte de la guerra, sobre prácticas de equitación militar, un elemento de referencia fundamental para la imagen del caballero real. Mejor que ningún otro género, esta referencia permite además percibir el cambio conflictivo [de la imagen del caballero], pero también, en virtud de su repercusión metafórica inagotable, la persistencia y el valor de los modelos y códigos caballescicos.²

Los caballeros históricos pasaron por un largo proceso de transformación antes de siquiera asemejarse a la imagen ampliamente difundida que se tiene de ellos. En principio, hasta antes del siglo XII, sólo

² Pedro M. Cátedra, *De la caballería de papel al sueño real de Don Quijote*, p. 16.

existía un tipo de hombres montados a caballo que se dedicaban a hacer la guerra, cuyo papel se fue modificando bajo la influencia de diversos factores que se revisarán a continuación.³

El primer punto que hay que explicar es el sistema de organización política y económica que caracterizó a la Edad Media: el feudalismo, que comenzó a surgir en el siglo III. En esta época el Imperio Romano dejó de ser un imperio en expansión, lo cual acarreó una doble crisis: al no haber guerras, no había esclavos capturados y tampoco había botín para los miembros del ejército. De modo que, como señala Antonio Rubial: “En la sección occidental del imperio [sic], los señores locales aprovechan los vacíos de poder para crear señoríos autónomos que sometían a los campesinos libres y convertían a sus antiguos esclavos en siervos, hombres semilibres, pero que debían a su señor servicios a cambio de su protección. A diferencia de los antiguos esclavos, el siervo podía tener una familia y recibía una tierra en usufructo”.⁴ Siglos después, entre los siglos VIII y IX este tipo de relaciones tuvo una nueva variante que ya no sólo implicaba a quienes trabajaban las tierras:

Para llevar a cabo sus conquistas y para organizar mejor su imperio, Carlomagno necesitaba recursos. Como en su época la moneda era escasa, el emperador encontró un buen medio para pagar los servicios militares, religiosos y administrativos que los señores le prestaban: concederles tierras o feudos. A cambio de su ayuda, de sus consejos y de su fidelidad, los nobles vasallos (condes, marqueses, obispos y abades) recibieron de su rey protección y beneficios en tierras.⁵

Tras la muerte de Carlomagno, estas relaciones feudo-vasalláticas fueron en aumento y esto provocó que el poder se descentralizara cada vez más y se perdiera la unidad territorial: “la noción del Estado ya no existe hacia el año 1000. Menos aún la noción de un «ejército» a su servicio, y de una «caballería» institucional”.⁶ De modo que la autoridad real se volvió ineficiente para resolver ciertos conflictos

³ Vid. Jean Flori, *La caballería*, pp. 62-65.

⁴ Antonio Rubial, “Instituciones y estructuras medievales”, *Introducción a la cultura medieval*, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶ J. Flori, *op. cit.*, p. 49.

locales. A este hecho se sumaron las invasiones de nuevos grupos bárbaros, las cuales “reforzaron en los espíritus la idea de que sólo una defensa ejercida por una autoridad local establecida en una fortaleza [...] podía asegurar una protección eficaz [...]. Una autoridad que se apoyaba en el poderío de una fortaleza y en la fuerza armada de los guerreros que acoge, los *milites*, los caballeros”.⁷ Así, el primer rasgo que va a identificar a un caballero es que será un guerrero vasallo de un señor.

El término *milites* designaba todo tipo de guerreros hasta mediados del siglo XI, pero “cada vez se tiende más a reservar este nombre a los únicos guerreros «que cuentan» a los ojos de los redactores: a los que combaten normalmente a caballo, a quienes, por esta razón, se les empieza a llamar «caballeros» en los documentos redactados en lenguas romances vernáculas”.⁸ Esta especialización del uso de los términos es reflejo de lo que ocurría en los hechos, ya que “Hasta mediados del siglo XI, los caballeros, tanto a caballo como a pie, combaten más o menos de la misma manera, con el mismo armamento y las mismas técnicas de combate”.⁹ Sólo una evolución en el armamento y el aprovechamiento del caballo como parte de la estrategia y no como simple medio de transporte marcó una verdadera distinción entre este tipo de guerreros y el resto. Dicha evolución ocurrió primero en las armas ofensivas, que pronto requirieron un reforzamiento en las armas defensivas, dando como resultado caballeros con escudos, lanzas, espadas, armaduras metálicas de cuerpo completo y yelmos. Así a la figura del caballero se le añadió un segundo rasgo distintivo: cada vez más, comenzó a distinguirse por el aspecto de su panoplia y su forma de pelear y ya no simplemente por ir a caballo.

Las características identitarias que separaban a los caballeros del resto del ejército hacían también que su lucha se redujera a combatir únicamente contra otros caballeros, pues hacer lo contrario implicaba no solamente ventajas abusivas, sino a veces también desventajas por la ineficacia de su armadura contra otro tipo de ataques que no les eran propios. Además, su particular forma de combate tenía un objetivo específico: vencer en lugar de matar; apresar pero respetar la vida de otro caballero

⁷ *Ibid.*, p. 50-51.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹ *Ibid.*, p. 68.

implicaba la oportunidad de negociar o de pedir rescate, lo cual era poco fructífero con otro tipo de guerreros, pues a diferencia de los miembros de la élite, su “valor mercantil es demasiado escaso para preocuparse por ellos”.¹⁰ Este tipo de restricciones llevaron hacia el siglo XII a la formación de una “solidaridad caballeresca”, así como de una ética específica basada en el honor, según la cual:

Tanto en la guerra como en el torneo, el caballero procuraba realizar proezas, pero debía actuar siempre con cortesía: desterrar las triquiñuelas o el engaño, respetar al adversario, no insultarlo. La proeza se acompañaba de la generosidad hacia el adversario vencido y rendido en el suelo [...]. Del honor dependían aún dos virtudes indispensables en la caballería: la fidelidad y la lealtad hacia los amigos, los caballeros de su equipo, su señor, el rey, su dama y la «Santa Iglesia» [...]. Además, la lealtad revela otras cualidades caballerescas: la sabiduría, la medida y el buen sentido.¹¹

Ser diestro en combate ya no era suficiente para considerarse buen caballero. Se añade así un tercer rasgo a la identidad del caballero: tenía un código ético que englobaba el honor, la justicia, la fidelidad, la lealtad y la prudencia. Esto no se llevaba a cabo del todo en los hechos, entre otras razones, porque la prudencia solía chocar a veces con la sed de fama que “Exalta las virtudes del valor, la audacia y hasta la temeridad [...]. Rechaza con horror todo lo que pueda ser asimilado a la cobardía”.¹²

Varias de las características del caballero hasta aquí mencionadas ya se vislumbran en los cantares de gesta de la materia de Francia, sobre los cuales, Maurice Keen escribe:

El mundo en el que nos introducen los cantares de gesta es un mundo duro y viril, cuyos intereses se dirigen claramente más hacia el campo de batalla que hacia la corte. Sus héroes son caballeros diestros en el nuevo arte de luchar a caballo con la lanza en posición horizontal [...]. Fuera del campo de batalla se comportan como hombres que entienden y están interesados por los puntos más precisos de la ley común que guía las violentas relaciones de unos con otros, y son conscientes de todo el peso de sus obligaciones con sus señores y con sus

¹⁰ *Ibid.*, p. 85.

¹¹ Alain Demurger, *Caballeros y caballería explicados a mis nietos*, pp. 77-79.

¹² J. Flori, *op. cit.*, pp. 86-87.

parientes. Los deberes respecto al honor y respecto a la ley eran en realidad los mismos, casi idénticos para ellos.¹³

Estos cantares –como por ejemplo *La chanson de Roland*, o *El cantar de Mio Cid* para el caso hispánico–, se enfocaban más en ciertos aspectos guerreros y carecían aún de elementos que serían definitorios de los *romans antiques*. Uno de estos aspectos tiene que ver con la transformación de la relación de la caballería con la esfera religiosa.

Para la Iglesia, los caballeros representaban un problema teológico y práctico: por una parte, la profesión militar se oponía a la idea pacifista de la religión cristiana y al mandato divino de no matar. Por otro lado, al igual que otras tierras, los dominios de la Iglesia estaban expuestos a peligrosos asaltos, muchas veces efectuados por caballeros, por lo que contratar a sus propios caballeros, como lo hacían el resto de las localidades seculares, parecía ser el modo más eficiente de defenderse. Desde finales del siglo X, para evitar ataques “Se trata de obtener de los caballeros (o más bien de los *milites*) [...] el juramento de la «Paz de Dios» por el que se comprometen, so pena de perjurio y de excomunión, a renunciar a toda «exacción» o violencia contra las iglesias, sus personas y sus bienes”.¹⁴ Además se creó el concepto de “guerra justa”, que tenía como fin “el restablecimiento de la paz rota por culpa del enemigo, la recuperación de tierras y bienes expoliados y el castigo de los culpables”.¹⁵ Así, la Iglesia tenía la palabra de los caballeros de no atacar sus tierras y en caso de que éstos no cumplieran, tenía sus propios caballeros para pelear legítimamente. La cuarta característica de un caballero, entonces, es la religiosidad y protección del cristianismo. Esta gradual “purificación” de la caballería se completó con el establecimiento de una ceremonia de investidura, que ya tenía antecedentes en los nombramientos de los reyes, altos mandos y de quienes se dedicaban al oficio guerrero, pero que fue más estable desde el siglo XII:

¹³ Maurice Keen, *La caballería, la vida caballeresca en la Edad Media*, p. 147.

¹⁴ J. Flori, *op. cit.*, p. 125.

¹⁵ *Ibid.*, p. 124.

la ceremonia presentaba una serie de actos que recordaban las virtudes que el caballero debía cumplir: la oración y el ayuno en la capilla simbolizaban el servicio que se ofrecía a Dios, el baño era el bautismo purificador, el lino blanco significaba pureza, el vino rojo era la sangre que estaba dispuesto a derramar por la causa, las calzas negras simbolizaban la tierra a donde iría su cuerpo, el cinturón blanco era la castidad, la colocación de la espuela derecha, el camino recto, la espada, la rectitud, la autoridad y la lealtad, el espaldarazo, la obligación de defender a los débiles. La ceremonia tenía un carácter de renovación que equiparaba un golpe en el cuello o con la espada sobre el hombro con la muerte ritual para renacer en un ser superior.¹⁶

Este ritual también pasó luego a la literatura caballerescas, aunque no siempre se narra al pie de la letra. En el *Espejo I*, las investiduras de ambos hermanos suceden demasiado rápido, pero el objetivo se cumple: el estatus que otorga la investidura se obtiene y permite a los personajes continuar con sus respectivos desarrollos, como se discutirá en el capítulo IV del presente trabajo.¹⁷

Para terminar el bosquejo de la identidad del caballero medieval es necesario hablar de la nobleza. La caballería en la literatura suele estar asociada con altos rangos militares, es decir, con la nobleza, pero esto no siempre fue así. Es verdad que no cualquier hombre podía ser caballero pero, en principio, esto no tenía que ver con una condición social sino económica y física, de modo que incluso algún individuo de los estratos más bajos de la sociedad podía llegar a ejercer la caballería siempre que su señor estuviera de acuerdo en costearle el equipamiento y el entrenamiento. Por otra parte, antes del siglo XIII, el término “nobleza” no refería a un sector de la sociedad, sino a una cualidad moral que podía llegar a tener cualquiera, por ejemplo, los caballeros, a través de cumplir bien su función y respetar su código de valores. No obstante, dicha cualidad era deseable, sobre todo, en las familias aristócratas. Esto provocó que el uso del término poco a poco dejara de denominar simplemente una

¹⁶ A. Rubial, “Caballeros y caballería. Su entorno histórico y cultural”, *Caballeros y libros de caballerías*, p. 28.

¹⁷ *Vid.* Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y cavalleros o El cavallero del Febo*, vol. 1, lib. I, cap. XXI, pp. 165-166 y vol. 2, lib. I, cap. XXXII, pp. 19-22.

cualidad y comenzara a usarse para señalar a estas familias de altos rangos, convirtiéndose así en un título heredable que otorgaba prestigio.

A finales del siglo XII, la aristocracia, que ya se denominaba “nobleza”, tuvo “una fuerte reacción [...] suscitada por el ascenso económico y social de la burguesía y dirigido contra ella [...]. Lleva a prohibir en lo sucesivo la investidura, que había llegado a ser altamente honorífica, a los hijos de las familias plebeyas”.¹⁸ En consecuencia, la caballería pasó a ser una profesión exclusiva para gente de un estamento. En otras palabras, cada vez más, el valor de la caballería dejó de depositarse en su función. Ya no se podía ser noble por ser buen caballero, sino que sólo se podía ser caballero si se era noble. A esto contribuyeron también nuevos factores políticos, económicos y sociales: entre los siglos XI y XIII, en Francia, hubo un cambio en la sociedad feudal con el que el poder real comenzó a restaurarse:

los reyes de Francia, que tenían un pequeño territorio en el centro denominado la isla de Francia, comenzaron a concentrar el poder político y a someter a esos señores menores por medio de alianzas matrimoniales, de la guerra y el vasallaje. Para lograr sus objetivos los reyes buscaron el apoyo de las otras fuerzas políticas: la Iglesia, los burgueses y la baja nobleza. Cuando en el siglo XIV el sistema vasallático desapareció, la palabra vasallo seguía utilizándose para nombrar a los súbditos del rey.¹⁹

Con este cambio, además de la gradual desaparición del vasallaje como era originalmente, también se terminaron muchos conflictos locales entre señores feudales y, por lo tanto, el papel de los caballeros en batalla fue cada vez menos requerido. La caballería, que había sido apropiada por la aristocracia se fue concentrando en las cortes, donde, para defender la dignidad de su estatus social, creó toda una nueva ideología: la de la cortesía, promovida principalmente en Occitania y por los Plantagenêt a partir del siglo XII, cuyos principales valores eran la nobleza, la mesura, la generosidad y, sobre todo, el amor. Rubial señala que “La caballería no había creado estos valores, los había tomado prestados tanto

¹⁸ J. Flori, *op. cit.*, p. 114.

¹⁹ A. Rubial, “Caballeros y caballería. Su entorno histórico y cultural”, *Caballeros y libros de caballerías*, pp. 11-12.

de la literatura de clérigos y trovadores como de las cortes controladas por mujeres, sobre todo las de Leonor de Aquitania (nieta de Guillermo IX) y las de sus hijas, casadas con los señores de Champaña, Flandes, Alemania y Castilla, lugares en los que se impusieron las modas cortesanas”.²⁰ Se llegó así a un nuevo modelo de caballero que albergó los ideales que ya tenía esta profesión y adquirió otros nuevos en las cortes, pero al desfuncionalizarse en el plano de la realidad, todo este conjunto de valores y virtudes tuvieron que hallar otro modo de expresión, uno que ayudara a perpetuarlos en el imaginario de las personas, de modo que, como menciona Axayácatl Campos García Rojas:

En la caballería, se combinó una antigua y profunda tradición heroica que vinculó a los caballeros andantes con un arquetipo. El héroe, que es partícipe del folclore y está presente en todas las tradiciones épicas de la historia humana, en la literatura caballeresca se redefinió y se enriqueció con muchas otras tradiciones: los mitos clásicos, las leyendas europeas, el cuento folclórico y el amor cortés.²¹

Para la construcción de este héroe literario, que va a aparecer primero en los *romans* franceses y posteriormente en los libros de caballerías castellanos del siglo XVI, resultó adecuado tomar como base un tipo de caballero que posiblemente era el menos afortunado de todos: el caballero errante, es decir, no el primogénito que heredaba ni el caballero de casa que vivía bajo la tutela de un señor. En la realidad: “Amenazado por la pobreza, este joven noble se ve en la necesidad de lanzarse a la aventura en busca de fortuna, participando en torneos o en alguna cruzada, prestando sus servicios como mercenario o, en el peor de los casos, asaltando por los caminos”.²² No obstante estas dificultades, para el mundo de la ficción, su movilidad resultaba muy útil para que el caballero fuera a encontrarse con diversas pruebas maravillosas con las que podría acrecentar su honor y fama. Además, ese tipo de caballero sólo era la base, pues en este nuevo género, el protagonista solía tener un origen regio, era el

²⁰ *Ibid.*, p. 32.

²¹ Axayácatl Campos García Rojas, “La tradición caballeresca medieval”, *Introducción a la cultura medieval*, p. 59.

²² Rosalba Lendo, “La evolución de la figura del caballero en la novela artúrica francesa”, *Caballeros y libros de caballerías*, p. 83.

primogénito y, por lo tanto, el heredero. En los libros de caballerías castellanos, descubrir dicho origen o mostrarse digno de poseerlo será uno de los fines de las aventuras del héroe, es decir, el protagonista estará en constante búsqueda de su identidad. No sólo surgió, pues, un nuevo modelo de caballeros, sino todo un nuevo género literario en el siglo XII: el *roman* francés, del cual el caballero errante fue protagonista.

Por otra parte, tanto en el plano real como en el de la ficción, siguiendo con el objetivo de reivindicación de la nobleza, la apariencia, que ya gozaba de cierta importancia, comenzó a ocupar un papel primordial: lo bello y lo bueno se correspondía con lo noble, y así, los nuevos valores, incluyendo el amor, quedaban reservados a los miembros de la corte. Rosalba Lendo se refiere a esta situación en los siguientes términos:

El caballero andante de la novela artúrica será el modelo de identificación de la nobleza de las cortes francesas. La imagen fue elaborada al gusto de estos grandes señores feudales, retomando la figura épica del guerrero, síntesis del valor, la proeza, la fuerza física, el honor y la fidelidad, que seguirán siendo características fundamentales del caballero, a las que se agregarán los valores distintivos de la cortesía, que marcarán la importante diferencia entre el guerrero épico y el caballero cortés: la nobleza del alma, la mesura, la generosidad material y moral, la apertura de espíritu, entre otros más. Pero fue sin duda el amor el elemento primordial en la imagen caballeresca, el amor cortés, valor noble por excelencia reservado a la aristocracia, sentimiento que engrandece y que es siempre fuente de inspiración y de superación para el caballero.²³

Toda esta nueva ideología, como se ve, pone énfasis en el amor cortés. Éste surge en las cortes provenzales en el siglo XII y el primer género en que se manifestó fue la poesía trovadoresca, cuyo primer representante fue Guillermo IX, duque de Aquitania. Sin embargo, la diferencia que marcaba con respecto a la literatura más apegada a la realidad histórica de los caballeros hizo que no se limitara, por lo que también fue “recogido por los novelistas para dar pasión y colorido sentimental a su mundo

²³ *Ibid.*, pp. 84-85.

cortesano. Y no sólo es el amor como juego y retórica cortesana, sino también el amor fatal, el terrible amor compulsivo y desbocado que puede oponerse a las más fuertes barreras de la sociedad, esa pasión fogosa y que la razón no puede sujetar, lo que aparecerá en las novelas”.²⁴

El amor cortés “contenía una ética amorosa de servicio a la dama que en esencia se podía comparar a la ética del servicio leal a un señor; no en balde había tomado prestado para su vocabulario gran parte del léxico legal del feudalismo, de la fidelidad y del servicio”.²⁵ De modo que su peso parece recaer no sólo en su novedad, sino también en la reivindicación de dos elementos a la vez: el vasallaje y el papel de la mujer.²⁶ Tanto en la épica como en el ámbito real de la caballería, el papel de las mujeres se reducía principalmente a hacer alianzas matrimoniales para resolver conflictos y, de vez en cuando, ofrecer a los caballeros de los más bajos estratos una oportunidad de ascenso social.²⁷ En cambio, los nuevos *romans* ofrecían en sus mundos ficticios una nueva dinámica de amor en libertad, desligada de todo compromiso social donde el secreto y el adulterio se volvieron imperativos, como se aprecia en las historias de Lanzarote y Ginebra o de Tristán e Iseo, los amantes cortesés por excelencia.

El perfil del caballero amante no fue el único que figuró en este tipo de literatura. El creador de la historia de Lanzarote y Ginebra, Chrétien de Troyes, también fue autor de otras obras en las que intentó conciliar el amor, el matrimonio y la religión, como *Erec y Enide* o *Perceval*. Además, su obra “dejó establecidos los elementos constitutivos del género artúrico, a nivel formal y temático, permitiendo así su desarrollo durante la primera mitad del siglo XIII, con la creación de grandes ciclos. [...] De esta manera, mediante el proceso de reescritura, se fue configurando de un autor a otro, la historia completa

²⁴ Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, pp.72-73.

²⁵ M. Keen, *op. cit.*, p. 49.

²⁶ *Ibid.*, p. 163. Si bien no se sabe con precisión el origen de este enaltecimiento de la mujer, según algunos historiadores, como Keen, tiene quizá una influencia de las culturas celta y clásica, en cuyas antiguas leyendas “las mujeres tenían un papel más importante que en las historias de Carlomagno o en la épica germana heroica”.

²⁷ *Vid.* Alan Deyermond, “La sexualidad en la épica medieval española”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, p. 768. Es importante acotar que la épica hispánica era un caso distinto a la tradición francesa. Deyermond escribe al respecto: “De todas las tradiciones épicas medievales que conozco, hay sólo una en la cual las mujeres dominan en la acción de los poemas, y el erotismo desempeña un papel fundamental, no como excepción sino casi como regla. Esta tradición atípica es la española”. De modo que, aunque la prominencia de los personajes femeninos a la que se refiere Deyermond no es exactamente como la del amor cortés, esta peculiaridad pudo tener cierta influencia en la asimilación de este nuevo modelo amoroso.

del universo artúrico, al mismo tiempo que se cuestionaba el ideal caballeresco”.²⁸ De modo que el caballero de los *romans* tuvo muchos matices: además de Lanzarote, el *fin’amant*, estaba Gauvain, el caballero noble y cortés, y Galaad, modelo de la caballería celestial, por mencionar los ejemplos emblemáticos.²⁹ Dichos caballeros son la máxima expresión de cada uno de los ejes temáticos en que deberán probarse los héroes de la narrativa caballeresca medieval y, posteriormente, de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI: combate, amor y religión.

Hay que enfatizar que, además de tener un marco común que identifica a un personaje como caballero, cada héroe de los *romans* artúricos –y lo mismo sucede en los libros de caballerías castellanos– tiene motivaciones distintas y se enfrenta a problemas de muy variada naturaleza. Como afirma Lendo: “La aventura, aunque implica siempre cierto misterio, pues el mismo héroe no sabe hacia dónde lo llevará la búsqueda que inicia con un objetivo preciso, conduce finalmente al caballero al descubrimiento de sí mismo, de su identidad, de un lugar en el mundo y del objeto de sus más altos anhelos: una dama, una doncella, una reina o el Santo Grial”.³⁰ En este sentido podemos justificar por qué interesa analizar un tema como el cambio de identidad, que muchas veces parece tan estático o muy estudiado por la crítica de literatura caballeresca. Cada libro de caballerías castellano tendrá preferencia por cierto modelo de caballero según el contexto en que se enmarque y las tendencias literarias que lo rodeen. Además, las identidades de los héroes y los cambios que éstas tengan presentan una amplia gama de matices proporcionada por su propio universo ficcional.

El otro medio de expresión que encontró la caballería en la Edad Media para expresar su matiz cortesano fue el torneo. Éste ya existía al menos desde el siglo XII con la intención de servir como entrenamiento para la guerra, como medio de subsistencia en tiempos de paz y como una oportunidad para que los caballeros pudieran ser contratados por un señor rico o casarse con alguna heredera,

²⁸ R. Lendo, *art. cit.*, p. 84.

²⁹ *Vid. Ibid.*, pp. 89-91. Tomo los modelos de caballeros que selecciona Lendo en su artículo. Más adelante se retomarán los matices entre distintos caballeros. Se mencionan aquí para evitar abusar de las generalizaciones, pero no se profundiza para no entorpecer los objetivos de este apartado.

³⁰ *Ibid.*, p. 87.

aunque siempre tuvo aires de diversión mundana. Para los siglos XIV y XV, con los cambios en la función de la caballería, este tipo de eventos, fue cediendo su función práctica en pro de la espectacular; la teatralidad y la presencia de vistosas armaduras y escudos de armas fue en aumento y todas estas cosas fueron tornándose cada vez más imprácticas para un campo de batalla real.³¹ Keen hace referencia a la forma negativa en que a veces los estudios históricos ven este cambio: “El fastuoso ceremonial, los brillantes vestidos y las insignias de las órdenes seculares caballerescas son objeto de las críticas a la tardía caballería medieval, y su exagerada preocupación por las formas externas es considerada un síntoma de la pérdida de contacto con los valores serios”.³² Sin embargo, más que un proceso degenerativo de la institución caballerescas, debe reconocerse en ésta un proceso de desfuncionalización.

Los caballeros, aún durante los siglos XI y XII, no eran el único sector ni el más numeroso de las fuerzas armadas, pero sí una parte emblemática de ellas. La apropiación de la caballería por parte de la nobleza no fue el motivo que llevó a la “frivolidad” de los torneos. El contexto político-económico ya no era apto para seguir vinculando la función y la ideología de la caballería con su propósito original, que tampoco era del todo virtuoso. Al igual que en la guerra, en los torneos había demasiada violencia y muertes en combate. Estos motivos “impulsaron a la Iglesia, desde 1130 en el Concilio de Clermont y más solemnemente en 1139 en el Concilio de Letrán II, retomado y ampliado por otros numerosos concilios posteriores, a prohibir «esas detestables asambleas y torneos», que se hacen como un simple juego, como alarde de vanagloria en enfrentamientos que a veces provocan muerte al hombre”.³³ Es decir, los torneos nunca fueron del todo una esplendorosa demostración de “valores serios”. Más bien, ante el riesgo de perder el honor que le otorgaba la profesión caballerescas, la nobleza recoge en la literatura y en el torneo los vestigios que aún puede perpetuar cuanto menos en el imaginario de las personas: el sistema de costumbres y de valores. En este nuevo ámbito, la caballería gozará de una

³¹ J. Flori, *op. cit.*, p. 101-102, y M. Keen, *op. cit.*, p. 275.

³² M. Keen, *op. cit.*, p. 275.

³³ J. Flori, *op. cit.*, p. 97.

exaltación y de múltiples reinenciones impulsadas por las modas literarias y la promoción de una cultura cortesana. Como afirma Jean Flori: “Los torneos se convertirían de alguna manera en la expresión de un mundo virtual sin un verdadero vínculo con la realidad. Torneos, justas y tablas redondas perderían entonces todo interés militar, al mismo tiempo que la propia caballería, perdida en sus sueños nostálgicos de un pasado anticuado y hasta mítico”.³⁴

Tanto la literatura como los torneos son mundos de ficción en que se perpetúan los restos de la caballería, cuya función comenzaba a expirar hacia finales del siglo XIII. Incluso la mujer parece ser parte de ese mundo ficticio en que se deposita la evocación al sistema vasallático dentro del cual la caballería tuvo su mayor importancia. Precisamente Carlos García Gual menciona acerca de la literatura artúrica:

Justamente por su lejanía de la realidad histórica del ideal caballeresco pudo sobrevivir a las crisis y catástrofes del feudalismo y perdurar como un fascinante repertorio de actitudes nobles durante siglos. La conducta de esos caballeros que pertenecen a un círculo de elegidos sublima algunas aspiraciones de la época, pero esta idealización trasciende el marco limitado de la ideología feudal que la anima. El espíritu de aventura, el valor del guerrero al servicio de los oprimidos, el culto del honor, la lealtad, la generosidad, la piedad con los vencidos, la gentileza en el trato social, el refinamiento de maneras, el respeto a los más débiles, el amor refinado a las damas, todo ello son ingredientes de ese ideal caballeresco que dejan huellas muy duraderas en la sensibilidad occidental.³⁵

Hacia el siglo XII, pues, la identidad del caballero que nos interesa adquiere su quinta característica, esa que plasmará la figura del caballero en los *romans* y la que llegará a los libros de caballerías castellanos. Como vimos a lo largo de este apartado, los cuatro rasgos anteriores son los siguientes: 1) El caballero es vasallo de un señor; 2) Se distingue por su armadura y forma peculiar de combatir a caballo; 3) Tiene un código ético basado en el honor según el cual debe pelear por la justicia, ser leal,

³⁴ *Ibid.*, p. 102.

³⁵ C. García Gual, *op. cit.* p. 71.

fiel y mesurado; 4) Es fiel cristiano y su profesión requiere validación de la Iglesia por medio de un ritual equiparable al de los santos sacramentos. Por último: 5) Se trata de un caballero andante, primogénito, de origen noble (regio, para ser precisos). Su comportamiento se rige por los códigos de la cortesía, lo cual, entre otras cosas implica su participación en torneos y, sobre todo, su obediencia y fidelidad a su amada.

A continuación, se verá cómo fue recibida y modificada la identidad de este modelo de caballero en el contexto y la literatura hispánica hasta llegar al siglo XVI, a mediados del cual surge el *Espejo I*.

1.2 Caballería y literatura en España

Este apartado trata sobre la caballería en el ámbito hispánico desde finales del siglo XII hasta el siglo XVI. También se discute la figura del caballero en los libros de caballerías castellanos y la configuración de dicho género. Esto permitirá ubicar el *Espejo I* en sus coordenadas históricas y literarias para alcanzar el objetivo general de este capítulo: reconocer la importancia que tiene analizar los cambios de identidad y, al mismo tiempo, buscar elementos que ayuden a entender dichos cambios al interior de la obra de Ortúñez de Calahorra.

La figura del caballero y su huella en la literatura han ido cambiando de acuerdo con el contexto social, de modo que la imagen del caballero del apartado anterior no se trasladó de forma idéntica a la Península Ibérica y mucho menos permaneció así hasta el siglo XVI. Como menciona José Amezcuá:

el caballero fue el arquetipo de héroe en la Edad Media. A través de siete siglos hubo de llenarse de las cualidades ideales más extrañas a su naturaleza, [...] [Su] imagen es un ente divisible y multiforme, una rueda cuyos radios parten al concepto en tajadas, en donde vivieron los más diferentes sueños de los hombres medievales: el anhelo de heroísmo, la vocación de santidad, la pretensión del amor absoluto, la protección del

bien, y, sobre todo las ambiciones, la más grande de reunir en el arquetipo caballeresco la suma de cualidades que harían al hombre perfecto.³⁶

Castilla fue uno de los lugares en que se promovió la cultura cortesana. Entre los siglos XI y XII “Los caballeros normandos [...], ayudados por caballeros de otros lugares de Francia, incluyendo las tierras del sur, cuna de los trovadores, tuvieron una destacada participación en las guerras contra los moros en España”.³⁷ De modo que la cultura caballeresca tuvo una acogida considerable en este territorio por el contacto con los caballeros que se movían en el ámbito del lugar de nacimiento de dicha cultura. Además, la cita también alude a otro aspecto importante: la presencia del Islam. Las luchas de reconquista en territorio español provocaron que el poder real se mantuviera sobre el feudal, a diferencia de lo que ocurría en el territorio francés, con lo cual, también el concepto de caballería –y por tanto, la identidad del caballero– era un poco distinto. Así, Rubial escribe que:

Los reyes de los diferentes reinos tuvieron mucho poder, pues dominaron los procesos de reconquista y repoblación, con lo cual los señores feudales quedaron sometidos a su jurisdicción. Esta situación hizo posible que en toda la Península Ibérica abundaran los caballeros villanos, campesinos con tierras que habitaban en las zonas de frontera y que tenían un estatus similar al de la baja nobleza. En estos sectores penetraron muy pronto los ideales de la caballería al modo francés. [...] Para el siglo XIII no había mucha diferencia entre hidalgos y caballeros.³⁸

Según esto, a pesar de que había cierto grupo que se podía identificar con la caballería y los valores que ésta poseía en Francia, no existió una equivalencia total entre caballería y nobleza. Uno de los primeros intentos por delimitar el concepto de “caballería” lo encontramos en el compendio de normas jurídicas que hace Alfonso X a finales del siglo XIII: *Las siete partidas*, las cuales son reflejo también de la

³⁶ José Amezcuca, *Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*, p. 20.

³⁷ M. Keen, *op. cit.*, p. 54.

³⁸ A. Rubial, “Caballeros y caballería. Su entorno histórico y cultural”, *Caballeros y libros de caballerías*, pp. 12-13.

centralización del poder propiciada por los procesos de reconquista. Es de especial interés la “Segunda Partida”, pues en ella, según Fernando Gómez Redondo, se establece que:

el orden social establecido no reposa ya sobre la figura del rey, sino sobre la institución caballeresca; de hecho este código parece pensado para rescatar los viejos fueros y privilegios de esta clase social, para promulgar unas pautas de convivencia a las que el propio monarca tiene que someterse. Detrás de estos nuevos valores late un nuevo contexto de producción literaria que afectará, profundamente, al desarrollo de las materias épica y caballeresca en las últimas décadas de la centuria.³⁹

Este desarrollo de las materias épica y caballeresca aún no permite vislumbrar un tipo de literatura ni un modelo de caballero como los que competen a este trabajo. Gómez Redondo señala al respecto:

dos son las principales materias que este espacio cortesano configura [...]: una es la de la Antigüedad, ligada a las guerras de Troya o a personajes como Eneas, Alejandro o Apolonio, modelos en los que cristalizan distintas conductas de héroes que utilizan la sabiduría y el entendimiento para regir sus destinos o fundar emblemáticas ciudades; la otra es la caballeresca, que acoge una primera aproximación a la materia de Francia, más los asuntos relacionados a la materia épica, que es, así, regulada desde la visión con que el monarca concibe la historia, puesto que la utiliza como una pieza más del entramado político que Alfonso quería construir en torno a su figura; [...] una materia como la artúrica no es imaginable en su modelo de corte.⁴⁰

Esta reivindicación de la caballería tenía el objetivo de tener mayor control de la autoridad real sobre ella, ya que “hay una preocupación constante por defender la realidad nobiliaria y por rodear al monarca con los servidores más convenientes”.⁴¹ Todo esto en aras de la aspiración de Alfonso X a

³⁹ Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, t. I, pp. 539-540.

⁴⁰ *Ibid.*, t. II, p. 1318.

⁴¹ *Ibid.*, t. I p. 543.

convertirse en emperador.⁴² Sin embargo, aunque no puede hablarse aún de una presencia representativa de lo artúrico, sí puede hablarse de la materia de Bretaña:

la primera [la materia de Bretaña] se articula en torno a la construcción de un dominio político y social y embebe a la segunda [la materia artúrica] que sirve de refrendo a las ideas fijadas en esas tramas de noticias y de sucesos de apariencia histórica. No se puede omitir esta relación, porque tan atractivas resultan las secuencias historiográficas de la materia de Bretaña como las líneas argumentales con las que se difunde la materia artúrica.⁴³

Durante la época alfonsí la mayoría de las alusiones a dicha materia no se encuentran en la ficción, sino en la historiografía (como da cuenta parte del entramado de la *General estoria*).⁴⁴ Hay que mencionar también que a mediados del siglo XIII tiene lugar el matrimonio de Leonor de Castilla (hermanastra de Alfonso X) y Eduardo I de Inglaterra, conciliado para evitar una invasión de Castilla a los territorios de la Gascuña y “quince años después, en 1269, en las ceremonias con que se celebran los esponsales de Fernando de la Cerda y de Blanca de Francia, Alfonso X lo nombra [a Eduardo I de Inglaterra] caballero junto a su primogénito, [...] esa investidura caballeresca implicaba un reconocimiento de una autoridad imperial que atraviesa y define por completo el amplio conjunto textual de la *General estoria*”.⁴⁵ De este modo, el contexto político y la producción literaria de la época dejan que la materia de Bretaña incursione en el ámbito hispánico al menos como fuente histórica: “Después se desarrollarán las tramas artúricas, porque la ficción, para existir, necesita siempre del asidero de la historiografía o, en su defecto, de un molde formal que le otorgue coherencia y que posibilite su

⁴² *Vid. Ibid.*, pp. 547-548, 564.

⁴³ F. Gómez Redondo “La materia de Bretaña y los modelos historiográficos: el caso de la *General estoria*”, *e-Spania* [en línea], párag. 2.

⁴⁴ F. Gómez Redondo, *op. cit.*, t. II, pp. 1460-1461.

⁴⁵ F. Gómez Redondo, *art. cit.*, párag. 9.

comprensión y conversión en pautas de enseñanza”.⁴⁶ El ámbito de recepción adecuado para que esto último ocurra surgirá en las últimas décadas del siglo XIII.

Otro aspecto derivado de los procesos de reconquista, y que es una variante con respecto a la identidad del caballero francés que se perfiló, es la existencia de una caballería villana, constituida “fundamentalmente de gentes a caballo, de caballeros «comprometidos» con la defensa del territorio, que hicieron del saqueo y del botín de guerra una forma de vida que les permitió reproducir sus posiciones de clase de guerreros especializados”.⁴⁷ Buena parte de estos ejércitos estaba compuesta por población campesina; era un grupo abierto en el que la condición para ingresar era, básicamente, tener medios (poder comprar armas y caballo), aptitudes físicas y tiempo para dedicar a las armas.⁴⁸ Uno de los medios por los cuáles esta caballería recibió la cultura cortesana fue a través del Camino de Santiago, una ruta de peregrinación poblada “por abadías benedictinas y colonias aldeanas de origen francés. Nobles, monjes y campesinos bretones, aquitanos, franceses y provenzales llevaron las formas de la caballería a la Península”.⁴⁹ Otros acontecimientos que favorecieron la propagación de esta cultura fueron el matrimonio de Alfonso VIII de Castilla con Leonor de Inglaterra, así como sus primeras menciones hechas por trovadores catalanes entre finales del siglo XII y XIII.⁵⁰

A finales del siglo XIII, la caballería castellana sufre cambios debido a un hecho político y territorial: “Tras las conquistas de Córdoba y Sevilla, la reconquista se ralentiza y las ciudades, otrora de frontera, quedan demasiado atrás en la retaguardia; y los caballeros se ven obligados a mirar en otra dirección, buscando nuevos medios que les aseguren su reproducción social”.⁵¹ De modo que estos caballeros desplazados encuentran ocupación en tareas administrativas. Poco a poco se convierten en un grupo cerrado, pues ya no basta tener disposición para ser caballero, sino que, como los caballeros

⁴⁶ *Ibid.*, párrafo 4.

⁴⁷ José Antonio Jara Fuente, “La ciudad y la otra caballería: realidad político-social e imaginario de los caballeros («villanos»”, *La chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge*, p. 32.

⁴⁸ *Vid. Idem.*

⁴⁹ A. Rubial, “Caballeros y caballería. Su entorno histórico y cultural”, *Caballeros y libros de caballerías*, p. 13.

⁵⁰ F. Gómez Redondo, *op. cit.*, t. II, p., 1460.

⁵¹ J. A. Jara Fuente, *art. cit.*, p. 32.

franceses, hay que serlo por herencia: “Son los linajes de sangre, identificados con una nobleza cuyos modos de vida reproducen, a la que se asemejan y en la que acaban de confluír vía la adquisición de la hidalguía”.⁵²

En el ámbito literario, en la transición del siglo XIII al XIV, surge lo que se considera “el primer romance en prosa creado en la Península Ibérica”:⁵³ el *Libro del caballero Zifar*, en el cual pueden encontrarse antecedentes de lo que será después el libro de caballerías propiamente dicho. Este texto condensa un nuevo tipo de pensamiento político impulsado por María de Molina durante el reinado de Sancho IV y extendido hasta el de Alfonso XI, conocido como “molinismo”. Algunos elementos de este pensamiento eran, además de la constante aspiración a mantener a la nobleza sujeta a la corte: “anteponer a Dios sobre todas las cosas, esforzarse en alcanzar las buenas obras, guiarse por el seso natural”.⁵⁴ Este modelo de pensamiento no era fácilmente transmisible a través de la literatura que promovió Alfonso X y esto dio el paso al desarrollo de la ficción. El caballero Zifar, así como sus hijos Garfín y Roboán tendrán muchos de los rasgos identitarios del caballero medieval francés perfilado en el apartado anterior y que también tendrán los protagonistas de los libros de caballerías castellanos más tarde. Por ejemplo, están presentes los elementos del vasallaje, el linaje y el origen regio, así como la importancia de la destreza, la armadura y, más específicamente, del caballo; además hay una gran presencia del sentido del honor, la justicia y, también, una fuerte expresión de la fe cristiana.

En los siguientes años la caballería tuvo otras modificaciones teóricas y prácticas. Como menciona Jesús D. Rodríguez Velasco, durante principios del siglo XIV, Don Juan Manuel contribuye al reforzamiento de la identidad caballeresca con modificaciones a las ideas concebidas en las *Partidas*, puestas en sus obras *Libro del cavallero et del escudero* y *Libro de los estados*. En el primero cambia el estatuto de laicidad que proponía Alfonso X y, de este modo, libra a los caballeros de cualquier sujeción a un señor y ligando su obediencia directamente a Dios. En el *Libro de los estados* se propone

⁵² *Ibid.*, p. 34.

⁵³ F. Gómez Redondo, *op. cit.*, t. II, p., 1371.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 1225.

que el emperador debe ser la cabeza de la caballería y, además, se intenta definir la caballería como una institución, concibiéndola como un sacramento con el cual se aspira a “conseguir obtener el grado máximo de honra de un hidalgo y todo un sistema de valores de que hasta el momento no disponen”.⁵⁵

Más avanzado el siglo XIV (1325-1348), en una época de apogeo para la caballería europea, tienen lugar los cambios impulsados por Alfonso XI, quien, con las aspiraciones ya mencionadas al hablar del *Zifar*, creó la *Orden de la Banda*. Ésta fue una orden caballeresca laica, compuesta de una élite de nobles con el rey a la cabeza, los cuales forman una sociedad solidaria con éste para defenderlo en sus conflictos contra una nobleza rebelde.⁵⁶ Gracias a esto se logró una identificación entre nobleza y caballería que no se había terminado de consolidar hasta ese momento: “La sustitución de la vieja nobleza, oscurecida por culpa de sus intervenciones rebeldes durante la minoría del oncenio y gracias a la nueva nobleza que ha recibido caballería y banda por parte del rey [...] es un testimonio mismo de la identificación entre nobleza y caballería”.⁵⁷ La equiparación de nobleza con caballería, así como su vínculo con el rey y el prestigio que adquirirían gracias a ello son un rasgo identitario que evocarían los libros de caballerías más adelante.

El nuevo contexto político resultó favorecedor para la recepción de una materia narrativa: la artúrica. Como ya se mencionó, la cultura cortesana europea ya había penetrado en el territorio hispánico desde finales del siglo XII a través de distintos medios (el camino de Santiago, el matrimonio de Alfonso VIII de Castilla con Leonor de Inglaterra, la presencia de trovadores catalanes, entre otros) y la materia de Bretaña incursionó en la historiografía y la crónica. Sin embargo, también se vio que ciertas ideas de la literatura artúrica no eran del todo compatibles con la ideología de Alfonso X,⁵⁸ por lo que dicha materia comenzó a cobrar fuerza en la ficción hasta las últimas décadas del siglo XIII con

⁵⁵ Jesús D. Rodríguez Velasco, *El debate sobre la caballería en el siglo XV*, p. 21.

⁵⁶ *Ibid.*, 22-23.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁸ F. Gómez Redondo, *op. cit.*, t. II, pp. 1460-1461. La producción de literatura artúrica fue muy vasta y no toda reflejaba los mismos ideales, algunas obras se acomodaban mejor que otras a las aspiraciones de Alfonso X. Gómez Redondo anota que las tramas de Chrétien de Troyes eran impensables para la primera mitad del siglo XIII y poco menos lo era la leyenda de Robert de Boron, mientras que las obras de Geoffrey de Monmouth se tenían en cuenta al menos como fuente histórica.

el molinismo y aún más: “el siglo XIV, sus primeras décadas, es el momento idóneo para encuadrar el desarrollo de esta materia argumental: [...] existe un público receptor (la nobleza caballeresca asimilada a la corte, más alguna que otra dama), capaz de asimilar esas secuencias narrativas, de verse en el ‘espejo’ de su realidad y de imitarlas [...]. Si no, no se hubiera construido un texto de la ambición narrativa de *Amadís de Gaula*”.⁵⁹ No se trata aún del *Amadís* de Montalvo, sino del primitivo,⁶⁰ varias versiones de este relato que debieron circular al menos desde el siglo XIV, de las cuales no se conservan ejemplares más que cuatro fragmentos de un manuscrito castellano-leonés de 1420.⁶¹ Este *Amadís*, al igual que la parte del *Zifar* que corresponde a la *Estoria del infante Roboán*, debió surgir en “los años conducentes a la mayoría de edad de Alfonso XI y a la revitalización de la ideología militar y religiosa con que se quiere diseñar una nueva nobleza, que sea fiel a los dictados de la monarquía”.⁶² Con más precisión, Juan Bautista Avalle-Arce ubica la primera versión del *Amadís* “hacia 1290, durante el reinado de Sancho IV, cuando comienza el cultivo metódico de la prosa artística castellana”.⁶³

La caballería llega al siglo XV en pleno proceso de desfuncionalización,⁶⁴ pero, como advierte José Antonio Jara Fuente, “caballería no es una noción que se vacíe de sentido automáticamente. Pervive en la idealidad, en el imaginario, pero también en la realidad”.⁶⁵ Esto se aprecia en algunos hechos como

⁵⁹ *Ibid.*, p. 1462.

⁶⁰ *Vid.* Juan Bautista Avalle-Arce, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo* 65-132 y Juan Manuel Cacho Bleuca, *Amadís: Heroísmo mítico cortesano*, pp. 347-388. En estos trabajos se recogen algunas de las aportaciones más importantes que se han hecho acerca del *Amadís* primitivo y se hacen algunas deducciones cuidadosamente sustentadas sobre lo que dicha obra pudo contener.

⁶¹ J. B. Avalle-Arce, *op. cit.*, pp. 88-89, y J. M. Cacho Bleuca, “*Amadís de Gaula*”, *Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisión*, pp. 192-198.

⁶² F. Gómez Redondo, *op. cit.*, t. II, p. 1543. Más adelante Gómez Redondo señala que los modelos caballerescos por excelencia para educar a la nobleza eran: “Tristán como leal amator, Zifar como cumplido caballero de Dios y Amadís, por algo el primero, como suma de tales perfecciones” (p. 1546.)

⁶³ J. B. Avalle-Arce, *op. cit.*, p. 101.

⁶⁴ J. D. Rodríguez Velasco, *op. cit.*, p. 24. El énfasis del vínculo entre nobleza y caballería durante el siglo XIV se aprecia en el plano legal con la promulgación del *Ordenamiento de Alcalá* en 1348. Con éste, los caballeros de corte obtuvieron los puestos administrativos más importantes y se restauraron las ideas de las *Partidas* para resolver asuntos que tal ordenamiento no cubría. Más adelante, en la época de Pedro I, con las ideas de Egidio Romano y el *II Ordenamiento de la Banda* la desfuncionalización de la caballería se acentuó hasta convertir su título en una divisa más, concedida por el rey.

⁶⁵ J. A. Jara Fuente, *art. cit.*, p. 36.

los pasos de armas, aventuras de caballeros andantes y batallas por malquerencia⁶⁶ pero, sobre todo, nos encontramos ya en la antesala de los libros de caballerías. Según Gómez Redondo, con los cambios en la sociedad castellana desde finales del siglo XIV, seguramente el *Amadís* primitivo comenzó a parecerse mucho más a la versión de Montalvo: “ya no sirven algunos de los ideales para la, progresivamente, refinada aristocracia que aureola las cortes trastámaras y, desde luego, hay expectativas diferentes”.⁶⁷ De modo que durante los reinados de Juan II y Enrique IV la figura del caballero no se desdibuja del todo, pero no fue sino hasta la contienda por el trono tras la muerte de Enrique IV y luego ya durante el reinado de los Reyes Católicos que esta materia comenzó a tener un desarrollo más destacable.⁶⁸

En el siglo XV, la literatura de ficción se desarrolló principalmente en dos cauces genéricos: la narrativa caballerescas y la sentimental.⁶⁹ Esta última, afirma Nieves Baranda Leturio:

a diferencia de los libros de caballerías, se trata de un género nuevo que se inicia hacia el decenio de 1440 con el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón. En su creación intervienen elementos plenamente medievales y de muy diverso origen, ya que se detectan influencias de la literatura epistolar de las *Heroidas* de Ovidio, otros de Boccaccio, las teorías del amor cortés o la poesía de cancionero o alegórica. Lo que resulta interesante es que en vez de constituirse como un género cerrado, desde el punto de vista formal serán obras muy innovadoras, con tendencia a experimentar en técnicas narrativas, a pesar de su temática idealizante y aristocrática.⁷⁰

Tanto en este género como en los libros de caballerías las historias narradas son protagonizadas por un caballero, pero las características de éste que focaliza cada tipo textual son distintas. Los tres ejes de acción de los caballeros de los *romans* eran el combate, el amor y la religión, mismos que pasarían

⁶⁶ Vid. Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles*. En esta obra se cuentan por extenso todos estos hechos.

⁶⁷ F. Gómez Redondo, *op. cit.*, t. II, p. 1549.

⁶⁸ F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, t. II, pp. 1676-1677.

⁶⁹ Nieves Baranda Leturio, *La prosa y el teatro medievales*, p. 239.

⁷⁰ *Idem*.

luego a los libros de caballerías.⁷¹ En la ficción sentimental, dichos elementos no están del todo ausentes, pero el que se enfatiza es el amor,⁷² como permite ver el siguiente esquema característico trazado por Carmelo Samonà: “el caballero, inútilmente ayudado por el autor-testigo (que se convierte de viajero fortuito en amigo servicial y potencial medianero), después de haber luchado contra tal o cual de sus rivales amorosos, se encierra en su propia y triste soledad y se quita la vida”.⁷³

Este género se siguió produciendo con éxito hasta el siglo XVI, el siglo de mayor éxito de los libros de caballerías, por lo que ambos tuvieron influencia el uno sobre el otro. Gómez Redondo señala que el máximo esplendor de la ficción sentimental llegó durante la regencia de los Reyes Católicos, pese al rigor moral que caracterizó este periodo. No obstante, dicho género tiene una característica peculiar que lo hace encajar sin ir en contra de la moral: “el fin primordial de este orden narrativo consiste en demostrar que el amor es una pasión negativa, contraria a las obligaciones que debe cumplir el caballero y a las virtudes que debe observar la dama”.⁷⁴

Del mismo modo que la ficción sentimental, la materia caballerescas tampoco parecía estar en sintonía con la moral de los Reyes Católicos, sin embargo, había otros factores e intereses políticos para los que parecía servir. A finales del siglo XV los Reyes Católicos, guiados por su espíritu regio y profundamente religioso, comienzan a promover una afirmación linajística y, con el objetivo de acabar con los privilegios de la nobleza y centralizar el poder de una vez, comienzan, en palabras de Aurelio González:

el desarrollo de un modelo de caballero noble cortesano cada vez más alejado del auténtico señor feudal [...]. En el ámbito de la corte la exaltación del caballero noble como paladín heroico resulta un tópico y al mismo tiempo

⁷¹ Vid. Apartado 1.1 para la revisión de estos ejes temáticos y los caballeros que los representan.

⁷² Vid. Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela II. Novelas sentimental, bizantina, histórica y pastoril*, p. 4. El crítico menciona que lo que él denomina “novela erótico-sentimental” es un género “en que se da mucha más importancia al amor que al esfuerzo, sin que por eso falten en ella lances de armas, bizarrías y gentilezas caballerescas, subordinadas a aquella pasión que es alma y vida de la obra, complaciéndose los autores en seguir su desarrollo ideal y hacer descripción y anatomía de los afectos de sus personajes”.

⁷³ Carmelo Samonà, “Los códigos de la «novela» sentimental”, *Historia y crítica de la literatura española*, p. 377.

⁷⁴ F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, t. II, p. 1399.

un mecanismo de idealización que deja de lado la diplomacia y la política. Las hazañas de estos caballeros (aunque fueran reales) se ven teñidas de nostalgia y el ámbito de la guerra con los moros adquiere tintes de lejanía.⁷⁵

Bajo estas condiciones la producción de literatura caballeresca comienza a crecer y esto se ve reflejado no sólo en los libros de caballerías: “Esta primera orientación es afirmada en las crónicas, en los sumarios, en los compendios de biografías, en los ceremoniales [...]”.⁷⁶ Pero tres serán las principales líneas de desarrollo de esta materia: las historias caballerescas breves, las crónicas caballerescas y los libros de caballerías.⁷⁷

Otro factor importante para el desarrollo y difusión de la materia caballeresca a finales del siglo XV fue la imprenta. Gómez Redondo menciona, para el caso particular de las historias caballerescas breves, que algunas ya se conocían antes de la llegada de esta nueva tecnología, pero con ella, esta literatura se vinculó a rasgos particulares: la brevedad, las raíces medievales y distintas temáticas que permitieron hermanar textos provenientes de diversas tradiciones: cuentística oriental (e. g. *Siete sabios de Roma*), épica (e. g. la vida del Cid), diálogos (e. g. *Donzella Teodor*), libros de viajes (e. g. el del infante don Pedro de Portugal), materia hagiográfica (e. g. *Visión de don Túngano*) y materia carolingia (e. g. *Flores y Blancaflor*). Asimismo, la imprenta popularizó este tipo de literatura especialmente entre cierto público: mujeres y caballeros jóvenes.⁷⁸

Por su parte, desde los tiempos de Alfonso X, la crónica se produjo con distintos fines y tuvo periodos de mayor o menor éxito. Durante los reinados de los otros Trastámara tuvo poca resonancia,

⁷⁵ Aurelio González Pérez, “La construcción de la figura del caballero”, *Caballeros y libros de caballerías*, p. 70.

⁷⁶ F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, t. II, p. 1674.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 1677-1678.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 1681-1682. Los rasgos y los ejemplos fueron tomados de esta parte de la obra de Gómez Redondo, quien además añade que dos de los críticos más destacados sobre el tema son Víctor Infantes y Nieves Baranda Leturio, el primero con trabajos como “La narración caballeresca breve”, *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, pp. 165-181 y “El género editorial de la narrativa caballeresca breve”, *Voz y Letra: Revista de Literatura*, pp. 127-132; por su parte, Baranda Leturio tiene trabajos como “Compendio bibliográfico de la narrativa caballeresca breve”, *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, pp. 183-191, “La literatura caballeresca. Estado de la cuestión. I. *Las historias caballerescas breves*”, *Romanistisches Jahrbuch*, pp. 271-194 y la edición más completa de obras de este género: *Historias caballerescas del siglo XVI*.

pero para los tiempos de Isabel y Fernando adquirió más importancia. Gómez Redondo señala las siguientes causas para que esto fuera posible:

a) el rechazo de los «antiguos» o de los patrones clásicos para dar preferencia a los esquemas de conducta en que se enraizaba la identidad nacional; b) la necesidad de instigar una conciencia de actuación épica en el marco de la guerra contra Granada [...]; c) la búsqueda de los principios esenciales de esa Castilla que lograba adueñarse ya del viejo solar patrio que fundaran los godos; d) por último, el alejamiento del orden de la ficción que comenzaba a afirmarse, de modo inexorable, mediante la aparición de historias caballerescas breves y de los primeros libros de caballerías.⁷⁹

Este tipo de literatura, como por ejemplo, el compendio *Valerio de las historias escolásticas y de España*, de Diego Rodríguez de Almela, publicado hacia 1426, al igual que las historias caballerescas breves y los libros de caballerías, recoge los valores y la ideología de los Reyes Católicos, pero con la distinción y el prestigio de ser tenido no como ficción sino como verdad.

Por último, están los libros de caballerías, cuyas características, transformaciones y variedad de críticas a lo largo del tiempo se abordarán en el siguiente capítulo.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 1774.

II. La identidad en los libros de caballerías castellanos

Este capítulo presenta la primera parte del *Espejo de príncipes y caballeros* dentro de la tradición literaria de los libros de caballerías. Asimismo, se pretende subrayar la relevancia del tema del cambio de identidad dentro del género y de la obra. Para esto, comenzaré por describir los elementos que constituyen al género para luego poder precisar algunas características de la obra y del tema que competen a este trabajo.

2.1 La caracterización del género

Este apartado tratará sobre la definición de los libros de caballerías, los rasgos que los distinguen, y las modificaciones y vertientes que tuvieron a lo largo del siglo XVI. Para esto, es necesario revisar algunos aspectos fundamentales de los estudios literarios. Es bien conocida la crítica a los libros de caballerías que aparece en el capítulo XLVII del *Quijote* de Miguel de Cervantes, puesta en palabras de canónigo en coloquio con el cura:

–Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; y aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cuál más, cuál menos, todos ellos son una misma cosa, y no tiene más éste que aquél, ni estotro que el otro.⁸⁰

Durante años, estas palabras se tomaron al pie de la letra, provocando desinterés en la lectura del género y, por lo tanto, escasez de estudios sobre él. Basta citar el comentario de José Manuel Lucía Megías para dar cuenta de las implicaciones que ha tenido este pasaje cervantino: “el análisis del género caballeresco, de ese conjunto de algo más de setenta títulos diferentes, se ha centrado en un grupo reducido de obras (las mismas que se salvan en el famoso escrutinio de la biblioteca del hidalgo

⁸⁰ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, p. 564.

Alonso Quijano), cuyos análisis, al ser todas «una misma cosa», se han generalizado para el resto”.⁸¹ Sin embargo, para bien de las obras que conforman el corpus de este género, en los últimos años han sido reivindicadas: nuevas ediciones las han hecho más accesibles y, en consecuencia, se les han dedicado más estudios, aunque todavía no los suficientes,⁸² pues si bien el número de trabajos especializados ha aumentado considerablemente en las últimas décadas,⁸³ en estudios generales, como las historias de la literatura, el sesgo sigue siendo notorio.⁸⁴

Ahora bien, una de las principales discusiones que han suscitado los libros de caballerías es la etiqueta que debe emplearse para referirse a ellos. Hasta este punto del trabajo –y como lo seguiré haciendo en adelante– he utilizado el término “libros de caballerías”, en parte por su uso durante la época en que se publicaron estas obras por primera vez: “La expresión *libros de caballerías* (que nunca *novelas de caballerías*) era la más común durante el siglo XVI para nombrar el género narrativo (y editorial) más importante de la época”.⁸⁵ Aunado a esto, el empleo de dicha etiqueta permite alinearse con los textos críticos, que la emplean cada vez con mayor frecuencia.⁸⁶ Sin embargo, esta

⁸¹ José Manuel Lucía Megías, “Libros de caballerías castellanos: textos y contextos”, *Edad de Oro*, p. 10.

⁸² *Ibid.*, pp. 9-27. Toda la primera parte de este artículo está dedicada a hablar sobre el contexto de la crítica reciente (con respecto al 2002, año de su publicación) de los libros de caballerías. Entre otras cosas, menciona algunos de los trabajos críticos, ediciones y otras aportaciones que ha hecho el Centro de Estudios Cervantinos. Asimismo, incluye una lista de títulos de libros de caballerías que distingue entre los que han merecido más atención en los años recientes, los que no y los que han quedado al margen por no ser consideradas del todo como parte del género.

⁸³ *Vid.* Anna Bognolo, “La ricerca recente sul romanzo cavalleresco spagnolo”, *Crítica del Testo*, pp. 387-416. En este artículo se da cuenta del trabajo crítico (producción de libros, artículos, revistas, coloquios, seminarios, bases de datos, entre otros) que han suscitado los libros de caballerías en diversas partes del mundo desde las últimas décadas del siglo XX hasta el año 2017, lo cual ha ayudado a resarcir el vacío en la crítica del género. Para dar una idea del avance que se ha tenido, Bognolo afirma que “Dal 2010 ci fu un grande incremento degli studi; basti considerare che nella banca dati *Amadís* di Clarisel nel 2007 le voci erano 1600 e ora, a distanza di meno di dieci anni, sono più di 7000” (pp. 404-405).

⁸⁴ *Vid.* Daniel Gutiérrez Trápaga, “La prosa de ficción en algunas historias de la literatura recientes: valoración cuantitativa de fuentes, metodología y principios de investigación”, *eHumanista*, [en línea] pp. 680-695. En este artículo se expone la falta de atención que ha tenido en los estudios panorámicos gran parte de la prosa de ficción del siglo XVI, siendo los libros de caballerías el ejemplo más ilustrativo de dicho rezago. Esta situación se refleja todavía en obras recientes como la *Breve historia de la literatura española* de Carlos Alvar, José Carlos Mainer y Rosa Navarro Durán, o la *Historia mínima de la literatura española* de J. C. Mainer, una actualizada y la otra publicada en 2014 (p. 682). A estos ejemplos recientes podemos añadir la *Historia de la literatura española*, dirigida también por Mainer, publicada en 2013, la cual es más informativa, pero sigue siendo muy imprecisa. Gutiérrez Trápaga apunta que: “El importante avance en las últimas décadas de las fuentes de la prosa de ficción y literatura caballerescas del siglo XVI no ha terminado de reflejarse de manera uniforme en las historias literarias o, simplemente, ha sido ignorado. Son diversos los factores de índole metodológica que han contribuido a esto como la terminología o la preminencia dada al humanismo, la poesía y, dentro de los géneros de ficción, a los relatos verosímiles, como el *Lazarillo*” (p. 691).

⁸⁵ J. M. Lucía Megías, “Libros de caballerías castellanos: un género recuperado”, *Letras*, p. 206

⁸⁶ Para notar la frecuencia con que aparece la etiqueta “libros de caballerías” remito a la bibliografía de este trabajo.

denominación implica varias carencias, una de ellas es que “libro” no ofrece ninguna filiación genérica, pues fuera de contexto, no dice nada si no se le añade el complemento “de caballerías”.⁸⁷ Por ello, conviene revisar otras posturas más específicas que ofrezcan criterios literarios más útiles para definir el género.

Alan Deyermond utiliza el término inglés *romance*, tomando en cuenta la similitud con las obras medievales de ficción en francés y en inglés que se clasifican con este nombre. La definición que propone es la siguiente:

The romance is a story of adventure, dealing with combat, love, the quest, separation and reunion, other-world journeys, or any combination of these. The story is told largely for its own sake, though a moral or religious lesson need not be excluded, and moral or religious connotations are very often present. A commentary on the meaning of the events is normally given, with special attention to the motives of the characters, and descriptions are fairly full. The audience aimed at is generally more sophisticated than the audience for the epic.

The marvellous is frequently used by the writers of romances, and the world in which the action is set is remote from the audience in time, space or social class, and very often in all three. [...]; it may be applied symbolically, but not directly, to ordinary life. It does, however, deal with real emotions, reaching (often by the use of archetypal patterns and motifs) very deep levels of emotional experience.⁸⁸

Deyermond añade otras características, como las variaciones entre finales felices y trágicos, una estructura poco delimitada y además proporciona ejemplos como la novela sentimental.⁸⁹ Esta definición resulta insuficiente para diferenciar los libros de caballerías de los géneros descritos en el capítulo anterior, desde el *roman* francés, hasta la ficción sentimental o las historias caballerescas breves, ya que, como apunta Deyermond acerca de su definición: “Some works are on the borderline

⁸⁷ J. B. Avalle-Arce, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁸ A. D. Deyermond, “The lost genre of medieval Spanish literature”, *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, p. 793.

⁸⁹ *Idem.*

between romance and another genre”.⁹⁰

En su obra *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*, Avalor-Arce argumenta que el uso del anglicismo *romance* puede generar trabas o ambigüedades, dado que “romance” “ha designado desde muy temprano en nuestra lengua [el español] o bien el idioma románico, o bien una variedad poética épico-lírica que resuena todavía hoy en día en todos los rincones del mundo donde se oyen los hermosos acentos del idioma español”.⁹¹ Descarta igualmente el uso del término “novela”, también bastante difundido, pues no sólo es una voz de procedencia extranjera –italiana–, sino que el principal inconveniente es que “en español, hemos dado en designar con el sustantivo *novela* toda obra de ficción, así ésta se desarrolle en términos de la más descabellada fantasía o del más crudo realismo”.⁹² Así, pues, el término resulta tan poco preciso como *romance*, y además entra en contradicción con éste, pues uno de los aspectos de la definición de Deyermond fue la presencia de la maravilla, lo cual excluiría al *Tirant lo Blanc* de su corpus, mientras que el término “novela” lo abarcaría.⁹³ Avalor-Arce argumenta que, en todo caso, al igual que el empleo de “libro de caballerías”, “novela” sólo es útil si se complementa como “novela de caballerías”, “porque en el momento en que lo acortamos a *novela* o *libro* bien poco significan estos términos, a menos que los rebotemos contra un amplio contexto”.⁹⁴

Finalmente Avalor-Arce, siguiendo a Martín de Riquer, se inclina por el empleo de *roman*, en el sentido de *roman de chevalerie, roman au xiiiè siècle*,⁹⁵ para designar “a ese género literario de ambiente caballeresco, en prosa o en verso que se desarrolla en la Península a partir del siglo XIII y que muere de hastío general en los albores de la Edad Moderna”.⁹⁶ La elección de este término es útil para recordar que en el apartado anterior se habló del *roman* francés del siglo XIII, justamente porque es ahí donde los libros de caballerías tienen su origen. No obstante, hay otros elementos en los libros de

⁹⁰ *Ibid.*, p. 796.

⁹¹ J. B. Avalor-Arce, *op. cit.*, p. 13.

⁹² *Ibid.*, p. 14.

⁹³ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 17.

caballerías que no concuerdan con la postura de Avalor-Arce, por lo tanto, reitero mi decisión terminológica: emplear el término “libros de caballerías”.

De la variedad de posturas surgen los elementos centrales para caracterizar el conjunto de obras denominado aquí “libros de caballerías”: se trata de historias de aventuras, combates, amor (cortés), búsquedas, separaciones, reuniones y viajes a otros mundos, con implicaciones religiosas y morales; su tradición literaria está arraigada en los *romans* artúricos del siglo XIII;⁹⁷ además, se trata de un género dirigido a un público “más sofisticado” que el de la épica; para su construcción, es de gran importancia el uso de patrones y motivos:⁹⁸

Los libros de caballerías toman esquemas de pensamiento de la literatura medieval y de los relatos tradicionales que repetían estructuras, fórmulas y estereotipos similares para ordenar y hacer avanzar el relato o filtrar un mensaje didáctico o ideológico a partir de unos referentes conocidos. Desde sus orígenes artúricos, la prosa caballeresca de ficción también repite a intervalos regulares los mismos segmentos textuales como estrategia para construir y organizar el discurso. Estas repeticiones identifican el género y la materia, y sirven de andamiaje teórico-práctico y de elemento de cohesión interna en un momento en el que tales técnicas narrativas eran habituales. Además, construyen el discurso caballeresco de ficción y contribuyen a su desarrollo, configurando en la práctica una poética proteica, dinámica, cíclica y múltiple con constantes y desvíos.⁹⁹

⁹⁷ Vid. Carlos Alberto Rubio Pacho, “El *roman* artúrico en la España medieval: problemas para su estudio”, en *Anales Cervantinos*, pp. 253-260. Este artículo de 1993 da cuenta del vacío en la crítica hispánica con respecto a los *romans* artúricos de origen hispánico.

⁹⁸ Stith Thompson, *apud*. A. González Pérez, “El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos”, *Revista de Poética Medieval*, pp. 131-132. El motivo folklórico, según Thompson, es “el elemento más pequeño en un cuento que tiene el poder de persistir en la tradición”. Sin embargo, críticos como González Pérez y Ana Carmen Bueno Serrano han señalado, entre otras cosas, la imprecisión que supone utilizar la persistencia –o recurrencia– como un factor para identificar los motivos sin antes establecer límites. Así, por un lado, González Pérez señala que “el motivo, unidad de significación profunda en la narración, necesita una definición que incluya la dimensión verbal, explícita o implícita en sustantivos abstractos de derivación verbal”. Por su parte, Bueno Serrano lo define como “una unidad narrativa de acción que se reformula como un sintagma nominal con complementos verbales” (“Motivos folklóricos y caballerescos en los libros de caballerías castellanos”, *Revista de Poética Medieval*, p. 89). De acuerdo con estas posturas, en este trabajo emplearé el término “motivo” como una unidad narrativa de acción que sea recurrente al menos en la tradición de los libros de caballerías castellanos.

⁹⁹ A. C. Bueno Serrano, *art. cit.*, p. 83.

Partiendo de estas ideas y rasgos, para que la definición del género sea lo más completa posible y útil para el análisis de los cambios de identidad en el *Espejo I*, a continuación se añadirán otras características y límites cronológicos, lingüísticos, poéticos y materiales. Según Lucía Megías:

Los libros de caballerías castellanos constituyen un género narrativo, con unas determinadas características editoriales que se repiten inalterables a lo largo del siglo XVI, que comienza con el éxito de la propuesta literaria de la refundición del *Amadís de Gaula* medieval que lleva a cabo Garci Rodríguez de Montalvo, realizada a finales del siglo XV, y que se mantiene hasta los primeros decenios del XVII, en donde el éxito de la fórmula humorística del *Quijote* de Cervantes marcará las líneas maestras de su decadencia.¹⁰⁰

La cita ubica cronológicamente el género en un periodo que va de finales del siglo XV hasta las primeras décadas del siglo XVII. También establece la existencia de una obra fundacional que estableció las características del género: el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo.

Del *Amadís de Gaula* se conserva un impreso de Zaragoza de 1508, aunque se sabe casi con seguridad que hubo una edición sevillana de 1496.¹⁰¹ Como Apunta Gómez Redondo “nada hay antes –salvo el *Baladro*, o el *Tristán*– que se pueda comparar a esta obra, tanto por sus dimensiones físicas como por la fijación de las características formales y temáticas que van a ser luego imitadas, corregidas y superadas”.¹⁰² Se trata de una narración que hunde sus raíces en el *roman* artúrico. Cuenta la historia de un héroe, Amadís, un joven de origen regio destinado a ser el mejor caballero del mundo, el cual, por diversas circunstancias, es separado de su familia al nacer, y sólo podrá hacerse acreedor a conocer

¹⁰⁰ J. M. Lucía Megías, “Libros de caballerías castellanos: un género recuperado”, *Letras*, p. 214.

¹⁰¹ Daniel Eisenberg y María del Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, p. 130.

¹⁰² F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, t. II, p. 1796. Ambas historias –el *Baladro* y el *Tristán*– ya circulaban durante la Edad Media, pero que hayan llegado a la imprenta en estos años habla de una actualización acorde con los valores de la época. Gómez Redondo apunta que “la revalorización de la caballería literaria no es ajena a la eliminación de su poder como clase política y dirigente; y para comprender este proceso, nada mejor que la destrucción que sufre la sociedad artúrica, considerando todos los factores que conducen a tal hecho: porque sí, por una parte, la demanda del Santo Grial adensa místicas ensoñaciones, por otra, los pilares de la vida cortesana no son otros que el adulterio y la magia, conceptos tan mercedores de castigo en la Francia del siglo XIII como en la Castilla de finales del siglo XV” (*Vid.* F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, t. II, pp. 1448, 1511.)

su linaje una vez que se haya probado en tres aspectos: armas, amor y religión, como los caballeros artúricos.¹⁰³

La historia de Amadís existía al menos desde el siglo XIV.¹⁰⁴ A finales del siglo XV Rodríguez de Montalvo la retomó e imprimiéndole su propio estilo, la puso al servicio de la ideología de los Reyes Católicos.¹⁰⁵ Para esto modificó ciertos pasajes, añadió otros y escribió una continuación: *Las sergas de Esplandián*, publicada en 1510 y caracterizada por el espíritu de cruzada y el ensalzamiento de una figura imperial. Esplandián, hijo de Amadís y Oriana, ya existía en las versiones primitivas, pero Rodríguez de Montalvo lo carga de nuevas funciones argumentales e ideológicas:

El nacimiento de Esplandián posibilita el final trágico del *Amadís* primitivo, y al mismo tiempo posibilita (para el regidor novelista) la ideación de esa nueva caballerescas que, evidentemente, entra en gestación en la mente de Montalvo a partir de este episodio. El *Amadís* de Montalvo comienza a apartarse más y más del texto primitivo a medida que se sigue más de cerca la estrella del Esplandián que inventa el regidor de Medina del Campo. Esto no ocurre en el libro III, debido a la edad novelística del niño Esplandián, pero sí marcará muy fuertemente los colores del libro IV [...] y desde luego, Esplandián es el verdadero portavoz de la nueva ideología caballerescas de Montalvo en *Las sergas de Esplandián*.¹⁰⁶

Este nuevo ideal caballeresco se alejará de los modelos artúricos cuyo móvil, en la mayoría de los casos, era la gloria individual, para dar paso a un héroe defensor de la religión cristiana y que, eventualmente, se convierte en emperador.¹⁰⁷ Visto así, la refundición de *Amadís* no tendría otro

¹⁰³ Vid. Apartado 1.1 para la revisión de estos aspectos.

¹⁰⁴ Vid. Apartado 1.2 para revisar algunas especulaciones sobre el *Amadís* medieval.

¹⁰⁵ Vid. J. M. Cacho Bleuca, "Los cuatro libros de Amadís de Gaula", *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*. En este artículo se señalan algunos aspectos del *Amadís* que pudieron alinearse con los intereses de los Reyes Católicos, como por ejemplo, la defensa del derecho de Oriana como legítima heredera del Rey Lisuarte, que podía equipararse con los conflictos que tuvo Isabel la Católica para acceder al trono.

¹⁰⁶ J. B. Avalle-Arce, *op. cit.*, pp. 279-280.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 301. Las líneas de la nueva ideología caballerescas representada en Esplandián se dibujan desde el libro III del *Amadís*, donde aparece el Endriago y la corte de Constantinopla: "El caballero arturiano desaparece de la obra de Montalvo con Amadís, pero antes el autor esboza la temática de su nueva caballerescas en la aventura del Endriago. La verdadera caballería debe estar siempre apuntada a la lucha contra el Mal, en todas sus manifestaciones, ya sea el Endriago, como hace Amadís, o bien el Turco, como hace Esplandián. Con la muerte del Endriago-Mal, Amadís llega a Constantinopla, cuyo

objetivo sino servir de preámbulo para las aventuras de Esplandián.¹⁰⁸ Así, podemos ver que en el *Amadís* se afianzan elementos como el origen noble o más aún, regio. José Julio Martín Romero señala que Amadís “no es sólo de alto linaje, sino que por sus venas corre sangre real. Por tanto, en esta obra, el mejor caballero del mundo, el más noble, el que está llamado a ser modelo para todos es, en potencia, un rey”.¹⁰⁹ Así, las características del *Amadís* sirvieron para exaltar la figura regia, pero además valieron para alcanzar popularidad entre una nobleza desfuncionalizada que buscaba la preservación de su estatus en la defensa del linaje y la práctica de las costumbres cortesas. El éxito de la refundición fue tal que su carácter y estructura se convirtieron en un modelo que se reprodujo en gran número durante el siglo XVI.¹¹⁰

Hasta aquí, se han descrito a grandes rasgos las características literarias e ideológicas de los libros de caballerías, pero hace falta aclarar el aspecto editorial del género. Al igual que para las historias caballerescas breves, para los libros de caballerías la imprenta fue un factor que influyó en la delimitación del género. Estas obras “se van a caracterizar por estar impresos en folio, por poseer una portada adornada con un gran grabado –normalmente representando un caballero jinete, normalmente con una espada en la mano–, impreso a dos columnas –propio de los infolios– y en escasas ocasiones aparece ilustrado”.¹¹¹ Aunque existen algunos testimonios de libros de caballerías manuscritos que por diversas razones no llegaron a la imprenta, en general, las características materiales van a permanecer invariables.¹¹²

emperador ha contraído, por esa victoria, inmensa deuda de gratitud con él [...] Y del medio de la corte de Constantinopla surge Leonorina [futura amada de Esplandián], que será el visible enlace con *Las sergas de Esplandián*”.

¹⁰⁸ J. M. Cacho Bleuca, *op. cit.*, p. 403.

¹⁰⁹ José Julio Martín Romero, “Biografía heroica y concepto de nobleza en *Amadís de Gaula* y otros libros de caballerías”, *La Corónica*, p. 243.

¹¹⁰ *Vid.*, D. Eisenberg y M. C. Marín Pina, *op. cit.*, pp. 130-134. En este trabajo se catalogan diecinueve ediciones hasta finales del siglo XVI.

¹¹¹ J. M. Lucía Megías, “Libros de caballerías castellanos: un género recuperado”, *Letras*, p. 213.

¹¹² *Vid.* J. M. Lucía Megías, “Libros de caballerías castellanos: textos y contextos”, *Edad de Oro*, pp. 31-32. Existe al menos una veintena de libros de caballerías manuscritos, los cuales, según Lucía Megías “constituyen la prueba tanto del éxito de esta nueva propuesta literaria, más allá de la posibilidad de su difusión en la imprenta, como de las diferentes líneas de evolución en las que el género caballeresco buscaba su supervivencia. Al margen de algunas propuestas que pueden fecharse en los primeros decenios del siglo XVI [...] los libros de caballerías manuscritos se sitúan entre los últimos

La estructura narrativa que posibilitaba la escritura, al contrario de la transmisión oral, podía verse desde el *roman* artúrico de Chrétien de Troyes. Como apunta Carlos Alvar: “Las interpretaciones juglarescas no siempre tenían la calidad necesaria y con frecuencia destrozaban los textos, convirtiéndolos en fábulas, en mentiras. [...] En todo caso, Chrétien les da el desarrollo que considera pertinente, con las explicaciones necesarias y los comentarios adecuados para que el lector pueda seguir los detalles del texto”.¹¹³ Algo similar ocurrió con los libros de caballerías castellanos. Sin embargo, hay que mencionar el hecho de que el soporte escrito no implicó la desaparición de la lectura en voz alta. Según Margit Frenk, “Dada la importancia que la voz seguía teniendo en la transmisión de los textos, el público de la literatura escrita no se limitaba a sus lectores, en el sentido moderno de la palabra, sino que pudo haberse extendido a un número elevado de oyentes, de todos los estratos sociales, incluyendo a la población analfabeta”.¹¹⁴ Aunado a esto, la imprenta facilitó la producción y difusión masiva por un precio menos elevado que el de los manuscritos, por lo que, a diferencia de los *romans* artúricos del siglo XIII, los libros de caballerías castellanos no tuvieron un público tan restringido.

Las características literarias y materiales que han sido descritas hasta aquí dan una idea general acerca de los libros de caballerías castellanos. Sin embargo, al principio de esta sección se mencionó la tendencia a dar por sentado que todos los libros de caballerías son “la misma cosa”, impulsada por los juicios de los personajes del *Quijote*. Por ello, hay que subrayar que, si bien existen unos criterios que permiten clasificar un grupo de obras como libros de caballerías, éstos constituyen “un género narrativo abierto, en donde una (cada vez más ligera) estructura basada en la aventura —tanto caballeresca como amorosa— constituye la columna vertebral, sobre la que el escritor podrá ir ensartando aquellos temas,

decenios del siglo XVI y los primeros del XVII”. Una obra más reciente sobre el tema es, del mismo autor, *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, publicada en 2004.

¹¹³ Carlos Alvar, “Presentación”, *Erec y Enide*, p. 23.

¹¹⁴ Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio*, p. 25. La autora añade además que “El entusiasmo por los libros de caballerías pudo producir, a su vez, portentos de memorización” (p. 27).

textos, discursos que considera que pueden agrandar más al lector”.¹¹⁵ Por lo tanto, el siguiente apartado tratará sobre el desarrollo y las transformaciones que tuvo el género a lo largo del siglo XVI.

2.2 Libros de caballerías: una variedad de identidades

Este apartado desarrolla algunos rasgos generales de los libros de caballerías y subraya la importancia del tema de la identidad caballeresca como eje para identificar variaciones dentro del género.

En el volumen dedicado al Renacimiento en la *Historia y crítica de la literatura española* de 1980, al cuidado de Francisco Rico, Federico Francisco Curto Herrero señala tres fases en las que podrían agruparse las obras de este género: la fundacional, representada por *Amadís de Gaula*; la constituyente, que abarca *Las sergas de Esplandián*, *Florisando*, *Palmerín de Olivia* y *Primaleón*, publicadas entre 1510 y 1512; por último, la fase de expansión y evolución, que inicia en 1512 y que está representada por las obras de Feliciano de Silva y por el *Espejo de príncipes y cavalleros*. Estas últimas, según Curto Herrero: “aceptan el material básico de la fase fundacional y constituyente, combinan las direcciones aparecidas, transforman temas y elementos constructivos e incorporan materiales de otros géneros literarios, como el pastoril, [...]”.¹¹⁶ Es decir, que a pesar de seguir en líneas generales el modelo amadisiano, añaden técnicas y elementos innovadores o que incluso ya estaban presentes en el género pero no habían sido tan explotados: “la actuación de un mismo caballero con dos nombres y dos actividades [...], el disfraz de la misma persona con atuendos de hombre o mujer, según las circunstancias, la fuga de los enamorados como medio para alcanzar el matrimonio, y otros, son motivos que traen ecos de libros anteriores”.¹¹⁷ Estos últimos elementos se utilizan, sobre todo, para hablar de las obras de Feliciano. En cambio, sobre el *Espejo I* se menciona la presencia de aspectos didácticos y se le atribuye el mérito de ser fuente de pasajes cervantinos: “Diego Ortúñez de Calahorra,

¹¹⁵ J. M. Lucía Megías, “Libros de caballerías castellanos: un género recuperado”, *Letras*, p. 211.

¹¹⁶ Federico Francisco Curto Herrero, “Los libros de caballerías en el siglo XVI”, *Historia y crítica de la literatura española. 2. Siglos de Oro: Renacimiento*, p. 289.

¹¹⁷ *Idem*.

por otro lado, merced a la insistencia en sembrar en el relato «fontecicas de filosofía» o ingredientes didácticos, da una cierta singularidad al *Espejo de príncipes y caballeros*, o *Caballero del Febo* (1555), libro que gozó en su época de notable difusión y estima y hoy tiene el interés de ser fuente de algunos pasajes cervantinos, como la cueva de Montesinos”.¹¹⁸ Si bien estos juicios siguen siendo algo apresurados, este trabajo tiene el mérito de incluir matices y otras obras del género además del *Amadís*, y resulta loable que incluya el ciclo del *Espejo*, teniendo en cuenta que la edición realizada por Daniel Eisenberg había sido publicada apenas cinco años antes.

En la misma colección de Francisco Rico, pero en los suplementos publicados en 1991,¹¹⁹ Juan Ignacio Ferreras llama la atención sobre tres tipos de caballeros que se pueden encontrar a lo largo de la producción de los libros de caballerías: el enamorado y heroico, el cristiano y heroico, y el aventurero. El primero es representado por Amadís, el segundo por Esplandián y sobre el tercero Ferreras apunta:

quizás comience con algunas de las obras de Feliciano de Silva, y se inaugura con certeza con el *Don Belianís* (1547), alcanzando su mejor expresión en el *Caballero del Febo*, del *Espejo de Príncipes y Caballeros* de 1555. Aunque cristiano, aunque enamorado, lo que importa aquí es la aventura por la aventura, la heroicidad individual de nuevo, o colectiva también; la imaginación se desborda, las aventuras se multiplican y pierden, por ello, cualquier tipo de significación simbólica.¹²⁰

Estos modelos de caballeros son similares a los tres modelos de caballeros representados por Lanzarote, Galaad y Galván,¹²¹ es decir, los ejes temáticos amor, religión y armas, que forman la

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ *Vid.*, Francisco Rico, “Introducción”, *Historia y crítica de la literatura española. 2. Siglos de Oro: Renacimiento*, p. IX. Si bien esta obra es un estudio panorámico, según apunta Rico, su objetivo era ser “una historia nueva de la literatura española, no compuesta de resúmenes, catálogos y ristras de datos, sino formada por las mejores páginas que la investigación y la crítica más sagaces, desde las perspectivas más originales y reveladoras, han dedicado a los aspectos fundamentales de cerca de mil años de expresión artística del castellano”. Si bien el propio Rico admite que el objetivo no se cumple del todo, esto explica por qué, a diferencia de otras historias de la literatura, ésta no está tan alejada de estudios particulares como los que se citarán a continuación.

¹²⁰ Juan Ignacio Ferreras, “Nuevos horizontes en los libros de caballerías”, *Historia y crítica de la literatura española. 2/1 Siglos de Oro: Renacimiento. Primer suplemento*, p. 145.

¹²¹ *Vid.* Apartado 1.1 para una revisión de las características de estos caballeros.

identidad del caballero medieval siguen siendo constantes en los libros de caballerías castellanos, así como también sigue ocurriendo que en ciertos caballeros predomine más uno de los ejes. Estos hechos, por supuesto, tendrán sus propias particularidades en el caso castellano. La cita también muestra que el *Espejo I* sigue siendo considerado como parte de un conjunto de obras que cumplen con las líneas generales de las primeras obras del género pero que añade elementos mucho más inclinados a la aventura de los personajes y al entretenimiento del público. Finalmente, a diferencia de Curto Herrero, Ferreras no se refiere al aspecto didáctico.

Por su parte, Lucía Megías, plenamente enfocado en el estudio de los libros de caballerías, planteó una división de este género en paradigmas, muy cercana a las propuestas citadas: 1. El paradigma inicial o idealista; 2. Dos respuestas al paradigma inicial: a) El realista y b) El experimental, que finalmente conduce a: 3) El paradigma de entretenimiento.¹²² El paradigma inicial, idealista, está representado por la obra fundacional del género: *Amadís de Gaula*, de Garci Rodríguez de Montalvo, vinculada con los modelos de la literatura artúrica y con el patrón folclórico de la biografía heroica. Lucía Megías explica el éxito de esta obra a través de la descripción de tres elementos: sujeto, forma y finalidad:

¿El sujeto? La narración de las aventuras bélicas y amorosas de caballeros y damas que ofrecen una imagen «ideal» del mundo de la caballería, siguiendo el modelo de la biografía caballeresca. ¿La forma? Una estructura narrativa muy elaborada, en donde juega una gran importancia la utilización de estructuras folclóricas, fácilmente asimilables por el lector. ¿La finalidad? Crear una «historia fingida», una obra en donde sea posible el didactismo, la defensa de una determinada ideología.¹²³

¹²² J. M. Lucía Megías, “Libros de caballerías castellanos: textos y contextos”, *Edad de Oro*, pp. 25-32. En el artículo se menciona un apartado más: “Los libros de caballerías manuscritos: el crisol de diferentes líneas de evolución”, el cual engloba, como bien se puede entender, libros que no llegaron a la imprenta, de los cuáles se habló brevemente líneas arriba. Por cuestiones de economía, omito este paradigma. De momento, es importante señalar que la última continuación de *Espejo de príncipes y caballeros*, que ya data del siglo XVII, es, precisamente, un manuscrito.

¹²³ J. M. Lucía Megías, “Libros de caballerías castellanos: textos y contextos”, *Edad de Oro*, p. 27.

El modelo prevaleció más allá del siglo XVII, superando el contexto en que surgió el *Amadís de Gaula*: el reinado de los Reyes Católicos. A las características iniciales se les sumaron otras que volvieron más complejos el modelo en las primeras imitaciones, como sucede en el ciclo de los *Palmerines*, donde “adquirirá un enorme protagonismo la *virgo bellatrix*, la «dama bizarra» que se comporta como un caballero andante, duplicando, de este modo, las aventuras tanto de identidad caballeresca como de búsqueda amorosa”.¹²⁴ En libros posteriores, como en el *Espejo I*, puede identificarse un uso más frecuente y, en ocasiones, mejor explotado de estas características, las cuales afectan en gran medida el desarrollo de la identidad de los protagonistas.

La primera respuesta al paradigma inicial es la corriente realista, que se caracteriza por enfatizar la función didáctica de la obra, dejando de lado cualquier elemento maravilloso que pudiera corromper los preceptos de la religión y la moral cristiana. Un ejemplo es el *Florisando*, de Ruy Páez de Ribera, publicado en 1510.¹²⁵ La segunda respuesta, al contrario, deja de lado la función didáctica y moralizante; se trata de la fase experimental, representada por los textos de Feliciano de Silva (1514-1551), la cual sigue de manera más fiel el modelo del Montalvo, aunque adopta también elementos de la ficción sentimental. Lucía Megías describe para esta corriente el sujeto, la forma y la finalidad:

¿El sujeto? La concatenación de mil y una aventuras de distintos personajes, en diferentes espacios, dando entrada a todo tipo de situaciones: amorosas, pastoriles, maravillosas, bélicas... ¿La forma? La multiplicación de protagonistas y de escenarios convierte las obras en un verdadero río de aventuras. El disfraz, elemento del que se supo valer el autor del *Primaleón* para crear todo tipo de situaciones, permite multiplicar el número de personajes, más allá del recurso anterior del cambio de nombre y de identidad de los caballeros de las primeras entregas del género. ¿La finalidad? La diversión y el entretenimiento.¹²⁶

¹²⁴ *Ibid.*, p. 28-29.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 30.

Los elementos que se añaden en este punto de desarrollo del género complejizan cada vez más la identidad caballeresca: estructuralmente, la multiplicidad de espacios y personajes da pie a un mayor número de confusiones y enredos, y a esto se le agrega un elemento más visual y explícito: el disfraz.

El éxito de la corriente experimental da paso al paradigma del entretenimiento, que tuvo su auge en la segunda mitad del siglo XVI. Al igual que los textos de Feliciano de Silva, los de este paradigma carecen de función didáctica y priman el deleite. Entre sus elementos característicos están la hipérbole, el erotismo y la maravilla, por lo cual se les considera desproporcionados e incluso degradantes. No obstante, la obra representativa de este paradigma es, justamente, la primera parte del *Espejo de príncipes y caballeros*, de Diego Ortúñez de Calahorra, publicada en 1555. En defensa de esta obra, Lucía Megías apunta que “tampoco hay que exagerar, al menos no en el libro que muestra el triunfo de este modelo en la segunda mitad del siglo XVI [...] en donde el aspecto didáctico y moralizante ocupa un espacio relevante en la obra. No olvidemos que la obra se presenta como un «espejo» para príncipes y caballeros: espejo en el que reflejarse para educarse”.¹²⁷ Además, el *Espejo* contiene elementos del paradigma inicial, como la importancia del linaje o una guerra de dimensiones mundiales donde se reúne lo mejor de la caballería, los cuales lo reivindican en parte de los juicios negativos hacia el paradigma de entretenimiento.

Estas variaciones del género dejan ver que los criterios utilizados para clasificar el corpus están estrechamente ligados a las variaciones en la identidad caballeresca de los protagonistas. Si bien algunos se inclinan más hacia cierto eje temático de la caballería, ya sea las armas, el amor o la religión, desde *Amadís*, todos ellos siguen, con alguna variación, el esquema de la biografía heroica, propio de relatos míticos y épicos.¹²⁸ Para el estudio de dicho esquema en *Amadís*, Avalor-Arce retomó la propuesta de Lord Raglan y señaló los aspectos que cumple el protagonista. El esquema completo es

¹²⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹²⁸ *Vid.* A. Campos García Rojas, “Las señales y marcas del destino heroico en *El libro del caballero Zifar*: Garfín y Roboán”, *Bulletin of Hispanic Studies*, pp. 17-25; “Pre-history and Origins of the Hero in *El Libro del caballero Zifar* and *Amadís de Gaula*”, *Medievalia*, pp. 1-10. El esquema aparece desde el *Amadís* si hablamos estrictamente de los libros de caballerías. No obstante, en el capítulo anterior se señaló brevemente el caso del *Zifar*, donde se encuentran algunas características de dicho esquema en los personajes Garfín y Roboán.

el siguiente:

1. The hero's mother is a royal virgin;
2. His father is a king, and
3. Often a near relative of his mother, but
4. The circumstances of his conception are unusual, and
5. He is also reputed to be the son of a god.
6. At birth an attempt is made, usually by his father or his maternal grandfather, to kill him, but
7. He is spirited away, and
8. Reared by foster-parents in a far country.
9. We are told nothing of his childhood, but
10. On reaching manhood he returns or goes to his future kingdom.
11. After a victory over the king and/or a giant, dragon or wild beast,
12. He marries a princess, often the daughter of his predecessor, and
13. Becomes a King.
14. For a time he reigns uneventfully, and
15. Prescribes laws, but
16. Later he loses favour with the gods and/or his subjects, and
17. Is driven from the throne and city, after which
18. He meets with a mysterious death,
19. Often at the top of a hill.
20. His children, if any, do not succeed him.
21. His body is not buried, but nevertheless
22. He has one or more holy sepulchres.¹²⁹

Avalle-Arce establece que Amadís cumple con los mismos dieciséis puntos del esquema de Lord

¹²⁹ FitzRoy Richard Somerset, Baron Raglan, *The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama*, pp. 174-175.

Raglan que cumple el rey Arturo: 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 20 y 22.¹³⁰ Si bien Amadís es el modelo del género, no todos estos aspectos pueden generalizarse para cada protagonista del corpus de los libros de caballerías. Una simplificación más versátil sería la siguiente: la madre del héroe es una virgen de sangre real y su padre un rey; las circunstancias de su concepción son insólitas; al momento de nacer se efectúa un atentado contra su vida; alguien se lo lleva misteriosamente; es criado por padres adoptivos en un país lejano; nada (o poco) se dice de su niñez; al llegar a la mayoría de edad viaja a su futuro reino, donde descubre su linaje y se reencuentra con su familia; hay una victoria sobre una gran bestia; se casa con una princesa; y finalmente llega a ser rey. Este perfil del héroe de los libros de caballerías puede complementarse con los aspectos del caballero medieval que: 1) es vasallo de un señor; 2) se distingue por su armadura y forma peculiar de combatir a caballo; 3) tiene un código ético basado en el honor; 4) es fiel cristiano y su profesión requiere validación de la Iglesia por medio de un ritual equiparable al de los santos sacramentos; 5) se trata de un caballero andante –primogénito y de origen regio– que busca vencer adversidades para acrecentar su honra, inspirado, como buen amante cortés, por el servicio que debe a su señora.¹³¹ Todos estos rasgos y circunstancias están presentes, en mayor o menor medida, en los protagonistas de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI.

Al principio, el protagonista y casi todos los personajes que lo rodean desconocen su linaje y buena parte del desarrollo narrativo gira en torno a la búsqueda del mismo.¹³² El momento en que la identidad se revela se conoce como “anagnórisis”, que en su concepción clásica se define como “un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia [...]. Pues tal agnición y peripecia

¹³⁰ J. B. Avalor-Arce, *op. cit.*, pp. 107-11. El autor toma en cuenta posibles rasgos del *Amadís* primitivo y hace algunos matices en aspectos que no coinciden perfectamente.

¹³¹ *Vid.* Apartado 1.1 Los detalles de la configuración de estos aspectos ya se revisaron con más detalle en el capítulo anterior.

¹³² *Vid.* Capítulo I. Tanto en la caballería europea medieval como en el caso castellano, la defensa del linaje noble tuvo un lugar primordial.

suscitarán compasión y temor”.¹³³ Este proceso ocurre en todo el género, pero la caracterización del caballero y de los personajes que lo rodean determinan en gran medida el modo en el que esta agnición ocurre. Así, el perfil del caballero implica la existencia y caracterización casi invariable de otros personajes, por ejemplo, la de los padres y la amada. Asimismo, una variación en la identidad del caballero protagonista puede suponer variaciones en las caracterizaciones de esos otros personajes y en la estructura de la familia nuclear. Tales variaciones pueden ser construidas o reforzadas con el uso de ciertos recursos ya mencionados, como la utilización de dos nombres para un mismo caballero, la diversificación de espacios geográficos, la alternancia de aventuras de varios caballeros, la aparición de personajes como la *virgo bellatrix*, el uso del disfraz o la influencia de otros géneros como el pastoril o la ficción sentimental.¹³⁴

Esta revisión del género muestra que la crítica tiene juicios constantes hacia el *Espejo I*: éste sigue en líneas generales el modelo de la obra fundacional, pero focaliza más el aspecto de la aventura. Al igual que obras como las de Feliciano de Silva, el *Espejo I* presenta algunos recursos innovadores y retoma otros que, si bien ya aparecían en los primeros libros, no habían sido tan explotados hasta entonces; además, aunque la obra se inclina hacia el entretenimiento, existe una declaración de intenciones del autor en la que pretende presentarla como una obra didáctica. La relación entre los recursos utilizados para dar matices a la identidad caballerescas y los aspectos específicos del *Espejo I* no han sido estudiados cabalmente, y es la intención de este trabajo llevar a cabo dicha labor.

¹³³ Aristóteles, *Poética*, pp. 164-165.

¹³⁴ Vid. María Coduras Bruna, *Por el nombre se conoce al hombre. Estudio de antroponomía caballerescas*; A. Campos García Rojas, “Centros geográficos y movimientos del héroe: de la Ínsola Firme a la Peña Pobre en *Amadís de Gaula*”, *Voz y Letra*, pp. 3-20; J. M. Cacho Blecua, “El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*”, *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, vol. 1, pp. 235-271; M. C. Marín Pina, “La aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón*, pp. 81-94; P. M. Cátedra, “Realidad, disfraz e identidad caballerescas”, *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*, pp. 71-85; J. J. Martín Romero, “La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, pp. 563-605. Aunque más adelante retomaré con más detalle algunos de estos trabajos críticos, vale la pena mencionar desde ahora algunos de ellos.

2.3 El caso del *Espejo de príncipes y caballeros*

La primera parte del *Espejo de príncipes y caballeros* es una obra escrita por Diego Ortúñez de Calahorra, impresa por primera vez en 1555, en Zaragoza, por Esteban de Nájera. Consta de tres libros, y además de la primera, se conocen otras cinco ediciones de los años 1562, 1579, 1580, 1583 y 1617, lo cual, evidencia el éxito del que gozó.¹³⁵ Con su publicación se inauguró un ciclo que tuvo continuaciones hasta la segunda década del siglo XVII: en 1580 aparece la *Segunda parte*, a cargo de Pedro de la Sierra Infanzón, publicada en Alcalá de Henares; en esta misma ciudad pero en 1587, se publica la *Tercera parte*, compuesta por Marcos Martínez, la cual “se reimprimió en 1589 y 1623 como la tercera y cuarta partes”.¹³⁶ Además de éstas, se tiene noticia de otras tres continuaciones que no llegaron a la imprenta, de las que sólo se conocen manuscritos: una *Quinta parte* posterior a 1623,¹³⁷ y dos más recientemente halladas: otra *Quinta parte* (distinta a la que se acaba de mencionar) y una *Sexta parte*, ambas compuestas por el jurista Juan Cano entre 1637 y 1640.¹³⁸

El *Espejo I* es aludido en el *Quijote* algunas ocasiones, una de ellas en los versos preliminares,¹³⁹ y luego, en el capítulo I, donde el barbero señala que, de todos los caballeros, “ninguno llegaba al Caballero del Febo, y que si uno se le podía comparar era don Galaor, hermano de Amadís de Gaula”.¹⁴⁰ A partir de esta última mención, Diego Clemencín señala que este libro “obra y producción de varios ingenios, es una de las más pesadas y fastidiosas entre las caballerescas”.¹⁴¹ Esta crítica desfavorable fue secundada por Pascual Gayangos y Menéndez Pelayo y luego les siguieron estudios y

¹³⁵ D. Eisenberg, “Introducción”, *Espejo de príncipes y caballeros o El caballero del Febo*, vol. 1, pp. XLVII, LXIII-LXXIX. A continuación menciono los detalles de fecha, lugar e impresor que da Eisenberg de estas otras cinco ediciones en orden cronológico: 1562, Zaragoza, Miguel de Guesa; 1579, Zaragoza, Juan Soler (a costa de Pedro Ibarra); 1580, Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica (a costa de Blas Robles y Diego de Xaramillo); 1583, Medina del Campo, Francisco del Canto (a costa de Juan Boyer); 1617, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet (a costa de Juan Bonilla).

¹³⁶ *Ibid.*, p. XLV.

¹³⁷ A. Campos García Rojas, “El ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* [1555-1580-1587]”, *Edad de Oro*, pp. 389-390. Este artículo es de 1999, y hasta entonces sólo se tenía noticia de los impresos y el primer manuscrito mencionado.

¹³⁸ Rafael Ramos Nogales, “Dos nuevas continuaciones para el *Espejo de Príncipes y caballeros*”, *Historias Fingidas*, pp. 41- 95. La existencia de estas continuaciones se da a conocer en este artículo del año 2016.

¹³⁹ M. de Cervantes, *op. cit.*, ed. de Luis Andrés Murillo, primera parte, p. 66.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴¹ Diego Clemencín, n. 16. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, ed. de Diego Clemencín, t. 1, cap. 1, p. 9.

comentarios insuficientes como los de José Perott y Maxime de Chevalier.¹⁴² Por otra parte, la falta de una edición accesible hacía difícil el acercamiento de la crítica hasta que en 1975, Daniel Eisenberg publicó su edición con notas en seis tomos. Es a partir de aquí que comenzaron a aparecer algunos estudios más especializados. Entre ellos, hay que destacar los de Campos García Rojas, quien seleccionó los fragmentos y elaboró los capítulos descriptivos sobre las tres primeras partes del *Espejo de príncipes y caballeros* en la *Antología de libros de caballerías castellanos* del Centro de Estudios Cervantinos, publicada en 2001 y estuvo a cargo de las guías de lectura de la primera y la tercera partes, también publicadas por el CEC en 2003 y 2006, respectivamente. Además, ha analizado determinados aspectos presentes en la obra, tales como el “amor *ex arte*”, el motivo ecdótico, y temas como la muerte y la presencia de Medea.¹⁴³

Otro estudio importante es *El otoño caballeresco: a propósito del Caballero del Febo*, realizado por Jesús Fernando Cáseda Teresa en 2004. En éste se discuten con cierto detalle temas como la recepción, las declaraciones de intención didácticas, algunas fases del desarrollo heroico y la estructura narrativa de la obra. Es notable el hecho de que exista un estudio particular de la obra, pues si bien discrepo con algunos aspectos de Cáseda Teresa, otras de sus observaciones son un punto de partida importante para este análisis.

Recientemente, en su estudio de 2017, *Rewritings, Sequels, and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry. 'Aquella Inacabable aventura'*, Daniel Gutiérrez Trápaga le dedica un apartado al ciclo del *Espejo*. Entre otras cosas, discute, con algo más de detalle que otros críticos, la peculiar relación entre las declaraciones puestas en el prólogo de Ortúñez de Calahorra y la trama, que más que seguir una línea moralizante y religiosa, sigue la de Feliciano de Silva. Su análisis deja ver que

¹⁴² D. Eisenberg, “Introducción”, *Espejo de príncipes y caballeros o El caballero del Febo*, vol. 1, pp. XI-XIII.

¹⁴³ Vid. A. Campos García Rojas, “Historia y amor *ex arte* en los libros de caballerías: *Espejo de príncipes y caballeros*”, *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, pp. 607-621; “‘Galtenor cuenta...’, pero Lirgandeo dize...’: el motivo ecdótico en los libros de caballerías hispánicos”, *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, pp. 117-131; “‘Después que por muerte de todos era juzgada’: Muerte aparente y anhelo de inmortalidad en los libros de caballerías hispánicos”, *Amadís y sus libros: 500 años*, pp. 199-223; “Medea en los libros de caballerías hispánicos: libros, mito y ejemplaridad”, *Acta Poética*, pp. 115-143.

las características de los personajes son mejor utilizadas para fines del entretenimiento que para fines didácticos. No obstante, el aprovechamiento del motivo ecdótico dota a la obra de tintes históricos que reivindican el aspecto didáctico y justifican el del entretenimiento.

Además de las notas y estudios de Eisenberg, Campos García Rojas, Cáseda Teresa y Gutiérrez Trápaga, otros críticos han citado esta obra para ejemplificar temas y motivos relacionados con la identidad presentes en los libros de caballerías en general.¹⁴⁴ Esta tesis pretende sistematizar y orientar todas estas aportaciones hacia un análisis de los cambios de identidad de los principales personajes caballerescos del *Espejo I*. Para ello analizaré la frecuencia y la naturaleza de estos cambios de identidad en la obra con el fin de comprender cómo se relacionan con su poética, tomando en cuenta además los aspectos didácticos mencionados en el prólogo. Asimismo, el análisis pretende establecer las implicaciones de los cambios de identidad en el universo narrativo del *Espejo I*, es decir, cómo inciden en la construcción de la trama, o incluso del ciclo.

Como ya se ha mencionado, los personajes que ocuparán este trabajo son Trebacio, El Cavallero del Febo, Rosicler y Claridiana. El análisis se hará conforme al orden de aparición de los personajes, ya que éste determina ciertos aspectos de la conformación de la identidad de cada uno de ellos.

¹⁴⁴ Vid. M. C. Marín Pina, *art. cit.*, p. 88. Por mencionar un ejemplo, este artículo de Marín Pina sobre la *virgo bellatrix* menciona a Claridiana, personaje del *Espejo*, pero no profundiza mucho en su análisis. De hecho, la mención más importante que se hace de ella se encuentra en una nota al pie.

III. Los cambios de identidad de Trebacio: el origen de los héroes

Trebacio es el padre de los protagonistas, por lo tanto, el primer personaje que aparece en el *Espejo I*. Como muestra el esquema de la biografía heroica, los caballeros principales, en este caso El Cavallero del Febo y Rosicler, son siempre de linaje real. En los libros de caballerías, que suelen tener una narración cronológicamente lineal, este origen se hace explícito desde el principio, pues antes del nacimiento del héroe se narra una serie de hechos a la que puede denominarse pre-historia. Sobre este término, Campos García Rojas precisa: “The hero’s origins are those events that happened before his birth; they constitute a pre-history, told and retold, which directs his future life. These past events that are outside his control pertain to his ancestors, parents, relatives, and the situation into which he will be born”.¹⁴⁵ Según la biografía heroica, un cambio en la caracterización del héroe puede suponer un cambio en los personajes ligados a él, como los padres o la amada.¹⁴⁶ La pre-historia heroica parece apuntar a lo contrario: un cambio en la caracterización de los padres supone un cambio en la caracterización del protagonista. Estas ideas no se contradicen, sino que se enuncian desde dos puntos de vista distintos: en el primer caso se considera que el protagonista es el eje de la obra, sin importar el orden de los sucesos en la narración, mientras que la segunda consideración sí obedece al orden en que suceden los acontecimientos. En tanto que el caballero protagonista no aparece en la historia, el foco de la narración está puesto en los padres. Si bien cada obra tiene sus propios matices, a continuación se revisará la pre-historia del modelo de los libros de caballerías: *Amadís*, con el objetivo de identificar en qué medida Trebacio se apega a lo tradicional y cómo se diferencia.

3.1 La identidad del padre

Por ser el libro de caballerías paradigmático, conocer los aspectos que conforman la pre-historia de *Amadís*, especialmente aquellos que competen a su padre, el Rey Perión, es un punto de partida útil

¹⁴⁵ A. Campos García Rojas, “Pre-history and Origins of the Hero in *El Libro del cavallero Zifar* and *Amadís de Gaula*”, *Medievalia*, p. 2.

¹⁴⁶ *Vid.* Apartado 2.2 para el tema de la biografía heroica y algunas de sus implicaciones.

para identificar las peculiaridades del padre de los héroes en el *Espejo I*. En el *Amadís* esta etapa ocurre de manera sucinta: de la madre no se dice más que era hija de un rey llamado Garínter y que “Helisena fue llamada”;¹⁴⁷ el padre sólo se presenta como el Rey Perión de Gaula.¹⁴⁸ Se habla, eso sí, de la belleza de ambos, de las virtudes religiosas de ella y de la destreza guerrera de él.

Antes de que ocurra el encuentro entre los amantes, Perión conoce al padre de Helisena, el rey Garínter. Tras mostrar su valía venciendo a dos malos caballeros, súbditos de Garínter, Perión le confiesa haber viajado a su reino para conocerlo. Luego de saludarse amistosamente, ocurre una escena de caza en la que Perión demuestra nuevamente su destreza bélica matando a un león.¹⁴⁹ Campos García Rojas apunta que: “Perión de Gaula fits the profile of the traditional hero who leaves home in search of an adventure, travels throughout a vast external geography, and finally arrives at another kingdom. In that new kingdom he finds King Garínter, and fortuitously princess Elisena, who will become the centre and origin of his descendant: Amadís”.¹⁵⁰ Este papel más activo del personaje indica que el protagonismo de la pre-historia, al menos hasta este momento, recae sobre todo en el padre, no tanto en la madre. Juan Manuel Cacho Blecua refuerza esta idea al señalar una diferencia en la forma en que se presentan estos personajes:

La genealogía materna del héroe se ha presentado de una manera estática, casi contemplativa, por la vida retirada del rey Garínter y su hija. Esta no quiere casarse con nadie y su actitud es retraída. Su padre observa las acciones de Perión sin intervenir. Sin embargo, la ascendencia paterna se caracteriza por la acción hábil y valerosa, traducida lingüísticamente en un ritmo rápido. No se destacan los antepasados de Perión —se dan por supuestos y es rey— sino su actividad bélica y cinegética.¹⁵¹

¹⁴⁷ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, vol. 1, lib. I, p. 227.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 229.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 228-229.

¹⁵⁰ A. Campos García Rojas, “Pre-history and Origins of the Hero in *El Libro del caballero Zifar* and *Amadís de Gaula*”, *Medievalia*, p. 6.

¹⁵¹ J. M. Cacho Blecua, *op. cit.*, p. 21.

Luego de esta parte, Helisena comienza a tener mayor presencia. En un banquete, los amantes por fin se conocen y un enamoramiento a primera vista ocurre.¹⁵² Helisena revela sus sentimientos a su doncella de confianza, Darioleta. En realidad, es esta última quien toma el papel más activo, pues urde un plan para que los amantes puedan reunirse, cuidando la honra de su señora haciéndole prometer al rey Perión que en el futuro se casará con ella.¹⁵³ Helisena, aunque más presente, permanece pasiva, y de hecho, no se le presta voz en la narración sino hasta poco antes de que el encuentro con Perión ocurra.

Dos hechos más competen a Perión en la pre-historia de Amadís: un sueño premonitorio y el otorgamiento de prendas. El primero sucede justo antes de que Darioleta y Helisena entren a su cámara:

y como en la puerta tocaron para la abrir [Helisena y Darioleta], el rey Perión que, así con la gran congoxa que en su corazón tenía, como con la esperanza en que la donzella le puso, no avía podido dormir, y aquella sazón ya cansado y del sueño vencido adormescióse, 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: ¿porqué fezistes tal crueza? No es nada esto, dezía él, que allá vos queda otro corazón que vos yo tomaré, ahunque no será por mi voluntad.¹⁵⁴

La narración de lo que pasaba en la acción principal y lo que ocurría en el sueño son muy similares: las dos mujeres están a punto de entrar a la cámara y en el sueño entran dos personas, sin embargo, el narrador se dirige a una de ellas con el pronombre masculino “él”. Cacho Blecua señala que este pasaje tiene: “unos detalles coincidentes con lo sucedido en la novela y un falso testimonio. Se provocan unos estímulos asociativos, y a la vez, disociadores. Se hace más atractiva y misteriosa la narración del

¹⁵² G. Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, vol. 1, lib. I, p. 230.

¹⁵³ *Vid.* Apartado 4.1. El papel de este tipo de personaje es tan importante en el género que más adelante será muy relevante para analizar la identidad de los hijos de Trebacio.

¹⁵⁴ G. Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, vol. 1, lib. 1, p. 238.

sueño, sin que poseamos unas claves interpretativas”.¹⁵⁵ El sueño cobra sentido más adelante, primero para el lector y luego para todos los personajes.

En el otorgamiento de prendas, aunque éstas le pertenezcan a Perión, Darioleta tiene un papel más activo. Mientras los amantes están reunidos, ella toma la espada del caballero como prueba de la promesa de tomar a Helisena por esposa.¹⁵⁶ Más adelante, Perión debe partir de vuelta a su reino por razones que no se hacen explícitas, pero antes de irse le deja un anillo a Darioleta para consuelo de Helisena.¹⁵⁷ Estas prendas, tanto el anillo como la espada, serán entregadas a Amadís, y más adelante, gracias a ellas éste podrá ser reconocido por los miembros de su familia. Dichos objetos son marcas del destino heroico que Campos García Rojas define como “aquellos subsecuentes recordatorios físicos tales como cicatrices, marcas de nacimiento, condiciones de amamantamiento, exposición a algún ambiente determinado, prendas u obsequios que recibe el infante”.¹⁵⁸ Finalmente, Perión se marcha sin saber que Helisena está embarazada y años después vuelve para cumplir su promesa. Mientras tanto, la princesa, con ayuda de Darioleta, oculta la existencia de su hijo para salvar su vida.

En suma, las características que podrían esperarse del padre del héroe de los libros de caballerías son las siguientes: es de naturaleza regia, pero sobre todo, tiene una identidad ya definida que lo hace digno de ser el padre del mejor caballero del mundo; una aventura lo conduce a conocer a su amada, no sin antes conocer al padre de ésta; se enamora a primera vista y es correspondido; de alguna manera, logra la unión carnal con su amada bajo la promesa de contraer matrimonio con ella en el futuro; finalmente, tras dejar prendas que avalen su promesa de volver, se ausenta durante años sin saber que su amada estuvo embarazada.

En el *Espejo I*, la parte que corresponde a la pre-historia de El Cavallero del Febo y Rosicler es más extensa que la de Amadís. La historia comienza con la presentación de Trebacio, el padre de los héroes.

¹⁵⁵ J. M. Cacho Blecua, *op. cit.*, p. 67.

¹⁵⁶ G. Rodríguez de Montalvo, vol. 1, *op. cit.*, p. 239.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 242.

¹⁵⁸ A. Campos García Rojas, “Las señales y marcas del destino heroico en *El libro del cavallero Zifar: Garfín y Roboán*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, p. 18.

El retrato que hace el narrador alude a sus atributos físicos: era un hombre de veinticinco años que medía ocho pies de alto, fuerte, belicoso, membrudo, y dotado de muchas gracias;¹⁵⁹ en cuanto a su carácter y moral se dice: “era de condición muy alegre, y para con todos amoroso, liberal, manso, çufrido, piadoso, y sobre todo, muy amigo de tener en su corte los buenos y preciados cavalleros, a los quales honrava sobre todos los príncipes del mundo”.¹⁶⁰ Descendía del mismísimo Aquiles, y aún así se decía que aventajaba a todos sus antepasados; gobernaba en la ciudad de Epiro, y por sus virtudes, fue electo emperador de Grecia.¹⁶¹ Si bien la descripción de Trebacio es más detallada que la de Perión, sigue siendo bastante estática por una razón simple: no ha tenido que entrar en acción para configurar su identidad porque ya tiene una bien trazada.

La aparición de la amada tampoco ocurre de inmediato, antes se presenta al padre de ésta, el rey Tiberio de Ungría. Contrario a lo que ocurre entre Perión y Garínter, la relación entre los personajes del *Espejo I* es de enemistad: existe un conflicto político por la sucesión al trono de Grecia, que había sido reclamado durante generaciones por los antecesores de Tiberio, quien a pesar de todo es descrito como un hombre “muy fuerte e de alto coraçón. E era más poderoso que todos sus antecesores”.¹⁶² Estas características positivas, por un lado, ayudan a exaltar el origen de la futura madre de los héroes y a la vez es un indicio de que este conflicto llegará a buen fin: la misión de Trebacio no será vencer a este rey. Sin embargo, el conflicto político parece un impedimento más justificable para la unión de los amantes, en contraste con lo que sucedía en *Amadís*, lo cual resulta en una narración más compleja y menos apresurada por llegar al nacimiento de los héroes.

Luego de introducir el conflicto político, sigue la presentación de la princesa Briana, “que a la sazón era la más ermosa que se hallava por aquellas partes”.¹⁶³ Como parte de la estrategia militar de su padre, había sido prometida en matrimonio al príncipe Teoduardo de la Gran Bretaña. Tras la captura

¹⁵⁹ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 1, lib. I, cap. I, pp. 25-30

¹⁶⁰ *Ibid.*, vol. 1, lib. I, cap. I, p. 27.

¹⁶¹ *Ibid.*, vol. 1, lib. I, cap. I, pp. 25-30.

¹⁶² *Ibid.*, vol. 1, lib. I, cap. II, p. 32.

¹⁶³ *Idem.*

de un miembro del ejército de Tiberio, Trebacio descubre la alianza matrimonial que planea su enemigo. No obstante, la guerra no es lo que más acongoja al emperador, sino la noticia de la belleza de la princesa Briana, por la cual:

Sin hablar a nadie de los suyos, con el semblante triste y muy turbado se mete en un retraimiento de su imperial tienda, y allí encerrado, viérades al gran emperador en otros nuevos y muy profundos cuidados ofuscado, y en varios y congoxosos pensamientos muy rebuelto. Porque aquel que los fuertes encuentros de las lanças de sus enemigos, ni los crueles golpes de los muchos gigantes con quien él se había combatido no pudieron domar, de sólo oír loar una donzella fue vencido. Y aquel su bravo corazón, que tenía esfuerço para conquistar el mundo, ya le falta el ánimo para defenderse de una delicada donzella que aún no avía visto.¹⁶⁴

Trebacio, pues, no experimenta amor a primera vista, sino amor de oídas. Según Emilio José Sales Dasí “mientras que en el primer caso la contemplación directa del otro lleva implícito un indiscutible halo de sensualidad, en el amor *de lonh* [amor de oídas] es la fama del caballero o la dama la que actúa como detonante de la pasión sentimental”.¹⁶⁵ Este aspecto es fundamental para entender el funcionamiento del primer cambio de identidad de Trebacio: el amor de oídas es el detonante de su primera aventura en la narración, ya que ese sentimiento lo obliga a buscar los medios para ver y conocer a su amada, lo cual le dará un papel más prominente que el de los padres en otros libros de caballerías.¹⁶⁶

3.2 Motivaciones y recursos de caracterización de los cambios de identidad de Trebacio

En este apartado se revisarán los cambios de identidad de Trebacio, sus motivaciones y los recursos que utiliza para llevarlos a cabo. Mientras que la aventura de Perión para conocer a Helisena es simple; para conocer a Briana, Trebacio deberá emprender una aventura cuyo éxito depende en parte de su

¹⁶⁴ *Ibid.*, vol. 1, lib. I, cap. III, p. 37.

¹⁶⁵ Emilio José Sales Dasí “Princesas ‘desterradas’ y caballeros disfrazados. Un acercamiento a la estética literaria de Feliciano de Silva”, *Revista de Literatura Medieval*, pp. 90-91.

¹⁶⁶ *Vid.* C. Alvar “Amor de vista, que no de oídas”, *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, pp. 20-24. El amor de oídas no fue tan trascendental durante la Edad Media, pues la vista se consideraba elemento necesario para la existencia de tal pasión.

astucia y en parte de la fortuna. Esta complejidad hace que la identidad bien definida que tenía al principio, comience a transformarse y derive en dos principales cambios de identidad.

El primer cambio es motivado por el enamoramiento de oídas y no se desarrolla en un solo episodio, sino que se construye poco a poco con cambios más sutiles. Según Domingo Ynduráin:

El amor de oídas, en esta tradición [de la poesía provenzal hasta los libros de caballerías próximos al *Quijote*], funciona como una exquisitez sentimental: la excelencia de la dama –y la sensibilidad del caballero– es tal que puede producir amor por sólo la fama; es un caso extremo y paradójico muy del gusto de la refinada poesía cortesana y, por otra parte, no deja de remitir al hado o a las estrellas como causa última e inesquivable de una atracción amorosa que ejerce su poder incluso a distancia, sin que se haya contemplado nunca el objeto del deseo.¹⁶⁷

En este sentido, el amor de oídas calza con los principios del género y ayuda a exaltar las cualidades de los amantes. Sin embargo, su función para la construcción de la historia se extiende más allá de la “exquisitez sentimental”. Este tipo de amor implica, por un lado, que la princesa Briana no corresponderá de forma simultánea al amor de Trebacio: éste deberá ir a buscarla y esperar que ella se enamore. Por otro lado, implica la ventaja de que, al no ser conocido de vista por la princesa, Trebacio puede fácilmente hacerse pasar por otra persona, ya que presentarse como él mismo, como enemigo del rey Tiberio, no sólo dificultaría su acceso a Briana, sino que ésta lo rechazaría de inmediato debido a los problemas políticos. Así, el emperador comienza a buscar una forma de lograr la unión con su amada. Su móvil es el amor, pero el proceso y el resultado tendrán implicaciones políticas y militares. Trebacio no tiene un plan definido, pero sabe que lo primero que debe hacer es buscar la muerte de Teoduardo, de modo que convoca a sus doce principales caballeros para buscar apoyo en esta aventura.¹⁶⁸ Lo que sucede a continuación está guiado, sobre todo, como se insiste a lo largo de la

¹⁶⁷ Domingo Ynduráin, “Enamorarse de oídas”, [en línea].

¹⁶⁸ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 1, lib. I, cap. IV, p. 39.

narración, por la fortuna.

El ejército de Trebacio pretende interceptar al príncipe de Bretaña cuando vaya de camino a reunirse con la princesa, quien está oculta con su madre en un lugar apartado, en medio de un bosque, llamado Monesterio de la Ribera. Pero en un territorio de guerra, rodeados de enemigos, necesitan pasar desapercibidos, lo cual logran de la siguiente manera:

Y como vino la noche, [...] el emperador y los doze cavalleros, armados de sus ricas y preciadas armas, con sobrevistas úngaras, secretamente se partieron del real, sin ser sentidos de los contrarios, y anduvieron sin reposar toda la noche, hasta que venido el día, por no fatigar tanto los cavallos, descansaron y comieron de algunas viandas que llevavan. Y tornando a su camino, anduvieron hasta que llegaron a ponerse en medio del camino questava entre Belgrado y Buda, por donde forçado avía de passar el príncipe Theoduardo quando fuesse al Monesterio de la Ribera. Y en un espesso bosque, algo apartado del camino, se metieron, donde [...] estuvieron muy secretos hasta que la fortuna, próspera al emperador e infelice al príncipe septentrional, les dio en las manos lo que desseavan,¹⁶⁹

El uso de sobrevistas húngaras, es decir, de las prendas distintivas del ejército enemigo, para ocultarse, es una forma muy sencilla de disfraz. Aurelio González define este recurso de la siguiente manera “Como disfraz en el teatro entendemos aquel recurso que implica el cambio u ocultación de la identidad de algún personaje cambiando su apariencia por medio de la indumentaria”.¹⁷⁰ Si bien el *Espejo I* no es una obra dramática, el recurso funciona de la misma forma. El disfraz se utilizaba ya desde las obras experimentales del género que dieron paso al paradigma de entretenimiento y en tales casos, sobre todo en las obras de Feliciano de Silva, según Sales Dasí, quedaron “plasmadas las potencialidades narrativas y dramáticas de motivos como el destierro, el enamoramiento de un retrato o

¹⁶⁹ *Ibid.*, vol. 1, lib. I, cap. IV, p. 41.

¹⁷⁰ A. González Pérez, “El disfraz en las comedias cervantinas”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, p. 583.

el disfraz”.¹⁷¹ En este punto de la historia del *Espejo I*, el sencillo uso del disfraz aún no revela un potencial tan significativo. Sin embargo, este es sólo el principio de una serie de cambios de identidad que conforman una trama compleja.

La narración luego cambia de foco hacia Tiberio y Teoduardo. Este pasaje es crucial, pues en él aparecen los elementos que más adelante se volverán a favor de Trebacio. El príncipe quiere desposar a la princesa Briana cuanto antes y el rey no puede negarse:

Y así le dio licencia, y *quatro cavalleros, los más antigüos y bien conocidos de la reina y de la princessa*, que fuesen con el príncipe, y otros *doze cavalleros* de los que él avía traído, y cartas para la reina y princessa Briana para que luego en llegando el príncipe se hiziese el desposorio. Y no quiso que fussen más gente con ellos, porque hasta aquella guerra que tenía con el emperador Trebacio fuesse acabada quería que aquel matrimonio fuesse *secreto*.¹⁷²

Aquí se asientan los elementos que Tiberio tenía para asegurar el triunfo de su plan y que más tarde servirán a Trebacio: testigos y cartas con el mandato de un matrimonio secreto. Además, la narración muestra una gran minucia con las cifras: al igual que Trebacio, Teoduardo sale con doce de sus caballeros rumbo al Monesterio de la Ribera, además de los cuatro caballeros de Tiberio, dos de los cuales se adelantan a anunciar a la reina y a la princesa la llegada del príncipe.¹⁷³ Mientras tanto, el resto del séquito se topa con el emperador Trebacio, “el qual ya estava armado de sus muy fuertes y ricas armas”¹⁷⁴ y dice: “Sabed, cavalleros, que este passo es defendido por mí, y no podéis passar por él si primero no dexáis los escudos, y vuestros nombres en ellos. Porque una señora a quien yo amo mucho me lo haze hazer, que no puedo alcançar su amor de otra manera”.¹⁷⁵ Dichas palabras, como apunta Daniel Eisenberg, guardan un doble sentido: es verdad que Trebacio se encuentra en ese lugar

¹⁷¹ Emilio José Sales Dasí, *art. cit.*, p. 102.

¹⁷² *Ibid.* vol. 1, lib. I, cap. V, p. 42. El énfasis es mío.

¹⁷³ *Ibid.* vol. 1, lib. I, cap. V, p. 43.

¹⁷⁴ *Ibid.* vol. 1, lib. I, cap. V, p. 45.

¹⁷⁵ *Idem.*

por motivo de una mujer a quien ama.¹⁷⁶ Sin embargo, su objetivo es enfrentarse en combate contra Teoduardo, acabar con su vida y, de este modo, con el obstáculo para llegar a su amada. Trebacio se vale de dos motivos bien arraigados en la tradición caballeresca: el ocultamiento con las armas y el paso defendido.

Trebacio ya está armado en el momento en que se encuentra con Teoduardo, lo cual parece irrelevante en tanto que su condición así lo demanda, pues uno de los rasgos identitarios de los caballeros era su peculiar forma de vestir.¹⁷⁷ Si bien el texto no ofrece una descripción exhaustiva de la armadura de Teoduardo, los datos históricos pueden dar una idea de lo que implicaba: “A mediados del siglo XV, hace su aparición la coraza compacta, que dará lugar en el siguiente siglo al gran arnés blanco, armadura completa articulada que cubre la totalidad del cuerpo y de los miembros”;¹⁷⁸ además, “Para protegerse la cabeza, el caballero llevaba un casco que reposaba sobre un gorro relleno con el fin de amortiguar los choques [...]. Más adelante, el yelmo, una especie de caja cónica que reposaba sobre los hombros y encerraba toda la cabeza, sustituyó a este casco [...]. Por último, a partir del siglo XIV, se abandonó el yelmo por el bacinete, un casco redondo que podía levantarse o bajarse”.¹⁷⁹ El ocultamiento del rostro que implican todos estos elementos hace que el simple hecho de estar armado funcione de forma similar al disfraz: aunque Trebacio no toma una indumentaria ajena, la suya propia y un ocultamiento de nombre contribuyen al cambio de identidad.

En la narración está implícito que el príncipe Teoduardo no conoce al emperador o, en todo caso, no puede reconocerlo debido a que lleva puesta la armadura. Pero además, Trebacio se vale de un recurso que no levantará sospechas debido a lo común que es: la *ocultatio nominis* u ocultación del nombre, la cual, según María Coduras Bruna:

¹⁷⁶ D. Eisenberg, n. 25, *Espejo de príncipes y caballeros o El caballero del Febo*, vol. 1, lib. I, cap. V, p. 45.

¹⁷⁷ *Ibid.*, Apartado 1.1

¹⁷⁸ J. Flori, *op. cit.*, p. 74.

¹⁷⁹ A. Demurger, *op. cit.*, p. 28.

es una costumbre habitual en la consecución de hazañas y aventuras de los mismos [los caballeros] fuera de la corte [...]. Esta ocultación voluntaria puede, sin embargo, responder a otras causas. Así, y dependiendo de si la circunstancia es favorable o no al enemigo, puede ocultarse el nombre con fines tácticos llegando incluso a salvar la vida del caballero o a permitir la entrada en la guarida del enemigo, en cuyo caso suele usarse la usurpación nominal.¹⁸⁰

Por ahora la usurpación nominal no ocurre pero la ocultación del nombre se refuerza por el paso de armas o paso honroso inventado por Trebacio. Este tipo especial de combate, que tiene una tradición en el mundo caballeresco tanto de la realidad como de la ficción, permite a un caballero desafiar a otros legítimamente.¹⁸¹ Martín de Riquer lo describe de la siguiente manera:

el paso de armas ha de reunir las siguientes condiciones: un caballero, situado en un lugar fijo, prohíbe el paso a todos los demás caballeros que intenten aproximarse al lugar vedado o «defendido». Este caballero es el «mantenedor» del paso. Los demás, que deben conocer las condiciones del «mantenedor», [...] al aceptar el reto e intentar pasar, se convierten en «aventureros» y se ven obligados a luchar contra el defensor del paso.¹⁸²

Recordemos que otra de las características ideales de un caballero es tener un código ético basado en el honor. Por este motivo, el príncipe Teoduardo, que era un buen caballero, no tiene otra opción más que aceptar el reto sin saber que lo llevará a su muerte, luego de la cual, Trebacio mata en combate al resto de los caballeros ingleses y conserva con vida a los del rey Tiberio. De este modo, el emperador obtiene todos los elementos que le dan acceso al Monasterio de la Ribera: doce sobrevistas inglesas para disfrazar a sus doce caballeros, cartas escritas por el rey que lo avalan como el príncipe Teoduardo y dan consentimiento para un matrimonio, y dos testigos lo suficientemente asustados como para volverse sus cómplices y convencer a los otros dos caballeros de Tiberio de ser cómplices también.

¹⁸⁰ M. Coduras Bruna, *Por el nombre se conoce al hombre. Estudios de antroponimia caballeresca*, p. 224.

¹⁸¹ *Vid.* Capítulo I

¹⁸² M. de Riquer, *op. cit.*, pp. 70-71.

Como puede observarse, las dos primeras situaciones que pueden ser consideradas cambios de identidad pudieron pasar casi desapercibidas, ya que ocurrieron gracias al aprovechamiento de elementos inherentes a conductas y costumbres caballerescas. No obstante, ayudan a que la trama llegue al principal cambio de identidad que se analizará a continuación.

Para mostrar la minucia con que este pasaje está construido, cabe destacar la actitud de los testigos de Trebacio: los caballeros del rey de Ungría, que han presenciado lo ocurrido en el camino hacia el Monasterio de la Ribera, son movidos, en principio, por el temor hacia el emperador. Sin embargo, poco a poco muestran una actitud positiva al ver en el matrimonio de Trebacio y Briana una oportunidad para acabar con la guerra, con la cual, su rey y la princesa saldrán beneficiados.¹⁸³ Aunque más adelante estos testigos apenas son mencionados, este matiz en su actitud asegura su silencio incluso tras la futura desaparición de Trebacio y minimizan el carácter negativo de las acciones de éste.

Trebacio llega con su séquito de cómplices al Monasterio de la Ribera, un lugar con características cruciales para mantener el engaño, pues está separado por un bosque de los sitios donde tiene lugar la guerra. Al llegar el emperador y sus acompañantes, encontraron que había pocos habitantes: “no hallaron en el monasterio otro aparato de gente más de la reina y la princessa con sus donzellas y criados de servicio, y el arçobispo de Belgrado”.¹⁸⁴ Ninguno de ellos conoce de vista al emperador Trebacio ni a Teoduardo, por lo que la usurpación nominal y la presentación de las pruebas robadas, que ya pueden considerarse un disfraz, son suficientes para creer que se trata de este príncipe. Este espacio recuerda también el caso del nacimiento de Amadís, pues Perión, luego de su encuentro en el bosque con Garínter, es invitado por éste a un banquete en su castillo en una villa cercana, “and this concept [...] is strongly linked to the idea of motherhood and fertility. It is, thus, significant that Perion finds Elisena in a village, where they love each other and she becomes pregnant of Amadís”.¹⁸⁵ Así, en

¹⁸³ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 1, lib. I, cap. VI, pp. 53-54.

¹⁸⁴ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 1, lib. I, cap. VI, p. 54.

¹⁸⁵ A. Campos García Rojas, “Pre-history and Origins of the Hero in *El Libro del cavallero Zifar* and *Amadís de Gaula*”, *Medievalia*, p. 8.

el *Espejo I*, debido a circunstancias políticas, Briana se encuentra en un lugar apartado que luego resulta ideal para la concepción y nacimiento secreto de los héroes.

Al conocerse, el amor de oídas de Trebacio se afirma y Briana corresponde con un amor a primera vista. A diferencia de lo que ocurre con otros amantes en los libros de caballerías, estos tienen cierta libertad para demostrar su amor, puesto que están a punto de unirse en legítimo matrimonio, aunque deben ser discretos. Amezcua señala que el matrimonio de los protagonistas en muchos libros de caballerías suele ser secreto, ya que se adhiere a la tradición del amor cortés y es un resorte narrativo que ayuda a crear conflictos y suspenso. Fuera de ello, no parece haber una justificación sólida al interior de la trama: “El prestigio del caballero podía hacer que éste solicitara el permiso del padre de la dama o del señor para casarse con ella, sin temor de ser rechazado; el héroe podría disfrutar del amor sin desazón alguna; asegurándose así cualquier problema futuro, el matrimonio resolvería la angustiosa espera de los amantes también”.¹⁸⁶ Tal podría ser el caso de Perión, ya que su buena relación con el padre de Helisena no daba indicios de ningún impedimento para poder estar con su amada.¹⁸⁷ En el *Espejo I*, en cambio, existe una justificación sólida para la imposibilidad de la unión, la cual resuelve Trebacio mediante el uso del disfraz, que le permite realizar sus propósitos ante los ojos de los demás sin levantar ninguna sospecha.

El interés narrativo rudimentario que otorga el matrimonio secreto,¹⁸⁸ que no existe en el *Espejo I* por la facilidad con que Trebacio lo ha conseguido en un punto tan temprano de la historia se compensa con otros obstáculos: Tiberio prohíbe la consumación del matrimonio por temor a que el príncipe

¹⁸⁶ J. Amezcua, *op. cit.*, pp. 105-106.

¹⁸⁷ Justina Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, pp. 181, 183. La autora señala, para el caso del *Amadís*, que uno de los caracteres del amor cortés que coincide con los del amor en *Amadís* es “la necesidad de guardar el secreto de los favores recibidos, y del amor en general”. Sin embargo, la caracterización de los personajes y el desarrollo de la historia corroboran “el punto de vista sostenido de que es el matrimonio lo que goza de simpatía entre los literatos españoles, y no el adulterio”. El matrimonio secreto es, por tanto, además del resorte narrativo que señala Amezcua, una especie de conciliación entre el amor cortés y el matrimonio.

¹⁸⁸ J. Amezcua, *op. cit.*, p. 107. “Ya que el matrimonio público es decisivo factor de desenlace, son por principio los amores en secreto parte de una técnica novelística encaminada a crear un rudimentario suspenso”.

muerta en batalla y su hija quede así “dueña y viuda”.¹⁸⁹ De modo que Trebacio deberá valerse del arte de la seducción para poder llevar a término sus propósitos. La necesidad de la unión carnal de los amantes en secreto pese al matrimonio público por un lado, remite a los códigos del amor cortés¹⁹⁰ y, por otra parte, se debe a que la publicación de estos actos pondría en riesgo los principios constitutivos del género de los libros de caballerías y el horizonte de expectativas de sus lectores, pues según éstos, el nacimiento de los héroes, debe mantenerse en secreto.¹⁹¹ Así, estando Briana un día sola en una fuente:

sin ser parte para dexar de satisfacer a su desseo, ni ella para defenderse dél, al tiempo que los radiantes rayos del Febo por los entretexidos jazmines comenzaban a hazer delgadas y doradas puntas, y las luminarias del último firmamento con la venida dellos avían perdido su luz, concurriendo las influencias de los venturosos planetas, y mediante el querer del universal Hazedor, fueron engendrados aquellos tan estremados hijos El Cavallero del Febo y Rosicler,¹⁹²

Amezcuca señala, hablando del caso de Tirant, que en los casos como éste “el personaje se ha alejado de la imagen convencional del caballero, de la castidad del código, al porfiar obstinadamente ante la mujer para que le entregue su cuerpo”.¹⁹³ No obstante, esta vitalidad sexual queda justificada en Trebacio dado que no es un caballero novel en quien todavía se esperan rasgos de timidez e ingenuidad. Además, “Hay una secreta simpatía por esa vida libre y vital, que aunque opuesta a la vida ejemplar, no es del todo censurada por los autores”.¹⁹⁴

¹⁸⁹ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 1, lib. I, cap. VI, p. 57.

¹⁹⁰ Vid. J. Amezcuca, *op. cit.*, p. 107. Según la tradición cortés, como lo marcan los preceptos de Andreas Capellanus, el amor es más fuerte cuando a los amantes no los unen lazos matrimoniales que los fuercen a estar el uno con el otro, de modo que los amores cortesés son secretos y adúlteros. En el caso de los libros de caballerías, aunque existe un matrimonio, como ya se señaló, se conserva la parte del secreto, pues “El amor secreto es un rasgo de vitalidad, pues tanto tiene signos del erotismo de lo oculto como es manifestación de la rebeldía contra la autoridad” (p. 111)

¹⁹¹ Existen algunos casos en los que el nacimiento del héroe no se mantiene en secreto, ya que no es producto del adulterio, como en *Claribalte*.

¹⁹² *Ibid.*, vol. 1, lib. I, cap. VII, pp. 61-62.

¹⁹³ J. Amezcuca, *op. cit.*, p. 135.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 122.

Todas estas características revelan cierta peculiaridad en Trebacio con respecto a otros ejemplos, de padres en los libros de caballerías. Eisenberg señala que: “En los libros de caballerías tardíos, y en particular las obras de Feliciano de Silva, hay un descenso notable de virtud, respecto a las obras tempranas; los héroes parecen incluso picarescos”.¹⁹⁵ De modo que Trebacio no es el primer personaje en el género que se vale del cambio de identidad para estar con su amada,¹⁹⁶ si bien su caso resulta singular por el modo en que lo hace. Esta forma de actuar recuerda dos historias, una de tradición clásica y otra de tradición artúrica: la historia de Zeus, Alcmena y Anfitrión, y la de Úter, Igera y Gorlois.¹⁹⁷ En el primer caso, Zeus, que es bien conocido por sus múltiples metamorfosis, usurpa la identidad de Anfitrión, esposo de Alcmena para poder yacer con ella mientras Anfitrión se encuentra en una guerra. De esta relación nace un héroe: Heracles.¹⁹⁸ En el caso de la historia artúrica, Úter se enamora de Igera, esposa de su vasallo Gorlois, por lo cual inicia una guerra en contra de éste. En ausencia del marido, Úter va al castillo donde se encuentra Igera y, ayudado por los poderes de Merlín, toma la forma de Gorlois y yace con su esposa, cuya consecuencia será el nacimiento de Arturo.¹⁹⁹ Señalar la similitud de estas historias con el caso de la pre-historia de los héroes del *Espejo I* no tiene por objetivo acuñarlas como fuente. Sin embargo, el parecido de las de condiciones, propósitos y resultados de las acciones en estas historias relacionan a Trebacio, en este pasaje en particular, con un tipo peculiar de personaje: el *trickster*, el cual, según Cristina Azuela es: “Habile, rusé, polymorphe, bon orateur et superbe manipulateur du langage, ce tricheur ou filou picaresque dont la personnalité semble constituée de toutes les oppositions et tous les contrastes est parfois considéré même diabolique alors que, par ailleurs, il peut représenter un héros culturel qui apporte des éléments essentiels à la

¹⁹⁵ D. Eisenberg, n. 8, *Espejo de príncipes y caballeros o El caballero del Febo*, vol. 1, lib. I, cap. VII, p. 61.

¹⁹⁶ Vid. E. J. Sales Dasí, *art. cit.*, pp. 85-106. Aquí se analizan los casos de los disfraces utilizados por caballeros para aproximarse a sus damas en *Amadís de Grecia* y la tercera y cuarta partes de *Forisel de Niquea*, todas ellas escritas por Feliciano de Silva.

¹⁹⁷ Vid. María Cristina Azuela, “La figura de Merlín en sus apariciones tempranas de Geoffrey de Monmouth a Robert de Boron, y los *tricksters*”, *Actas de las Jornadas Filológicas 2005 Memoria*, p. 473. Este artículo analiza el caso artúrico y menciona que existe una alusión al mito clásico de Anfitrión.

¹⁹⁸ Apolodoro, “Libro II”, *Biblioteca*, pp. 98-99.

¹⁹⁹ Vid. Geoffrey de Monmouth, *Historia de los reyes de Britania*, p. 71- 72; *Libro del Rey Arturo. Según la parte artúrica del Román de Brut de Wace*, p. 48.

société”.²⁰⁰ Es fácil identificar la mayoría de estas características en el cambio de identidad de Trebacio que acaba de ser analizado, pero además este concepto viene a colación para explicar el siguiente caso.

Una de las características del *trickster* es que puede ser considerado “diabólico” al mismo tiempo que un héroe. En el *Espejo I*, Trebacio, a pesar de sus acciones, nunca adquiere tintes negativos: el narrador no lo condena y su manera de actuar es vista de forma positiva por la mayoría de los personajes. Sin embargo, el emperador es alejado de la historia durante algunos capítulos de una forma muy singular: luego de dejar el Monesterio de la Ribera, tiene un sueño en el cual su señora, la princesa Briana es secuestrada por dos gigantes. Al despertar, sucede lo siguiente:

Y no le salió todo a burla su grave sueño, porque luego sintió un grande ruido junto a sí. Y mirando por lo que era, vio un grande y entoldado carro, que quatro cavallos le traían. Y en lo alto dél venían dos grandes hachas ardiendo, puestas en dos candeleros de plata, a la luz de las quales vio sentada sobre el carro una donzella vestida de muy ricas e preciadas ropas, y tan parecida a la princesa Briana que verdaderamente creyó ser ella; la qual, puesta la mano en la mexilla e los ojos baxos, iva muy triste e sospirando, como quien alguna cuita o fuerça padescía.

E mirando por quien guardava el carro, vio ir en su guarda dos grandes e desemejados gigantes con sendas hachas en las manos, los quales ivan a pie detrás del carro, con tan fiero semblante que grande espanto ponían a quien los mirava. Mas el grande emperador, que tuvo por cierto ser aquélla la princesa, con un ánimo furibundo se levanta, y sin acordarse de llamar sus cavalleros, con la espada en la mano se va para los gigantes.²⁰¹

En esta aventura hay elementos que formaban parte del universo de los libros de caballerías,²⁰² pero las palabras seleccionadas para narrar el episodio dan indicios de algo insólito: la donzella que viaja en el carro, según se dice, era “*tan parecida* a la princesa Briana que verdaderamente [Trebacio] *creyó* ser

²⁰⁰ M. C. Azuela, “Quelques traces du *trickster* dans la littérature médiévale”, *IRIS*, p. 30.

²⁰¹ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 1, lib. I, cap. VIII, pp. 64-65.

²⁰² D. Eisenberg, n. 13, *Espejo de príncipes y cavalleros o El Cavallero del Febo*, vol. 1, lib. I, cap. VIII, p. 65. “A Trebacio todo esto le resulta verosímil, porque los gigantes, en los libros de caballerías, solían raptar así a mujeres y a otra gente”.

ella”.²⁰³ Luego se reitera que el emperador “*tuvo por cierto ser aquella la princesa*”.²⁰⁴ Esta dubitación hace sospechar que se trata de un engaño, de un juego de apariencias, lo cual se confirma a medida que avanza la historia: el carro retoma la marcha, Trebacio va tras él en su caballo y, aunque sus caballeros acuden a la escena, no logran seguirle el paso; el carro llega hasta el Danubio y ahí sube en un barco que navega a gran velocidad; un pequeño navío aparece en auxilio del emperador, guiado al principio por un anciano, quien desaparece misteriosamente para luego dejar que el barco navegue solo hasta llegar a una isla lejana en la que hay un palacio donde está la supuesta Briana. Sin embargo, antes de descubrir que no se trataba de su amada, Trebacio pierde la memoria y al lector se le revela que todo ha sido una ilusión que tenía por objetivo llevarlo con una doncella llamada Lindaraxa, quien está enamorada de él.²⁰⁵

Los detalles del engaño se revelan mucho más adelante en la historia, cuando El Cavallero del Febo va a rescatar a su padre –sin saber que es tal– y Flamides, el hermano de Lindaraxa, cuenta que su padre, un mago llamado Palisteo, fue quien orquestó todo para complacer a su hija, la cual, luego de ver un retrato del Trebacio, se enamoró de él:

[...] y así fue herida de vuestro amor que vuestro padre Polisteo [sic] conoció en ella ser mortal la llaga; que no podía vivir si con traeros a su poder no se remediava. Y vencido de aquel amor paterno que como a hija le tenía, pudo más en él la piedad que della uvo que la razón, que a otra cosa en contrario le obligava. Y sucediéndole en este tiempo una enfermedad, de la qual él sabía que avía de morir, determinó de traeros [a Trebacio] en este castillo, debaxo de aquel engaño que vistes, haziéndoos entender que era vuestra esposa aquella donzella que visteis en el carro, para que en vuestra compañía mi hermana Lindaraxa pudiesse vivir alegre. Y para ello encantó todo aquel quarto del castillo en que avéis estado, para que entre tanto que allí estiviéssedes, nunca se os acordasse más de cosa alguna que por vos uviesse passado.²⁰⁶

²⁰³ *Idem*. El énfasis es mío.

²⁰⁴ *Idem*. El énfasis es mío.

²⁰⁵ *Ibid.*, vol. 1, lib. I, cap. VIII, p. 66- 70

²⁰⁶ *Ibid.* vol. 2, lib. I, cap. XLIV, p. 211.

Según Azuela, “una de las limitaciones del ingenio del *trickster* es que no se puede permitir ningún descuido, pues no deja de estar consciente de que en cualquier momento alguien más hábil puede superarlo”.²⁰⁷ Trebacio suplantó la identidad del príncipe Teoduardo para lograr sus fines y para obtener los recursos que hicieran verosímil su engaño, se valió de sus atributos caballerescos: su armadura y la legitimidad de retar a otro caballero a combate. Por su parte, Palisteo utilizó la identidad de Briana para atraer al emperador hasta la isla de Lindaraxa y para ello, no sólo hizo uso de su magia, sino que también aprovechó un atributo caballeresco de Trebacio: el de fiel amador, pues al ver a su dama en peligro, no podía hacer sino acudir en su ayuda.

La trampa de Palisteo no es consecuencia directa del cambio de identidad de Trebacio, es decir, no se trata de un castigo por sus acciones pasadas, pero todo esto resulta en su ausencia involuntaria durante años, lo cual se relaciona con otra característica del *trickster*: la marginalidad: “dado que han quebrantado de alguna manera la ley, los *tricksters* se ven obligados a separarse de la sociedad a la que pertenecen”.²⁰⁸ En la narración nunca se refiere este episodio como algo que Trebacio mereciera por su transgresión a la ley, antes bien se dice que sólo por los efectos del encantamiento, se siente dichoso de vivir apartado del mundo con Lindaraxa, la cual, en cambio, es condenada sobre todo por El Cavallero del Febo a causa de sus malos deseos.²⁰⁹ No obstante, este encierro produce un cambio en la identidad caballeresca de Trebacio, o más aún, provoca que la pierda: en primer lugar deja de ejercitarse en las armas y rompe su fidelidad hacia Briana, pero además, pierde el control sobre su cambio de identidad anterior. Según Coduras Bruna, cuando un personaje cambia u oculta su identidad voluntariamente, “la manifiesta en el momento que cree oportuno con el fin de ser reconocido, normalmente con pretensiones de reafirmarse una vez que se han logrado los propósitos iniciales”.²¹⁰ Trebacio sólo podrá volver de su destierro y recuperar su identidad una vez que su hijo, El Cavallero del Febo, llegue a su

²⁰⁷ M. C. Azuela, “La figura de Merlín en sus apariciones tempranas de Geoffrey de Monmouth a Robert de Boron, y los *tricksters*”, *Actas de las Jornadas Filológicas 2005 Memoria*, p. 483.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 484.

²⁰⁹ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 2, lib. I, cap. XLIV, p. 199. “Y maldezía entre sí la hermosura de las mugeres, porque tanto poder podía tener entre los fuertes y valientes cavalleros [...]”.

²¹⁰ M. Coduras Bruna, *op. cit.*, p. 228.

rescate. Al reunirse con la princesa Briana se dice que “al tiempo quel emperador entró en la ínsula de Lindaraxa, era de edad de hasta treinta y cinco años, y en aquella misma edad le conservó el encantamiento, como si día alguno no uviera por él pasado”.²¹¹ Si bien es él quien le revela a Briana que es el emperador Trebacio y no el príncipe Teoduardo y a pesar de que el hechizo lo mantiene en edad de librar empresas caballerescas, los conflictos generados a partir de su engaño ya no quedan en sus manos, sino en las de sus hijos.

A pesar del peculiar manejo de la identidad de Trebacio, no se han transgredido los principios constitutivos de los libros de caballerías. El matrimonio o la unión de los amantes en secreto, la ausencia del padre durante el nacimiento del héroe, así como aventuras con otras mujeres o segundos matrimonios, no eran aspectos desconocidos en el género. En *Amadís*, sin mayor profundización en las razones, el rey Perión “acordó, forçando su voluntad y las lágrimas de su señora, que no fueron pocas, de se partir”.²¹² Elisena, en peligro inminente de muerte debido a la “ley de Escocía”, se ve obligada a abandonar a Amadís recién nacido, quien, de esta manera, tiene su primera exposición heroica.²¹³ Por otra parte, en los casos de infidelidad, según Amezcua: “No se busca otra cosa [...] que enredar las cosas para provocar el estupor de los lectores. Si los personajes cambian o caen en desmesuras como el doble matrimonio, todo ello está dentro de las reglas del juego narrativo”.²¹⁴ Sin embargo, en el *Espejo I* todos estos elementos tienen un sustento más sólido. Cabe recordar que en el prólogo de Ortúñez de Calahorra, si bien se dice que esta obra aporta enseñanzas morales y filosóficas, el autor muestra ser consciente de la condena que pesa sobre este tipo de literatura y toma una postura al respecto:

Bien que no es mi intento de loar agora todo el requaje de libros de caballerías que están escriptos, porque no es menos sino que hay algunos que no hay en ellos alegoría ni moralidad alguna de que el lector se pueda aprovechar, compostura ni eloquencia de que se pueda recibir algún sabor, lo qual creo que ha seído causa que

²¹¹ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 2, lib. I, cap. LI, p. 286.

²¹² G. Rodríguez de Montalvo, vol. 1, lib. I, p. 242.

²¹³ *Ibid.*, pp. 246-248.

²¹⁴ J. Amezcua, *op. cit.*, p. 95.

cada día cresce el número de los poetas [...]. Porque aún no ha acabado de entender una partezilla de un libro quando luego piensa que es suficiente para hazer otros, y con estilo dessabrido y rudo nos atruenan las orejas, y dan en qué entender a las emprentas. Que ya yo he visto a muchos a quien la natura dispuso para las artes mecánicas, que usando dellas entre el dedal y la aguja, quieren ser poetas. Otros han usado desta arte de escrevir suave y apuestamente, y con gentil arte, que en sus obras dan a entender ser de vivo y agudo ingenio.²¹⁵

Ortúñez de Calahorra juzga como desmedido el número de obras mal escritas que parecen imitar superficial y rudimentariamente partes de otros libros de caballerías sin un ápice de originalidad que haga provechosa y deleitable la lectura. En contraste, independientemente de que se haya logrado o no, el autor se identifica con el segundo tipo de poetas: los que se consideran de agudo ingenio. La forma en que se presenta la pre-historia de los héroes de este libro, es decir, los cambios de identidad de Trebacio, sus causas y consecuencias, pueden formar parte de este programa de escritura, pues cada parte que conforma a los libros de caballerías que otros escritores parecen repetir sin comprender, él la toma y la hace encajar de manera lógica. Así, el matrimonio secreto de los padres del héroe y el abandono de la amada y el hijo por parte del padre tienen razones bien sustentadas: en primer lugar el padre de Briana es enemigo político de Trebacio y, en segundo, Lindaraxa mantiene a éste cautivo, lejos de su reino y bajo un encantamiento que le impide volver con su amada. Estos elementos son fundamentales para que el momento de la anagnórisis familiar llegue a un punto máximo de tensión.

En suma, los cambios de identidad de Trebacio lo constituyen como un personaje distinto a otros padres de los héroes en los libros de caballerías: tiene algunos rasgos de *trickster* que le permiten mayor agentividad en determinados episodios y brindan coherencia e interés a la narración. Esto concuerda con el hecho de que el *Espejo I*, dentro del corpus de los libros de caballerías, ha sido señalado como parte del paradigma de entretenimiento, que sigue la línea trazada en las obras de Feliciano de Silva, ya que los elementos espectaculares o que ayudan a generar enredo son típicos en esta historia. Sin embargo, Trebacio no llega a poseer la ambigüedad de los *trickster*, sino que

²¹⁵ D. Ortúñez de Calahorra, “Prólogo”, *op. cit.*, vol. 1, pp. 14-15.

permanece como un personaje positivo. Sus acciones, sus motivos y los recursos que utiliza para llevarlas a cabo no transgreden completamente las pautas de género: lo espectacular y el enredo surgen cuando un motivo recurrente en otros libros de caballerías brinda la oportunidad.

IV. La formación de la identidad de El Cavallero del Febo y Rosicler

Una vez asentados los elementos de la pre-historia de los héroes de esta obra, la narración continúa en orden cronológico con el nacimiento de El Cavallero del Febo y Rosicler, quienes siguen, a su manera, el esquema de todo protagonista de un libro de caballerías. Dicho esquema muestra las principales transformaciones de la identidad de estos personajes hasta su consagración como los mejores caballeros del mundo.²¹⁶ Si bien se trata de una serie de cambios constante, lo que concierne a este análisis son las formas particulares en que éstos se llevan a cabo con el fin de señalar si estas peculiaridades se relacionan con otros cambios de identidad fuera del esquema, aprovechados para crear una trama dinámica y digna de representar el paradigma de entretenimiento, como ocurre en el caso del personaje de Trebacio. Ya que El Cavallero del Febo y Rosicler serán analizados de forma conjunta, en primer lugar se revisarán las implicaciones del aparente protagonismo doble.

4.1 El protagonismo doble

El título del *Espejo de príncipes y cavalleros* se diferencia del de otros libros de caballerías en que no lleva expreso el nombre del protagonista. Si bien los títulos de estas obras como los conocemos son versiones acotadas de los que aparecían en las portadas originalmente, precisamente se suele conservar la parte más representativa, el nombre del caballero protagonista: *Amadís de Gaula*, *Las sergas de Esplandián*, *Florisando*, *Lisuarte de Grecia*, *Amadís de Grecia*, *Florisel de Niquea*, *Silves de la Selva*, *Belianís de Grecia*, son algunos ejemplos. En cambio, la obra de Diego Ortúñez de Calahorra es una excepción a la regla. Su título completo es:

ESPEJO DE PRÍNCIPES Y CAVALLEROS, en que se cuentan los inmortales hechos del Cavallero del Febo, y de su hermano Rosicler, hijos del grande emperador Trebacio. Con las altas cavallerías y muy estraños amores de la hermosíssima y estremada Princesa Claridiana, y de otros altos príncipes y cavalleros. Ahora nuevamente

²¹⁶ Vid. Apartado 2.2 para una revisión de la biografía heroica y sus peculiaridades en los libros de caballerías castellanos.

*traduzido de latín en romance. Dirigido al muy illustre señor Don Martín Cortés, Marqués del Valle, por Diego Ortúñez de Calahorra, natural de la ciudad de Nágera.*²¹⁷

El título no empieza con el nombre de un personaje sino con una adscripción a un tipo particular de literatura que se remonta a la Edad Media: los espejos de príncipes, que según Marta Haro, “son gestados en la corte, su destinatario concreto es el gobernante o el futuro monarca y, por extensión, la elite cortesana; su función prioritaria es formar al príncipe como individuo social, moral y político que se va a convertir en el estandarte de una ideología determinada”.²¹⁸ En este caso, la obra está dirigida a Martín Cortés, hijo de Hernán Cortés, es decir, a un noble, específicamente un marqués. La intención didáctica que supone la fórmula “espejo de príncipes”, que luego se reitera en el prólogo, se puede apreciar en algunos pasajes de la obra, ya sean situaciones, discursos o personajes que en sí mismos son un modelo. Además está presente el tema de la convivencia con otras civilizaciones y la importancia de la conversión al cristianismo.²¹⁹ No obstante, la idea del didactismo, como se mencionó en el capítulo anterior, no queda clara del todo, o al menos no es la dominante.

Luego del inicio que rompe el orden usual de los títulos de los libros de caballerías sigue de manera expresa la intención de que el libro cuente principalmente las hazañas de El Cavallero del Febo y de su hermano Rosicler, cuyo protagonismo se reduce de inmediato al ser presentado como hermano del primero. Por otra parte, las denominaciones de los héroes vuelven a marcar una distancia con respecto a las de los caballeros de otros libros, que suelen componerse por un nombre y un topónimo expresado en forma de sintagma preposicional, como “Amadís de Gaula”. La fórmula es tan marcada que, como señala Pedro Salinas acerca del *Quijote* “Ya desde el capítulo primero de la novela hemos visto al hidalgo sirviéndose del nombrar, como de mágico utensilio de metamorfosis. Su paso de un mundo a

²¹⁷ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 1, p. 23. Sigo la tipografía utilizada en la edición de Eisenberg.

²¹⁸ Marta Haro Cortés, “«Enxenplos et semejanças» para reyes: modelos de transmisión”, *Los códices literarios de la Edad Media: interpretación, historia, técnicas y catalogación*, p. 128.

²¹⁹ A. Campos García Rojas, “El ciclo de espejo de príncipes y caballeros [1555-1580-1587]”, *Edad de Oro XXI*, pp. 391, 396-401.

otro, del lugar incógnito de la Mancha al universo de la fama, lo da por el puente del nombre que se pone: don Quijote de la Mancha”.²²⁰

En el *Espejo I*, según la narración, ambos hermanos son dignos de llamarse el mejor caballero del mundo. No obstante, esta obra llegó a tener como título alternativo el nombre de sólo uno de estos héroes: *El Cavallero del Febo*. Daniel Eisenberg menciona, como testimonio de recepción, que “Las únicas justificaciones que puede tener dicho nombre son que la licencia para la segunda parte cita el libro por este título, y que la traducción francesa (pero no la inglesa ni la italiana) lo emplea (*Le Chevalier du Soleil*)”,²²¹ pero las razones de esta denominación están también en los rasgos internos de la obra.

En primer lugar, hay que tomar en cuenta que si el título original ya se alejaba del modelo, un nombre alternativo tendría que intentar acercarlo. Aun si el público creyera imprescindible el nombre del segundo caballero, un título como “El Caballero del Febo y Rosicler” tampoco apelaría al género de los libros de caballerías. Además, desde la perspectiva de la trama, Rosicler no parece tan protagonista como El Cavallero del Febo. Cáseda Teresa afirma que en casos de hermanos gemelos o mellizos: “generalmente el *héroe más protagonista* será el nacido apenas unos segundos antes, como es el caso del Caballero del Febo. Diego Ortúñez ha de marcar de manera muy sutil la superioridad de éste respecto a su hermano Rosicler sin que, por otra parte, pueda resultar mermado el estimable origen de ambos”.²²² Así, para comprender mejor los cambios de identidad de estos dos hermanos, no sólo habrán de buscarse las sutilezas que afirman a El Cavallero del Febo como “el más protagonista”, sino también el papel que toma Rosicler en tales casos, pues si bien el interés de sus hechos será menor, no son sólo eventos yuxtapuestos a los de su hermano.

La alternancia de las aventuras de dos caballeros no es un recurso utilizado por primera vez en el género, aunque tampoco puede considerarse uno de los rasgos más fijos. Para entender mejor el tipo de

²²⁰ Pedro Salinas, “El polvo y los nombres”, *Antología crítica sobre el Quijote en el siglo XX*, [en línea].

²²¹ D. Eisenberg “Introducción”, *Espejo de príncipes y caballeros, [El cavallero del Febo]*, vol. 1, p. XXX.

²²² Jesús Fernando Cáseda Teresa, *El otoño caballeresco: a propósito de El caballero del Febo*, p. 130.

relación entre los dos protagonistas del *Espejo I* es necesario ahondar en el tipo de estructura con que se construye, derivada del entrelazamiento y la narración geminada de aventuras.

El entrelazamiento, según Cacho Blecua, es “el relato de una, dos o más historias pertenecientes a personas diferentes y ocurridas en distintos espacios, en la mayoría de las ocasiones en tiempos simultáneos, contada-contadas ininterrumpidamente, para ser recogida-recogidas en la detención siguiente”.²²³ Esta técnica, utilizada ya en la novela artúrica, tenía por objetivo darle coherencia a historias con una gran cantidad de personajes, sobre todo cuando éstas pertenecían a grandes ciclos. No obstante, el abuso de este recurso podía derivar en lo contrario al propósito original, es decir, en la falta de cohesión de una serie de aventuras yuxtapuestas.²²⁴ Para determinar si el uso del entrelazamiento en una obra cumple con sus propósitos estructurales o no, resulta útil identificar las incidencias en la trama que tiene la proliferación de personajes.

Lucía Megías y Sales Dasí señalan dos posibles repercusiones del entrelazamiento en la trama de las obras: la primera es que las aventuras de un personaje sirvan como contrapunto para las hazañas del protagonista con el fin de establecer una jerarquía que enaltezca a este último. En estos casos, el entrelazamiento suele concentrarse al principio de la historia e ir disminuyendo hasta que todo termina por centrarse en el protagonista.²²⁵ Tal es el caso de Amadís, cuyas aventuras alternan con las de sus hermanos sólo en los primeros dos libros sin que haya duda en ningún momento de quién es el personaje central. Este caso también podría aproximarse al del *Espejo I*, pues luego de la anagnórisis familiar, el protagonismo de El Cavallero del Febo se acentúa aún más y Rosicler aparece menos. Sin embargo, no todas las características contrastantes de estos hermanos sirven para enaltecer la figura de El Cavallero del Febo. Por otra parte, la segunda posible utilidad del entrelazamiento consiste en introducir una variedad de modelos de caballero sin que haya precisamente una jerarquía, sino distintos

²²³ J. M. Cacho Blecua, *apud.* J. M. Lucía Megías y E. J. Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, p. 126.

²²⁴ J. M. Lucía Megías y E. J. Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, pp. 126-127.

²²⁵ *Ibid.*, pp. 127-128.

tratamientos de los elementos característicos del género: “A partir del entrelazamiento escritores como Feliciano de Silva consiguen ofrecer una perspectiva más plural de determinados motivos temáticos, [como el amor]”.²²⁶ En el *Espejo I*, aunque El Cavallero del Febo acapare el protagonismo en varios puntos, parece haber un intento por presentar distintas realizaciones de un mismo motivo con el fin de amplificar la obra e incrementar las aventuras dentro de un marco coherente. Estas posturas de las repercusiones del entrelazamiento son un punto de partida para un análisis más detallado de su funcionamiento en esta obra en relación con la identidad de los dos personajes que se presentan como protagonistas.

Otro concepto útil para comprender el funcionamiento de la estructura del *Espejo I* es el de narración geminada de aventuras, que de acuerdo con Lucila Lobato Osorio es la “organización bifurcada de una serie de episodios –las aventuras– causados por la peripecia, padecido por dos protagonistas mientras se encuentran separados, espacial o anímicamente, y que se unifica para narrar el reencuentro y tiene un final feliz”.²²⁷ Esta definición está elaborada para describir la estructura de tradición helenística de algunos relatos caballerescos breves del siglo XVI, que aunque de temática caballeresca, difieren de los libros de caballerías en la extensión y en el tipo de personajes protagonistas, ya que en este caso se trata de parejas de enamorados y no de dos hermanos caballeros.²²⁸ Sin embargo, las partes de la estructura que identifica Lobato Osorio son buen complemento para darle sentido al uso del entrelazamiento en el *Espejo I*. Estas partes son: 1) el planteamiento de la situación inicial; 2) la necesidad del viaje; 3) la peripecia que propicia la separación; 4) la narración bifurcada de las aventuras individuales; 5) el reencuentro. Estas etapas implican la existencia de dos personajes separados por una peripecia y reunidos finalmente. Además, en tanto que ambos comparten el protagonismo, sus acciones no sirven para contrastar sus respectivas

²²⁶ *Ibid.*, p. 130.

²²⁷ Lucila Lobato Osorio, “La narración geminada de aventuras en los relatos caballerescos breves del siglo XVI: consideraciones sobre una estructura exitosa”, *Literatura y ficción: “estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media*, p. 536

²²⁸ *Vid.* D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, “Prólogo”, pp. 17-18 y vol. 1, lib. I, cap. I, pp. 25-30. La obra tiene alusiones muy explícitas a la tradición helenística, tanto en el prólogo como ya propiamente en la historia. La utilización de una técnica narrativa de la misma tradición sería congruente.

virtudes, sino que se complementan y ayudan a lograr el reencuentro. Estos conceptos y las condiciones e implicaciones alrededor de ellos permiten abordar el funcionamiento de la estructura del *Espejo I*. Para aclarar la importancia de este aspecto para la identidad de El Cavallero del Febo y Rosicler es necesario analizar otros aspectos a continuación.

El Cavallero del Febo y Rosicler, como en general sucede con los protagonistas de los libros de caballerías, se apegan al motivo tradicional de ser separados de su seno familiar al nacer, de modo que parte de la trama cuenta la forma en que estos caballeros recuperan ese elemento constitutivo de su identidad. Pero esta obra tiene una complicación más: el cambio de identidad de su padre, el emperador Trebacio, en la pre-historia de la biografía caballeresca de los protagonistas. Esto implica que los caballeros se desprenden de una identidad parcial. Dentro de la diégesis, a excepción de los sabios cronistas, nadie conoce el verdadero origen paterno de estos héroes: la madre piensa que son hijos del príncipe Teoduardo y el emperador Trebacio no sabe de su existencia. En cuanto a los personajes secundarios, quienes saben del engaño de Trebacio no saben sobre el embarazo de Briana, ya que ésta decide mantenerlo en secreto pese a que Clandestria, su dama de confianza, intenta convencerla de contarlo, pues si bien el rey Tiberio le aconsejó no consumar el matrimonio hasta pasada la guerra, su matrimonio era legítimo.²²⁹ No obstante, Briana decide guardar silencio y esto tiene implicaciones argumentales.

Dadas las condiciones propiciadas por Trebacio, la identidad de los caballeros se ciñe a otros elementos que facilitan el reencuentro familiar más adelante y que también forman parte del arquetipo heroico: las circunstancias inusuales de su nacimiento, específicamente sus marcas. Cuando Briana da a luz, se relatan las maravillosas señales con que nacen sus hijos y cómo éstas motivaron sus nombres:

Y así el ama, echándoles agua por la cabeça, les dio el nombre del baptismo como mejor supo. Al que primero avía nascido llamó el Cavallero del Febo, por la figura que en él vido en el lado izquierdo, sobre el corazón. Y al

²²⁹ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 1, lib. I, cap. XI, p. 87.

segundo llamó Rosicler, por la rosa de los pechos. Desto hubo gran plazer la princessa, diciendo que les havia puesto los sobrenombres conformes a los que ellos merecían.²³⁰

Coduras Bruna señala que en los libros de caballerías el nombre tiene tres funciones principales que denomina como: *impositio*, *mutatio* y *ocultatio*.²³¹ Este pasaje corresponde a la *impositio*, es decir a la imposición del nombre, que ocurre justo después del nacimiento. Hay que señalar que Clandestria es quien bautiza a los recién nacidos, de manera similar a lo que sucede en *Amadís* con Darioleta, la dama de Elisena:

La donzella *tomó tinta* y pergamino, y fizo una carta que dezía: «Este es Amadís Sin Tiempo hijo de rey.» Y sin tiempo dezía ella porque creía que luego sería muerto, y este nombre era allí muy preciado porque así se llamava un santo a quien la donzella lo encomendó. Esta carta cubrió toda de cera, y puesta en una cuerda gela puso al cuello del niño. Elisena tenía el anillo que el rey Perión le diera cuando della se partió, y metiólo en la misma cuerda de la cera, y ansí mesmo poniendo el niño dentro en el arca le pusieron la espada del rey Perión que la primera noche que ella con él durmiera la echó de la mano en el suelo, como ya oístes, y por la donzella fue guardada, y ahunque el rey la falló menos, nunca osó por ella preguntar, porque el rey Garínter no oviessse enojo con aquellos que en la cámara entravan.²³²

La responsabilidad de estas damas en la formación de la identidad de los héroes es crucial, pues son ellas quienes otorgan un nombre que dota a los recién nacidos de ciertas características. No todas estas características se hacen explícitas en la narración, pero el lector puede intuir las. Darioleta, por ejemplo, dice la narración que escoge el nombre de Amadís en honor a un santo. Sin embargo, sobre todo conforme avanza la historia y el personaje se va desarrollando, es inevitable relacionar el nombre con la palabra “amor”. En el caso del *Espejo I*, Clandestria escoge el nombre de los héroes por sus marcas de nacimiento: la cara de un sol y una rosa. A diferencia de Amadís, en cuya homonimia con el santo

²³⁰ *Ibid.*, vol. 1, lib. I, cap. XII, pp. 93-94.

²³¹ M. Coduras Bruna, *op. cit.*, p. 213.

²³² G. Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, vol. I, pp. 246-247.

no se vuelve a insistir, las marcas de El Cavallero del Febo y Rosicler se mencionan constantemente en la obra, lo cual hace difícil encontrar otro tipo de relación: mientras el hermano nacido unos minutos antes lleva en su nombre el sol, el otro no sólo alude a la rosa. El DLE define la palabra “rosicler” como “Dicho de un color: Rosa claro y suave, semejante al de la aurora”.²³³ Observar los nombres desde esta perspectiva pone a El Cavallero del Febo inmediatamente en un grado superior al de Rosicler en términos de protagonismo, pues este último sería apenas una luz tenue, mucho menos brillante que la del sol, su hermano. No obstante, como se verá más adelante, tanto los nombres como las acciones de estos héroes tienen muchos más elementos que analizar. De momento, basta señalar esta perspectiva para no reducir los nombres únicamente a su relación con la marca de nacimiento.

Las damas de las madres de los caballeros cumplen, además, el papel de darles a los recién nacidos ciertas marcas de reconocimiento o hacerlas explícitas. Al contrario de Darioleta, Clandestria no aporta ningún elemento que ayude a la identificación del padre, de hecho le sería imposible dado que ella misma cree que el padre es el príncipe Teoduardo. Lo que hace, en cambio, es bautizar a los niños de acuerdo con sus marcas de nacimiento. Según Paloma Gracia: “Es habitual que la marca cumpla una función argumental en el texto, ya que permite que el niño abandonado, expósito o perdido pueda ser identificado sin lugar a dudas”.²³⁴ En el caso del *Espejo I*, las marcas llevarán a cabo esta función pero, sobre todo, les darán identidad a los caballeros aún cuando no conozcan su linaje, pues sus nombres serán casi inmutables a lo largo de toda la historia. Esta invariabilidad contradice la siguiente observación de Marín Pina acerca del funcionamiento del nombre de pila impuesto a los héroes: “Lo cierto es que este nombre de pila no los identifica a lo largo de su existencia y que se oculta con otros apelativos para protegerlo u ocultarlo”.²³⁵ El ocultamiento del linaje se hará por medio de otro cambio de identidad del que también Clandestria es responsable.

²³³ Vid. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, [en línea], s. v. “rosicler”.

²³⁴ Paloma Gracia, *Las señales del destino heroico*, p. 141.

²³⁵ M. C. Marín Pina, “El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles”, *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y de Literatura Comparada*, pp. 173-174.

Desde antes del nacimiento de El Cavallero del Febo y Rosicler, Clandestria, al conciliar el deseo de Briana de mantener en secreto su embarazo y el de mantener con vida a su hijo (aún no sabía que eran mellizos), propuso que la crianza de éste quedara en manos de su hermana y su cuñado.²³⁶ De este modo, al nacer, los niños pasan casi de inmediato a ser públicamente conocidos como hijos de esta pareja de baja nobleza. La mudanza de familia y de estatus social implican un cambio de identidad llamado *fosterage*, que es:

la temprana separación del infante de sus padres y el subsecuente abandono a su suerte; de este modo, el recién nacido vive una experiencia iniciática al ser expuesto a un entorno natural. Posteriormente, el niño es rescatado por padres sustitutos que lo crían y educan lejos de su hogar y de los padres biológicos. [...] no se refiere propiamente de una adopción, ya que para el protagonista queda clara la situación en que vive y aunque pueda considerar y amar a sus cuidadores como «padres», la llamada a la aventura siempre se impone e incentiva al héroe para salir de su hogar y eventualmente reencontrarse con sus verdaderos progenitores.²³⁷

Los hechos en el *Espejo I* no suceden en este orden, pues en este punto ni El Cavallero del Febo ni Rosicler han sufrido la exposición a la naturaleza y, de hecho, el desprendimiento de los padres biológicos tampoco ocurre del todo, pues Clandestria los lleva a vivir a la corte de Briana con el pretexto de animarla un poco tras la desaparición de su marido. De modo que hay una especie de primer *fosterage* que parece no ser tan relevante para la historia, pues no provoca la movilidad de los héroes. Incluso los protagonistas conservan sus nombres y aún más, son conocidos en toda la corte desde que Clandestria dice:

–Pues sabed, señora –dixo Clandestria–, que una mi hermana que en la ciudad tengo, casada, tiene dos hijos de edad de dos años, nascidos ambos en una hora, tan estraños en hermosura que jamás los hombres vieron su

²³⁶ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 1, lib. I, cap. XI, p. 88.

²³⁷ A. Campos García Rojas, “El niño robado y su aprendizaje visual en los libros de caballerías hispánicos: pinturas y estatuas ejemplares”, *Memorabilia: Boletín de Literatura Sapiencial*, p. 249.

igual. Y nascieron con tales señales que todos quantos los han visto están estrañamente maravillados, porque el que nació primero dellos, tiene en medio de los pechos una cara muy hermosa, y tan resplandesciente que verdaderamente parece el sol, que la tierra alumbra. Y a este niño, por causa desto, llaman el Donzel del Febo. El otro niño tiene en medio de los pechos esculpida una rosa, de tan perfecta color que todos quantos la vieren dirán aver nacido entre las rosas. Y a este niño, por esta señal, pusieron por nombre Rosicler [...] ²³⁸

Las marcas funcionan como un elemento identitario que hace difícil que el nombre varíe, como se verá a continuación. Luego del sutil cambio de identidad a través del cambio de familia, el protagonismo de El Cavallero del Febo se acentúa, pues tiene un segundo *fosterage* más fiel a la descripción de Campos García Rojas, es decir, tras la exposición a la naturaleza y una subsecuente educación lejos del hogar.

4.1.1 El Cavallero del Febo

Las expectativas que se crean en la narración sobre cuál de los dos hermanos tomará más relevancia son imprecisas hasta el momento anterior a que suceda la exposición de El Cavallero del Febo a las aguas. Un día en la corte de Briana:

[...] todas comenzaron de burlar y regozijarse con el niño Rosicler, que algo más que su hermano el Donzel del Febo hablado y más regozijado que él para con ellos era. Y tanta era la gracia que él para con todos tenía, que no se acordaban del Donzel del Febo, que junto con ellos asentado estava. Por lo qual el Donzel del Febo, aunque era muy niño, algo corrido con ver el poco caso que dél hazían, se levantó de donde estava. Y con sus delicados pasos se comenzó a ir de allí, sin que ninguna de las doncellas echasse de ver en él sino el ama que lo criava, [...] ²³⁹

El ambiente trágico característico en que la madre debe abandonar a su hijo recién nacido para salvar su vida no está presente en esta parte; por el contrario, se goza de cierta tranquilidad mientras se va

²³⁸ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 1, lib. I, cap. XIV, pp. 101-102.

²³⁹ *Ibid.*, vol. 1, lib. I, cap. XV, p. 107.

trazando un rasgo fundamental del carácter de Rosicler: su natural apego a los espacios femeninos, mientras que El Cavallero del Febo muestra una actitud más brava y celosa. Mientras este niño juega en un pequeño bote a la orilla de un río bajo el cuidado de su madre adoptiva, sobreviene la desgracia:

Riendo de ver el enojo quel niño con su sombra tomava, dexándolo así, [la madre adoptiva] saltó en la tierra para le dar la vara que le avía pedido. Y al tiempo que salió del barco, o por fuerça que puso con el pie en el borde dél para salir a tierra, o porque la voluntad de Dios fue quel niño saliesse de allí para lo que después sucedió, el barco, que sin atar estava, se apartó de tierra, sin que el ama lo sintiesse, hasta que quando volvió, estava más de dos braçadas de tierra. Y antes que tuviesse lugar para lo socorrer, la corriente del agua (que muy rezia iva) lo cogió, y en poco tiempo lo llevó tanto quel ama lo perdió de vista.²⁴⁰

La caracterización virtuosa y todo lo relativo a Rosicler queda en segundo plano tras la exposición de El Cavallero del Febo a las aguas. Las connotaciones de esta aventura y el *fosterage* que le sigue hacen que El Cavallero del Febo se desprenda por completo de su familia y adquiera una nueva identidad. Jesús Vidal Navarro habla de este tipo de aventuras náuticas en los libros de caballerías y su realización posterior en el *Quijote*. Según sus observaciones, los hitos centrales de la navegación maravillosa en este género son los siguientes:

- La llamada de socorro que la misma presencia del barco constituye, y que impele al protagonista de la acción a introducirse, sin pestañear, en el barco que lo llevará a la resolución de un necesario conflicto que ha motivado la existencia de ese barco en ese preciso momento, para que ese, y solo ese personaje, se suba en él. [...]
- La ausencia de tripulación.
- La intervención de magos o encantadores en el traslado del héroe, lo que confiere a estos barcos un carácter sobrenatural.
- La enorme e irracional velocidad que adquiere el medio de transporte utilizado

²⁴⁰ *Ibid.*, vol. 1, lib. I, cap. XV, pp. 108-109.

- El lugar del estilo es el lugar de la aventura, frecuentemente un castillo o una isla, en la que se resuelve la situación problemática que ha motivado la acción mágica.²⁴¹

El mismo Vidal Navarro señala que Ortúñez de Calahorra es un autor que abusa de este recurso a lo largo de su obra. Ya antes un barco encantado apareció en el momento justo para llevar a Trebacio a la Ínsola de Lindaraxa. En el pasaje del Donzel del Febo, los eventos suceden de forma aparentemente más normal: la barca en la que desaparece el doncel es un barquito ordinario “que el hortelano para passar allí tenía”.²⁴² El narrador deja en suspenso el origen de la fuerza que lo empujó lejos, pues en ese momento se duda si fue “por fuerça que puso [la madre adoptiva] con el pie en el borde dél para salir a tierra, o porque la voluntad de Dios fue quel niño saliesse de allí para lo que después succedió”.²⁴³ Más adelante el héroe es hallado en el mar por el príncipe Florión de Persia, a quien el sabio Lirgandeo le había vaticinado que habría de encontrar a dos donceles que lo ayudarían a recuperar su reino:

Y éste les consoló mucho, porque les dixo que no tuviesen pena alguna por el reino de Persia, porquél hallava que hazia las partes de poniente, entre chistianos, era nascido un cavallero en el más felice y venturoso signo y punto que jamás avía nascido cavallero, el qual por gran ventura sería traído en aquellas partes, y por su alta y estremada bondad el soldán y la infanta su hija serían librados una vez de muerte o de prisión perpetua, y el príncipe Florión restituido en su reino con grande honrra suya y muerte de sus enemigos, donde reinaría después en gran paz y sosiego mientras que viviese, y que hasta en tanto tuviesse paciencia, porque passarían algunos días primero.²⁴⁴

La cita no muestra indicios de que el sabio haya intervenido con magia en la navegación maravillosa del doncel, pero resuelve el dilema sobre la causa: no fue culpa de la madre adoptiva, sino la ventura, el

²⁴¹ Jesús Vidal Navarro, “‘Este barco me está llamando’: la famosa aventura del barco encantado, un episodio de magia caballerescas en el *Quijote*”, *Tus obras los rincones de la tierra descubren: actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 759-760.

²⁴² D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 1, lib. I, cap. XV, p. 108.

²⁴³ *Idem*.

²⁴⁴ *Ibid.* vol. 1, lib. I, cap. XVI, pp. 119-120.

destino que Dios había reservado para el héroe. Aunque el doncel debe esperar a llegar a la edad adulta y convertirse en caballero para cumplir dicho destino, la llamada tan temprana acentúa su protagonismo al tiempo que motiva un nuevo cambio de identidad.

El Donzel del Febo abandona el hogar sin señales que den cuenta de su linaje, pero al ser hallado por el príncipe Florián sucede lo siguiente: “Y fue una cosa muy notable, que como no le supiesen el nombre que tenía, por causa de la maravillosa señal que tenía le pusieron nombre el Donzel del Febo, aunque por otras palabras ser en lengua pèrsica, de manera que nombrándole de nuevo no lo mudaron el nombre que dantes tenía”.²⁴⁵ Hasta este momento pueden contarse al menos tres identidades para este personaje: hijo de Teoduado, hijo de la hermana de Clandestria y su esposo y, ahora, acogido en la corte del príncipe Florián. No obstante, la cita anterior muestra que, a diferencia de Amadís, quien tras su exposición heroica pasa a ser conocido como “El Doncel del Mar”, el nombre de El Cavallero del Febo permanece prácticamente inmutable gracias a la marca que lleva en el pecho, excepto por dos detalles: la alternancia entre “Cavallero” y “Donzel” y el cambio de la lengua en que se enuncia, que ahora es “lengua pèrsica”.

En el capítulo sobre el nacimiento de los caballeros se dice que Clandestria, “Al que primero avía nascido llamó el Cavallero del Febo”.²⁴⁶ Más adelante, al llevar a los niños a la corte de Briana y hablar de sus señales maravillosas dice: “Y a este niño, por causa desto, llaman el Donzel del Febo”;²⁴⁷ asimismo, antes de su exposición a las aguas y al ser hallado por el príncipe Florián se ocupa el término “doncel”, lo cual es lógico, pues no ha recibido aún la orden de caballería. No obstante, al bautizarlo Clandestria ha dicho primero “Cavallero” y no “Donzel”. Esto puede deberse a que, al ser la primera vez que se introducen los nombres de los protagonistas en la historia, había que hacerlos coincidir con los del título.

²⁴⁵ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 1, lib. I, cap. XVII, p. 131.

²⁴⁶ *Ibid.*, vol. 1, lib. I, cap. XII, p. 93.

²⁴⁷ *Ibid.*, vol. 1, lib. I, cap. XIV, p. 102.

Al llegar a la edad adulta el Donzel del Febo se convierte oficialmente en El Cavallero del Febo. Este cambio, que tiene su modelo en los caballeros medievales, es parte constitutiva del género.²⁴⁸ Una vez más, este personaje acapara el protagonismo al ser el primero de los dos hermanos cuyo ordenamiento caballeresco se narra. A los dieciséis años, en la corte del príncipe Florión, con el propósito de defender a una doncella llamada Radamira de un caballero llamado Rajartes, el Donzel del Febo solicita ser armado caballero:

Otro día, luego de la mañana el Donzel del Febo con grande solemnidad fue llevado delante del soldán, muy acompañado de todos aquellos cavalleros y donzeles, para ser armado cavallero. Y como las ricas armas que el sabio Lirgandeo le avía dado se pusiesse, parecía con ellas tan grande y apuesto que más robusto y fuerte parecía así que desarmado, y no hubiera ninguno que así le viera que por de tan poca edad lo juzgara. Y como llegasse delante del soldán, acompañado de todos los cavalleros principales y donzeles de la corte, el Donzel del Febo se puso de inojos ante él y le suplicó la orden de cavallería le diesse. [...]. Y tomando la rica espada del donzel desnuda en la mano, le dio tres golpes con él enzima del yelmo. Y después, metiendo la espada en la vaina, se la ciñó en la cinta, y le baxó la visera del yelmo, diziendo:

–Los altos dioses os tengan de su mano, que yo os armo cavallero.

Y aviendo primero jurado los capítulos que le pidieron para guardar y mantener la orden que le davan, besando la mano al soldán se levantó, quedando armado cavallero.

[...]

Como el soldán y todos fuessen ya puestos en las ventanas y miradores, *el Cavallero del Febo (que así le avían ya puesto)*, acompañado de los juezes y de otros muchos cavalleros, salió del gran palacio a la plaça.²⁴⁹

Hay tres aspectos principales que señalar: el primero es que El Cavallero del Febo no sólo sigue perteneciendo al mundo pagano sino que, de hecho, es el soldán quien lo nombra caballero; el segundo es que sus armas maravillosas son un obsequio del sabio Lirgandeo y, aunado a esto, el tercer aspecto es que, a pesar de la magnificencia de tales armas, éstas no tienen nada que ver con la denominación

²⁴⁸ Vid. Apartado 1.1 para revisar los detalles de las ceremonias de investidura.

²⁴⁹ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 1, libro I, cap. XXI, pp. 165-166. El énfasis es mío.

del caballero en esta nueva fase de su desarrollo. El único cambio que sufre es que ahora puede ser nombrado “Cavallero” en vez de “Donzel”. Aunque la diferencia es sutil, más adelante parece interferir en el reconocimiento del héroe por parte del emperador Trebacio.

Ya muy avanzada la historia, El Cavallero del Febo se encuentra con la aventura de rescatar a Trebacio de la ínsula de Lindaraxa. Sin saber que son padre e hijo, ambos se enfrentan en una batalla, en la cual, el objetivo de El Cavallero del Febo es sacar al emperador del castillo donde está preso para terminar con el hechizo de Palisteo. Una vez que esto concluye exitosamente, el emperador pregunta a su rescatador quién es, a lo que éste responde: “Yo me llamo el Cavallero del Febo, y no sé de qué tierra me soy más de que fui criado en Babilonia. A lo que me han dicho, siendo niño fui hallado en la mar”.²⁵⁰ En este punto Trebacio desconoce siquiera que tiene un hijo, por lo que es normal que no pueda relacionar el nombre con nada. Más adelante, al reunirse con la princesa Briana, ésta le da noticia acerca de sus hijos: “Y ansí, con alguna vergüença le dijo que avía quedado preñada, y avía parido dos hijos con el grande extremo de su hermosura, y maravillosas señales de sus cuerpos. Y ansí mesmo le dixo, no sin algunas lágrimas que por su rostro destilava, la manera en que el Donzel del Febo se avía perdido”.²⁵¹ Las revelaciones, una vez más, no llevan a Trebacio a descubrir la verdadera identidad de El Cavallero del Febo. La anagnórisis familiar ocurrirá hasta que los hermanos se enfrenten en combate. Esto bien pudo ocurrir por descuido del autor, pero el nombre peculiar de este personaje tiene otros elementos que analizar.

Los nombres de los protagonistas suelen componerse por un nombre y un topónimo expresado en forma de sintagma preposicional.²⁵² No se trata, por supuesto de cualquier nombre, pues “no hay que olvidar la excepcionalidad y singularidad que debían poseer los personajes principales”,²⁵³ de modo que en este género encontramos nombres tales como Amadís, Esplandián o Florestán, irrepitibles a

²⁵⁰ *Ibid.*, vol. 2, lib. I, cap. XLIV, p. 205.

²⁵¹ *Ibid.*, vol. 2, lib. I, cap. LI, p. 293-294

²⁵² *Vid.* Apartado 4.1

²⁵³ M. Coduras Bruna, *op. cit.*, p. 217.

menos que sean heredados. Pero en el *Espejo I* el nombre está compuesto de la palabra “Caballero”, que es un título que se adquiere sólo si se poseen determinadas cualidades, y un sintagma preposicional que no está relacionado con un lugar sino con una característica física del héroe. Según Coduras Bruna, esta fórmula, al menos en el ciclo amadisiano, no se utiliza para formar nombres, sino sobrenombres, los cuales funcionan como mecanismo de *ocultatio*, para proteger la verdadera identidad:

[En el caso de la fórmula] *Caballero + S. Adj, o S. Prep.*, el sobrenombre puede otorgarse o poseerse por diversas circunstancias. Normalmente sólo lo portan personajes masculinos [...]:

- El personaje desconoce su verdadero nombre y hasta el momento de su revelación porta un sobrenombre. Así ocurre con Amadís, el Doncel del Mar, o Amadís de Grecia, el Caballero de la Ardiente Espada.
- El caballero oculta voluntariamente su identidad y se bautiza o es bautizado por otros personajes con un sobrenombre temporal que responde a una amplia gama de características (armas, atributo, acompañante, comportamiento, hazaña, etc.). Ej.: Caballero Bermejo, Caballero del Velloco Dorado, Caballero del Gigante, Caballero Acostumbrado a Siempre Vencer, etc. [...]²⁵⁴

Sin importar que El Cavallero del Febo haya sido re-bautizado en lengua pèrsica, el nombre no es un sobrenombre provisional, sino su nombre verdadero, el cual le otorga identidad. Sin embargo, las características de dicho nombre, además de anunciar muy temprano su destino heroico, no lo ligan explícitamente con su linaje. Esto puede ayudar a explicar por qué Trebacio no relaciona el nombre de su amigo El Cavallero del Febo con el de su hijo. En contraste, aunque el nombre de Rosicler también está motivado por su marca de nacimiento, tiene implicaciones muy distintas, como se revisará más adelante.²⁵⁵

Al respecto del cambio de lengua es importante mencionar que, como en otros libros de caballerías,

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 243-244. Incluso Daniel Eisenberg señala la peculiar composición de este nombre de pila: “El Caballero del Febo se distingue por no tener otro nombre más que éste, acaso por ser tan colmado de virtudes caballerescas” (D. Eisenberg, n. 4, *Espejo de príncipes y cavalleros o El cavallero del Febo*, vol. 1, lib. I, cap. XII, p. 93).

²⁵⁵ *Vid.* Apartado 4.1.2

la existencia de diversos idiomas no se pone en duda: nunca aparecen muestras de ellos, pero sabemos que algo está en otra lengua porque el narrador o algún personaje dicen que lo está. Este recurso otorga un toque de exotismo, pero además, en el *Espejo I* marca la nueva identidad de El Cavallero del Febo, quien se convierte en un doncel extranjero y pagano. Antes de ser llevado por la corriente en la barca, no hay ningún diálogo de este doncel de dos años y medio de edad, pero se sabe que podía comunicarse, pues en discurso indirecto se dice que le pide a su madre adoptiva que vayan al río y luego le pide una rama para jugar. Luego, al ser hallado por el príncipe Florión, no existen indicios de comunicación verbal, sólo gestual, pero no queda claro si esto se debía a su corta edad o a una barrera lingüística, pues como apunta Campos García Rojas: “La lengua, como elemento de comunicación humana es, en el caso de los viajeros y exiliados, uno de los primeros indicios de extrañeza y de separación, de marginación e incomunicación”.²⁵⁶ Más adelante se habla de la educación del doncel en la corte pèrsica, a cargo del sabio Lirgandeo, quien les mostraba a él y a Brandizel (hijo de Florión) “todo cuanto un hombre les podía mostrar”.²⁵⁷ No se dan más detalles, pero la educación de los héroes es un tema constante en los libros de caballerías: aquellos a cargo de la crianza del héroe durante la etapa del *fosterage* tienen la tarea de dotarlo de algunos de los conocimientos que lo formarán como un buen caballero. Campos García Rojas señala que “como parte de este aprendizaje auditivo, en los libros de caballerías con frecuencia se narra que los niños reciben cierta educación de tipo intelectual; algunos jóvenes, como Esplandián por ejemplo, ya saben lenguas extranjeras cuando salen al mundo de las aventuras [...]”.²⁵⁸ El valor del conocimiento de diversas lenguas depende de las aventuras guardadas para cada uno de los protagonistas de estas historias, pero en general:

Constituyen éstas una arma más del héroe caballeresco que le permite no sólo moverse con mayor facilidad por

²⁵⁶ A. Campos García Rojas, “Las lenguas extranjeras en los libros de caballerías: *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*”, *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, p. 489.

²⁵⁷ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 1, lib. I, cap. XVIII, p. 135.

²⁵⁸ A. Campos García Rojas, “El niño robado y su aprendizaje visual en los libros de caballerías hispánicos: pinturas y estatuas ejemplares”, *Memorabilia*, p. 254.

la geografía de sus aventuras, sino establecer un contacto mucho más profundo con los individuos de aquellas tierras visitadas. De cierta forma, el caballero andante utiliza la lengua extranjera para acercarse más y mejor a los otros y, así, llevar a buen fin sus aventuras. Por otro lado, este conocimiento permite al caballero acceder a aquellos textos cuyo contenido está relacionado estrechamente con los detalles de su destino. Ser capaz de entender un idioma diferente al propio representa, pues, una ventaja que coloca a los héroes caballerescos en un estadio superior y que a la larga redundará en el enaltecimiento de su gloria.²⁵⁹

Así, el héroe puede llevar a cabo las aventuras guardadas²⁶⁰ para él sin que en la narración se repare en el obstáculo que podría suponer la gran diversidad de espacios geográficos del *Espejo I*. Cuando El Cavallero del Febo llega a la Ínsola de Lindaraxa y encuentra escrita en una columna la forma en que se puede acceder al castillo, en el que está encerrado el emperador Trebacio, no encuentra ningún obstáculo para descifrarla.²⁶¹ Al llegar con Trebacio, también se comunica con él sin problema y le revela su nombre, sin que luego, cuando ocurre la reunión familiar, el emperador, ni tampoco el narrador, reparen en que el nombre estaba en lengua pèrsica. El entendimiento se da por supuesto y las marcas, así como el nombre que éstas le otorgan al héroe, quedan por encima de la diferencia lingüística.²⁶²

A los hechos relativos al nombre de El Cavallero del Febo se suma otro que interviene en la construcción de su identidad. A lo largo de la narración acerca de su infancia y sus primeros hechos caballerescos, puede verse que este héroe tiene conocimiento de que la corte pèrsica no es su lugar de origen. Sin embargo, nunca existe un deseo explícito de búsqueda de su verdadero linaje. Antes bien cuando el sabio Lirgandeo le vaticina a El Cavallero del Febo el reencuentro con su familia, cuando el

²⁵⁹ A. Campos García Rojas, “Las lenguas extranjeras en los libros de caballerías: *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*”, *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, p. 495-496.

²⁶⁰ Vid. D. Gutiérrez Trápaga. “‘Para otro caballero debe estar guardada y reservada esta aventura’: la aventura guardada en el *Quijote*”, *Anuario de Letras Hispánicas. Glosas hispánicas*, pp. 14-15. La aventura guardada es “aquella en que sólo puede triunfar el héroe señalado” y cuenta con las siguientes características: “se anuncia de manera explícita y profética, por alguien o algo distinto al caballero que prueba suerte, que la aventura está guardada”; tiene un origen extraordinario, ya sea maravilloso o milagroso; “más allá de las marcas físicas, la verdadera señal de reconocimiento es el triunfo de la aventura”.

²⁶¹ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 2, lib. I, cap. XLIV, p. 179.

²⁶² *Ibid.*, vol. 2, lib. I, cap. XLIV, pp. 199-215.

caballero está a punto de partir a Babilonia, su reacción es más bien indiferente: “Y como el Cavallero del Febo no entendiese por entonces cosa alguno [sic] de aquéllas, dexávalo todo a lo que quisiese la magestad divina”.²⁶³ Así, la búsqueda que en muchos casos marca de forma crucial las primeras aventuras de los héroes, en El Cavallero del Febo está ausente, por lo que la narración debe recurrir a otros mecanismos para que la anagnórisis familiar ocurra. Sin cambio de nombre u obstáculos que impidan averiguarlo, la anagnórisis corre el riesgo de “desdramatizarse”,²⁶⁴ lo cual no sucede; al contrario, ésta alcanza un punto de tensión muy alto, pero para esto, ambos hermanos deben pasar antes por algunos cambios de identidad.

4.1.2 Rosicler

La identidad de Rosicler comienza a construirse junto con la de El Cavallero del Febo. Su nombre también está determinado por su marca de nacimiento: una rosa en medio del pecho, pero no tiene las mismas implicaciones que el de su hermano.²⁶⁵ Cáteda Teresa compara las caracterizaciones de estos dos hermanos con las de Amadís y Galaor: “Ortúñez marca en todo momento a Rosicler por el símbolo de la flor, subrayando a lo largo de la narración su extremada belleza y apareciendo siempre muy cerca del mundo de lo femenino. Se trata de un héroe rodeado de virtudes caballerescas, guerreras, pero también en buena medida cortesanas, más incluso que el propio Caballero del Febo. Está por tanto mucho más cerca del arquetipo de Galaor”.²⁶⁶ De estas observaciones hay que acotar que la comparación con Galaor no resulta del todo afortunada, dado que, conforme avanza la historia, Rosicler se constituye como un amante más fiel y constante que su hermano; dicha característica lo acerca más a un personaje como Amadís. Por lo demás, es verdad que la cercanía con los espacios

²⁶³ *Ibid.*, vol. 1, lib. I, cap. XXV, p. 217.

²⁶⁴ *Vid.* J. M. Cacho Bleuca, *op. cit.*, p. 116. El autor utiliza el término “reconocimiento desdramatizado” para referirse a la anagnórisis de Esplandián, ya que éste proceso ocurre de manera gradual y el momento preciso pasa casi desapercibido.

²⁶⁵ *Vid.* Apartado 4.1. Líneas antes se sugirió también la lectura del nombre de Rosicler desde el significado la palabra “rosicler”. Por el momento, el análisis del nombre se enfocará en su relación con la marca de nacimiento.

²⁶⁶ J. F. Cáteda Teresa, *op. cit.*, p. 65.

femeninos es determinante para muchos aspectos de su identidad.

Rosicler tarda mucho más que El Cavallero del Febo en salir del hogar materno. A los catorce años, mientras es educado en el Monesterio de la Ribera, donde a su parecer lleva un estilo de vida más parecido al de religiosos o doncellas,²⁶⁷ siente el deseo de salir a buscar aventuras y así se lo comunica a la princesa Briana. Para intentar detenerlo, ésta le revela su verdadero origen o al menos el que ella tiene por cierto, es decir, que ella es su madre y que su padre es el príncipe Teoduardo de Inglaterra:

–O hijo mío Rosicler, ¡cómo ya vuestro animoso corazón os quiere dar a entender y publicar lo que tanto tiempo, por mi honestidad, os ha sido encubierto!, que vos ser hijo de mi señor y esposo el príncipe Theoduardo y mío. Que no pudiendo vos dexar de parescer [a] aquel valeroso y soberano príncipe vuestro padre, ya no podéis çufrir la vida que tenéis, sino que desseáis ser cavallero y buscar los peligros del mundo, como él hizo. Lo qual, si vos hazéis y os apartáis de donde yo pueda veros cada día, desde agora me podéis contar por muerta, porque las grandes adversidades que me han sucedido en perder al príncipe vuestro padre y al Donzel del Febo vuestro hermano, de la manera que ya avréis sabido, con vuestra vista y presencia las he çufrido y me he consolado. Y faltándome vos, que sois mi hijo, ¿qué habrá en el mundo que se duela de mí ni me consuele?²⁶⁸

Lejos de apaciguar su deseo de abandonar la corte, esta revelación lo alienta. El doncel se va a escondidas, determinado a encontrar a su padre y a su hermano, aunque siguiendo pistas inciertas, pues piensa que sus orígenes están en Inglaterra. Este impulso es natural entre los protagonistas de los libros de caballerías, como afirman Lucía Megías y Sales Dasí:

[...] la constante búsqueda de identidad de muchos de ellos [protagonistas de libros de caballerías] no sólo es la respuesta natural a un lógico deseo humano por conocer su ascendencia [...]. La mayoría de ellos ansían los galardones del honor y la fama porque se ven impulsados por la vergüenza, porque no pueden defraudar a sus antepasados y necesitan forjarse una

²⁶⁷ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 1, lib. I, cap. XXVII, pp. 230, 231.

²⁶⁸ *Ibid.*, vol. 1, lib. I, cap. XXVIII, pp. 232-233.

entidad distintiva. [...] A pesar de que su procedencia social le pueda brindar un destino muy fácil. El caballero cambia la comodidad por una vida peligrosa.²⁶⁹

Este punto de la narración corresponde a una nueva etapa en la vida de Rosicler. Según Cáteda Teresa: “Los jóvenes pasan de la etapa educativa y de formación a la adultez comenzando por una primera fase: la separación de las madres”.²⁷⁰ El Cavallero del Febo pasó por la separación del hogar materno desde mucho antes que Rosicler, lo cual hace que su infancia sea más destacable y se acentúe su protagonismo. Sin embargo, que Rosicler tenga que esperar cierto tiempo para salir a buscar su destino caballeresco es otra variante del abandono del hogar que le da un matiz primordial a su desarrollo. Si bien el diálogo que tiene con Briana antes de partir lo lleva a buscar su identidad por un camino erróneo, también lo guía hacia un destino que deriva en conocer a su amada, reunir a su verdadera familia e iniciar la resolución de los conflictos anteriores a su nacimiento, propiciados por Trebacio. A pesar de no ser el protagonista, la importancia de Rosicler radica justamente en que es el único consciente de que su familia debe reunirse y se empeña en que esto ocurra. En cambio, El Cavallero del Febo no muestra interés en conocer su verdadero origen, a pesar de que sabe que la familia de Florión no es su familia biológica. Por su parte, Trebacio no se entera de que tiene hijos hasta después de reencontrarse con la princesa Briana y tampoco entonces hace un esfuerzo sobresaliente por hallarlos.

A partir de la salida de Rosicler el uso de estructuras geminadas y entrelazamientos para narrar las aventuras de los hermanos es más marcado. Como se revisó antes, el Cavallero del Febo pasa por algunos cambios de identidad sin alteraciones en su nombre.²⁷¹ Rosicler, por su parte, también tiene una marca de nacimiento que lo dota de ciertas características y determina su nombre, el cual sí llega a cambiar bajo algunas circunstancias. Un ejemplo de ello es la primera batalla que libra este caballero luego de dejar su hogar.

²⁶⁹ J. M. Lucía Megías y E. J. Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI y XVII)*, p. 183.

²⁷⁰ J. F. Cáteda Teresa, *op. cit.*, p. 65.

²⁷¹ *Vid.* Apartado 4.1.1

Rosicler recibe el llamado a la aventura y abandona el hogar materno sabiendo que proviene de una familia noble. Sin embargo, estas características no son suficientes para convertirse en caballero aún, pues no ha mostrado habilidades en el ámbito guerrero. Cacho Blecua señala que “Los héroes [...] están condicionados por su propia educación y naturaleza puestas de manifiesto en los primeros años de su vida”.²⁷² Hasta ese momento, Rosicler había recibido una educación cortesana en el Monasterio de la Ribera que no le había permitido desarrollar sus virtudes guerreras innatas:

Y así, en esta subjeción de su amo estuvo hasta que tuvo catorze años. Que llegando a esta edad, estava ya de grandes miembros, y tan alto de cuerpo que pocos avía en aquella tierra. Y era cosa muy maravillosa y de espantar la grade y demasiada fuerça que tenía; que tres cavalleros juntos no pudieran hazer lo que en esta edad hazía. Y no consentía la princessa que Rosicler fuesse a la corte del rey su padre, ni aun saliesse del menesterio, porque temía que viéndole tan dispuesto y agraciado, el rey trabajaría por saber quién fuesse, y se lo tomaría para tenerlo consigo.

Y a esta causa, como Rosicler se viesse en tal edad y tan aventajado en fuerças, tenía muy grande pena por ser así encerrado, haziendo vida de religioso. Y desseava ser armado cavallero, para ir por el mundo a saber algunas cosas de las que avía en él.²⁷³

En contraste, El Cavallero del Febo tenía un destino que cumplir vaticinado desde los tres años, para lo cual fue educado en armas y antes de recibir la orden de caballería, salvó al soldán y a su hija de un jayán, hiriéndolo de muerte con un venablo de caza.²⁷⁴ En cambio, la primera oportunidad que tiene Rosicler para pelear contra el mal se desarrolla de forma peculiar. Luego de salvar a un niño de un oso, la familia del niño lo invita a cenar en agradecimiento. Ahí se entera de que el gobernante de esa aldea, llamado Argión mantiene una mala costumbre:²⁷⁵ “[...] entre otras muchas y endiabladas cosas y

²⁷² J. M. Cacho Blecua, *op. cit.*, p. 54.

²⁷³ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 1, lib. I, cap. XXVII, p. 230.

²⁷⁴ *Ibid.*, vol. 1, lib. I, cap. XIX, p. 142.

²⁷⁵ Vid. A. Bognolo, “La desmitificación del espacio en el *Amadís de Gaula*: los «castillos de la mala costumbre»”, *Studia Aurea: Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, p. 67. Aquí se define la mala costumbre como:

costumbres que tiene, demás de nos tomar cada día que quiere lo mejor y más rico que tenemos, hanos echado por tributo a todos los vezinos y moradores deste valle que para cada semana le dé un vezino una donzella para dormir con él”.²⁷⁶ Ante tal noticia, Rosicler determina que, al ser armado caballero, volverá a ese lugar a enfrentar al tirano. Sin embargo, esa noche Argión envía a buscar a Linerba, la hija de quince años de los dueños de la casa. Sin nombramiento caballeresco y con poca experiencia en armas, Rosicler urde un plan para ayudar a la doncella:

Rosicler, movido a gran compassión, con el mayor ánimo que jamás cavallero tuvo, por remediar aquella fuerça pensó en sí el siguiente remedio. Que haziendo a los criados que dixessen a los de fuera quesperassen entre tanto que vestían a la donzella, que luego la baxavan, él hizo que le truxessen los más ricos vestidos que Linerba tenía. Y aviéndoselos traído, éste se desnudó de los suyos, y se vistió de los de la doncella. Y prendiendo sus hermosos cabellos con una redezica de oro, quedó tan hermoso en figura de doncella que pocas o ninguna en el mundo uviera que en hermosura y gracia le igualara. Y los huéspedes y Linerba, que lo miravan, como atónitos de ver en figura de tan hermosa donzella estaban, no sabiendo lo que quería hazer. Mas después quél se uvo compuesto lo más ricamente que pudo, hablándo con los huéspedes en secreto, les dixo:

– Sabed, amigos, que vuestra desventura y de toda esta tierra me a dolido tanto que con esperança en Dios, que aquí me ha traído, para remediarla he pensado este remedio. Y es que yo, fingiendo ser Linerba, iré con estos cavalleros al castillo de Argión, y metido con él en su cámara, yo haré de manera, con ayuda de Dios, questa tierra quede libre de la grande fuerça que recibe deste tan mal hombre. Que aunque yo muera en esta demanda, por harto poco precio será redemido tanto daño. Lo que yo querría que hiziesseis vos, señor Balides, con vuestros hijos, y los más amigos que tengáis, os arméis, y estéis apercebidos algo apartados del castillo de Argión. Y si vierdes que yo os hago señas con alguna lumbre de las ventanas, tendréis por entendido que Argión será ya muerto, y arremeteréis a las puertas y entraréis dentro, que ya os las tendré abiertas, y con poco trabajo nos haremos señores de su castillo. Y esto hecho, harémoslo saber a los moradores del valle; que sabida la muerte de Argión, todos se levantarán y nos favorecerán, de manera que seamos libres.

“una tradición que obliga a los habitantes a una condición dolorosa; ésta se puede eliminar sólo gracias a la acción de un caballero especialmente valiente”.

²⁷⁶ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 1, lib. I, cap. XXVIII, p. 240.

El travestismo ya era un recurso utilizado en libros de caballerías anteriores a al *Espejo I*. Al analizar los casos de las obras de Feliciano de Silva, Sales Dasí atribuye a este tipo de disfraz una función específica: “El travestismo se entiende como hábil estratagema para adentrarse en la esfera doméstica de la dama”.²⁷⁷ Sin embargo, este caso es distinto y las peculiaridades del episodio dotan a Rosicler de una identidad muy concreta y diferenciable de la de su hermano y su padre. En primer lugar, el héroe posee un ingenio que ya se veía en el emperador Trebacio: suple la identidad de otra persona utilizando las prendas características de dicha persona como disfraz y cuenta con la ayuda de cómplices que hacen verosímil su nueva personalidad ante aquéllos a quienes pretende engañar. Pero si el emperador se valió de su armadura de caballero y del robo de divisas para entrar en el Monesterio de la Ribera y casarse con la princesa Briana, la conducta de Rosicler persigue un fin más ejemplar: el de la justicia, acabar con la mala costumbre. En segundo lugar, en tanto que el héroe no tiene aún el estatus para librar un enfrentamiento caballeresco, este personaje se vale de otros atributos para llevar a término su empresa: su desmesurada belleza, confundible aún con la de una doncella, dada su corta edad. Además, antes se dijo que Rosicler creció muy cerca de los espacios femeninos, de modo que tomar un rol femenino no parece preocuparlo y esto no niega en absoluto sus dotes guerreras:

[Argión] luego le rogó que se desnudasse y se acostasse en un rico lecho que allí a punto estava. Linerba le dixo, con la habla muy triste y baxa, que si todos sus criados no se ivan de allí y cerravan las puertas, que no se desnudaría. Argión, creyendo que lo hazía de muy honesta, porque sus criados no la viessen, desnudándose él depresto se lançó en el lecho, y mandó a todos que se saliessen fuera y cerrassen la puerta.

Y ellos, dexando un hacha encendida en un candelero grande de plata, se salieron a fuera todos, de manera que no quedó en la cuadra sino Linerba, la qual, por se detener un poco para que se acostasen los criados, començó a desnudarse muy despacio y poco a poco, quitándose las çintas y ropas de encima [...] Viendo, pues, ya la fingida Linerba que era tiempo de descubrir el secreto, y siendo la hora llegada que el alto Señor quería

²⁷⁷ E. J. Sales Dasí, *art. cit.*, p. 94.

quel Malvado Argión fuesse castigado, quitando las ropas largas que traía, quedó en calças y en jubón, y sacó la espada que traía. Y no queriendo matar [a] Argión en la cama, por parescerle villanía, le dixo:

– ¡O malo y traidor de ti! Sal, sal de donde estás y ven a gozar del amor de Linerba, que muy cruel será esta noche para ti.²⁷⁸

Sales Dasí señala que “el disfraz se revela como recurso sutil para plantear en el relato inesperadas confusiones o sorpresas, no exentas de humor, al tiempo que se estrecha el grado de complicidad entre el héroe y los lectores”.²⁷⁹ Es innegable que, como obra representativa del paradigma de entretenimiento, que además sigue de cerca las líneas trazadas por Feliciano de Silva, esta escena tiene tales efectos humorísticos. Aún así, el mérito ejemplar de Rosicler sigue sobresaliendo sin salir de la coherencia narrativa. Una escena así protagonizada por El Cavallero del Febo no parecería del todo coherente, pues si bien la belleza es un rasgo que ambos hermanos comparten, en éste no se ha subrayado como en el caso de Rosicler. La manera en que ambos caballeros se enfrentan al mal y demuestran su destreza antes de ser armados caballeros concuerda con la identidad que se les ha trazado desde los primeros años desde su infancia. Más adelante, este perfil influye en cambios de identidad más complejos.

Tras este cambio de identidad, que no tarda en concluir, tiene lugar el ordenamiento de Rosicler. Aunque en la diégesis sucede casi al mismo tiempo que el de El Cavallero del Febo, en la narración entrelazada tarda varios capítulos en ser contado. El héroe llega con el sabio Artemidoro a la corte inglesa del rey Oliverio con la intención de ser nombrado caballero por quien él cree ser su abuelo:

[...] y entrava un hombre anciano y al parescer muy honrrado [...], el qual traía a su lado un cavallero, armado de armas blancas como de novel, sembradas de tantas y tan ricas piedras que ningún príncipe ni cavallero de quantos en la plaça avía las tenía tales. [...]

²⁷⁸ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 1, lib. I, cap. XXIX, p. 247.

²⁷⁹ E. J. Sales Dasí, *art. cit.*, p. 95.

E trayendo Rosicler la visera del yelmo baxa, porque ninguno lo pudiesse conocer, el sabio lo llevó donde el rey [Oliverio] estava. Y haziendo un gran acatamiento, le dixo:

– [...] Sabrás, poderoso rey, que de levas tierras con este cavallero novel soy venido, solamente para te suplicar tengas por bien que de tus manos reciba la orden de caballería, [...]

[...] Y sin que Rosicler alçasse la visera del yelmo, el rey le armó cavallero.²⁸⁰

Si el ordenamiento de El Cavallero del Febo fue breve, el de Rosicler lo es aún más, pese a que las implicaciones de este evento son muy importantes para el desarrollo de la historia y la resolución de los conflictos suscitados por el cambio de identidad de Trebacio al principio de la historia. No obstante, pueden señalarse aspectos similares entre las investiduras de ambos hermanos: en primer lugar, Rosicler recibe la orden de caballería por parte de un rey, no pagano, pero sí extranjero, a quien además cree su abuelo. Este rey también tiene un conflicto con Trebacio, el cual se desata una vez que el emperador revela la verdad sobre lo que le pasó al príncipe Teoduardo rumbo al Monesterio de la Ribera. En segundo lugar, el caballero recibe las armas del sabio Artemidoro y, por mucho énfasis que se hace en la suntuosidad de éstas, de nuevo no son motivo de un cambio de denominación. De hecho, Rosicler llega a la corte como un caballero anónimo y al ganar las justas, la infanta Olivia le demanda revelar su rostro. De este modo se da a conocer sólo parte de su identidad, pues ni su nombre ni su rostro dicen nada sobre su linaje. Así, la información que Rosicler posee acerca de su identidad lo ha guiado a convertirse en vasallo de un enemigo de su verdadero padre. Estos equívocos, además, suponen conflictos para la realización de sus amores con Olivia, la hija del rey Oliverio, lo cual va a derivar en su cambio de identidad más importante.

Mientras la reunión familiar ocurre los caballeros continúan con sus aventuras y sus identidades sufren otras transformaciones, voluntarias o involuntarias, cuyo efecto puede ser incidental o

²⁸⁰ *Ibid.*, vol. 2, libro, L I, cap. XXXII, pp. 18-22.

prolongado por varios capítulos. Sobre esta multiplicidad de identidades, común a lo largo del género, Sales Dasí apunta que:

Los caballeros intentan ocultar su verdadera identidad hasta realizar una serie de tareas por las que sea reconocido [sic]. En las primeras obras del género la adopción de un determinado sobrenombre obedece a una nueva etapa biográfica en la trayectoria del héroe: un suceso amoroso o personal interfiere en la progresión del individuo y determina la elección de un nuevo alias que tiene mucho que ver con los emblemas que figuren en sus armas nuevas [...]; sin embargo, conforme se suceden los textos cualquier circunstancia puntual da lugar a estos cambios en las armas y en el sobrenombre que devuelven al caballero otra vez al anonimato, hasta que vuelva a apropiarse de otra identidad caballeresca.²⁸¹

Hay que subrayar una vez más que los cambios de estos caballeros rara vez están acompañados de “un nuevo alias” como ocurre en otras obras del género: al tomar la orden de caballería Rosicler sigue siendo Rosicler y el Doncel del Febo simplemente torna en El Cavallero del Febo. El recurso que parecía darle tanta claridad al desarrollo heroico de Amadís –ya Amadís sin Tiempo, el Doncel del Mar, Beltenebros, el Caballero del Enano, el Caballero Griego, o ya el Caballero de la Verde Espada²⁸²– no parece útil a la estructura de esta obra en particular. Acaso existen sólo dos cambios de identidad que implican también un cambio de nombre y que son fundamentales para resolver el enredo familiar: la transformación de Rosicler en el Cavallero de Cupido y la de El Cavallero del Febo en el Cavallero del Carro, que como se verá a continuación, tienen motivaciones muy similares.

4.2 La búsqueda de linaje y el amor como motivaciones del cambio de identidad

En la sección anterior se revisaron casos en que los nombres de El Cavallero del Febo y Rosicler cambian sutilmente o sólo durante una aventura de poca trascendencia. En cambio, el “Cavallero del Carro” y el “Cavallero de Cupido” son cambios más drásticos que además inciden en un momento

²⁸¹ E. J. Sales Dasí, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, p. 31.

²⁸² Vid. M. Coduras Bruna, *Diccionario de nombres del ciclo amadisiano (DINAM)*, [en línea].

crucial de la obra: la reunión familiar. Cáseda Teresa señala que en el *Amadís* el protagonista tiene un cambio de nombre en el momento de la anagnórisis: de Doncel del Mar pasa a ser Amadís de Gaula. Sin embargo, no considera que esta variación sea relevante ni consistente en el *Espejo I*, ya que “Hasta en un mismo párrafo utiliza Diego Ortúñez la doble denominación ‘Rosicler’ y ‘Caballero de Cupido’. Y en el caso del Caballero del Febo el nombre anterior de ‘Caballero del Carro’ apenas es usado en la novela”.²⁸³ Más allá de la consistencia en el uso de las distintas denominaciones, hay que notar que Amadís es un personaje que al separarse de su familia también pierde su nombre y lo recupera hasta que conoce su linaje. Los caballeros del *Espejo I*, en cambio, conocen sus nombres desde pequeños, pero no su linaje, por lo que resta analizar por qué en el momento de la anagnórisis tienen una identidad distinta.

4.2.1 El Cavallero de Cupido

La sección anterior comenzó con el análisis de El Cavallero del Febo, ya que sus cambios de identidad aparecían antes que los de Rosicler. En este caso, el análisis comienza por el cambio de Rosicler a Cavallero de Cupido, pues tiene lugar antes que el del otro hermano y, como ya se dijo, el orden de la narración incide en el análisis.

Rosicler cambia su nombre a Cavallero de Cupido casi inmediatamente después de ser armado caballero, aunque la investidura no es la causa de esta transformación. El caballero se gana el respeto y la admiración de toda la corte del rey Oliverio y también el amor de la infanta Olivia, no sólo por su belleza y su destreza en armas, sino también por su comportamiento cortesano. Sin embargo, los enamorados son incapaces de descubrir sus sentimientos el uno al otro pues, aunque el nombre de Rosicler es público, no dice nada sobre su linaje, lo cual lo enfrenta al siguiente dilema:

Y lo que más pena y dolor le dava era pensar que su mal [*i. e.*: estar enamorado de Olivia] era sin ningún

²⁸³ J. F. Cáseda Teresa, *op. cit.*, p. 80.

remedio, pues si él no se descubría a la infanta y le hiziesse saber quién era, no avía causa por donde le tuviesse en más que a otro qualquier cavallero. Y si le dezía quién era, más escusado era pensar de por allí alcançar remedio, pues tenía por cierto ser hijo del príncipe Teoduardo, hermano de la infanta Olivia, y el cercano parentesco que entre los dos avía le hazía perder qualquier esperança que de averla por muger tuviesse.²⁸⁴

La identidad que Rosicler cree tener cierra todas las posibilidades de alcanzar el amor de la infanta. Sin embargo, la seguridad que tiene en ser de linaje alto le da valor para hacérselo saber a través de una carta, lo cual también enfrenta a Olivia a un conflicto. Rosicler manifiesta la preocupación de que Olivia lo rechace por pensar que es de baja cuna pues, como señala Lucila Lobato: “la cultura de la clase nobiliaria denominó ‘amor cortés’ al conjunto de actitudes y valores que se desarrollan a partir de este deseo amoroso hacia una mujer determinada, pues constaba de códigos y normas que sólo podían ser manejados por el estrato social elevado y estaba íntimamente ligado a la noción de cortesía”.²⁸⁵ Así, aunque Rosicler se ha ganado un lugar en la corte inglesa por sus cualidades guerreras y cortesanas, el desconocimiento de su origen representa un conflicto para Olivia en cuanto a la respuesta que debe dar ante la declaración de amor, sin importar que dicho amor sea correspondido.²⁸⁶ Ante esto, Fidelia, la doncella de la infanta, determina que: “Lo que aquí se ha de hazer no es otra cosa sino que sepamos quién este cavallero sea; porque sabido, si él fuere tal que merezca casar con vos, se dé medio como la pena de los dos sea remediada. Y si para esto le faltare estado, el remedio será apartarlo de vuestra presencia [...]”.²⁸⁷

El conflicto al que se enfrentan los amantes se convierte en un foco de tensión que es bien aprovechado para ampliar la narración. Mientras Rosicler libra una batalla contra un gigante, una doncella mensajera de la princesa Briana, llamada Arnida, se hospeda en el castillo del rey Oliverio. Al saber que Rosicler y el Donzel del Febo se criaron en el Monesterio de la Ribera, la infanta Olivia

²⁸⁴ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 2, lib. I, cap. XXXV, p. 57.

²⁸⁵ L. Lobato Osorio, “Los tres ejes de comportamiento del caballero literario medieval: hacia un modelo genérico”, *Tirant*, p. 79.

²⁸⁶ *Vid.* Apartado 1.1 para el tema del amor cortés.

²⁸⁷ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 2., lib. I, cap. XXXVIII, p. 94.

pregunta sobre el origen esos niños, a lo que la doncella responde:

– En eso veréis, señora, las maravillas de Dios –dixo Arnida– quán grandes son, que de tan baxa cepa quiso sacar fruto tan estremado. Que os hago saber que son hijos de un cavallero llamado Leonardo, no de los más altos, mas de los medianos de la ciudad. Y porque este su padre tiene por muger una dueña, hermana de una donzella de mi señora que se llama Clandestria [...], por su causa vino a tener noticia de los niños, y hizo que los criasse en su compañía su madre en el Monesterio de la Ribera [...]²⁸⁸

Con esta información, Olivia da por terminada la indagación sobre los orígenes de Rosicler y, siguiendo los consejos de Fidelia, le escribe una carta al caballero enamorado, condenando su atrevimiento al hacer públicos sus sentimientos, siendo de origen tan bajo:

[...] Y, pues que no puede ser tu yerro perdonado sin que mi grandeza sea ofendida, quiero que recibas el castigo, no conforme a lo que tu culpa meresce (porque para esto la muerte sería muy poco), mas de suerte que tu sobervia más no crezca, ni yo viva con sospecha de que más me ofendas. Para lo qual, es mi voluntad que a la hora que esta recibas, salgas luego deste reino, y te vayas a donde mis oídos jamás puedan oír nueva de ti, porque sepas que me dará pena tu memoria que bastara para ser rabioso y cruel cuchillo de mi vida. Con que acabo, para no te ver hasta aquel postrero día del universal juizio.²⁸⁹

Esta situación recuerda al episodio del *Amadís* en el que el enano Ardián le cuenta a Oriana que Amadís ama a la princesa Briolanja.²⁹⁰ Oriana, furiosa, escribe una carta a Amadís con una demanda similar a la de Olivia, por lo que el héroe abandona las armas y lleva vida de ermitaño bajo el nombre de Beltenebros. El motivo, que se repite en otras obras del género, es descrito por Rosario Aguilar Perdomo de la siguiente manera:

²⁸⁸ *Ibid.*, vol. 2, lib. I, cap. XXIX, p. 94.

²⁸⁹ *Ibid.*, vol. 2, lib. I, cap. XL, p. 118.

²⁹⁰ G. Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, vol. 1, pp. 604-614, 699-714

El desprecio de la amada desencadena en el héroe [...] una desesperación de tal magnitud que lo lleva a conocer la crisis de la demencia y, consecuentemente a internarse en la floresta [...]. El desdén se origina en los celos o en el atrevimiento del caballero al confesar a su amada la pasión que siente por ella. El enfado, la ira y la saña poseen en tales circunstancias a las doncellas, que usualmente expresan estos sentimientos a través de cartas, furibundas y soberbias, en las que destierran de su presencia al caballero, conminándolo a no volver a presentarse nunca más ante ellas.²⁹¹

Este pasaje del *Espejo I* sigue estos principios narrativos. Tanto en este caso como en el de *Amadís* el detonador de la furia de la dama es un personaje que comparte información errónea; sin embargo, mientras que el enano Ardián lo hace por confusión, Arnida tan sólo da a conocer la identidad que Briana y Clandestria fabricaron para el caballero, pues es la que tiene por verdadera.

No mucho tiempo después, otro hecho conduce a Olivia a descubrir, no el verdadero origen de Rosicler, pero sí el que la princesa Briana y el mismo Rosicler creen que tiene. Esto hace que se arrepienta de haber condenado al caballero por no tener el mismo rango que ella, pero el problema del parentesco sigue presente. Así que los sutiles cambios de identidad por los que ha pasado Rosicler siguen repercutiendo en su desarrollo. Sales Dasí señala que los “cambios en las armas y en el sobrenombre [...] devuelven al caballero otra vez al anonimato, hasta que vuelva a apropiarse de otra identidad caballerisca”.²⁹² En este caso, Rosicler ni siquiera ha tenido que mudar de nombre, pero aún así su identidad es muy inestable. De momento, como buen amante, debe apegarse a los mandatos de su señora y vivir en el exilio o en el anonimato.

Aguilar Perdomo señala que la floresta es el lugar predilecto para el exilio de los caballeros despreciados por sus amadas, “otros, sin embargo, optan por vagar por el mundo, pesarosos y afligidos, con las armas y el nombre mudados para no ser reconocidos, demostrando que ya no son los mismos

²⁹¹ Rosario Aguilar Perdomo, “La penitencia de amor caballerisca: Lisuarte, Florambel, Felixmarte y otros enfermos de amor”, *Fechos antiguos que los cavalleros en armas pasaron. Estudios sobre la ficción caballerisca*, p. 129.

²⁹² E. J. Sales Dasí, *La aventura caballerisca: epopeya y maravillas*, p. 31.

caballeros corteses y galantes que eran antes porque toda compañía les es enojosa”.²⁹³ Esta segunda alternativa resulta más conveniente para Rosicler, pues si bien no se atreve a contradecir a su amada, la determinación con que salió del Monesterio de la Ribera, encontrar a su padre y a su hermano, no se ha concretado aún y abandonar las armas y entregarse a la locura estorbaría el cumplimiento de sus objetivos. Así, el caballero elige lo que Coduras Bruna denomina *ocultatio nominis* y *mutatio nominis*:

El nombre vincula al personaje con una identidad y un linaje concretos, y el conocimiento de estos datos no siempre es recomendable ni favorecedor para este. Dependiendo de la situación en que se encuentre, es preferible que oculte su verdadera identidad. Así, la ocultación del nombre, y normalmente su sustitución por un sobrenombre, suele ir acompañada por un cambio de armas que impide la identificación del personaje, dado que estas, su color o el emblema del escudo, junto con el nombre propio, conforman otro de los principales rasgos identificativos de los caballeros, pues las armas y otros soportes como la vestimenta están asociados a la onomástica.²⁹⁴

El cambio de nombre no sucede de inmediato. Rosicler primero busca cómo separarse secretamente de sus compañeros de aventuras sin levantar sospechas que puedan perjudicar a Olivia. Así que, al encontrar una doncella menesterosa, no duda en subir a su batel y partir con ella a donde su ayuda es requerida.²⁹⁵ Más tarde descubre que el lugar al que lo condujo la doncella era la ínsula de Candramarte, un gigante a quien cortó los brazos en las justas del rey Oliverio. Al darse cuenta de la trampa, Rosicler no tiene otra alternativa más que pelear, pero entonces El Cavallero del Febo llega en un batel mágico y lo socorre. Tras vencer al gigante y a todos sus caballeros, los hermanos se presentan:

²⁹³ R. Aguilar Perdomo, *art. cit.*, p. 148.

²⁹⁴ M. Coduras Bruna, *Por el nombre se conoce al hombre. Estudios de antroponimia caballeresca*, p. 222.

²⁹⁵ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 2., lib. I, cap. XL, p. 122-126.

– [...] En lo que me preguntáis quién sea, sabed que yo he nombre el Cavallero del Febo, por la devisa del sol que traigo en estas armas. Otra cosa no podré deziros por dónde de mí podáis aver mayor noticia, porque de verdad os digo que nunca otra cosa supe de mi hazienda. [...].

Entre tanto questo dezía el Cavallero del Febo, Rosicler, muy atento y suspenso lo estava mirando. Y como le oyesse dezir que se llamaba el Cavallero del Febo, y que no sabía otra cosa de su hazienda, no dexó de pensar en su corazón si por ventura sería aquél su hermano el Donzel del Febo, de quien tantas maravillas el sabio Artemidoro avía dicho. Y dexando esta sorpresa para preguntarle después algunas cosas más despacio, respondiendo a lo que le avía dicho, le dixo:

– [...] Mi nombre sabed que es Rosicler, y solía ser cavallero en la corte del rey Oliverio de la gran Bretaña, aunque ya mis tristes hados y mi mala fortuna me ha traído a tal tiempo que aun mi nombre no es digno de ser oído en aquella tierra. [...]²⁹⁶

Rosicler, quien posee más información al respecto de su familia, sospecha que está frente a su hermano, pero antes de poder indagar más, otro batel se lleva a El Cavallero del Febo hacia otra aventura sin que Rosicler tenga tiempo de alcanzarlo. No obstante, el breve diálogo entre los hermanos revela información importante que, sin embargo, no es suficiente para que los hermanos se reconozcan. En primer lugar hay que señalar que la única diferencia entre el nombre que conoce Rosicler de su hermano y el que le dice el caballero que está delante de él es la alternancia entre “Cavallero” y “Donzel”, pero esto parece ser un obstáculo para el reconocimiento. Por otra parte, ya se ha dicho que la composición del nombre de El Cavallero del Febo resulta más parecida a la de un sobrenombre que a la de un nombre propio. Esta característica podría incidir en la dubitación de Rosicler, pues además, El Cavallero del Febo dice que tal nombre está motivado por sus armas, sin mencionar su marca de nacimiento. Estos sutiles elementos amplifican la historia y retrasan el momento de la anagnórisis.

²⁹⁶ *Ibid.*, vol. 2., lib. I, cap. XL, p. 122-126.

Por su parte, Rosicler, como de costumbre, no oculta su nombre, pero esta es la última vez que lo utiliza antes del reencuentro con su familia. Luego de la partida de El Cavallero del Febo, Rosicler pasa la noche en la ínsula de Candramarte y al día siguiente encuentra una anomalía en sus armas:

Y como durmiese allí aquella noche, a la mañana se quiso partir luego, con la voluntad de se ir por la mar adelante y no parara hasta llegar donde memoria alguna dél no pudiesse bolver en aquellas partes. Y queriendo tomar sus armas, halló en ellas esmaltado el dios del amor, de la manera que lo pintaban los antiguos, con ojos vendados y un arco flechado en las manos; el qual estava esculpido tan sutil y estrañamente que bien tuvo por cierto Rosicler ser hecho aquello por mano del sabio Atemidoro, y que quería que del nombre de aquella devisa fuesse llamado. Y ansí, propuso en sí de no se llamar de allí adelante sino el Cavallero de Cupido, y que debaxo de aquel nombre podría hacer grandes cosas sin que la fama de Rosicler pudiese llegar a oídos de la infanta Olivia.²⁹⁷

Este nuevo nombre ya no está ligado a su marca de nacimiento, sino a su nueva condición amorosa, que está indicada explícitamente en la divisa de sus armas. Las virtudes relacionadas al nombre anterior se conservan, pero de ser un caballero cortesano, cercano a los espacios femeninos, se convierte en el más constante y esforzado amante de todos los caballeros.

La nueva identidad convierte a Rosicler en un desconocido no sólo para Olivia, sino también para todos los caballeros con quienes había hecho amistad hasta entonces, incluyendo a El Cavallero del Febo. Así, “Rosicler” desaparece por un momento de la diégesis y será entonces el Cavallero de Cupido quien descubra su verdadero origen. Luego de pasar todas las pruebas para ingresar a una cueva donde se encuentra un sabio llamado Artidón, éste le revela su verdadero origen:

Diziendo esto, le contó particularmente toda la historia del grande emperador Trebacio, desde que fue enamorado de la pricessa Briana hasta que salió del castillo de Lindaraxa por la alta bondad del Cavallero del

²⁹⁷ *Ibid.*, vol. 2., lib. I, cap. XLVII, p. 241.

Febo, y como vino en su compañía en Ungría y llevó a la princessa a su imperio de Grecia. Y así mesmo le dixo cómo aquel fortíssimo cavallero que avía sacado al emperador Trebacio su padre del encantado castillo era aquel Cavallero del Febo, de quien fue socorrido estando a punto de muerte en la ínsula de Candramarte, y que era aquel Donzel del Febo su hermano, que siendo niño fue perdido en el Monesterio de la Ribera, el qual al presente era pagano y vivía en la ley gentílica, porque había seido criado entre paganos, y no sabía cuyo hijo fuesse, aunque estaba en Ungría en la corte del rey Tiberio su abuelo, y había hecho las más altas caballerías que jamás de cavallero fueron vistas ni oídas.²⁹⁸

Rosicler, como en un principio, es quien más información posee acerca de los miembros de su familia y sobre sí mismo. Sin embargo, a diferencia de los secretos que le reveló Briana antes de salir del Monesterio de la Ribera, esta información está exenta de los engaños y confusiones propiciadas por su padre, el emperador, y todas las dudas que cabían en torno al nombre de El Cavallero del Febo también son aclaradas. El Cavallero de Cupido es capaz de reunir a su familia y recobrar su identidad, pero antes busca enfrentarse a un caballero de gran valía frente a sus padres para demostrar que es digno de su linaje. Tal caballero no es otro que El Cavallero del Febo, quien lleva en ese momento el nombre del Cavallero del Carro, de forma que la anagnórisis se lleva a cabo en un momento de máxima tensión en que ambos caballeros, sin reconocerse, mantienen un duelo por más de ocho horas.

Según Coduras Bruna “el caballero cambia de nombre según le convenga con el fin de encubrirse bajo diversas máscaras provisionales en el transcurso de sus hazañas mientras se forja un nombre, el propio, que ya posee pero que carga de valor y virtud a lo largo del proceso”.²⁹⁹ En este caso, la pérdida del nombre “Rosicler” es crucial para el desarrollo del héroe, pues al recobrarlo, lo hace ya sin todos los equívocos acumulados desde el momento de su concepción: el Rosicler, hijo del príncipe Teoduardo de Inglaterra y el Rosicler, hijo del caballero Leonardo quedan atrás y da paso a Rosicler, hijo del emperador Trebacio y de la princesa Briana, hermano de El Cavallero del Febo. En el plano

²⁹⁸ *Ibid.*, vol. 3., lib. II, cap. V, pp. 62-63.

²⁹⁹ M. Coduras Bruna, *Por el nombre se conoce al hombre. Estudios de antroponimia caballeresca*, p. 234.

amoroso, por un lado, el caballero cumplió con el mandato de su amada y adoptó un nombre acorde con su condición amatoria. Al mismo tiempo, se mantuvo activo y gracias a sus hazañas pudo encontrar a su familia, hacerse digno de su linaje y también del amor de la infanta. Los impedimentos de Rosicler para amar libremente a Olivia ya no tienen que ver con su bajo estado ni con su parentesco, que eran aspectos irremediables; el único obstáculo ahora es político y puede solucionarse con ayuda de las virtudes caballerescas y con la intervención del destino.

A diferencia del *Amadís*, en donde los reconocimientos ocurren casi siempre por separado, el *Espejo I* parece tener la ambición de que la anagnórisis familiar ocurra a gran escala. Para esto, todas las posibilidades previas de reconocimiento entre familiares en la narración son frustradas, ya sea a través de cambios en el nombre, sutiles o drásticos, o bien, de separaciones abruptas en las que casi siempre interviene un batel mágico. Para una mejor comprensión de la recuperación de la identidad de estos personajes, es necesario analizar el cambio de identidad de El Cavallero del Febo al Cavallero del Carro.

4.2.2 El Cavallero del Carro

En el desarrollo de El Cavallero del Febo pueden distinguirse tres variaciones mínimas en su nombre: el Donzel del Febo, El Cavallero del Febo y Alfebo. Esta última denominación aparece en el capítulo III del libro segundo, sólo en voz del narrador y no de los personajes. Sobre su empleo, Eisenberg anota lo siguiente:

Posteriormente se emplea más este nombre, y especialmente en las continuaciones del *Espejo de príncipes*. No está nada claro el motivo de su empleo, aparte del deseo del autor de hallar nombre más manejable para su protagonista. [...] Hay otros caballeros en el *Espejo de príncipes* cuyos nombres comienzan con *al-* (Alberro, Alpino, Alrifo, etc.). Posiblemente éstos y el nombre *Alfebo* responden también a la confusión entre el mundo

caballeresco maravilloso y el moro, [...] ³⁰⁰

Esta variación puede dar lugar a la especulación en torno a las implicaciones del cambio de lengua del nombre del caballero y los posibles problemas que representa para su reconocimiento inmediato por parte del emperador Trebacio y de Rosicler. Sin embargo, este nombre no tiene repercusión dentro de la diégesis del *Espejo I*, por lo que no entraré en más detalles al respecto.

El análisis de la identidad del héroe bajo las denominaciones “El Donzel del Febo” y “El Cavallero del Febo” mostró que existen muchas características que lo constituyen como el personaje central del *Espejo I*, tales como su infancia extraordinaria o su investidura caballeresca más temprana y mucho más detallada que la de Rosicler. Sin embargo, al analizar los cambios de identidad del supuesto coprotagonista destacan dos elementos que no están presentes en El Cavallero del Febo: la búsqueda de su linaje y el enamoramiento de una dama. Tales elementos son típicos en un protagonista desde el inicio de sus aventuras pero El Cavallero del Febo no se ve envuelto en ninguna situación amorosa hasta el libro segundo, cuando queda prendado de Lindabrides, infanta de Tartaria.

La infanta Lindabrides y su hermano gemelo Meridián son hijos del emperador Alicandro de Tartaria. Ambos viajan por el reino de Grecia con el fin de determinar quién de los dos heredará el trono al morir su padre, pues para resolver el dilema, el emperador Alicandro y sus consejeros determinaron lo siguiente:

[...] fue acordado por todos ellos que el príncipe Meridián y la infanta Lindabrides viniessen de la manera que aora veis a este grande imperio de Grecia, pues no hallavan que huviesse otro en toda la Europa, y que anduviessen por todos los reinos y provincias de todo el imperio. Y si la infanta Lindabrides hallasse cavallero que venciesse al príncipe Meridián en batalla, que entrasse en su lugar en el carro y en su silla, y que después defendiesse su hermosura por tiempo de dos meses en la corte del emperador, y no hallando cavallero que le vença, que se venga con la infanta a la corte del emperador Alicandro, y que allí se casa con ella y será heredero

³⁰⁰ D. Eisenberg, n. 6-7, *Espejo de príncipes y cavalleros o El cavallero del Febo*, vol. 3, lib. II, cap. III, p. 33.

de aquel grande imperio. Y si el príncipe Meridián anduviesse por todos los reinos deste imperio sin hallar cavallero que le vença, que él se quede por príncipe y subcesor en todo el grande estado del emperador, y que sea lo mesmo del cavallero que venciere a aquel que uviere vencido al príncipe Meridián.³⁰¹

El Cavallero del Febo se enamora de la infanta y decide probar la aventura, que parece estar guardada para él. A la vez, el amor hace estragos en su identidad: “Y como el Cavallero del Febo pusiesse los ojos en aquella hermosa infanta Lindabrides y viesse aquel su rubicundo rostro, que parecía ángel del cielo, todas sus fuerças le pareció que le faltavan, y que no tenía aquel coraçón que solía, ni aquel corage ni braveza con que solía entrar en las batallas”.³⁰² Pese a los cambios en su personalidad, El Cavallero del Febo vence al príncipe Meridián, por lo que, para completar la aventura, debe ir a la corte del emperador Trebacio y defender la belleza de la infanta durante dos meses.

En el *Espejo I* la costumbre de que un caballero rete a los caballeros que no reconocen a su amada como la más hermosa ya había sido utilizada por Trebacio como pretexto para darle muerte al príncipe Teoduardo. En dicho episodio, uno de los elementos más importantes fue el ocultamiento de la identidad del caballero defensor y, en el caso de El Cavallero del Febo, dicho elemento también se manifiesta.³⁰³ En principio, quien tiene el deseo de cambiar de identidad con la intención de pasar desapercibido en cierto reino es el príncipe Meridián:

Y después que en estas cosas uvieron largamente hablado, el príncipe Meridián descubrió al valeroso Cavallero del Febo el grande y entrañable amor que tenía a la hermosa infanta Floralindia, hija del grande rey de Macedonia. Y más, le dixo que él tenía en voluntad de ir a la corte del rey y estar ahí unos días desconoscido, para lo qual le rogó que le diesse sus armas y cavallo, y que él le daría las suyas y el su cavallo Cornerino, con las quales podría ir *desconoscido o disfrazado* a las grandes fiestas que se hazían en la corte del grande

³⁰¹ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 3., lib. II, cap. XXI, p. 185.

³⁰² *Ibid.*, vol. 3., lib. II, cap. XXII, p. 191.

³⁰³ *Vid.* Apartado 3.2

emperador Trebacio, donde había de estar los dos meses defendiendo la hermosura de la infanta Lindabrides su hermana.³⁰⁴

El príncipe Meridián parece proponer el cambio de armas porque el anonimato era un requisito para llevar a cabo la defensa de la hermosura de la amada. El Cavallero del Febo acepta el trueque de armas y adopta el sobrenombre del Cavallero del Carro, es decir, ocurre un caso de *ocultatio nominis* y *mutatio nominis*. Este cambio cumple una función práctica pero también coincide con una nueva etapa en la vida del caballero: el enamoramiento. Marín Pina señala que “el nombre se considera definición de la persona y por ello siempre que el caballero cambie de estado y de sentimientos lo modificará. La onomástica también concuerda en este sentido con el curso de sus amores”.³⁰⁵ Si bien el nuevo sobrenombre no parece tan cargado de simbología amorosa, como el del Cavallero de Cupido, está motivado por el carro, que por extensión refiere a la infanta. En otras palabras, el Cavallero del Carro es una manera velada de designarse el caballero de Lindabrides.

Con sus nuevas características identitarias El Cavallero del Febo entra en la corte del emperador Trebacio y la ahora emperatriz Briana sin que ninguno de ellos pueda reconocerlo. Tras ganar un buen número de combates, llega un caballero anónimo a quien le es más difícil vencer. A mitad del encuentro, llega un enano que se dirige a cada uno de los caballeros:

Y assí, se fue derecho para el Cavallero del Febo, y dándole una lança, le dixo:

– Esta lança os envía un sabio que os dessea mucho servir, para que justéis con ella con este cavallero que teneis delante. Y os haze saber que haréis con ella un tal encuentro que la fuerça dél será buelta toda contra vos, y passará por medio el vuestro grande y fuerte coraçón. Y primero os acabará la muerte que podáis sanar de tal herida.

Y como esto dixo, el Cavallero del Febo le tomó la lança, muy maravillado de las palabras que le avía dicho.

³⁰⁴ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 3., lib. II, cap. XXII, p. 200. El énfasis es mío.

³⁰⁵ M. C. Marín Pina, “El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles”, *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y de Literatura Comparada*, pp. 175.

Y sin más le dezir, se partió el enano dél, y yéndose para el cavallero estraño, le dio la otra lança que llevaba, y le dixo:

– Esta lança os envía un sabio para que justéis con el Cavallero del Carro, y os haze saber que de este encuentro venceréis a vuestro contrario, y *le haréis que pierda el nombre que aora tiene*, aunque vos quedaréis herido para siempre.³⁰⁶

En el encuentro con estas lanzas ambos caballeros logran despojar al otro de su yelmo, revelándose la identidad de ambos. Así, El Cavallero del Febo es reconocido por sus allegados, mientras que se descubre que el caballero retador resulta ser una *virgo bellatrix*.³⁰⁷ Claridiana, hija del emperador de Trapisonda. El combate parece ser un empate, lo que permite que El Cavallero del Febo pueda seguir combatiendo con otros caballeros, entre ellos el Cavallero de Cupido. No obstante, en otro sentido, Claridiana sale victoriosa, cumpliendo con la profecía del enano, pues “Conocer el nombre del personaje supone ejercer cierto dominio sobre él, por ello muchas veces los caballeros guardan celosamente el suyo y su encubrimiento provoca discusiones y enfrentamientos de fuerte tensión narrativa”.³⁰⁸ Al ser despojado de su yelmo en el combate, la *mutatio nominis* del Cavallero del Carro, quien estaba consagrado al amor de Lindabrides, concluye y torna a ser el Cavallero del Febo. Al mismo tiempo Claridiana pierde su yelmo y sucede lo siguiente:

³⁰⁶ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.* vol. 3., lib. II, cap. XXXII, p. 255-256. El énfasis es mío. El enano es un emisario del sabio Lirgandeo, quien había dicho esta profecía desde el libro I al regalarle un yelmo a El Cavallero del Febo el día de su investidura: “–Cierta –dixo el sabio–, así es verdad que vos lo tenéis aora en mucho [su yelmo], mas yo os digo que vendrá tiempo en que lo trocaréis por otro con un cavallero bien estraño de estas tierras y de las vuestras. Y no me maravillo yo de que trocaréis el yelmo porque al mesmo tiempo trocaréis la cosa más preciada que jamás tuvisteis ni tendréis por otra cosa, que mil vezes te traerá al hilo de la muerte, y no bastará vuestro saber ni gran fortaleza para tornar a deshazer el trueco”. (vol. I., lib. I, cap. XXIV, p. 200).

³⁰⁷ Vid. M. C. Marín Pina, “La aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón*, p. 82. Mantengo el término “*virgo bellatrix*”, ya que Marín Pina señala dos variantes de este tipo de personaje: “la *doncella guerrera*, la doncella que por circunstancias diversas viste los hábitos de caballero y, encubriendo su propio sexo, practica accidentalmente la caballería, en oposición a la *amazona*, otra variante del arquetipo de la mujer belicosa, guerrera por naturaleza y educación e inicialmente andrófoba”. Claridiana se encuentra entre las dos variantes, ya que si bien debe su condición a su educación como hija de la reina de las amazonas, sus características también repercutirán en el ámbito amoroso.

³⁰⁸ M. C. Marín Pina, “El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles”, *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y de Literatura Comparada*, p. 175.

[esta real princesa] con su celestial y hermosa vista a todos quantos avía en la gran plaça puso en grande y muy estraña admiración, y los dexó atónitos y suspensos, no creyendo que fuesse visión menos que divina. De donde no con mucha razón la hermosa infanta Lindabrides al su Cavallero del Febo podrá culpar si, herido de tan fuerte y poderoso golpe, alguna parte del grande y verdadero amor que le tenía se le turbó. Porque sin ser parte para resistirlo, se le partió por medio el corazón, y la una parte quedó con las viejas y profundas raíces que solía, y la otra la entregó a aquella soberana princessa que tenía delante. Y luego que se sintió herido, conoció que avían salido verdaderas las palabras que le avía dicho el enano, no sabiendo qué se dezir de aquella estraña aventura que le avía acaescido.³⁰⁹

El dominio que tiene Claridiana sobre el Cavallero del Febo gracias al descubrimiento de su nombre no sólo compete al campo de batalla: el caballero que defendía la hermosura de su amada Lindabrides ha mudado su amor hacia la princesa Claridiana, quien defendió su propia hermosura.³¹⁰ El nombre del “Cavallero del Carro” pierde así su sentido simbólico y su sentido en la diégesis. Incluso al recuperar su nombre anterior, lo ha hecho con un nuevo significado. El momento justo antes de que los caballeros descubran sus rostros es descrito por el narrador en los siguientes términos:

Y tornándose luego a endereçar, a la salida del resplandeciente Febo y de la hermosa Diana, quando suele salir más clara, pareció la vista de los rostros de aquellos cavalleros. Porque el Cavallero del Febo mostró aquel severísimo y perfecto rostro, que asta entonces ninguno de los que avía en la plaça lo avían visto. Y por otra parte, el cavallero estraño pareció ser aquella soberana y sin par en hermosura Claridiana [...] ³¹¹

Entonces, “El Cavallero del Febo” ya no sólo es un nombre ligado a la marca de nacimiento del héroe, pues ahora también está ligado a la pareja que hace con “Claridiana”: los nombres remiten, al sol y a la luna representados en los nombres de dos dioses conocidos por su belleza exacerbada, Febo y Diana.

³⁰⁹ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.* vol. 3., lib. II, cap. XXXII, p. 257.

³¹⁰ *Ibid.*, vol. 3., lib. II, cap. XXXII, p. 254. Al llegar a la plaza con la armadura puesta, Claridiana le dice al Cavallero del Febo: “Por cierto, valeroso cavallero, que es muy grande la hermosura de esta preciada infanta, y que vos la defendéis con mucha razón. Mas yo conozco otra donzella muy estraña desta tierra que si vos la viéssedes, por ventura os parecería no menos hermosa que ella. [...] sobre esta razón justaré yo con vos [...]”.

³¹¹ *Ibid.*, vol. 3., lib. II, cap. XXXII, p. 256-257.

Además, las connotaciones mitológicas del nombre de la doncella son reforzadas con el uso del prefijo “Clari-”, muy productivo en la antroponimia caballeresca: “La claridad, la blancura o la luz significan la virtud y la bondad, la excepcionalidad de los personajes, su transparencia”.³¹² Así, el efecto de la belleza de los rostros al retirar los yelmos, las connotaciones de los nombres y el posicionamiento de los astros en ese momento preciso del día se juntan para crear un momento de amor *ex visu* más atractivo que el momento correspondiente que hubo con Lindabrides. Sin embargo, al tratarse de un empate en el campo de batalla, el héroe mantiene la función práctica del sobrenombre, que es seguir recibiendo desafíos de otros caballeros que osen negar que la infanta Lindabrides es la más hermosa o bien, que aspiren al imperio de Tartaria.

Tras esto, El Cavallero del Febo se reúne con su amigo el emperador Trebacio y con su esposa Briana, quien a pesar de conocer ya el verdadero nombre del caballero y notar el parecido con Rosicler, no logra averiguar que se trata de su hijo el Donzel del Febo. Días después, acompañado del rey Sacridorio, llega el Cavallero de Cupido a la corte de Constantinopla con el fin de probarse con el Cavallero del Carro, de cuya fama ha escuchado hablar mucho, sin saber que se trata nada menos que de El Cavallero del Febo.

Rosicler tiene dos motivaciones para querer justar: una tiene que ver con el amor y otra con el linaje y la anagnórisis. La primera puede verse cuando se dirige al Cavallero del Carro para retarlo:

–Valeroso cavallero, yo quisiera más serviros que no enojaros con batalla, porque vuestra gran bondad a todos es manifiesta y muy notoria. Mas es vuestra demanda de tal calidad que ningún cavallero que de amores sepa lo podría çufrir ni lo consentir, a lo menos hasta provar su ventura con la vuestra. Porque aunque la infanta Lindabrides sea muy hermosa, otras doncellas avrá en el mundo que no se tendrá por menos hermosa que ella; y yo sirvo a una, que si como tengo justicia de su parte para defender su hermosura tuviesse seguridad de mi bondad para me combatir con vos sobre esta razón, no tendría en mucho hazeros quitar desta demanda.³¹³

³¹² M. Coduras Bruna, *Por el nombre se conoce al hombre. Estudios de antroponimia caballeresca*, p. 254.

³¹³ *Ibid.*, vol. 3., lib. II, cap. XXXIV, p. 269-270.

La escena plantea un conflicto originado en motivos amorosos: el Cavallero de Cupido va a defender la superioridad de la hermosura de la infanta Olivia frente a la de Lindrabrides en una justa pública y legítima en contra del Cavallero del Carro. No obstante, el Cavallero de Cupido tiene una razón más que no puede publicar: hacerse acreedor a su linaje.³¹⁴ A Rosicler se le ha revelado en la cueva de Artidón toda la verdad acerca de quiénes son sus verdaderos padres y su hermano. Su propósito es ir a presentarse ante los emperadores, no sin antes demostrar que es un caballero digno de ser su hijo, para lo cual debe vencer al caballero más afamado de la corte. El amor y el linaje hacen que este sea el combate más importante de Rosicler, como él mismo lo manifiesta:

Pues el Cavallero de Cupido, viéndose delante del emperador Trebacio de la emperatriz su madre, no dexava de dezir:

– O alto y poderoso Dios, criador de todas las cosas, a tu divina magestad, que hasta aquí en todas las batallas que he hecho me a dado victoria, suplico que no me la quiera dejar en ésta, pues en ninguna de las passadas me uviera penado tanto morir quanto si fuesse vencido en ella.³¹⁵

El Cavallero del Carro tiene sus propias preocupaciones que también tienen que ver con lo amoroso. Ya no sólo corre el peligro de fallar frente a Lindabrides, sino también frente a Claridiana. Sin embargo, al contrario de Rosicler, El Cavallero del Febo no tiene temor de ser derrotado frente a sus padres, pues en este punto sigue sin buscar su verdadera identidad. Aún así, ninguno de los dos caballeros está dispuesto a revelar su nombre al otro antes de la batalla. Como señala Marín Pina, los caballeros “Al negarse a descubrir su identidad [...] se enfrentan con sus hermanos o progenitores sin que la llamada de la sangre sirva en este caso para alertarlos, etc. Sólo el lector posee en tales casos la

³¹⁴ M. Coduras Bruna, *Por el nombre se conoce al hombre. Estudios de antroponimia caballeresca*, p. 234. En ocasiones, el protagonista “oculta [su identidad] y la manifiesta en el momento que cree oportuno con el fin de ser reconocido, normalmente con pretensiones de reafirmarse una vez que se han logrado los propósitos iniciales”.

³¹⁵ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.* vol. 3., lib. II, cap. XXXIV, p. 271.

clave para deshacer los enredos y los equívocos surgidos”.³¹⁶ Este último atributo del lector lo mantiene a la expectativa esperando que los caballeros al fin se reconozcan.

La batalla comienza y la tensión aumenta mientras más se acerca el momento de la anagnórisis. Como ya se revisó, todos los posibles momentos de reconocimiento anteriores habían sido frustrados por razones de diversa índole. La principal diferencia de dichos momentos con respecto a este episodio es que no estaban presentes todos los miembros de la familia. Hay que recordar que la función de la anagnórisis, en la tragedia griega, consiste en suscitar compasión y temor.³¹⁷ Así, el *Espejo I* reserva toda la compasión y el temor para un solo momento, uno de los de mayor tensión en la obra. No obstante, a lo largo de toda la narración existen similitudes o referencias a los mecanismos que en obras como *Amadís* eran utilizados para crear momentos de anagnórisis que no implican a toda la familia sino a pocos personajes.

El *Espejo I* tiene una estructura con rasgos de aventuras entrelazadas y geminadas, similar la utilizada para contar las aventuras de los hermanos Amadís y Galaor. En el *Amadís*, uno de los objetivos de la estructura era ordenar los eventos que conducen a que los caballeros finalmente coincidan y se enfrenten en un reñido duelo causado por la intervención maliciosa de la sobrina de Arcaláus, enemigo de Amadís. Una vez que esto sucede, la estructura entrelazada se desvanece y la trama se enfoca en Amadís, quien, después de todo, es el personaje principal. En el *Espejo I* los hermanos se encuentran por primera vez en la Isla de Candramarte, pero en vez de pelear, se socorren y juntos vencen al gigante y a su séquito. Después, ambos revelan su verdadero nombre, pero ninguno posee la información necesaria para descubrir su relación fraterna, de modo que, por causa del destino, vuelven a separarse y sus aventuras siguen narrándose de forma entrelazada.

El destino hace coincidir de nuevo a los hermanos en la corte del emperador Trebacio, esta vez en circunstancias muy distintas. Ambos han mudado de nombre y de armas por cuestiones amorosas, por

³¹⁶ M. C. Marín Pina, “El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles”, *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y de Literatura Comparada*, p. 175.

³¹⁷ Aristóteles, *Poética*, pp. 164-165.

lo que les es imposible reconocerse entre sí. De haberlo hecho, ninguno de los dos habría aceptado el duelo, pues ya existía una relación de amistad entre ellos y Rosicler, además, sabía ya que el héroe con el nombre de El Cavallero del Febo era su hermano. Esta conducta caballerisca de respeto a los amigos existe en otras obra y en el *Espejo I*, en particular, la *ocultatio* y *mutatio nominis* ya habían sido utilizadas para infringirla.³¹⁸ En las justas de la corte del rey Tiberio, por ejemplo, al enfrentarse con Bariandel y Liramandro, Rosicler levanta su lanza dando a entender que se niega a herirlos, puesto que son sus amigos. Los caballeros insisten en probarse con el caballero novel, así que vuelven con otras armas e insignias:

Ya que el rey quería mandar tañer las trompetas para que las justas cessassen, nuevamente entraron por la plaça dos cavalleros de divisas amarillas, entrambos muy apuestos y con muy buena gracia, con sus lanças en las manos, a cavallo en grandes y furiosos cavallos, el uno de los quales se fue a poner a punto de justar con Rosicler. [...]

Que como los de amarillo se vieron ansí derribados, tornando a cavalgar en sus caballos se bolvieron por donde avían venido, muy corridos de lo poco que avían hecho; los quales eran los dos príncipes Bariandel y Liramandro. Que aviendo visto lo quel cavallero novel avía con ellos hecho, creyendo que lo hazía por conocerlos, avían buuelto con aquellas armas e devisas, por venir más desconocidos; lo qual fue causa que Rosicler, no los conociendo, los huviesse derribado.³¹⁹

Este pasaje está muy lejos de la anagnórisis familiar y la gravedad del encuentro está lejos de ser comparable con la del enfrentamiento entre los gemelos, pero familiariza al lector con las repercusiones del cambio de identidad caballerisca en las justas. En el momento en que se combaten los personajes en la corte del rey Trebacio ya no son caballeros noveles, ambos han vencido a muchos enemigos y sus razones para vencer a su contrincante son más elevadas, lo cual deriva en una batalla de ocho horas en la que ambos caballeros quedan inconscientes y con heridas graves. Con esto se evita que Rosicler

³¹⁸ Vid. Apartado 1.1. El pacto de respeto entre caballeros ya existía entre los caballeros medievales.

³¹⁹ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.* vol. 2., lib. I, cap. XXXII, p. 28-29

revele lo que sabe y la anagnórisis vuelve a dilatarse. Ambos caballeros son llevados al castillo de los emperadores para que puedan recuperarse. Al despertar, ambos hermanos lloran su derrota en su respectivo lecho y gracias a que El Cavallero del Febo escucha los lamentos de Rosicler al fin se reconocen:

– O mi señor y grande amigo Rosicler, ¡Qué ventura la mía ha sido! Que sin poderos conocer, de tal manera haya sido de vuestros rigurosos golpes tratado que a punto de muerte he estado hasta agora sin sentido. Veis aquí al vuestro cavallero del Febo, aquel que en la ínsula del falso gigante, que antes de lo conocer, por socorrer a la donzella, en el hermoso y ligero batel perdistes. Veisme aquí que yo soy esse mesmo Cavallero del Carro con quien el día passado la peligrosa y fuerte batalla hezistes. Que según en ella le tratastes, bien le uviera seído primero de vos por el Cavallero del Febo conocido. Mirad, señor, si alguna cosa de mis padres vos sabéis, no me lo queráis negar. Catá que yo soy el Cavallero del Febo. Y porque seáis más cierto de lo que digo, *veis aquí esta señal que en el cuerpo tengo*, que por aver en ella nascido fui llamado de este nombre, quando en el mar en el pequeño barco fui por Florión hallado.

[...] [Rosicler] dezía:

–O divina y poderosa magestad de Aquel que los cielos y la tierra gobierna, ¿quándo yo merecí que al tiempo que en el abismo de la tierra pensava ser derribado, en la cumbre de la fortuna me hallasse, conociendo por hermano al más famoso cavallero del mundo, aquel que pensava ser su grande y mortal enemigo? O mi señor Cavallero del Febo, ¡conosce al vuestro Cavallero de Cupido! Que es aquel Rosicler que vos, yendo en el pequeño batel, en la ínsula del gigante librasteis de muerte. Porque aunque yo tan alta magestad no pueda merecer, os hago saber que soy vuestro hermano, nascidos entrambos en un tiempo y de un mesmo vientre, de la alta y soberana emperatriz Briana al tiempo que en el Monesterio de la Ribera de nuestro soberano padre el emperador Trebacio quedó preñada. Que por una cierta desventura de la ama que por sus hijos nos criava, en un pequeño barco fuisteis perdido, llevandos la furia y corriente de un hondo río, asta que metido en la alta mar, fuisteis por Florión, príncipe de Persia, hallado.³²⁰

Los hermanos han demostrado en el combate que ambos pueden llamarse el mejor caballero del mundo

³²⁰ *Ibid.*, vol. 3., lib. II, cap. XXXVI, p. 294-295. El énfasis es mío.

y son dignos del linaje que tienen, con lo que recobran su identidad. El Cavallero del Febo utiliza sus marcas para reafirmar su nombre y por primera vez manifiesta intenciones de querer encontrar a sus verdaderos padres. Una vez que los hermanos se reconocen, se les unen Briana y Trebacio y toda la tensión acumulada se libera en una escena conmovedora. El emperador le reprocha a Rosicler haber dilatado tanto la revelación de toda la verdad, puesto que era el único que la conocía, a lo que el caballero responde lo siguiente:

– Si quanto me sobra a mí la razón para holgarme con el conocimiento de tal padre, la tuviera para me osar publicar por su hijo, tuviera la vuestra grandeza razón para me culpar en la tardança que en esto he tenido. Mas como en mí faltasse el merecimiento para recibir tan gran merced, helo querido dilatar hasta que el tiempo pudiesse suplir lo que mi valor pudiesse faltar. Y ansí, pueda la vuestra grandeza creer que si lo que me ha avenido con el Cavallero del Febo mi hermano uviera sido con otro, que antes me dexara morir que con tal afrenta dexarme publicar por hijo de tales padres.³²¹

En este análisis se señaló que Rosicler había asumido la tarea de reunir a su familia. Este papel se reitera en esta escena, pues el caballero es el único que tiene todo el conocimiento necesario para reconocer a su familia a pesar de los equívocos del engaño de Trebacio al principio de la historia, las características del nombre de El Cavallero del Febo y hasta los engaños de Briana para ocultar a sus hijos. Ni El Cavallero del Febo ni Trebacio, después de que fue liberado de la Ínsola de Lindaraxa, buscaron la forma de encontrarse con toda su familia. Una vez que el emperador se reunió con Briana y ésta le dio noticia de que Rosicler había salido a buscarlos a él y a su hermano el Donzel del Febo, ambos padres se quedan en la corte a la espera de noticias. Por su parte, a pesar del papel activo que toma El Cavallero del Febo desde que se separa del hogar materno a muy temprana edad, sus acciones nunca van dirigidas a buscar su linaje. Así, Rosicler lleva a cabo una tarea primordial para el desarrollo

³²¹ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 3., lib. II, cap. XXXVI, pp. 299-300.

del héroe.³²²

Pasado el momento de la anagnórisis Rosicler aún tiene la tarea de recuperar el amor de Olivia. En tanto que el nombre del “Cavallero de Cupido” está motivado por el destierro amoroso y no por el desconocimiento del linaje, la recuperación del nombre “Rosicler” debería ocurrir una vez que Olivia otorgue el perdón, ya que los héroes “cambian de nombre y de armas hasta que estén en condiciones de usar nuevamente el que siempre los ha identificado”.³²³ Sin embargo, después de la recuperación del linaje, el nombre “Cavallero de Cupido” se abandona casi por completo, sólo existe una aparición en el título del capítulo en que el héroe vuelve a Gran Bretaña a buscar a Olivia: “Cómo el Cavallero de Cupido, en compañía del rey Sacridor, salió de Constantinopla, y lo que más le avino”.³²⁴ Los únicos rastros de que Rosicler aún conservaba las armas de penitente amoroso quedan en las escenas en que llega oculto a justar contra los caballeros lusitanos en medio de las celebraciones previas a las bodas del príncipe Silverio y de Olivia, así como en el rapto de ésta última. No obstante, la razón de que el caballero deba ocultar su identidad ya no tiene que ver con un conflicto amoroso sino político, pues en la corte de Inglaterra ya se sabe que Rosicler es hijo de emperador Trebacio y que éste asesinó al príncipe Teoduardo. Si bien Rosicler aún tiene tareas primordiales para el desarrollo de la historia, el protagonismo comienza a inclinarse más hacia El Cavallero del Febo. Como en el *Amadís*, el uso de la estructura entrelazada comienza a debilitarse (aunque nunca desaparece del todo), ya que el personaje de El Cavallero del Febo tiene mucho más potencial narrativo, pues aún tiene conflictos por resolver en el ámbito de su identidad amorosa y religiosa.

Al trazar el perfil del caballero medieval se señaló la religión cristiana como uno de los ejes de

³²² Vid. L. Lobato Osorio, “Fusión y adaptación de una estructura milenaria: la narración geminada de aventuras en las historias caballerescas de enamorados”, *Tirant*, pp. 77-78. En las historias caballerescas breves, que tienen una estructura geminada, los papeles que juegan los personajes para llegar al momento de la anagnórisis son distintos: mientras las doncellas “resisten”, los caballeros “transitan”, es decir, que las doncellas aguardan y dan muestra de su esmerada paciencia mientras que los caballeros se mueven por el mundo buscando el modo de reencontrarse con su amada. En el caso del *Espejo I*, que no busca reencontrar amantes sino familias, Rosicler tiene un papel activo en la búsqueda, mientras que sus padres y su hermano esperan pasivamente el momento del reencuentro, a pesar de que en otros ámbitos tienen un papel muy activo.

³²³ R. Aguilar Perdomo, *art. cit.*, p. 147.

³²⁴ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 4., lib. II, cap. LIV, p. 173

acción más importantes. Como apunta Sales Dasí, “su pertenencia al grupo de los hombres de armas le obliga a trabajar por el mantenimiento del orden social y religioso, de manera que no sólo deberá luchar en defensa de la justicia sino que en su actuación también tendrá que preocuparse por las posibles agresiones a la fe cristiana”.³²⁵ El Cavallero del Febo fue criado en una corte pagana y de momento su conversión no ha tenido lugar, como lo lamenta el emperador Trebacio en la batalla de los dos hermanos: “O poderoso Dios, Tú que de nada estos cavalleros heziste, ten por bien de los socorrer y librar de su tan corajosa saña, y no permitas que el Cavallero del Febo, antes de conocer Tu gran poder, sea muerto, porque su ánima no vaya a las inmortales penas condenadas”.³²⁶ Sin embargo, cabe decir que la religión en esta obra no va a sobresalir por sí misma sino por su importancia para el desarrollo bélico y sentimental de El Cavallero del Febo.³²⁷ Si bien su enamoramiento de dos damas podría situarlo como un mal caballero, el hecho de que Lindabrides sea pagana justifica en cierta medida la actuación del héroe, quien reconoce que la religión de su familia es la verdadera fe. Más tarde esos problemas amorosos derivan en una guerra contra los paganos. Estos hechos, aunados a la riqueza narrativa de la nueva amada, Claridiana, que es una *virgo bellatrix*, hacen que El Cavallero del Febo se encumbre como el personaje central luego del episodio de la anagnórisis.

³²⁵ E. J. Sales Dasí, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, p. 30.

³²⁶ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 3., lib. II, cap. XXXVI, p. 284.

³²⁷ Vid. Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*. Un caso en el que tanto el caballero como la amada son paganos es el caso de *Amadís de Grecia*, en el que el héroe y su amada Niquea son paganos hasta el final de la historia.

V. Claridiana: el amor y la identidad de El Cavallero del Febo

Una vez que la anagnórisis familiar ocurre los efectos que tienen en la narración los cambios de nombre y el ocultamiento del rostro comienzan a concentrarse en el personaje de Claridiana. Esta princesa ya había sido presentada muchos capítulos antes de su combate contra el Cavallero del Carro en la corte de Constantinopla. Como en el caso de El Cavallero del Febo y Rosicler, se narran, aunque de forma menos detallada, sus orígenes y su investidura caballeresca,³²⁸ pero no es sino hasta que conoce a El Cavallero del Febo que comienza a ser recurrente en la historia.

En la corte del emperador Trebacio existe un triángulo amoroso entre El Cavallero del Febo, Claridiana y Lindabrides. Para tomar ventaja, ésta última solicita un don al caballero, asegurándose de que éste acepte otorgarlo antes de que le diga en qué consiste:

yo pido un don al Cavallero del Febo, que presente está, al qual ruego que por él me sea otorgado, y por vos, alto emperador, y la emperatriz mi señora, consentido.

Todos fueron maravillados de las palabras de la infanta, no sabiendo qué fuesse la causa porque el don pedía adonde sin se lo otorgar primero se hazía quanto mandava, especialmente el Cavallero del Febo. Que viendo como la infanta lo quería obligar que pedirle lo que quería, no dexó de ser algo confuso.³²⁹

Una vez concedido, la infanta declara sus deseos: “–Pues el don que yo pido –dixo la infanta– es que el Cavallero del Febo, pues venció al príncipe Meridián mi hermano, y yo quedé en su poder, me lleve a la corte del emperador mi padre, adonde es razón que yo vuelva, pues a tanto tiempo que salí della. Y esto quiero que haga el Cavallero del Febo sin que otro alguno le acompañe”.³³⁰ Se trata de la petición de un don en blanco, motivo que en los libros de caballerías genera nuevas aventuras y consiste en las siguientes fases: “1) don en blanco concedido, habiendo, o no, petición previa; 2) a continuación se precisa el don por el demandador, que resulta ser contrario a los deseos e intereses del donador; 3)

³²⁸ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 2., lib. I, cap. XLV, pp. 216-228 y vol. 3., lib. II, cap. XVI, pp. 216-225.

³²⁹ *Ibid.*, vol. 4., lib. II, cap. LIII, p. 167.

³³⁰ *Ibid.*, vol. 4., lib. II, cap. LIII, p. 168.

finalmente, es concedido generalmente, ya que la negativa es contraria al honor caballeresco”.³³¹ El Cavallero del Febo, por lo tanto, se ve obligado a aceptar, en tanto que Claridiana, por sus modales caballerescos, tampoco manifiesta objeción a pesar de sus temores como enamorada. El caballero le promete que volverá pronto y ella, para estar más segura de que su amor no peligrará por la compañía de Lindabrides, envía a su doncella Arcania con ellos.

El Cavallero del Febo parte con Lindabrides y, tal como ésta planeaba, la ausencia de Claridiana hace que su amado la olvide. La infanta de Tartaria y el caballero conciertan bodas y éste incluso vuelve a tomar las armas del príncipe Meridián, aquéllas con las que había defendido la hermosura de Lindabrides bajo el nombre del Cavallero del Carro y de las cuáles había sido despojado por Claridiana.³³² Antes de que la unión se lleve a cabo, Arcania le recuerda al caballero la promesa hecha a Claridiana y le reprocha su traición. La doncella parte luego para llevar las noticias del matrimonio a su señora, mientras que El Cavallero del Febo poco a poco recuerda la belleza y las virtudes guerreras de Claridiana a tal punto que comienza a soñar o imaginar que se encuentra frente a ella:

[...] Y tornándose a encender las llamas del amoroso fuego de su amor, que con la larga ausencia habían estado muertas, tornándose a encender de nuevo, tenía tanto arrepentimiento de lo pasado que, forçado del amor presente, se prostava por tierra delante de la princessa, pidiéndole perdón de todo. Mas ella, que muy airada le parecía venir, sin hazer caso de lo que le dezía, le parecía que le quiso herir con la espada que traía en la mano.³³³

El sueño o imaginación adquiere su sentido completo más adelante, pero de inmediato provoca en El Cavallero del Febo el impulso de volver a Grecia a reunirse con la princesa Claridiana. Cuando en la

³³¹ Fernando Carmona Fernández, “Largueza y *Don en blanco* en el *Amadís de Gaula*”, *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, p. 508. El autor parte de las definiciones de Jean Frappier y Philippe Menard y las adapta al caso del *Amadís*.

³³² D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 4., lib. II, cap. LXIV, p. 271.

³³³ *Ibid.* vol. 5., lib. III, cap. I, p. 13. El motivo del sueño premonitorio ya había aparecido muy al principio de la historia cuando Trebacio es llevado Lindaraxa luego de soñar que secuestran a Briana.

corte se dan cuenta de su ausencia, el caballero Oristedes y los príncipes de Cambray y de Candaria van en su búsqueda y, tras encontrarlo, le preguntan la causa de su partida. El Cavallero del Febo, para ocultar su verdadera razón, se sustenta en la religión, un aspecto que no se había mencionado de forma relevante hasta este momento:

[...] Y como aquel Dios todo poderoso, redentor del mundo, que crió los cielos y la tierra, tenga poder sobre todas las cosas impossibles y sobrenaturales, y a su infinito poderío no aya resistencia alguna, por su mucha y infinita piedad a permitido que todos los sentidos corporales que el amor de la infanta me tenía presos y encadenados, esta noche pasada me fuessen sueltos, libres y sin sujeción. Con los quales, recordado del ciego sueño en que avía estado, pude ver y considerar el grande yerro que en tomar por muger a la infanta Lindabrides cometía; lo uno, porque seyendo ella pagana y yo christiano, es la cosa más reprovada que se halla en la fe de Jesu Christo, y así, o a ella le convenía ser christiana, o yo havía de ser pagano. Lo otro porque siendo, como yo soy, christiano, mal pudiera conservar tanta multitud de paganos como el estado del emperador Alicandro tiene, porque ni ellos quisieran tener por señor cavallero christiano, ni yo estuviera seguro entre tanta multitud de paganos.³³⁴

De forma sutil se marca una nueva etapa en el desarrollo de El Cavallero del Febo: de pronto se presenta como un fiel cristiano pero, como adivina Lindabrides al enterarse de la partida del caballero, el argumento religioso no tenía otra función que esconder su amor por Claridiana para ya no ser importunado. Es decir, la religión no es el impedimento más grande para dejar a Lindabrides, pero aun así el conflicto tiene algo de verdad y el caballero no ha dudado en utilizarlo en su propio beneficio, tal como haría Palmerín de Olivia, por ejemplo: “Palmerín no se siente culpable por haber mentido, por su falta de sinceridad, pero sí por el hecho de haber faltado, aunque obligado por las circunstancias, a su fidelidad hacia Polinarda”.³³⁵ En el *Espejo I*, el elemento religioso es retomado por el emperador

³³⁴ *Ibid.*, vol. 5., lib. III, cap. II, p. 19.

³³⁵ J. J. Martín Romero, “Palmerín de Olivia como enmienda del modelo amadisiano: el rechazo de la perfección arquetípica”, *Revista de Literatura*, p. 433.

Alicandro, quien une a los ejércitos paganos para vengarse del agravio hecho a su hija Lindabrides. Así, poco a poco, el *Espejo I*, que comenzó con un conflicto de sucesión política por el trono de Grecia, comienza a presentar un conflicto entre paganos y cristianos.

Mientras tanto, Claridiana no permanece como un personaje pasivo. La narración entrelazada ya no trata solamente de los hechos de El Cavallero del Febo y Rosicler, sino también de los de la *virgo bellatrix*. Según Sales Dasí, existen dos tipos principales de doncella guerrera en los libros de caballerías: la dama disfrazada de caballero por amor y la doncella guerrera en busca de aventuras. Sobre la primera, menciona que: “En la mayoría de las ocasiones es el amor hacia el protagonista el que impulsa a la fémica a adoptar un rol masculino. La elección del disfraz de caballero es entonces un recurso del que se sirve la doncella de forma temporal en su intento de acercarse o de ayudar a su amado”.³³⁶ El papel de la segunda, en contraste “no es de un simple sometimiento a la voluntad del varón. Su destreza en el manejo de las armas le permite competir y rivalizar con él. De este modo, a la mujer se le atribuyen unas potencialidades y un grado de independencia casi total para resolver sus propios asuntos”.³³⁷ Claridiana posee más características del segundo tipo: desciende de una emperatriz amazona, recibe la orden de caballería antes de conocer a El Cavallero del Febo, se mueve por la geografía del universo narrativo de manera independiente e incluso es nombrada emperatriz de Trapisonda, tras la muerte de sus padres, sin que se cuestione su estado de soltería para ello.³³⁸ Sin embargo, al igual que El Cavallero del Febo, la princesa ha sufrido un cambio en su identidad desde que se enamoró, por lo que sus acciones ya no sólo están conducidas por su condición caballeresca sino también por su condición de amante.

El Cavallero del Febo se retracta de su matrimonio y regresa a Grecia, pero no logra alcanzar a Arnida, quien se dirige a Trapisonda, donde Claridiana gobierna como emperatriz dado que sus padres

³³⁶ E. J. Sales Dasí, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, p. 69.

³³⁷ *Ibid.*, p. 71. La distinción de Sales Dasí es similar a la que Marín Pina hace entre los términos “doncella guerrera” y “amazona”. Utilizo la de Sales Dasí, ya que me parece que ofrece un espectro más amplio de las funciones que pueden tener estos personajes en sus respectivos universos narrativos.

³³⁸ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 5, lib. III, cap. III, p. 27.

han muerto. Ahí, la doncella le cuenta a su señora la traición de El Cavallero del Febo:

– [...] Mas, ¡ay señora! Que él queda sano y muy bueno. Adonde la vista de otra donzella le tiene presso, y todo vuestro amor es olvidado, de tal manera que ya tan grande mal carece de remedio. Porque sabed que después que del imperio de Grecia partimos hasta que llegamos en el gran Catayo, nunca el Cavallero del Febo de la presencia de la infanta Lindabrides fue apartado. Y tanto su hermosura, con la conversación tan continua, se imprimió en su corazón, que borrada vos de su memoria, y olvidada la palabra que os tenía dada, requiriéndola de amor en el camino le prometió de se desposar con ella luego que fuessen desposados en el gran Catayo, seyendo por ella aceptada en palabra. Con esta esperanza se defendió dél, hasta que llegados a la corte del emperador Alicandro, con grande magestad y pompa fueron rescebidos. Y seyendo las bodas concertadas, los mayores señores de todo el paganismo fueron juntos. Y en veinte días que allí yo estuve, no se hizo otra cosa sino festejar las bodas de la infanta, haziendo tantas y tan altas cosas en armas el Cavallero del Febo, que jamás en aquéllas partes se acabará su fama. Finalmente, como viesse que las bodas ya se celebravan, yo, con gran dolor, me partí dél. Y soy venida con toda la priessa que he podido a os lo hazer saber.³³⁹

La emperatriz Claridiana se lamenta largamente comparando su dolor con el de muchas mujeres traicionadas de la cultura clásica, entre ellas, Ariadna y Medea.³⁴⁰ Luego promete vengarse pronto de El Cavallero del Febo y no se dice nada más de ella durante algunos capítulos. Este es el principio de un motivo que ya se ha manifestado antes con Rosicler y Olivia: la dama airada manifiesta su enojo contra el caballero y le impone una penitencia. En este caso el dramatismo de la venganza será aún mayor, ya que el enfado de Claridiana proviene de una falta real, no de una confusión o información mal interpretada: si bien El Cavallero del Febo no concretó las bodas con Lindabrides, sí olvidó a Claridiana por un tiempo. Por su parte, la emperatriz de Trapisonda también difiere mucho de otras doncellas airadas. En el caso de Olivia o en el de la modélica Oriana, su mejor arma eran las palabras, dado que su condición de damas las limitaba al ámbito de la corte: “El enfado, la ira y la saña poseen

³³⁹ *Ibid.*, vol. 5, lib. III, cap. V, pp. 41-42.

³⁴⁰ *Ibid.*, vol. 5, lib. III, cap. V, pp. 44-48. “Pudiera yo, si mi extremo no fuera tan grande, remediar mi pena como Adriana [sic], dexada de Theseo, y Medea, olvidada de Jasón”.

en tales circunstancias a las doncellas, que usualmente expresan estos sentimientos a través de cartas, furibundas y soberbias, en las que destierran de su presencia al caballero [...].³⁴¹ Claridiana, en cambio, tiene atributos que le permiten mayor movilidad en la narración, lo cuál va a llevar al caballero a cumplir el motivo de la penitencia por una vía diferente.

El ardid de Claridiana para ejecutar su venganza consiste en ir toda cubierta con armadura negra a la corte del rey Trebacio a solicitar un combate contra El Cavallero del Febo. Para que éste no pueda negarse al reto, la emperatriz se vale de otro elemento: una dama menesterosa.

Estando, pues, desta manera todos, cada uno con diversos pensamientos, un día que estavan juntos en una sala del gran palacio los más principales de la corte, ya que habían acabado de comer, vieron entrar por la puerta un cavallero armado de azeros negros, tan finos que parecían espejos; el qual era de buena estatura, y tan bien hecho y dispuesto que en todos puso grande admiración. Traía el yelmo puesto y la visera baxa, de manera que ninguno podía verle el rostro. Traía por la mano una donzella muy hermosa con una rica corona en su cabeça, y detrás dellos venían otras dos donzellas, que la una traía la falda a la donzella, y la otra un escudo de azero negro, que parecían traer luto.³⁴²

Lo primero que hay que señalar es que, en esta parte, no se menciona que el caballero desconocido es en realidad Claridiana, es decir, la verdadera identidad es desconocida tanto para los personajes como para los lectores. El suspenso de esta identidad se ve reforzado con la solicitud de un don en blanco, pues según Fernando Carmona: “El *don en blanco* facilita este juego de ocultaciones y revelaciones de la propia personalidad. A este motivo se recurre también para ocultar la naturaleza de la aventura que espera a nuestros héroes; [...] El *don en blanco* permite dar paso a lo inesperado y sorprendente; en este sentido, puede convertirse en la puerta que da paso a la aventura”.³⁴³ La atención de la escena comienza a desviarse del caballero cuando la donzella se presenta y explica su demanda: se trata de

³⁴¹ R. Aguilar Perdomo, *art. cit.*, p. 129.

³⁴² D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 5, lib. III, cap. XI, p. 112.

³⁴³ F. Carmona Fernández, *art. cit.*, p. 512.

Medea, hija de Rajartes, a quien El Cavallero del Febo había asesinado en combate y lo que la doncella busca es venganza:

[...] Yo quedé donzella y de poca edad al tiempo de su muerte [la de Rajartes], y como mi hermosura fuesse tal qual vees, no faltaron muchos príncipes y cavalleros que quisieran averme por muger, de los quales me he defendido, porque luego que murió mi padre juré de no casar con cavallero que primero no me diesse vengança de su muerte. Y como la fama de tu bondad buele tanto por el mundo, no he hallado quien quiera dessearme por muger con tanta carga sino es este cavallero, que por caso de ventura aportó a la ínsula de los zardos, donde yo soy señora. Y aviendo yo visto por mis ojos quán grande sea la bondad deste cavallero, en cierta contienda que huvo con unos cavalleros míos, túveme por muy contenta de venir con él [...]. Esta es nuestra demanda, Cavallero del Febo, y la causa porque aquí somos venidos. Respóndeme aora lo, que este cavallero mío no te hablará palabra alguna, *porques muy estraño desta tierra y no sabe hablar la lengua griega*".³⁴⁴

La función del don en blanco parece haber sido revelada: la doncella es la hija de un personaje que ya había aparecido en la historia y los deseos de venganza están justificados. No obstante, también hay indicios de que esta aventura podría esconder algo más: el nombre de la dama y la mención de que el caballero no conoce la lengua griega. En primer lugar el nombre de la doncella apela a un personaje mitológico, Medea, cuya aparición en los libros de caballerías hispánicos se constituyó como un motivo con una gran gama de rasgos: "De Medea se tomó y recreó una perspectiva doble que la presentaba como un personaje inestable y temible, vengativo, cruel y digno de desconfianza por el uso que pudiere dar a sus poderes mágicos. No obstante, también se le consideró el ejemplo de una mujer engañada que padeció la inconstancia amorosa de los hombres; una mujer que reunía grandes y extremas pasiones".³⁴⁵ La alusión a la venganza sigue estando justificada, como apunta Campos García Rojas: "Diego Ortúñez de Calahorra introduce un personaje llamado Medea que, si bien no tiene relación

³⁴⁴ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 5, lib. III, cap. XI, p. 113. El énfasis es mío.

³⁴⁵ A. Campos García Rojas, "Medea en los libros de caballerías hispánicos: libros, mito y ejemplaridad", *Acta Poética*, p. 137.

aparente con la maga de la materia clásica, sí se trata de una mujer cuyo móvil en la obra es precisamente la venganza. Desea y busca quién vengue la muerte de su padre Rajartes”.³⁴⁶ Sin embargo, el personaje mitológico ya había sido mencionado un par de veces antes de este episodio, por lo que quizá la función de aludir a la venganza de la hija de Rajartes no sea la única.

La primera alusión a Medea sucede tras el duelo y enamoramiento entre Claridiana y el Cavallero del Carro: “Y no con tanta razón se pudo decir lo de la hermosa Medea, que convertía en piedras a los hombres, quanto desta real prinçessa; que con su celestial y hermosa vista a todos quantos avía en la gran plaça puso en grande y muy estraña admiración”;³⁴⁷ la segunda vez aparece entre las lamentaciones de esta emperatriz por la traición de su amado: “Pudiera yo, si mi extremo no fuera tan grande, remediar mi pena como Adriana [sic], dexada de Theseo, y Medea, olvidada de Jasón”.³⁴⁸ Sobre la primera mención, Eisenberg señala que se trata de una confusión con Medusa. No obstante, se trate de un error o no, la aparición textual de Medea en relación con Claridiana puede ser un indicio de que esta aventura es la venganza que se había quedado en suspenso capítulos atrás. Como se cuenta más adelante, el destino guio a Claridiana hacia la isla de una doncella deseosa de encontrar quién le ayudara a vengarse de El Cavallero del Febo, lo cual le permite ocultarse para cobrar su propia venganza. Ahora bien, cuando un caballero quiere llegar oculto a algún lugar, suele tomar un sobrenombre y, como señala Coduras Bruna: “En ocasiones, los personajes que acompañan a los caballeros o a los que se deben sugieren su nombre (Caballero del Enano, Caballero de la Duquesa, Caballero del Gigante)”.³⁴⁹ En este caso, Claridiana no toma sobrenombre ni nadie le pone alguno, simplemente es referida como “cavallero estraño”. En cambio, el nombre de la acompañante, Medea, sirve de extensión a la identidad de Claridiana, aludiendo indirectamente a su padecimiento por la inconstancia amorosa de El Cavallero del Febo y a su deseo de venganza.

³⁴⁶ *Ibid.*, n. 6, p. 136.

³⁴⁷ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 3, lib. II, cap. XXXII, p. 257.

³⁴⁸ *Ibid.*, vol. 5, lib. III, cap. V, p. 44.

³⁴⁹ M. Coduras Bruna, *Por el nombre se conoce al hombre. Estudios de antroponimia caballeresca*, p. 247.

El otro indicio de que esta aventura no se restringe a la venganza de Medea tiene que ver con el desconocimiento de la lengua griega por parte del caballero extraño. Cuando la doncella cuenta las razones de su visita la atención se centra en ella hasta que, al final de su discurso, advierte que el caballero que la acompaña no hablará, dado que desconoce la lengua griega. El silencio vuelve a poner el foco en este personaje, sobre todo porque en el *Espejo I* la diferencia lingüística nunca había sido un impedimento para el desarrollo de los hechos. Este caso se asemeja a algunas acciones del héroe de *Palmerín de Olivia*: “Durante su errancia, Palmerín se ve separado de sus amigos en las tierras del Soldán de Babilonia. Allí es consciente del peligro en que se encuentra y, por ello, finge ser mudo para evitar que se le reconozca por su forma de hablar”.³⁵⁰ El habla es, pues, parte de la identidad del caballero y, por lo tanto, el silencio funciona como un mecanismo de *ocultatio*, ya sea que se quiera esconder una lengua extranjera, un timbre de voz masculino o femenino, entre otras cosas. Como afirma Carlos Alberto Rubio Pacho sobre el *Palmerín*: “Pareciera [...] que más que la ropa, el disfraz que mejor permite a Palmerín ocultarse es la palabra o, más bien, la ausencia de ésta: el silencio”.³⁵¹ En efecto, en el *Espejo I*, la mención del silencio del caballero extraño adquiere sentido más tarde cuando, al romperse, el Cavallero de Febo reconoce la voz de Claridiana:

–O traidor y fementido pagano, ¿cómo permite Dios que te pueda sustentar la tierra? Buelve luego aquí por la mañana, que en esta plaça te estaré esperando, sin me ir de aquí jamás hasta te quitar la vida. Que no plazerá al divino poderío que vivas en el mundo más para engañar a nadie.

No avía bien acabado de dezir esto el cavallero estraño, quando así en la habla como en las palabras y en su parecer y apostura conoció muy claramente el Cavallero del Febo ser aquélla la real princessa Claridiana, aquella por quien tanta pena y dolor avía passado. Que como ansí la conociesse, y viesse la rigurosa batalla que con ella avía echo, siendo él della primero conocido y desafiado, fue tan grande el dolor que en el corazón sintió que,

³⁵⁰ J. J. Martín Romero, “Palmerín de Olivia como enmienda del modelo amadisiano: el rechazo de la perfección arquetípica”, *Revista de Literatura*, p. 432

³⁵¹ C. A. Rubio Pacho, “‘Acordó de fazerse mudo e jamás hablar’: Palmerín entre moros”, *Palmerín y sus libros: 500 años*, p. 114.

perdiendo el juicio y sentido, fuera de todo su acuerdo se dexó caer del cavallo en tierra.³⁵²

A diferencia de la justa anterior entre los dos amantes, la *desvelatio* de la identidad no sucede por el despojamiento del yelmo, sino a través la voz, lo cual permite que el resto de los personajes siga sin saber quién es el caballero extraño. Es aquí donde comienza la penitencia amorosa de El Cavallero del Febo, no mediante una carta, sino mediante un combate, propiciado por la misma Claridiana. Como ya se mencionó en el análisis del combate entre los hermanos, luchar contra un amigo conociendo su identidad no era lo normal, es por ello que El Cavallero del Febo queda más conmocionado aún. En la narración hay luego una analepsis que explica todo el ardid de Claridiana para llegar a ese punto:

[...] Y cuando supo que ya era venido en Grecia [el Cavallero del Febo], armada de aquellas armas negras, con solamente sus donzellas se partió de la gran ciudad de Trapisonda. Y como entrasse en la mar, la ventura la echó en el reino de los zardos, donde estava Medea, hija de Rajartes.

[...] Y pareciéndole a ella [Claridiana] que no perdería por ello cosa alguna, salió en tierra, y subió donde Medea estava, la qual la rescibió muy bien, y le dixo la causa por donde sus cavalleros avían trabajo por prenderla. Que como ella no desseasse por entonces otra cosa que vengarse del Cavallero del Febo, luego le dixo que si lo uviera sabido de ante, no hubiera avido aquella contienda con sus cavalleros; porque también avía ella salido de su tierra a buscar al Cavallero del Febo con la misma demanda, por cierto enojo que dél tenía.

Que como Medea lo oyesse, la más alegre que fue en su vida abraçó a la emperatriz, y le rogó que se quitasse el yelmo, lo qual a grande importunación suya se lo quitó. Y como tuviesse prendidos sus rubicundos cabellos con un redezica de oro, creyendo que fuesse cavallero, fue tan herida y pressa de su amor que hubo de descubrirselo, y prometerle que se casaría con él si le dava vengança del Cavallero del Febo. Y pareciéndole a la emperatriz que era buen color aquél para pasar en Grecia y desafiar al Cavallero del Febo, no se quiso descubrir a Medea; antes dissimuló con ella, diciendo que se lo tenía en merced y que se quería partir luego para Grecia.³⁵³

A diferencia de otros caballeros, Claridiana no planea las circunstancias de los ocultamientos de su

³⁵² D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 5, lib. III, cap. XI, pp. 120-121.

³⁵³ *Ibid.*, vol. 5, lib III, cap. XI, pp. 122-124.

identidad, al menos en un principio, sino que se aprovecha de sus características caballerescas, que solían causar equívocos. Esta vez decide no aclarar las confusiones que tiene Medea hasta que sea oportuno para ella. Así, la doncella guerrera, no tiene cómplices: Medea está tan engañada como los otros personajes, pero, involuntariamente, se hace partícipe del engaño al comunicar que a su caballero le es imposible hablar debido a que no conoce la lengua griega.

Todos los detalles de este cambio de identidad de Claridiana provocan gran expectación y sorpresa. La narración no está focalizada en ella: a diferencia de El Cavallero del Febo y Rosicler, cuya identidad siempre era conocida por los lectores, aunque para los personajes fuera desconocida, la identidad de Claridiana es descubierta por los lectores al mismo tiempo que la descubre El Cavallero del Febo. Además, hay que añadir que durante la batalla el caballero extraño es comparado en todo momento con Rosicler por sus fuerzas y su destreza. El nombre de Clariadiana, en cambio, quien también había justado antes con El Cavallero del Febo, está totalmente ausente de la narración.

Tras la batalla, El Cavallero del Febo se convierte en caballero penitente de amor en la Ínsula Solitaria.³⁵⁴ A diferencia de Rosicler, quien cumple con el destierro impuesto por su amada y al mismo tiempo busca los medios para obtener su perdón y aprobación, El Cavallero del Febo, más parecido a Amadís convertido en Beltenebros, abandonará las armas por un tiempo hasta que la misma Claridiana lo rescate y le otorgue su perdón.³⁵⁵ El abandono de armas es común entre los caballeros penitentes “porque han perdido el motor de su quehacer caballeresco, el amor de sus señoras”,³⁵⁶ pero El Cavallero del Febo tiene una razón más: su espada lleva la sangre de la princesa Claridiana, por lo que no se atreve a mancharla con la sangre de nadie más a pesar de verse en la necesidad de usarla dos veces antes de recibir el perdón. La primera vez ocurre cuando Brandimardo, hijo de Africano, a quien el Cavallero de Febo había matado en combate en Babilonia, lo reta:

³⁵⁴ *Ibid.*, vol. 5, lib III, cap. XIV, pp. 145-173.

³⁵⁵ *Ibid.*, vol. 5, lib III, cap. XXVIII, pp. 311-327.

³⁵⁶ R. Aguilar Perdomo, *art. cit.*, p. 133.

El Cavallero del Febo, no queriendo hazer la batalla con su espada, porque avía herido con ella a la emperatriz Claridiana su señora, paresciéndole que ningún cavallero era digno de ser golpeado con ella, llegándose a un grande y frondoso roble, que los ramos tenía muy gruesos y tendidos, de encima del cavallo asió con ambas manos de una rama gruesa, y así la desgajó del árbol como si una muy delgada vid fuera. Y adereçándola con las manos, hizo de ella un bastón muy ñudoso y tan pesado que otro cavallero tuviera bien que hazer en lo levantar de tierra.³⁵⁷

Hay que notar dos aspectos en este primer momento de abandono de la espada: en primer lugar, aunque el héroe sigue justando con otros caballeros, ya no utiliza las armas propias de su investidura sino que improvisa una con elementos de la naturaleza, más bien propia de un salvaje. En segundo lugar, dicha espada no era otra sino la que había sido del príncipe Meridián, es decir, el caballero llevaba las armas con las que había sido conocido como el Cavallero del Carro y en este momento comienza a despojarse de ellas.

La segunda vez que el héroe prescinde de su espada es en la Ínsula Solitaria en su batalla contra el endemoniado fauno. Para llegar allí, el caballero viaja en un barco con el rostro oculto en compañía de sus dos escuderos Aurelio y Viniano. Al pasar cerca de una isla que despierta gran miedo a todos, un marinero anciano explica quién habita ahí y por qué se le teme: se trata del endemoniado fauno, hijo de una mujer pecadora llamada Artimaga y del demonio encarnado en un fauno que:

tenía el cuerpo muy mayor que un grande toro, y la forma del parescer era de león, con los braços muy vellosos, y las uñas de los dedos más gruesas que dos dedos, y largas más que un palmo y un pecho muy ancho como de cavallo, y el pescueço como de elefante. Y de allí arriba toda la cabeça tenía en figura de hombre, con la barba larga de un vello muy áspero y espesso, salvo que la cabeça era muy grande. Y de en medio de la frente le salía un cuerno tan grande largo y grueso como un brazo; que con la fuerça que tenía en aquel cuerno y en los braços, no hay animal, por ferocissimo que sea que pueda parársele delante.³⁵⁸

³⁵⁷ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 5, lib. III, cap. XII, pp. 133-134.

³⁵⁸ *Ibid.*, vol. 5, lib. III, cap. XIV, pp. 151-152.

El engendro, aunque similar al padre, resulta ser más espantoso: “Y demás desto, tiene una legión de demonios en el cuerpo, que en figura de hombres armados le salen por su gran boca, y hacen grandísimo daño por donde él anda; de manera que por eso le llaman el endemoniado fauno”.³⁵⁹ El Cavallero del Febo, determinado a acabar con su vida tan pronto como fuera posible, manifiesta su deseo de ir a enfrentarse con este monstruo. El marinero anciano trata de disuadir al caballero de su empresa apelando a los valores cristianos que estaría desobedeciendo: “Mirad, señor, que si vos queréis hazer lo que dezís, no solamente perderéis la vida, mas el alma; ques, al fin, morir desesperado”.³⁶⁰ El Cavallero del Febo refuta las razones del hombre, determinado a sufrir la aventura que le dé una última victoria guerrera y redima en parte sus faltas a la cristiandad y al amor.³⁶¹ Así, el héroe sale en un batel hacia la isla, despidiéndose de sus compañeros de tripulación y de sus escuderos.

Al llegar a la isla, el caballero se encomienda a Dios y pide perdón largamente por sus pecados y muestra por primera vez en la obra su aspecto cristiano de forma tan explícita. Al mismo tiempo, a pesar de que se dirige a una gran pelea contra el endemoniado fauno, se desprende de sus atributos caballerescos guerreros poco a poco: comienza por dejar en libertad a su caballo Cornerino, ya que piensa que no es apto para llevarlo a tal aventura. Luego el caballero vuelve a recordar que su espada lleva la sangre de la emperatriz Claridiana y no quiere herir a una bestia como el endemoniado fauno con ella:

–Pues nunca Dios tal quiera que la espada que hirió tan alta y soberana señora sea aora en la sangre de tan suzio e infernal animal ensuziada.

Y diciendo esto, con grandísima furia asió con ambas manos de un grueso y ñudoso ramo, que con dos dellos se encumbrava desde el tronco un grande roble. Y adobándolo lo mejor que pudo, se lo puso al hombro.

Que era tran grueso y pesado que huviera muchos cavalleros que no tuvieran fuerça en lo levantar de tierra. Y

³⁵⁹ *Ibid.*, vol. 5, lib. III, cap. XIV, p. 153.

³⁶⁰ *Ibid.*, vol. 5, lib. III, cap. XIV, p. 157.

³⁶¹ *Ibid.*, vol. 5, lib. III, cap. XIV, pp. 163-170.

como caminasse así con él, pensó en sí que si él moría en aquella batalla, su buena espada quedaría en el campo, y después, si acaso en algún tiempo aquella ínsula viniese a ser poblada, no pudiera dexar de venir a manos de algún cavallero, que sangre de otros derramasse con ella; y por no hazer aquella injuria a su preciada señora acordó primero de quebrarla y haçerla menudas pieças, de manera que ninguno después pudiesse aprovecharse della. [...]³⁶²

El arma que el caballero planea utilizar en contra del fauno es muy parecida a la que usó contra el hijo de Africano, un arma no propia de un caballero, sino de salvaje, con lo que la pérdida de su identidad caballeresca comienza a ser más evidente. Al conseguir deformar su espada la deja junto con una inscripción que dé testimonio de los motivos por los cuáles tal arma fue destruida:

«Si algún cavallero en algún tiempo esta espada aquí hallare, sepa que fue del Cavallero del Febo, hijo del emperador Trebacio. El qual, viniendo por aquí a buscar al endemoniado fauno para aver con él batalla, por no lo herir con ella dexó de llevarla. Y porque no viniese después de su muerte a poder de otro, quiso quebrarla en esta peña, la qual fue hendida como parece, sin poder quebrarse. Ruego mucho al que la hallare no hiera con ella a nadie, pues en tiempo que tanta necesidad tenía della la dexó su dueño, porque hirió con ella la más alta y soberana donzella que jamás entre las humanas fue nascida.»³⁶³

Esta inscripción en la espada más adelante servirá de prueba de lealtad para la princesa Claridiana, quien la encontrará al llegar en busca de su caballero. No obstante, estas palabras también suscitan la sospecha de la muerte del héroe junto con otra inscripción que deja junto a su armadura luego de vencer al endemoniado fauno, ya que parecen tener un carácter fúnebre:

ESTE ES EL ENDEMONIADO FAUNO, HIJO DEL DEMONIO Y DE ARTIMAGA, EL QUAL MATÓ EL
CAVALLERO DEL FEBO, PRÍNCIPE DE GRECIA; QUE DETERMINADO DE DEXAR EL MUNDO,

³⁶² *Ibid.*, vol. 5, lib. III, cap. XIV, pp. 180-181.

³⁶³ *Ibid.*, vol. 5, lib. III, cap. XIV, pp. 181-182.

QUISO DAR FIN A SUS DÍAS EN ESTA SOLITARIA ÍNSULA. ESTAS FUERON SUS ARMAS, LAS
QUALES DEXÓ AQUÍ EN SEÑAL DE LA POSTRERA VICTORIA QUE HUVO EN ESTA VIDA³⁶⁴

Mientras la emperatriz llega y descubre estas señales, el caballero se queda en ese lugar a esperar la muerte, procurándose techo y alimento para no morir desesperado y en pecado como lo advirtió el anciano del barco en que viajaba. Sin embargo, su identidad queda en un estado difuso en el que abandona del todo la caballería para entregarse a ese estado de vida salvaje.³⁶⁵ A diferencia de su hermano, quien por su penitencia pasa a ser el Cavallero de Cupido, o Amadís que toma el nombre de Beltenebros, El Cavallero del Febo queda solo en la ínsula, tan apartado que no requiere ni siquiera de una nueva denominación. Aguilar Perdomo señala que los lugares como la floresta o, en este caso, la ínsula, son adecuados “para que el caballero se convierta en su antítesis, es decir, en un hombre alejado de los valores caballerescos que giran en torno al amor por la dama”.³⁶⁶ El caballero no volverá a ser nombrado por nadie hasta que Claridiana llegue a la ínsula.

Para que el perdón de la amada llegue, ella debe descubrir primero que su caballero no concretó sus bodas con la infanta Lindabrides. Así, Claridiana se dirige a la corte del rey Trebacio con nuevas armas de flores de oro para no ser reconocida como el caballero de armas negras que acompañaba a la doncella Medea.³⁶⁷ Ahí se entera de la declaración de guerra de los paganos por el incumplimiento del matrimonio acordado entre El Cavallero del Febo y la infanta Lindabrides. La emperatriz parte a Trapisonda para preguntar a su doncella Arcania sobre la veracidad de estos hechos pero en el camino una aventura la lleva hasta la cueva de Artidón, donde pregunta al sabio qué ha sido de su amado. Ahí,

³⁶⁴ *Ibid.*, vol. 5, lib. III, cap. XV, p. 191. Sigo la tipografía utilizada en la edición de Eisenberg.

³⁶⁵ *Vid.* Alan Deyermond, “El hombre Salvaje en la novela sentimental”, *Actas de II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, p. 265. El hombre salvaje del folklore medieval “suele ser feo, descortés, violento y lascivo; suele vivir en los bosques; y suele vestirse con pieles, con hojas, o con su propio pelo largo y sucio”. No obstante, en diversos géneros su caracterización es distinta. En la literatura caballerescas artúrica, la figura del salvaje se manifiesta en el caballero que ha cometido faltas amorosas, por lo que “pierde toda memoria de sus hechos pasados, caza y se come la carne cruda. El caballero deja fuera del bosque, junto con su razón, los rasgos que lo identifican como tal: su vestimenta y sus armas” (Ana María Morales, “El loco salvaje de la literatura artúrica”, *Anuario de Letras Modernas*, p. 18). Los libros de caballerías castellanos parecen apearse a esta última manifestación.

³⁶⁶ R. Aguilar Perdomo, *art. cit.*, p. 134.

³⁶⁷ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 5, lib. III, cap. XVI, p. 194.

Claridiana descubre que, en efecto, el caballero nunca se casó y que hace penitencia amorosa en la Ínsula Solitaria por haber sido un amante inconstante y haberla herido en combate. La princesa viaja a dicha ínsula y, al llegar, encuentra las prendas identitarias de El Cavallero del Febo: su espada, su caballo Cornerino y su armadura con las inscripciones ya mencionadas, por las cuales ella duda que su amado siga con vida hasta que lo encuentra en el siguiente estado:³⁶⁸

Ninguna cosa en todo este tiempo el buen cavallero avía comido sino de aquellas silvestres frutas que avía en la ínsula y de algunas raíces de yerbas, con que a grande afán podía sustentar la vida. Y assí por esto como por el gran dolor y tristeza que en el corazón tenía, ya estava muy flaco y amarillo; de manera que el que le viera no le conociera por el de antes [...]

*[...] estava vestido de una aljuba de brocado aunque ya algo desgastada, y los sus hermosos cabellos, que parecían madexas de oro, tendidos sobre la yerva, y el su sereno rostro, aunque estava flaco y amarillo, mostrava aquella grandíssima perfición que había puesto en él la naturaleza.*³⁶⁹

Claridiana sabe que la única salvación para que el caballero abandone su estado semi-salvaje está en su perdón. Sin embargo, la emperatriz retrasa el momento de reconocimiento, valiéndose de sus armas desconocidas y de la visera de su yelmo. Oculta así, Claridiana sostiene un diálogo con su amado en el que le dice que la doncella por la que está penando ha venido en su búsqueda. La emperatriz señala en otra dirección para distraer a El Cavallero del Febo y tener tiempo para hacer su típica *desvelatio*:

Y entre tanto la princessa, quitando las manoplas de sus blancas manos, se quitó el yelmo, y tendió sus dorados y rubicundos cabellos, que parecían muy finas madexas de oro por detrás de las orejas, tan largos que le llegaban casi hasta los pies, y mostrando aquel su hermoso rostro con tanta extrañeza y soberana magestad que no ay cosa en el mundo que con ella se pudiera comparar; especialmente que con el color y trabajo que avía pasado de venir

³⁶⁸ *Vid.*, A. Campos García Rojas, “Después que por muerte de todos era juzgada’: Muerte aparente y anhelo de inmortalidad en los libros de caballerías hispánicos”, *Amadís y sus libros: 500 años*, pp. 199-223. Esta escena encaja en lo que Campos García Rojas denomina “muerte aparente incierta”, en la que las señales parecen apuntar a que el caballero está muerto sin asegurarlo nunca para mantener la tensión.

³⁶⁹ D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 5, lib. III, cap. XXIX, pp. 311-314.

a pie, tenía encendido el rostro, y las sus blancas maxillas parecían dos finas y muy frescas rosas coloradas, y los sus muy hermosos y rasgados ojos como dos grandes y muy finas esmeraldas relumbraban, haziendo unos verdes lustres y deslumbres, que por ellos se pudiera dezir naturalmente a qualquier que los mirara convertir en piedras, porque a todo entendimiento humano dexaran atónito y enbobecido. Finalmente que la soberana princessa en todo parecía ser más divina que humana.³⁷⁰

El reconocimiento de los amantes ocurre, Claridiana otorga su perdón al tiempo que solicita el del caballero por haberlo puesto en aquella pena. Aguilar Perdomo señala que “solamente una muestra de amor por parte de sus señoras podrá arrancar a los héroes de su melancolía y la desesperación en que están abatidos, reintegrarlos a la vida cortesana con su antigua identidad y dar por terminadas sus penitencias”.³⁷¹ Así, El Cavallero del Febo recupera su identidad, que no fue marcada por un cambio de nombre sino por un aislamiento del mundo civilizado, que implica una ausencia total de nombre, y el despojo de los atributos característicos de un caballero, los cuales recupera antes de abandonar la ínsula con su señora:

Después que uvieron comido, el buen cavallo Cornerino andava por allí con el de la princessa, y luego el Cavallero del Febo con una gran voz lo llamó, y el cavallo se vino para él, que así lo tenía por costumbre de hazer. Y después que lo hubo tomado, luego se dexó tomar el de la princessa. Y queriendo ya salir de allí, los dos, travados de las manos, se vinieron hasta que llegaron donde el Cavallero del Febo avía dexado sus buenas armas, adonde se armó dellas, ayudándole la princessa [...]. Y de verse así favorecido y tocado de su señora, el Cavallero del Febo estava tal que no sabía si estava en el otro mundo con los bienaventurados ni en éste.³⁷²

³⁷⁰ *Ibid.*, vol. 5, lib. III, cap. XXIX, p. 323. A Claridiana se le vuelve a asociar con el don de convertir en piedra a quien la mira, atribuido a Medea (vol. 3, lib. II, cap. XXXII, p. 257).

³⁷¹ R. Aguilar Perdomo, *art. cit.*, p. 148

³⁷² D. Ortúñez de Calahorra, *op. cit.*, vol. 5, lib. III, cap. XXIX, p. 327. El énfasis es mío. Este pasaje es muy significativo en términos de la recuperación de la identidad, ya que se enuncian los elementos que hacen que el caballero abandone su estado salvaje. Según Ana María Morales “el hombre medieval necesita de la sociedad para definirse, y así, una vez que los dementes entran en contacto con algún representante de esa sociedad –el ermitaño, una doncella, algún caballero–, éste lo primero que les proporciona es un nexo con el mundo al cual deben regresar: el pan o los vestidos” (A. M. Morales, *art. cit.*, p. 22). En el *Amadís* el inicio de la reintegración del héroe al mundo civilizado ocurre gracias al ermitaño, aunque la identidad se recupere del todo solamente con el perdón de Oriana. En el *Espejo I*, todos esos elementos quedan en manos de Claridiana.

El Cavallero del Febo recupera su armadura y caballo, los cuáles eran los que ganó en batalla contra el príncipe Meridián y con los que defendió la hermosura de la infanta Lindabrides. Sin embargo, éstos ya no lo relacionan de forma amorosa con la infanta de Tartaria, ya que los recupera de la mano de Claridiana, quien ocupará definitivamente el papel de la amada. Así, la identidad de El Cavallero del Febo se vuelve más sólida: ya conoce su linaje y se ha probado en todos los ejes de acción de un caballero: armas, amor e incluso religión, ya que no sólo muestra preocupación por la salvación de su alma y se encomienda a Dios como buen devoto, sino que además libra al mundo de un ser demoniaco. El factor más importante que detona todas estas aventuras definitivas de la identidad del caballero es el amor de Claridiana, cuya caracterización como *virgo bellatrix* potencializa el interés narrativo de sus acciones amorosas, llevándolas fuera de la corte e incrementando las situaciones de enredo. De esta manera, muchos motivos característicos de los libros de caballerías se desarrollan de formas más dinámicas y novedosas.

Conclusiones

El desarrollo de este análisis mostró cómo los cambios de identidad caballeresca de Trebacio, El Cavallero del Febo, Rosicler y Claridiana estructuran y amplían la trama de la primera parte del *Espejo de príncipes y cavalleros*. La obra cumple con los principios constitutivos de los libros de caballerías y, en ocasiones, extiende las posibilidades de esos principios o añade otros elementos con el objetivo de crear tensión y nuevas aventuras que sus protagonistas puedan llevar a cabo. Algunos de estos elementos añadidos parten del cambio de identidad.

La narración de la pre-historia de los héroes se ocupa de enaltecer la figura del padre, el emperador Trebacio, a través de una descripción de sus virtudes y el prestigio de su linaje, así como de dar los detalles de sus amores con la princesa Briana y de plantear los conflictos que justifican su posterior ausencia y que establecen algunas de las futuras aventuras de sus hijos. Ahí donde el papel del padre era realmente importante sólo para vincular a los héroes a un linaje imperial, Trebacio adquiere un papel más activo en el que transforma su identidad para llevar a término sus propósitos. Su identidad también se ve alterada por efecto de la magia, dando paso a que las consecuencias de sus primeros cambios se extiendan y provoquen otros conflictos. La preservación de su juventud, también por efecto de la magia, hace que su figura no sólo represente la autoridad imperial mientras sus hijos libran todas las batallas, sino que, de vez en cuando, reaparece para librar sus propios duelos, provocando ampliaciones en la narración, justificadas dentro de la diégesis.

En cuanto a El Cavallero del Febo y Rosicler, si bien dentro de su universo, no se dice que exista ventaja del uno sobre el otro, el análisis muestra que, en efecto, El Cavallero del Febo acapara el protagonismo gracias al tipo de aventuras que libra y a la extensión que éstas ocupan. Las características que los héroes de las obras de este género poseen y los cambios de identidad que típicamente experimentan aparecen en los dos protagonistas del *Espejo I* con distintos matices, o bien aparecen en uno cuando en el otro están ausentes. Así, mientras uno de los caballeros libra una aventura, el otro se desenvuelve en un ámbito distinto para el desarrollo y la conformación de su

identidad, permitiendo la simultaneidad de aventuras sin poner en riesgo o dejar en el olvido el desenlace de otras. El Cavallero del Febo parece ser quien tiene un desarrollo más original: mientras Rosicler se caracteriza por ser un amante fiel y lleva a cabo la búsqueda del linaje, El Cavallero del Febo, con un nombre ya de por sí atípico, se mueve por distintos espacios geográficos desde temprana edad, cambiando no sólo de territorio sino también de religión. Por si fuera poco, se enamora dos veces y aunque eventualmente consagra sus sentimientos a una sola doncella, su inconstancia propicia nuevos conflictos. Luego, El Cavallero del Febo tarda más tiempo en probarse en los tres aspectos en que debe hacerlo un caballero: amor, armas y religión. El desarrollo de su identidad se prolonga de tal forma que sus hechos acaparan casi por completo la segunda mitad de la obra. En este sentido, parece bien sustentada la lectura del nombre del segundo hermano desde el significado de la palabra “rosicler”: Rosicler es una luz tenue comparado con su hermano El Cavallero del Febo, quien sería el sol.

Claridiana, por su parte, es un personaje novedoso. Aunque la figura de la *virgo bellatrix* había aparecido ya en otras obras, su investidura caballerisca previa a su enamoramiento y la preservación de su condición durante toda la obra hacen que su papel de amada tenga un gran peso en la historia. Ella posee los rasgos físicos más hermosos, lleva a cabo acciones típicas de las doncellas enamoradas y también libra sus propias batallas, en ocasiones contra El Cavallero del Febo por motivos amorosos, pero también contra otros caballeros, cumpliendo con las obligaciones que su orden le demanda: defender a los desprotegidos. Estas características le permiten salir de los límites de la corte, así como utilizar los recursos propios de los caballeros para cambiar su identidad, tales como el cambio de armas o el ocultamiento del nombre y del rostro. En consecuencia, los motivos amorosos ocurren en circunstancias poco convencionales, incrementando la tensión y, de nuevo, las aventuras.

En cuanto a la estructura, este análisis permite distinguir dos etapas en el desarrollo de la historia: la primera marcada por el linaje y la segunda por el amor. Los cambios de identidad de Trebacio derivan en el nacimiento de los héroes, pero también propician la pérdida de su linaje. Desde su nacimiento, la identidad de los caballeros pasa por varias transformaciones hasta el momento de la anagnórisis

familiar, con la cual, su valía ya no sólo se determinaba por sus cualidades guerreras sino también por la nobleza de su linaje imperial. Después de este suceso, la historia comienza a inclinarse hacia los asuntos amorosos: mientras Rosicler va a buscar a Olivia para mostrarle que es digno de su amor, El Cavallero del Febo resuelve su dilema amoroso. El doble enamoramiento da pie a múltiples conflictos, entre ellos la furia de Lindabrides y su padre, que desencadena una guerra entre paganos y cristianos. Por otra parte, en un ámbito más individual, El Cavallero del Febo y Claridiana protagonizan una serie de episodios en los que ambos cambian su identidad, ya sea voluntariamente, movidos por la culpa o por la venganza, o involuntariamente. Para el desarrollo de esta segunda parte de la obra, la movilidad de Claridiana es clave, pues genera aventuras complejas a partir de equívocos propiciados por su caracterización, que de ser una doncella cortesana no existirían.

Sobre la distinción entre la etapa del linaje y la del amor cabe puntualizar lo siguiente: además de El Cavallero del Febo y Rosicler, los personajes más importantes en estos episodios son, respectivamente, Trebacio y Claridiana. A pesar de las particularidades de los dos hermanos con respecto a otros protagonistas de libros de caballerías, su caracterización debía cumplir con una serie de aspectos fijos para el género: el nacimiento, la investidura, la recuperación del linaje, entre otros. Por su parte, si bien el papel del padre y de la amada también son parte constitutiva del género, su identidad parece tener una estructura mucho menos fija, lo cual permite una mayor libertad en su caracterización y en las acciones que llevan a cabo. De manera que, al establecer que el *Espejo I* es la obra más representativa del paradigma de entretenimiento debido a la proliferación de aventuras que contiene, debe reconocerse que tales aventuras no corrompen los principios constitutivos del género ni se repiten de manera mecánica, sino que se desencadenan al aumentar las posibilidades narrativas de otros personajes con menor agentividad en obras previas.

Finalmente, no existe demasiada innovación en los recursos utilizados para llevar a cabo los cambios de identidad: el uso del yelmo para ocultar el rostro, el cambio de familia, de armas y de nombres, son elementos que se utilizaban desde los inicios del género. El modo en que se emplean es lo

que marca la diferencia: mientras en otras obras existe una gran variedad de nombres para el mismo caballero o las armas son determinantes para su denominación, en el *Espejo I* se reservan estos mecanismos para los momentos en que son imperativos. En cambio, las marcas de nacimiento les otorgan nombre a El Cavallero del Febo y a Rosicler la mayor parte de la obra, aun cuando su linaje les es desconocido. En algunos otros casos, los recursos del cambio de identidad no se hacen explícitos sino que se asume su comprensión. Así, aspectos como el cambio de lengua, las connotaciones simbólicas de los acompañantes de los caballeros, o la pérdida total del nombre que ocurre en la soledad, son cambios de identidad sutiles en los que no se hace énfasis, pero existen elementos suficientes que permiten analizar sus implicaciones.

El análisis del *Espejo I* desde la perspectiva de los cambios de identidad de sus protagonistas evidencia varios de sus elementos estructurales y permite comprender y posicionarse con respecto a algunos juicios que ha recibido por parte de la crítica, por ejemplo, que las aventuras que contiene estén vacías de significación simbólica. Por otra parte, si bien existen varias incongruencias o realizaciones poco afortunadas de algunos motivos dentro de la obra, también pueden hallarse elementos novedosos y motivos mejor logrados que en otras obras que ya habían comenzado a utilizarlos y a buscar nuevos cauces para el desarrollo de este género al que, para la época de la publicación del *Espejo I*, aún le aguardaba más de medio siglo de público entusiasmado por leer y escuchar sobre los hechos de sus protagonistas.

Bibliografía

- AGUILAR PERDOMO, Rosario, “La penitencia de amor caballeresca: Lisuarte, Florambel, Felixmarte y otros enfermos de amor”, en Julián Acebrón Ruiz, ed., *Fechos antiguos que los cavalleros en armas pasaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, Lleida, Ediciones de la Universidad de Lleida, 2001, pp. 125-149. (Ensayos/Scriptura).
- ALVAR, Carlos, “Amor de vista, que no de oídas”, *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, vol. 3, Madrid, Castalia, 1991, pp. 13-24.
- , José Carlos Mainer y Rosa Navarro Durán, *Breve historia de la literatura. Edición actualizada*, Madrid, Alianza, 2014.
- , “Presentación”, en Chrétien de Troyes, *Erec y Enide*. Introd. de Carlos Alvar, trad. y notas de Carlos Alvar, Victoria Cirlot y Antonio Rossell, Madrid, Alianza, 2011, pp. 9-31. (El libro de bolsillo).
- AMEZCUA, José, *Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.
- APOLODORO, *Biblioteca*, introd. de Javier Arce, trad. y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos, 1985. (Biblioteca Clásica Gredos).
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. y trad. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974. (Nueva Biblioteca Románica Hispánica).
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990. (Lengua y estudios literarios).
- AZUELA, María Cristina, “La figura de Merlín en sus apariciones tempranas de Geoffrey de Monmouth a Robert de Boron, y los *tricksters*”, en Alejandra Vigueras Ávila, coord., *Actas de las Jornadas Filológicas 2005 Memoria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007, pp. 473-491.

- , “Quelques traces du *trickster* dans la littérature médiévale”, en *IRIS*, núm. 32, 2011, pp. 29-58.
- BARANDA LETURIO, Nieves, “Compendio bibliográfico de la narrativa caballeresca breve”, en María Eugenia Lacarra, ed., *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 183-191.
- ed., *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1995. 2 tt.
- “La literatura caballeresca. Estado de la cuestión. I. *Las historias caballerescas breves*”, en *Romanistisches Jahrbuch*, núm. 45, Colonia, 1994, pp. 271-194.
- *La prosa y el teatro medievales*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2009.
- BOGNOLO, Anna, “La desmitificación del espacio en el *Amadís de Gaula*: los «castillos de la mala costumbre»”, en *Studia Aurea: Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. 3, Pamplona, Grupo de Investigación Siglo de Oro, Universidad de Navarra, 1996, pp. 67-72.
- , “La ricerca recente sul romanzo cavalleresco spagnolo”, en *Crítica del Testo*, vol. 20, núm. 2, Roma, Sapienza. Università di Roma, 2017, pp. 387-416.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen, “Motivos folklóricos y caballerescos en los libros de caballerías castellanos”, *Revista de Poética Medieval*, núm. 26, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2012, pp. 83-108.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, “*Amadís de Gaula*”, en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, eds., *Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 192–198.
- , *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa Editorial-Universidad de Zaragoza, 1997.

-----, “Los cuatro libros de Amadís de Gaula”, en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp.129-158.

-----, “El entrelazamiento en el Amadís y en las Sergas de Esplandián”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, vol. 1, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, pp. 235-271.

CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl, “Centros geográficos y movimientos del héroe: de la Ínsola Firme a la Peña Pobre en *Amadís de Gaula*”, en *Voz y Letra: Revista de Literatura*, vol. 11, núm. 2, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 3-20.

-----, “El ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* [1555-1580-1587]”, en *Edad de Oro*, vol. 21, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1999, pp. 389-429.

-----, “‘Después que por muerte de todos era juzgada’: Muerte aparente y anhelo de inmortalidad en los libros de caballerías hispánicos”, Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas, eds., *Amadís y sus libros: 500 años*, México, El Colegio de México, 2009, pp. 199-223.

-----, “‘Galtenor cuenta..., pero Lirgandeo dize...’: el motivo ecdótico en los libros de caballerías hispánicos”, en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares, Centro de estudios Cervantinos, 2008, pp. 117-13.

-----, “Historia y amor ex arte en los libros de caballerías: Espejo de príncipes y caballeros”, en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Coruña, Universidade da Coruña, 2005, pp. 607-621.

-----, “Las lenguas extranjeras en los libros de caballerías: *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*”, en *Actes del X Congrès Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Aliante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, pp. 487-497.

-----, “Medea en los libros de caballerías hispánicos: libros, mito y ejemplaridad”, en *Acta Poética*, vol. 32, núm. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 115-143.

- , “El niño robado y su aprendizaje visual en los libros de caballerías hispánicas: pinturas y estatuas ejemplares”, *Memorabilia: Boletín de Literatura Sapiencial*, [en línea], núm. 9, Valencia, Universitat de València, 2009-2010, pp. 249-267. <<http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia12/PDFs/Caballerias.pdf>>. [consulta: 24 de marzo, 2018].
- , “Pre-history and Origins of the Hero in *El Libro del cavallero Zifar* and *Amadís de Gaula*”, *Medievalia*, núms. 32-33, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2001, pp. 1-10.
- , “Las señales y marcas del destino heroico en *El libro del cavallero Zifar*: Garfín y Roboán”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 78, núm. 1, Liverpool, Liverpool University Press, 2001, pp. 17-25.
- , “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, pp. 51-65.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando, “Largueza y *Don en blanco* en el *Amadís de Gaula*”, en *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 1, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 507-522.
- CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando, *El otoño caballeresco: a propósito de El caballero del Febo.*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004.
- CÁTEDRA, Pedro M., “Realidad, disfraz e identidad caballeresca”, en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro, María Sánchez Pérez, eds., *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas- Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 71-85.
- , *El sueño caballeresco. De la caballería de Papel al sueño real de Don Quijote*, Madrid, Abada Editores, 2007. (Lecturas. Historia Moderna).

- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de Diego Clemencín, Madrid, D. E. Aguado, 1833. 6 vols.
- , *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed., introd. y notas de Luis Andrés Murillo, Barcelona, Edhasa (Castalia), 2010, 2 tt. (Clásicos Castalia).
- CODURAS BRUNA, María, *Diccionario de nombres del ciclo amadisiano (DINAM)*, [en línea], Universidad de Zaragoza. Departamento de Filología Española. <<http://dinam.unizar.es/principal.html>>. [consulta: 28 de mayo, 2018].
- , *Por el nombre se conoce al hombre. Estudio de antroponimia caballeresca*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015. (Colección Humanidades).
- CURTO HERRERO, Federico Francisco, “Los libros de caballerías en el siglo XVI”, en Francisco Rico, dir., *Historia y crítica de la literatura española. 2. Siglos de Oro: Renacimiento*. Ed. de Francisco López Estrada. Barcelona, Crítica, 1980, pp. 286-290. (Páginas de filología).
- DEMURGER, Alain, *Caballeros y caballería explicados a mis nietos*, trad. de Pere Salvat, Madrid, Paidós, 2012. (Contextos).
- DEYERMOND, Alan D., “El hombre salvaje en la novela sentimental”, en *Actas de II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Celebrado en Nijmegen, agosto de 1965*, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 265-272.
- , “The lost genre of medieval Spanish literature”, en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 791-813.
- , “La sexualidad en la épica medieval española”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 36, núm. 2, Ciudad de México, El Colegio de México, 1988, pp. 768-786.
- EISENBERG, Daniel y María del Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.

- FERRERAS, Juan Ignacio, “Nuevos héroes y nuevos horizontes en los libros de caballerías”, en Francisco Rico, dir., *Historia y crítica de la literatura española. 2/1. Siglos de Oro: Renacimiento. Primer suplemento*, ed. de Francisco López Estrada. Barcelona, Crítica, 1991, pp. 141-45 (Páginas de Filología).
- FLORI, Jean. *La caballería*, trad. de Ángel Sánchez-Guijón, Madrid, Alianza, 2001.
- FRENK, Margit, *Entre la voz y el silencio*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1997. (Biblioteca de Estudios Cervantinos).
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Alianza, 1883. (Biblioteca artúrica).
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón. *Historia de la literatura española, t. 2: La conquista del clasismo, 1500-1598*, José Carlos Mainer, dir., Barcelona, Crítica, 2013.
- GEOFFREY de Monmouth, *La historia de los reyes de Britania*, introd., trad. y notas de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, t. II, Madrid, Cátedra, 2012.
- , *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid, Cátedra, 1991. 4 tt. (Crítica y estudios literarios).
- , “La materia de Bretaña y los modelos historiográficos: el caso de la *General estoria*”, en *e-Spania* [En línea], 16 de diciembre, 2013. <<http://journals.openedition.org/e-spania/22707>> [consulta: 30 de marzo, 2018].
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio, “La construcción de la figura del caballero”, en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña, eds., *Introducción a la cultura medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Facultad de Filosofía y Letras, 2005, pp. 67-79.

- , “El disfraz en las comedias cervantinas”, en Antonio Bernat Vistarini, ed., *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 583-589.
- , “El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos”, *Revista de Poética Medieval*, núm. 26, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2012, pp. 129-147.
- GRACIA, Paloma, *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, 1991. (Héroes y Dioses).
- GUTIÉRREZ TRÁPAGA, Daniel, “‘Para otro caballero debe estar guardada y reservada esta aventura’: la aventura guardada en el *Quijote*”, en *Anuario de Letras Hispánicas. Glosas Hispánicas*, vol. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2011, pp. 13-24.
- , “La prosa de ficción en algunas historias de la literatura recientes: valoración cuantitativa de fuentes, metodología y principios de investigación”, *eHumanista*, [En línea] vol. 37, Santa Bárbara, University of California, 2017, pp. 680-695. <http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volum37/37%20ehum37.gutierrez.pdf>. [consulta: 22 de marzo, 2018]
- , *Rewritings, Sequels, and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry. ‘Aquella Inacabable Aventura’*, Woodbridge, Tamesis, 2017.
- HARO CORTÉS, Marta, “«Enxenplos et semejanças» para reyes: modelos de transmisión”, en Pedro Cátedra, dir., Eva Belén Carro Carbajal y Javier Durán Barceló, eds., *Los códices literarios de la Edad Media: interpretación, historia, técnicas y catalogación*, Salamanca, CiLengua, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2009, pp. 127-159.
- INFANTES, Víctor, “El género editorial de la narrativa caballeresca breve”, en *Voz y Letra: Revista de Literatura*, vol. 7, núm. 2, Madrid, Arco Libros, 1966, pp. 127-132.
- , “La narración caballeresca breve”, en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del país Vasco, 1991, pp. 165-181

- JARA FUENTE, José Antonio, “La ciudad y la otra caballería: realidad político-social e imaginario de los caballeros («villanos»)", en Georges Martin, dir., *La chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge. Aspects, sociaux, idéologiques et imaginaires*, París, Ellipses, 2001, pp. 27-44.
- KEEN, Maurice, *La caballería. La vida caballescica en la Edad Media*, pról. de Martín de Riquer, trad. de Elvira de Riquer e Isabel de Riquer, Barcelona, Ariel, 1986. (Historia).
- LENDO, Rosalba, “La evolución de la figura del caballero en la novela artúrica francesa”, en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña, eds., *Caballeros y libros de caballerías*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Facultad de Filosofía y Letras, 2008, pp. 81-94.
- Libro del Rey Arturo. Según la parte artúrica del Román de Brut de Wace*, ed., trad. y notas de Mario Botero García, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007. (Disbabela).
- LOBATO OSORIO, Lucía, “La narración geminada de aventuras en los relatos caballescicos breves del siglo XVI: consideraciones sobre una estructura exitosa”, en Marta Haro Cortés, ed., *Literatura y ficción: “estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media Actas del Coloquio Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Valencia, Universitat de València, 2015, pp. 533-547.
- , “Los tres ejes de comportamiento del caballero literario medieval: hacia un modelo genérico”, en *Tirant, Butlletí Informatiu i Bibliogràfic de la Literatura de Cavalleries*, núm. 11, Valencia, Universitat de València, 2008, pp. 67-88.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, y Emilio José Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Laberinto, 2008. (Colección Arcadia de las Letras).
- , “Libros de caballerías castellanos: un género recuperado”, en *Letras*, núms. 50-51, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, 2004-2005, pp. 203-234.
- , “Libros de caballerías castellanos: textos y contextos”, en *Edad de Oro*, vol. 21, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1999, pp. 27.

-----, *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, Madrid, Sial, 2004.

MAINER, José Carlos, *Historia mínima de la literatura española*, México, El Colegio de México-Turner, 2014.

MARÍN PINA, María del Carmen, “La aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, en *Criticón*, núm. 45, Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail, 1989, pp. 81-94.

-----, “El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles”, en *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y de Literatura Comparada*, núm. 1, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1990, pp. 165-175.

MARTÍN ROMERO, José Julio, “Biografía heroica y concepto de nobleza en *Amadís de Gaula* y otros libros de caballerías”, en *La Corónica* vol. 40, núm. 2, Nueva York, 2012, pp. 237-257.

-----, “Palmerín de Olivia como enmienda del modelo amadisiano: el rechazo de la perfección arquetípica”, *Revista de Literatura*, vol. 76, núm. 152, Madrid, Instituto de Lengua, Literatura y Arntropología, 2014, pp. 425-445.

-----, “La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 57, núm. 2, México, El Colegio de México, 2009, pp. 563-605.

MENENDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela II. Novelas sentimental, bizantina, histórica y pastoril*, en *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, vol. 14, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943.

MORALES, Ana María, “El loco salvaje de la literatura artúrica”, *Anuario de Letras Modernas*, vol. 5, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1991, pp. 11-23.

ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, Diego, *Espejo de príncipes y cavalleros o El cavallero del Febo*. Ed. de Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa-Calpe, 1975. 6 vols. (Clásicos Castellanos).

- RAGLAN, FitzRoy Richard Somerset, Baron, *The Hero: a Study in Tradition, Myth and Drama*, Nueva York, Vintage Books, 1956.
- RAMOS NOGALES, Rafael, “Dos nuevas continuaciones para el *Espejo de príncipes y cavalleros*”, en *Historias Fingidas*, núm. 4, Verona, Università degli Studi di Verona, 2016, pp. 41-95.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, edición del tricentenario, Madrid, 2017. [en línea]. <<http://dle.rae.es>>. [consulta: 29 de octubre, 2018].
- RICO, Francisco, “Introducción” en Francisco Rico, dir., *Historia y crítica de la literatura española. 2. Siglos de Oro: Renacimiento*. Ed. de Francisco López Estrada. Barcelona, Crítica, 1980, pp. IX-XXII. (Páginas de Filología).
- RIQUER, Martín de, *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Gredos, 2008. (Nueva Biblioteca Románica Hispánica).
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1991. 2 vols.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D., *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Salamanca, Junta de castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 1996.
- RUBIAL, Antonio, “Caballeros y caballerías. Su entorno histórico y cultural”, en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña, eds., *Caballeros y libros de caballerías*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Facultad de Filosofía y Letras, 2008, pp. 7-34.
- , “Instituciones y estructuras medievales”, en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña, eds., *Introducción a la cultura medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Facultad de Filosofía y Letras, 2005, pp. 7-17.
- RUBIO PACHO, Carlos Alberto, “‘Acordó de fazerse mudo e jamás hablar’: Palmerín entre moros”, en Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal, Carlos

Rubio Pacho, eds., *Palmerín y sus libros: 500 años*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2013, pp. 105-117.

-----, “El «roman» artúrico en la España medieval: problemas para su estudio”, en *Anales Cervantinos*, t. 31, Madrid, 1993, pp. 253-260.

RUIZ DE CONDE, Justina, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, M. Aguilar, 1948.

SALES DASÍ, Emilio José, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

-----, “Princesas ‘desterradas’ y caballeros disfrazados. Un acercamiento a la estética literaria de Feliciano de Silva”, en *Revista de Literatura Medieval*, vol. 15, núm. 2, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003, pp. 85-106.

SALINAS, Pedro, “El polvo y los nombres”, en José Montero Reguera, comp., *Antología crítica sobre el Quijote en el siglo XX*, Centro Virtual Cervantes, [en línea], <https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/default.htm>. [Consulta: 06 de septiembre, 2018].

SAMONÀ, Carmelo, “Los códigos de la «novela» sentimental”, en Alan Deyermond, *Historia y crítica de la literatura española I. Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 376-380.

SILVA, Feliciano de, *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sevisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004. (Los libros de Rocinante).

VIDAL NAVARRO, Jesús, “‘Este barco me está llamando’: la famosa aventura del barco encantado, un episodio de magia caballeresca en el *Quijote*”, en *Tus Obras los Rincones de la Tierra Descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 218, pp. 757-763.

YNDURÁIN, Domingo, “Enamorarse de oídas”, en Fernando Lázaro Carreter, *Serta Philologica: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, vol. II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 589-603, Centro

Virtual Cervantes, [en línea], <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/enamorarse-de-oidas/html/b405b154-a102-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html#I_0_>. [Consulta: 22 de diciembre, 2018].