

01067

Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

EL NARRADOR Y SU FUNCIONAMIENTO EN TRES RELATOS  
CABALLERESCOS DEL SIGLO XVI:  
*CLAMADES Y CLARMONDA, EL CONDE PARTINUPLÉS Y TABLANTE  
DE RICAMONTE*

Tesis  
que para optar al grado de  
maestra en Letras Españolas  
presenta

Lucila Lobato Osorio



Director de Tesis  
Dr. Aurelio González

MEXICO, D. F.

2005

m340936



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

Mas tú, Jehová, eres escudo alrededor de mí;  
Mi gloria, y el que levanta mi cabeza.  
*Salmos: 3:3*

Agradezco a Dios por su amor y misericordia pues a través de Jesucristo me ha perdonado y me ha prometido Vida Eterna. Y a tal regalo, agrega sus bendiciones y cuidados en esta vida. Le agradezco porque me sostuvo, me fortaleció y me permitió concluir esta aventura.

Gracias a Aurelio González, caballero sabio, por su paciencia y su guía indispensable en este osque desconocido.

Gracias a Rosalba Lendo, por su dedicación y esmero.

Gracias a Tere Miaja, por su pasión por la Edad Media y sus cuidados.

Gracias a Carmen Armijo, por sus atenciones constantes.

Gracias a Axayácatl Campos, por su entusiasmo y apoyo.

Agradezco a mi madre, pues se erigió en ermita donde yo pude descansar, abastecerme de comida y aprender más de mi señor Jesucristo. Por estar a mi lado en este sueño y por sus oraciones.

A mi hermano Manuel, por su ejemplo.

A todos aquellos que oraron por mí: Gracias.

Gracias a los Amigos de la Galaxia, por su alegría y su solidaridad al *meter las manos hasta los codos en esto que llaman aventuras*.

A César Güemes,  
mi mejor caballero del mundo.

Por su amor siempre en aumento,  
su heroísmo en las noches de lluvia  
y por su apoyo constante y tierno  
en cada momento de esta búsqueda.

# CONTENIDO

Introducción .....	I
1. Relatos caballerescos breves del siglo XVI .....	1
1.1 Antecedentes de la novela de caballerías .....	1
1.1.1 Presencia de la novela de caballerías en España .....	1
1.1.2 Relatos no artúricos o <i>romans de aventuras</i> .....	13
1.1.3 Relatos caballerescos breves: descripción .....	19
1.2 La crítica ante los relatos caballerescos breves: estado de la cuestión .....	29
1.2.1 La clasificación: hacia el “género editorial caballeresco” .....	37
1.3 <i>Clamades y Clarmonda, El conde Partinuplés y Tablante de Ricamonte</i> : Justificación de la selección .....	41
2. El Narrador .....	43
2.1 La construcción Narrador en la Teoría de la novela .....	43
2.1.1 Las funciones del narrador como medio para caracterizarlo .....	46
2.2 El narrador en los relatos breves caballerescos .....	48
2.2.1 Particularidades de los relatos breves con respecto a la novela de caballerías .....	50
2.2.1.1 Narrador-juglar .....	55
2.2.1.2 Aventuras de un solo personaje .....	59
2.3. Tipología del narrador en <i>Clamades y Clarmonda. El Conde Partinuplés</i> y <i>Tablante de Ricamonte</i> .....	61
2.3.1 El narrador guerrero .....	62
2.3.2 El narrador cortés .....	64
2.3.3 El narrador cristiano .....	65
3. Algunas funciones del narrador en <i>Clamades y Clarmonda, El Conde Partinuplés y</i> <i>Tablante de Ricamonte</i> .....	68
3.1 Ubicación espacio-temporal .....	68
3.1.1 <i>Tablante de Ricamonte</i> : el espacio abierto de la itinerancia .....	70
3.1.1.1 La duración del viaje .....	75

3.1.2 <i>Clamades y Clarmonda</i> : entre el <i>locus amoenus</i> y los espacios cerrados . . . . .	77
3.1.2.1 El lapso de la separación . . . . .	84
3.1.3 <i>El conde Partinuplés</i> : del espacio maravilloso a la búsqueda caballeresca . . . . .	84
3.1.3.1 Los plazos que se agotan . . . . .	91
3.2 Presentación de acciones . . . . .	92
3.2.1 Tablante de Ricamonte y la aventura caballeresca . . . . .	95
3.2.2 Los encuentros amorosos por encima de cualquier aventura en <i>Clamades y Clarmonda</i> . . . . .	103
3.2.3 <i>El Conde Partinuplés</i> : de los sucesos maravillosos al ejercicio guerrero . . . . .	110
3.3 Presentación de personajes . . . . .	116
3.3.1 Jofre, el novel caballero . . . . .	119
3.3.2 Clamades, el amante desesperado . . . . .	127
3.3.3 Partinuplés, el emperador cristiano . . . . .	134
Conclusiones . . . . .	141
Bibliografía . . . . .	143

## INTRODUCCIÓN

El siglo XVI es de la preeminencia de los libros de caballerías españoles. La crítica especializada hace cada día más estudios acerca de las extensas historias inauguradas por la versión impresa del *Amadís de Gaula*, seguida de cerca por el *Palmerín de Oliva* y todos los descendientes, parentela y similares que poblaron la Península Ibérica en ese lapso.

En su mayoría, los estudios se han concentrado en los textos que fueron base para el género. La importancia del *Amadís de Gaula*, las innovaciones de *Tirante el Blanco*, el valor literario del *Palmerín*, además del repaso de las continuaciones, imitaciones y variantes de estas novelas, son los aspectos más encontrados cuando se indaga sobre la literatura caballeresca del siglo XVI. Lo cual sin duda es necesario y relevante, pero pareciera que no hay más y no es así.

Existen otras obras de menor extensión y de origen medieval que se imprimen en los albores de esa centuria y que anuncian el éxito editorial que tendrían aquellas obras conocidas genéricamente como libros de caballerías, y que para la fecha empiezan apenas a producirse. Entre las obras breves se encuentran el *Libro del rey Canamor y del infante Turián su hijo*, *Historia del emperador Carlo Magno y los Doze Pares de Francia*, *Historia del muy valiente y esforçado cavallero Clamades*, *Corónica del çid Ruy Díaz (Crónica popular del Cid)*, *Historia de la Donzella Theodor*, *Crónica del noble cavallero el conde Fernán González*, *Historia de Enrique fijo de doña Oliva*, *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, *Crónica del rey Guillermo*, *Historia de la linda Magalona*, *Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús D'Algarbe*, *Historia del noble cavallero París y de la hermosa donzella Viana*, *Libro del Conde Partinuplés*, *Libro del infante don Pedro de Portugal*, *La Poncella de Francia*, *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*, *Historia de la reina Sebilla*, *Libro de los siete sabios de Roma*, *Corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofré e*

### *Historia del noble Vespasiano.*

Puestas al margen quizá de manera intencional, olvidadas e incluso denostadas, estas historias caballerescas no sólo no aparecen en numerosos estudios que tratan de explicar la evolución de la literatura española, sino que algunos estudiosos ni siquiera las aceptan como parte del género.

Bajo la denominación de “narrativa caballeresca breve” o de “historias caballerescas”, encontramos las aventuras de un caballero –Jofre, Partinuplés, Canamor, Carlomagno, Fernán González- o de una pareja de enamorados -Flores y Blancaflor, Pierres y Magalona, París y Viana- que reúnen los rasgos de cortesía y valor establecidos por los *romans* surgidos en Francia en el siglo XII, así como las particularidades que la fórmula caballeresca permite, si bien en un formato breve en el que las aventuras han de contarse con los mínimos detalles y con estructuras relativamente más simples.

La mayoría de estas obras tienen características particulares: su origen por entero medieval, ya que sus *originales* se pierden en la penumbra del desarrollo de las literaturas medievales europeas, pero sus *princeps* impresas bordean los años comprendidos entre 1490 y 1510; su carácter de traducciones y adaptaciones de historias principalmente francesas y, desde luego, su corta extensión. Tales peculiaridades han bastado para ser excluidas de los estudios sobre los libros de caballerías castellanos.

Sin embargo, estas obras breves han llamado la atención de los críticos como Víctor Infantes y Nieves Baranda quienes en sus trabajos han encontrado en ellas rasgos que las unifican y colocan en el lugar que les corresponde en el desarrollo histórico de la literatura: su relación con la mentalidad folclórica y popular, que explica su rápido arraigo en el gusto del público; su ejemplaridad moral, que ofrece una lección ética con base en el ideal caballeresco; su anonimia, resultado de la larguísima cadena de reelaboraciones para codificarlas al gusto y moda de cada situación cultural, y su tamaño. que abarataba los costos y permitía nuevas

ediciones. Por su lado, los personajes de nuestras obras breves, tanto principales como secundarios, la ubicación espacio-temporal, las funciones del caballero, las acciones y aventuras, el código caballeresco y en general el ambiente inundado de batallas, búsquedas y conquistas, constituyen la prenotoriedad genérica de las novelas de caballerías.

El objetivo de esta tesis es estudiar en una muestra de esas narraciones el funcionamiento del narrador. Las obras para analizar son *Clamades y Clarmonda*, *El Conde Partinuplés* y *Tablante de Ricamonte*. Estos tres relatos abarcan las tres variantes temáticas en que Pascual de Gayangos dividió a las historias caballerescas cuando incorporó a todo el grupo en su catálogo razonado, según el elemento que predomina: “ya sea el caballeresco, ya el amoroso-sentimental, y ya por fin, el moral-religioso, que también se mezcló de muy antiguo a la composición de este linaje de libros.”<sup>1</sup>

*Tablante de Ricamonte* es un relato en el cual predominan las aventuras guerreras. Además, es la única obra del grupo que tiene temática artúrica y por ello considero que resulta interesante estudiar uno de los relatos artúricos que sobrevivió por más tiempo en el gusto del público.

*Clamades y Clarmonda* es un texto en el que sobresale el elemento amoroso; cuenta los avatares de la pareja de enamorados, obligados a separarse, y que buscan el reencuentro. Su análisis puede considerarse una aproximación al estudio de los otros relatos de enamorados pertenecientes a este grupo. Entre todos ellos, además, presenta un elemento maravilloso a todas luces llamativo: el caballo de madera volador.

*El Conde Partinuplés* encierra una temática religiosa, pero no con afán hagiográfico o edificante, sino entreverada en las aventuras caballerescas. Este relato incluye también motivos maravillosos que lo hacen muy atractivo.

La tesis presente está conformada por tres capítulos. En el primero se hace un breve

---

<sup>1</sup> Pascual de Gayangos. “Estudio preliminar” en *Libros de caballerías*. Madrid: Rivadeneyra. 1857. p. LVI.

repasso sobre la presencia de la novela de caballerías en España para comprender la introducción de los relatos de origen francés al territorio peninsular. Asimismo, se revisa el origen de algunos de los relatos breves en los inicios de la ficción en Francia, porque estos constituyen los primeros relatos no artúricos o *romans* de aventuras. Más adelante, se resumen los orígenes e historia de cada uno de los veinte relatos considerados académicamente como dentro del género caballeresco breve. En otro apartado, se revisa la postura de la crítica hacia estas obras. Finalmente, se justifica la selección del *corpus*.

En el segundo capítulo, se hace un repaso de la construcción del narrador y se establece la delimitación de algunos rasgos del narrador en los relatos caballerescos breves. Para concluir el capítulo, se realiza una tipología del narrador en los relatos estudiados: *Clamades y Clarmonda, El Conde Partinuplés y Tablante de Ricamonte y Jofre*.

En el tercer capítulo, se analiza específicamente cómo los respectivos narradores cumplen la función de contar. Para ello, en el presente trabajo se propone la siguiente división de funciones: la ubicación espacio-temporal, la presentación de acciones y la presentación de personajes. A través de ellas se analiza el funcionamiento de cada narrador y se distinguen las principales características de los textos.

# CAPÍTULO 1. RELATOS CABALLERESCOS BREVES DEL SIGLO XVI

## 1.1 Antecedentes de la novela de caballerías

### 1.1.1 Presencia de la novela de caballerías en España

En este primer apartado es necesario hacer un recuento del proceso de introducción de la novela de caballerías en España, desde el siglo XII al XIV. Este desarrollo consta de cuatro etapas: referencia, asimilación, interpretación y creación.<sup>1</sup> Tras dicho proceso, se revisará la popularidad de algunas obras de los distintos ciclos caballerescos, su traducción y su impresión en los albores del siglo XVI.

En la Península Ibérica la creación de la ficción en general y de las novelas de caballerías, en particular, se produjo de una manera distinta y en un momento diferente a como ocurrió en la región de Aquitania en el siglo XII. Aunque en el territorio español se conocían las temáticas que las novelas trataban, se requería del surgimiento de un público y un ámbito idóneos, tanto para la asimilación de los modelos de *roman* creado en las cortes francesas, como para la gestación de modelos propios. Hasta el siglo XIV esta literatura cortés empieza a difundirse ampliamente través de traducciones. Las razones para esta demora son sociales, políticas y culturales. Marcelino Menéndez y Pelayo la atribuyó, con tintes patrióticos, al carácter español inclinado hacia la épica:

Oponiase a ello, tanto las buenas cualidades como los defectos y limitaciones de nuestro carácter y de la imaginación nacional. El temple grave y heroico de nuestra primitiva poesía: su plena objetividad histórica: su ruda y viril sencillez, sin rastro de galantería ni afeminación: su fe ardiente y sincera, sin mezcla de ensueños ideales ni resabios de mitologías muertas (salvo la creencia no muy poética en los agüeros), eran lo más contrario a esa otra poesía. [...] Añádese a esto la novedad y extrañeza de las costumbres, la aparición del tipo exótico para nosotros del caballero cortesano: el concepto, muchas veces falso y sofisticado del honor, y sobre todo esto el

---

<sup>1</sup> Tomo como base el análisis historiográfico de la prosa medieval castellana realizado por Fernando Gómez Redondo en *Historia de la prosa medieval castellana*. 3 vols. Madrid: Cátedra, 2002.

nuevo ideal femenino.<sup>2</sup>

La ficción caballerescas llega a España mediante un proceso ligado a la condición del público al que podría ir dirigida y a las condiciones sociales y culturales que la hicieran comprensible.

Durante la primera etapa, de 1180 a 1230, en la que se consolida la lengua castellana, la materia de Bretaña sólo será una referencia. El conocimiento de esta temática llega a la Península por dos vías, a partir de 1170: la primera es el casamiento de Alfonso VIII de Castilla con Leonor de Inglaterra, perteneciente al linaje anglo-normando que estimuló la literatura artúrica y que pudo haber llevado consigo algunas obras; y por trovadores catalanes como Guilhem de Berguedan, quienes conocen estas historias y las mencionan.<sup>3</sup> Sin embargo, sólo han quedado como lejanas referencias.

Más adelante, tales referencias tendrán carácter histórico al aparecer sus primeros testimonios en crónicas, como el *Fuero General de Navarra* de 1196 o en los *Anales Toledanos* redactados hacia 1217, en los que se da cuenta de la batalla de Camlann o Camelot. Hacia 1260, estas noticias llegan más lejos y se convierten en parte del entramado de hechos del *Libro de las generaciones*. Así, esta primera etapa de la introducción de la materia caballerescas en Castilla es la de referencia histórica.

La siguiente etapa, la de asimilación de algunas de las materias caballerescas, sobre todo de la materia clásica, se lleva a cabo durante el reinado de Alfonso X. El *Rey Sabio* utiliza esta temática caballerescas, ligada a las guerras de Troya o a personajes como Eneas, Alejandro o Apolonio, porque, según Gómez Redondo, al tratarse de obras de fondo histórico, además de aprovechar su carácter historiográfico, serían capaces de transmitir ejemplos moralizantes que interesaran a todos los grupos sociales cortesanos: "de ahí esa fascinante mezcla entre

<sup>2</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo. *Orígenes de la novela*. t. II. Buenos Aires: Glem. 1943. p. 79.

<sup>3</sup> Cfr. Ma. Rosa Lida de Malkiel. "La literatura artúrica en España y Portugal". *Estudios de literatura española y comparada*. Buenos Aires: Eudeba. 1966. p. 134.

episodios mitológicos, peripecias militares, sucesos históricos y análisis de las conductas amorosas”.<sup>4</sup>

Así, en la *Historia troyana polimétrica* -traducción del *Roman de Troie* de Saint-Maure realizado en 1270- dentro del afán historiográfico y didáctico, hay espacio para la expresión tanto de pensamientos como de sentimientos, mediante el mecanismo de la redacción en prosa para los primeros y en verso para los segundos. Esta estructura se debe a que en el ámbito de la corte se hallarían receptores capaces de entender que el contenido cambia en virtud de la forma.<sup>5</sup>

Aunque en el reinado de Alfonso X se tienden las bases para el desarrollo de la ficción, puesto que existen las materias narrativas y conocimientos clericales apropiados para entenderlas y asimilarlas, no son propicias las circunstancias para su consolidación, sobre todo ideológicamente, ya que para el monarca una materia como la artúrica, según Gómez Redondo:

No es imaginable en su modelo de corte, ni le debían interesar las místicas visiones del Grial ni menos los conflictos con que la caballería terrenal que rodeaba a Arturo acaba construyendo su utópico espacio político; sólo las relaciones linajísticas, descritas por el obispo de Monmouth, son admitidas como fuente de la *General Estoria*.<sup>6</sup>

La tercera etapa, es decir, la interpretación de las materias caballerescas en la ideología dominante se desarrolla durante el reinado de Sancho IV, en las últimas décadas del siglo XIII. En este periodo la ficción está cada vez más separada de la historiografía y aparece la traducción libre de algunos textos de la materia carolingia y artúrica. La materia carolingia ingresa completamente al contexto de la corte mediante las crónicas de la *Gran conquista de ultramar*.

<sup>4</sup> Fernando Gómez Redondo. *Historia de la prosa medieval castellana*. t. I. *La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*. Madrid: Cátedra. 1998. p. 797.

<sup>5</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 803.

<sup>6</sup> Fernando Gómez Redondo. *Historia de la prosa medieval castellana*. t. II. *El desarrollo de los géneros. La ficción caballerescas y el orden religioso*, p. 1318.

Para ese momento, el interés historiográfico que Alfonso X sentía por la materia troyana se sustituye por el interés relativo a las cruzadas de ultramar. La temática no era nueva, ya que parte la *Gran conquista de ultramar* era conocida por el Rey Sabio; además, con respecto a la historia del linaje de Carlomagno también está testimoniada en la *Estoria de España*, que igualmente se conocía desde el siglo XI, cuando se inicia la redacción del *Codex Calixtinus*, en el cual se combina la trama histórica de su conquista de España con sermones y milagros.

Es a finales del siglo XIII cuando se redimensionan los alcances de la *Gran conquista de ultramar*; respecto al cambio de función que tuvo el texto, dice Gómez Redondo:

Se configura una nueva [función] para que ilumine el espacio político que quiere armarse en torno a Sancho [IV]: una monarquía que asume la labor redentora de la liberación de Tierra Santa por antonomasia, que hace suyo el empeño mesiánico de la guerra contra los moros, tanto en el espacio peninsular como en el marco mediterráneo.<sup>7</sup>

Al tiempo que cuenta la conquista de Jerusalén por Godofredo de Bullón en 1099 y su recuperación por Saladino en 1187, recrea el linaje de Carlomagno. En su estructura, según Armando Durán, la *Gran conquista de ultramar* “pretende ser una historia de las cruzadas, en muchos sentidos lo es, y las narraciones más o menos fabulosas que encontramos interpoladas en ella tienen el claro propósito de establecer la genealogía de algunos de sus caudillos”.<sup>8</sup>

Así, el texto no sólo es historiográfico, sino que tiene ahora como nuevo objetivo manifestar las virtudes religiosas y de los defectos caballerescos que permiten construir un linaje y que éste se pierda. Debido a esto, la *Gran conquista* no es una crónica sino una suerte de narración mixta en la que se entremezclan los componentes textuales más diversos para poder atender a todas esas necesidades de recepción que se han generado en la corte.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Gómez Redondo, *op. cit.*, t. I, p. 1036.

<sup>8</sup> Armando Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballerescas*. Madrid: Gredos, 1973, p. 94.

<sup>9</sup> Cfr. Gómez Redondo, *op. cit.*, t. I, p. 1056.

En la *Gran conquista de ultramar*, el discurso historiográfico se empieza a disolver entre la ficción, apoyándose en sus núcleos narrativos. Puede apuntarse por ello que, a finales del siglo XIII, se aseguran las condiciones necesarias para que esos textos, en principio caballerescos, afirmen su unidad y logren desenvolverse sin el amparo de la obra cronística. Críticos como Menéndez y Pelayo ven en estas partes de ficción dentro del discurso historiográfico la primera novela de caballerías castellana.<sup>10</sup>

En esta misma etapa, la de interpretación, se empiezan a desarrollar las traducciones a los ciclos artúricos de la *Post-Vulgata*. Aunque no se puede precisar en qué lengua de la Península se realizaron las primeras traducciones de esta materia, se sabe que a finales del siglo XIII, se tenían noticias de versiones castellanas de la *Estoire del Santo Graal*, el *Merlin* y la *Suite du Merlin* de la versión de Huth y la *Queste del Saint Graal*, seguida de una breve *Mort Artu*.<sup>11</sup>

Hasta la cuarta etapa, en el periodo que abarca el reinado de Fernando IV (1295-1312) y el de Alfonso XI (1312-1350), empiezan a difundirse con mayor amplitud la ficción y la literatura artúrica en la Península y es cuando se inicia la creación de obras ficcionales propias. Fernando Gómez Redondo explica que durante las primeras décadas del siglo XIV se presentan las situaciones idóneas para el desarrollo de la materia artúrica:

Hay varias lenguas en la Península (hasta el leonés) ya evolucionadas (lógica y dialécticamente) para aprehender las sutilezas conceptuales y discursivas de estos relatos y, sobre todo, existe un público receptor (la nobleza castellana 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 (aunque sea con el pensamiento, cuando no con la pluma).<sup>12</sup>

En ese momento ya existe un público cortesano capaz de comprender estas ficciones y hay también una ideología dispuesta a utilizarlas: el "molinismo". Gómez Redondo llama así

<sup>10</sup> Cfr. Marcelino Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 24.

<sup>11</sup> Cfr. Ma. Rosa Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 137.

<sup>12</sup> Gómez Redondo, *op. cit.*, t. II, p. 1462.

al pensamiento político y doctrinal extendido a lo largo de tres decenios, de 1295-1325, impulsado por Sancho IV y tras su muerte, por María de Molina, su viuda, y vinculado a la escuela catedralicia de Toledo. Aunque mantiene la estructura de conocimiento de la historia, las artes, los tratados sapienciales y los regimientos de príncipes realizados por Alfonso X, intenta conformar un “regalismo aristocrático” que permitiera integrar a los clanes nobiliarios en el entramado de la corte.<sup>13</sup>

Debido a la conformación de este nuevo espacio cortesano la ficción artúrica empezó a traducirse con intensidad a fin de satisfacerlo. A este incipiente núcleo de receptores les interesaba mostrar las especiales formas de la “cortesía nobiliaria” contenidas en estos textos, como parte esencial de la construcción de la identidad de un grupo social. Por este mismo interés se generan las primeras novelas caballerescas castellanas: el *Caballero Zifar* y el *Amadís de Gaula*.

El *Libro del caballero Zifar*, compuesto en las primeras décadas del siglo XIV, es a decir de Fernando Gómez Redondo, la obra clave que permite comprender cómo la ficción logra materializarse en un entramado textual propio, “afirmarse en un discurso prosístico y ensayar una amplia pluralidad de cauces genéricos, en busca de una identidad específica, cuya forma final dependerá, claro es, de las necesidades y expectativas de recepción que han de ser satisfechas”.<sup>14</sup>

Pocos años después, dentro de esta misma etapa de composición, surge la primera versión del *Amadís de Gaula*, cuya materia argumental demuestra un perfecto conocimiento de los entramados argumentales del *Lancelot* de la *Vulgate* y del *Tristan en Prose*. Contrario a Juan Bautista Avalle-Arce<sup>15</sup>, quien fecha la composición del *Amadís* antes de 1300, Gómez Redondo asegura que ésta sólo pudo ser realizada en el quindenio de 1310-1325. Su

<sup>13</sup> Cfr. Gómez Redondo, *op. cit.*, t. I, p. 863.

<sup>14</sup> Gómez Redondo, *op. cit.*, t. II, p. 1371.

<sup>15</sup> Cfr. Juan Bautista Avalle-Arce, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*. México: FCE, 1990.

justificación recae nuevamente en la capacidad del público de comprender, no sólo el argumento sino las referencias a la materia artúrica. Y para ello son necesarios dilatados conocimientos de la materia de Bretaña, no directos, sino ya vertidos al castellano o al gallego-portugués:

Esto sólo puede suceder en la segunda o tercera década del siglo XIV, porque una cosa es que la materia artúrica sea conocida desde 1170 y absorbida, de modo fundamental, en las últimas décadas del siglo XIII, y otra que puedan cuajar las primeras traducciones en prosa en lenguas peninsulares.<sup>16</sup>

Estas cuatro etapas de la llegada de la ficción caballerescas a la Península Ibérica, culminan con la escritura de la ficción independiente de la historiográfica y de la crónica. Además, las traducciones de obras no sólo de materia artúrica, sino también de novelas sentimentales continúan difundándose y tanto el *Zifar* como el *Amadís* reciben “enmiendas”, según los nuevos públicos a los que se van dirigiendo. Cambios y transformaciones que se presentan a medida que el argumento de la obra va ajustándose a las distintas situaciones sociales por las que atraviesa.

Sin embargo, no hay testimonio de que se generaran nuevas obras caballerescas originales. Para el resto del siglo XIV y hasta la primera mitad del XV, la creación de ficción caballerescas queda de alguna suerte relegada, aunque se mantiene el agrado por las narraciones caballerescas y éstas se retoman como fuente para la historiografía al principio del siglo XV.<sup>17</sup>

Durante los reinados de los tres primeros Trastámara (Enrique II, Juan I y Enrique III), no se producen obras de ficción en torno a la caballería, ni se realizan reflexiones sobre ésta como actividad nobiliaria o como estamento. Pero en el reinado de Juan II (1406-1454) a

<sup>16</sup> Gómez Redondo. *op. cit.*, t.II, p. 1545.

<sup>17</sup> Cfr. Gómez Redondo, *Historia de la prosa castellana medieval*, t. III. *Los orígenes del humanism. El marco cultural de Enrique III y Juan II*. Madrid: Cátedra. 2002, p. 2087.

través del valido o condestable don Álvaro de Luna, la caballería, al menos como actividad y estamento noble, adquiere nueva fuerza.

Fernando Gómez Redondo explica que el de Luna busca frenar, por una parte, las ambiciones de la nobleza castellana y, por otra, a los infantes de Aragón que pugnaban por su derecho al trono de Castilla. Asimismo desea justificar su propia influencia sobre el rey por lo que intenta formar una conciencia nobiliaria mediante la producción de signos propagandísticos –salas, fiestas, torneos- y literarios:

Este es el contexto en el que se tiene que impulsar esta tratadística sobre la caballería, primero mediante una serie de traducciones, después por medio de la promoción de títulos específicos que van a surgir de “qüestionnes” planteadas por nobles o bien de expectativas de recepción que requerían la construcción concreta de unos opúsculos, en los que se mezclará el orden legislativo, la verificación historiográfica y el ceremonial cortesano.<sup>18</sup>

Esto propició un desarrollo distinto al de la ficción: el interés por la caballería se convirtió en una práctica habitual. Ejemplos de la manera en que la aventura caballeresca conquistó los espacios de la realidad son los constantes pasos de armas y torneos que se realizaron en la primera mitad del siglo XV: las justas de Valladolid en 1428 o los pasos mantenidos por don Álvaro de Luna en 1434, por don Iñigo López en 1435 o por el conde de Haro con ocasión de traer a doña Blanca a Castilla para casar con el príncipe don Enrique en 1440, entre muchos otros, según estudia Martín de Riquer en *Caballeros andantes españoles*, quien asegura que los nobles castellanos gustan de los pasos de armas por ser “grandes admiradores de las novelas de aventuras y de las hazañas de sus héroes, quieren vivir como ellos, y tanto los torneos y las justas como los pasos de armas los organizan teniendo presentes modelos literarios”,<sup>19</sup> aunque más adelante también toma en cuenta las tensas relaciones políticas que implicaban estas actividades; refiriéndose al paso honroso de Suero

<sup>18</sup> Gómez Redondo, *op. cit.*, t. III, p. 1860.

<sup>19</sup> Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles*. Madrid: Espasa-Calpe. 1967. p. 68.

de Quiñones reconoce que “nacido en la casa del condestable don Álvaro de Luna, pudo pretender, entre otras muchas intenciones, ser la respuesta del passo de la Fuente Ventura, con el que don Enrique de Aragón había empequeñecido las justas organizadas por don Álvaro”.<sup>20</sup>

En el ámbito de las disputas por el poder político o ideológico estas competencias también permiten la creación de cierto tipo de literatura. Dice Gómez Redondo que no es extraño que de esos torneos y justas –convocados por cualquier motivo- surja una específica literatura, con formas genéricas como la de las cartas de desafío, los doctrinales caballerescos (que conocen ahora un importante auge), los lemas, las empresas y motes que se exhiben en sus divisas y, por supuesto, las actas testimoniales de los encuentros reales de armas que se celebran.<sup>21</sup>

Entre esas actas testimoniales, la más famosa es el *Libro del passo honroso*, elaborada por el escribano y notario del rey Pero Rodríguez de Lena que demuestra su conocimiento de los relatos de ficción, ya que no sólo se limitó a contar a los caballeros participantes en el encuentro, sino los golpes dados y recibidos y de la manera en que se producían los lances. El suyo es un relato caballeresco construido con todos los componentes necesarios para el caso, lo mismo por su temática que por el estilo de las descripciones.

Si bien no se crearon nuevas obras de ficción de temática caballerescas, se sabe, principalmente a través del *Cancionero de Baena* que la corte de Juan II estaba abierta a la recepción de *romans* de materia artúrica y carolingia realizados en la centuria anterior. Henry Thomas comenta que el *Cancionero* está lleno de alusiones a los héroes de multitud de novelas: Ginebra, Iseo, Tristán, Galaaz, Lanzarote, Carlomagno, Rolando, Paris y Viana, Flores y Blancaflor, Enrique fi de Oliva y otros. Para Thomas, la popularidad de estos héroes en Castilla explicaría la presencia de algunos de ellos en los primitivos romances españoles y

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>21</sup> Cfr. Fernando Gómez Redondo, *op. cit.*, t. III, p. 2413.

atribuye este éxito a que durante el siglo XIV empezaron a traducirse al castellano algunas novelas francesas en España.<sup>22</sup>

La traducción de relatos franceses, tanto artúricos como de aventuras, mantuvo al público castellano con material literario caballeresco. Amador de los Ríos considera amplia la producción de ficción en el reinado de Juan II:

Prosiguióse en consecuencia la tarea, empezada por el autor del *Amadís de Gaula* y los trasladadores de los *Fermosos cuentos* de la *Reina Sevilla* y del *Emperador don Ottas*, con más ó ménos ahínco y fortuna: trajéronse al romance vulgar en este fecundísimo periodo el famoso *Libro del más celebrado Merlin*, la *Historia de Lanzarote é de Bor, su compañero*, la de *Flores y Blanca Flor*, los *Fechos de Galás, fijo de Lanzarote*, la *Historia de Tristán* y otras no ménos aplaudidas; continuóse la narracion de las hazañas de Amadís con las aventuras de *Florestan*, su hermano, libro que gozaba ya de cierta reputacion por los años de 1433, logrando ser mencionado en las obras poéticas dedicadas á don Juan II.<sup>23</sup>

Asimismo, Sylvie Cantrelle comenta que debido a las buenas relaciones entre España y Francia en el siglo XIV, se realizaron numerosas traducciones, aunque no de una gran variedad de géneros; menciona que en primer lugar se traducían libros de historia, y en segundo término, obras de ficción:

En second lieu on rencontre des romans, à net caractère médiéval surtout: *La historia de Pierre de Provenza*, *Cronica de los muy notables caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre*, *Libro del esforzado caballero don Tristan de Leonis*. Tout comme les Français, les Espagnols sont très friands de légendes médiévales et d'ouvrages romanesques ou sentimentaux.<sup>24</sup>

Estas traducciones de la literatura francesa y provenzal fueron posibles debido a la cercanía que tenían los reinos de ambos territorios. Dice Carlos Alvar que las relaciones entre la Península Ibérica y Francia fueron intensas a lo largo de toda la Edad Media, por las más diversas razones (políticas, sociales, religiosas, etc.). También los vínculos culturales fueron

<sup>22</sup> Cfr. Henry Thomas, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*. Madrid: CSIC, 1952, p. 25.

<sup>23</sup> Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*. t. VI. Madrid: Gredos, 1969, p. 339.

<sup>24</sup> Sylvie Cantrelle, "Traduccions espagnoles de livres français au XVI<sup>e</sup> siècle. Etudes de quelques prologues de traducteurs", en *Estudios de Investigación franco-española*, 4 (1991), p. 12.

estrechos y no sólo por la preeminencia de la literatura de *oc* y de *oïl*.<sup>25</sup>

La influencia de la cultura francesa en la Península se debe principalmente, a decir de Ana María Mussons, a su papel preponderante y de liderazgo en el mundo cultural de la Edad Media. La base de dicho liderazgo se encuentra en la organización de cortes señoriales brillantes y amantes de las letras, que cobijan y promueven a juglares y troveros, a copistas y traductores, quienes trasladan y transportan su bagaje literario a otras cortes en las que a menudo son los reyes quienes auspician y cultivan la producción literaria.<sup>26</sup>

Complementario a esto, la actividad traductora en el siglo XV fue muy intensa, sobre todo por el interés de algunos nobles como el Marqués de Santillana, Enrique de Villena y Alfonso de Cartagena en trasladar textos clásicos latinos e italianos, que impulsaban los humanistas florentinos. Peter Russell asegura que además seguían haciéndose abundantemente traducciones del francés. Gracias a esta fiebre traductora, al final de siglo XV el lector peninsular que tan sólo conociese su propia lengua vernácula tenía a la mano, en traducciones, cuantiosas obras de *auctoritates* de la Antigüedad clásica, así como de la Edad Media latina:

El proceso se inició de forma sistemática en Cataluña en el siglo XIV, respondiendo a los intereses culturales de los príncipes de la Casa de Barcelona y a sus estrechos contactos con la corte francesa. [...] A fines de dicho siglo empezarian a dar frutos análogos en Castilla las estrechas relaciones políticas con Francia.<sup>27</sup>

Para el último cuarto del siglo XV ya en el reinado de los Reyes Católicos, el ámbito literario y cultural en general da un giro dramático debido al surgimiento y desarrollo del uso de la imprenta. Amador de los Ríos atribuye a tres motivos principales que las ficciones caballerescas cobren éxito no sólo entre el público cortesano y noble, sino “entre los

<sup>25</sup> Cfr. Carlos Alvar, “Aportación al conocimiento de las traducciones medievales del francés en España” en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona: PPU, 1988, p. 201.

<sup>26</sup> Cfr. Ana María Mussons, “Personajes de la épica francesa en la literatura castellana medieval” en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona: PPU, 1988, p. 109.

<sup>27</sup> Peter Russell, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*. Barcelona: Belaterra, 1985, p. 42.

populares”: la introducción de la imprenta, el renacimiento clásico y la conclusión de la Reconquista:

Las historias de *don Enrique fi de Oliva*, de *don Tristan de Leonis*, de *Jofre y Brunesinde* (Tablante de Ricamonte), de *Lanzarote del lago* y de *Flores y Blanca Flor* y de otras de igual arte, traídas al romance de la España Central en la primera mitad del siglo, salían de nuevo á pública luz, impresas en los últimos días del mismo y en los primeros del siguiente. [...]. Con ellas venían á compartir las ficciones de la muchedumbre las no menos aplaudidas historias de *Oliveros de Castilla* y *Artús de Algarve*, de *la linda Melosina*, del *Baladro de Merlin*, del *Conde Partinuples*, del *Caballero Floriseo*, del *Caballero Cifar* y de otros cien paladines de igual estofa, entre los cuales tomaban también plaza célebres personajes históricos, que ya se referían al antiguo mundo, como nos indica, entre otras, la *Historia del rey Vespasiano*, ya á la edad media, de que es eficaz comprobante la *Historia de Roberto el Diablo*, que hay fin en el teatro nacional notable acogida.<sup>28</sup>

También Henry Thomas asegura que la novela de caballerías fue el primer tipo de ficción que se estableció con fortuna en el siglo XVI. Este éxito se genera a partir de la impresión de seis traducciones de obras francesas. Dos del ciclo artúrico: *El baladro del sabio Merlin*, de 1498 y *Merlin y Demanda del Santo Grial*, de 1500. Otras dos pertenecen a la serie carolingia: *Paris e Viana*, de c. 1494, *Enrique fi de Oliva*, de 1498. La quinta, *La historia del noble Vespasiano*, (ca. 1490 y 1499), apareció también en portugués en 1496. La última es *Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, de 1499.<sup>29</sup>

Ya en el inicio del siglo XVI y con la publicación de la versión refundida por Garcé Rodríguez de Montalvo del *Amadís de Gaula* en 1508 (aunque se cree que se hizo una impresión anterior, en 1490 o 1496, la cual está desaparecida), empieza una intensa producción de este tipo de obras que durará, por lo menos hasta finales del siglo.

A la par con la producción de obras originales castellanas, que pronto tendrán un formato característico y un público fiel, se siguen imprimiendo las pequeñas obras de origen medieval que inauguraron la imprenta.

<sup>28</sup> Amador de los Ríos. *op. cit.*, p. 378.

<sup>29</sup> Cfr. Henry Thomas. *op. cit.*, p. 29.

### 1.1.2 Relatos no artúricos o *romans de aventuras*

Las historias breves de origen medieval que fueron impresas en los primeros años del siglo XVI en España, tienen, a su vez, una amplia historia que es necesario recapitular para comprender sus contenidos y sus formas. En esta sección repaso las características de los relatos no artúricos o *romans de aventuras*, algunos de los cuales se traducen al castellano a finales del siglo XV y conforman el corpus de los relatos caballerescos breves publicados en el siglo XVI.

Durante la segunda mitad del siglo XII, mientras que Chrétien de Troyes estructura la ficción caballeresca a través de la temática artúrica, aparecieron otros textos de ficción que aunque desarrollaban las teorías del amor cortés no trataban de la materia de Bretaña, ni de la de Roma ni de la de Francia. Alrededor de 1160 —cuando Chrétien redacta *Erec y Enid* y se empieza a gestar el mundo del rey Arturo y sus caballeros— pudo haberse compuesto la primera versión de *Flores y Blancaflor*, en la misma época en que María de Francia escribe sus *lais*, así como Gautier d'Arras realiza sus *romans realistas*.

Este tipo de ficción alterna es conocida como *roman de aventuras*, para diferenciarla de la artúrica, puesto que no trata sobre los caballeros de la Tabla Redonda ni se desarrolla en los mismos ámbitos geográficos o ambientales, pero sí relata viajes y aventuras diversas que tienen el propósito de entretener al receptor y pueden llevarse a cabo en lugares lejanos y exóticos.

On ne saurait en distinguer bien nettement ces histoires en vers, sur les sujets les plus divers, que se passent généralement dans le monde chevaleresque et suivent une trame d'aventures romanesques, mais où les tableaux populaires et bourgeois ne manquent pas, et qui forment, pour notre connaissance des mœurs et de la société, une mine des plus précieuses. Nous en possédons un centaine, du XIII<sup>e</sup> siècle en général, et dont l'étendue va de quelques douzaines de vers à une dizaine de milliers. Tous sans exception sont écrits en octosyllabes rimés. Les meilleurs ne nous sont connus que par un seul manuscrit plus ou moins mutilé, et les chefs

d'œuvre se sont probablement perdus.<sup>30</sup>

Estos relatos gozaron de cierta popularidad entre los receptores franceses del siglo XII y son varios los autores que se dedicaron a escribirlos. También se puede ver esta aceptación en las diversas formas y designaciones que tuvieron, según el tema que predomine.<sup>31</sup> Dentro de su diversidad, casi todos estos relatos se caracterizan porque utilizan ciertos recursos de origen oriental.

Mientras que la literatura artúrica retomó elementos de la cultura y mitología celta (donde las hadas y los filtros mágicos son frecuentes) para acompañar y enriquecer las aventuras de sus personajes, en los *romans de aventuras* esta originalidad se obtenía de las lejanas culturas de oriente: Bizancio o Persia. Dichas referencias pudieron venir de relatos completos o de referentes cotidianos que eran conocidos, y quizá difundidos, por los cruzados; o tal vez fueron traspasados gracias a las relaciones entre los reinos feudales franceses y los reinos de la Península Ibérica musulmana.

Los críticos no se han puesto de acuerdo con respecto a la forma concreta en que los textos orientales pudieron llegar a la zona meridional de Francia. Adolfo Bonilla, en su estudio sobre *Flores y Blancaflor*, explica algunas de las teorías que manejaba, por ejemplo Reinhold, en torno al conocimiento de textos orientales y su influencia:

De los tres únicos poemas franceses medievales en los cuales se observa haberse utilizado cuentos arábigos, uno, el *Roman de l'Escoufle*, compuesto entre las cruzadas de 1189 y 1204, descansa un relato traído a Occidente por algún cruzado de Siria; y los otros dos, el *Cleomades*, de Adenet le Roi, y el *Méliacin*, de Girard d'Amiens, compuestos en el último cuarto del siglo XIII, proceden probablemente de una versión española.<sup>32</sup>

En los distintos tipos de *romans de aventuras*, se toman lugares, nombres, geografías,

<sup>30</sup> Albert Thibaudet, "La naissance du roman", *Tableau de la littérature française*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 36-37.

<sup>31</sup> Cfr. Fernando Carmona, *El Roman lírico medieval*, Barcelona: PPU, 1988, p. 24.

<sup>32</sup> Adolfo Bonilla y San Martín, "Advertencia" a *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, Madrid: Ruiz Hermanos, 1916, p. XXXIII.

personajes y hasta episodios completos de relatos de origen arábigo, persa o bizantino. Estas composiciones no artúricas tienen la misma forma en verso que las escritas siguiendo la temática de Bretaña, sin embargo, sus historias suelen estar apartadas de la corte del rey Arturo. Entre las distintas obras que se conocen, se pueden distinguir dos corrientes temáticas: la *idílica* y la *realista*.

El *roman* de temática *idílica* trata de la separación de dos jóvenes enamorados que viven todo tipo de experiencias hasta reencontrarse. Dice Fernando Carmona respecto de las diferencias entre estas aventuras y las artúricas que mientras el relato artúrico desarrolla una búsqueda *-quête-* en la que se suceden una serie de *pruebas*, en las otras se presenta un amor idílico sometido a una sucesión de obstáculos o intrigas.<sup>33</sup>

La primera manifestación conocida en la literatura francesa de estos relatos de aventuras relacionados con dos enamorados es *Floire et Blancheflor*, compuesto alrededor de 1170<sup>34</sup> y que ya demarca algunos rasgos de estas obras: el nombre de los protagonistas en el título, la separación involuntaria de los amantes, las pruebas y obstáculos que viven hasta por fin encontrarse. Vale señalar que no todas estas historias tienen finales felices. Dice Jean Charles Payen al respecto:

Le roman idyllique associe les amants dans son titre, et l'initiateur du genre est peut-être, une fois de plus, Chrétien avec *Érec et Énide*, où les deux jeunes gens ont un rôle sensiblement égal. *Amadas et Idoine*, *Floris et Lyriopé*, et plus tard *Eledus et Sirène* ou *Floriant et Florète* appartiennent à ce genre qui évolue très vite soit vers le mélodrame, soit vers la parodie. [...] Le Chef-d'œuvre du genre est *Aucassin et Nicolette*. C'est une chatefable, c'est-à-dire une nouvelle en prose avec des parties en vers qui se chantent.<sup>35</sup>

Está temática, la separación de los amantes, se remonta a las novelas griegas escritas desde el siglo I al IV de la era cristiana, como *Quéreas y Calirroé* de Caritón de Afrodísias,

<sup>33</sup> Cfr. Fernando Carmona. "Introducción" a Jean Renart. *Historia de la rosa o del caballero Guillermo de Dole*. Murcia: Universidad de Murcia. 1991. p. 7- 8.

<sup>34</sup> Cfr. Adolfo Bonilla y San Martín. *op. cit.*, p. XI.

<sup>35</sup> Jean Charles Payen. *Littérature française. Le moyen Age 1. Des origines à 1300*. Paris: Arthaud. 1970. p. 172.

*Dafnis y Cloe* de Longo de Lesbos, *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio o *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro de Emesa. La novela es el último género que inventaron los griegos, al final de un largo proceso de evolución literaria e histórica y hereda rasgos, recursos y temas de todos los géneros precedentes, como la épica, la tragedia, la comedia nueva, la novelística menor, la historiografía.<sup>36</sup>

Diez siglos más tarde se retomaría en Bizancio, donde apreciaron sólo las novelas tardías, como las de Aquiles Tacio y Heliodoro. Esta novela bizantina tiene dos etapas, la primera, se sitúa alrededor del siglo XII y comprende las novelas *Rodante y Dosicles*, de Teodoro Pródromo; *Drosila y Caricles*, de Nicetas Eugenio; *Aristandro y Calitea*, de Constantino de Manases, e *Ismine e Isminias*, de Eustacio Macrembolita. La segunda etapa se gesta hacia el siglo XIV, con *Calímaco y Crisórroe*, *Beltrando y Crisanza*, *Libistro y Rodamne*, *Florio y Patsiaflora*, e *Imberio y Margarona*, anónimas todas.

Debido a las fechas de la creación de la primera etapa bizantina, realizada casi al mismo tiempo que la configuración del *roman* europeo, es probable que temática idílica no haya llegado de Bizancio sino de otras fuentes. Hasta ahora la discusión sobre el origen y de los textos que pudieron ser fuente de relatos idílicos medievales como el *Roman de l'Escoufle*, *Clèomades*, *Floire et Blancheflor*, *Amadas et Idoine*, *Floris et Lyriopé*, así como *Aucassin et Nicolette*, todavía siguen en discusión por parte de los estudiosos.

Entre los relatos *de aventuras*, siempre impregnados de gusto oriental, también se encuentra el relato *Parténopeu de Blois*, del cual se presume con más consenso un origen clásico y que apela a innumerables recursos orientales; se considera que proviene directamente del relato de *Amor y Psiquis* de las *Metamorfosis* de Apuleyo.<sup>37</sup> Este relato también habla de la separación de los amantes, aunque esta vez no es la intriga directa de terceros lo que los separa, sino un error de Parténopeu.

<sup>36</sup> Cfr. Carlos García Gual. "Introducción" a *Calímaco y Crisórroe*. Madrid: Alianza, 1990, p.12.

<sup>37</sup> Adolfo Bonilla y San Martín. *op. cit.*, p. XXXII.

Otro autor de *romans de aventuras*, contemporáneo de Chrétien de Troyes, es Gautier d'Arras cuya temática, además de utilizar lugares y tradiciones orientales para ubicar sus relatos, busca estar más apegada a la vida cotidiana de su público, incipientemente burgués, por lo que sus composiciones se conocen como *romans realistas*. Anthime Fourier, explica esta tendencia:

Il n'est pas le produit d'une génération spontanée, mais l'œuvre d'écrivains plus "rationalistes" qu'imaginatifs et conscients du but qu'ils se proposent, ou bien de poètes qui cherchent à trouver un accommodement entre la vraisemblance et le merveilleux, entre les données irréelles du sujet choisi et leur expérience vécue ou les allusions qu'ils désirent y entrelacer à la généalogie, à la situation et aux préoccupations d'un mécène.<sup>38</sup>

Con elementos que trasladan al receptor a tierras orientales, en *Ille et Galeron* cuenta las aventuras de dos enamorados separados, en distancia primero, y después porque Galeron se casa con otra mujer. Además de la historia de aventuras amorosas, Gautier d'Arras incorpora en sus obras materiales épicos, hagiográficos y maravillosos al grado que pareciera hacer una síntesis de las diferentes tendencias narrativas de su tiempo: "Gautier a l'ambition d'écrire un roman "total", qui réalise une synthèse entre les différentes tendances romanesques de son temps. Il lui faut donc sacrifier à l'idéologie courtoise, de manière d'ailleurs mitigée et ambiguë".<sup>39</sup>

También Jean Renart, alrededor de 1200 y 1220, compone historias alejadas de la corte artúrica y, como Gautier d'Arras, combina varias tendencias narrativas al tiempo que refleja en sus obras aspectos muy cercanos a su cotidianidad, como por ejemplo, presenta a la heroína de *L'Escoufle*, quien mientras se reencuentra con su amado, deberá ganarse la vida con el trabajo de sus manos. Dice Fernando Carmona que lo innovador de Renart es integrar dos formas narrativas específicas, la épica y la novelesca:

<sup>38</sup> Anthime Fourier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen-âge. Les débuts (XII<sup>e</sup> siècle)*, Paris: A.G. Nizet, 1960, p. 13.

<sup>39</sup> Payen, *op.cit.*, p. 174.

Lleva a un alto grado de perfección esta variedad narrativa. Su primer *roman*, *L'Escoufle*, recoge el tema de los amores idílicos contrariados de *Floire et Blancheflor*, al que añade una primera parte del relato consagrada a la vida del conde Ricardo, padre del protagonista. Los servicios del conde a la Cristiandad, venciendo a los turcos en Tierra Santa y pacificando el imperio.<sup>40</sup>

Este tipo de ficción tuvo gran éxito y según Gustave Cohen el público al que le interesaba era más popular que aristocrático, haciendo referencia a *Aucassin et Nicolette*, que gozó de gran popularidad en el siglo XIII, quizá por su peculiaridad de tener partes cantables:

¿Qué público era el que podía conmovirse con el relato de esos amores juveniles? Un público de lo más variado: popular y burgués que siempre gusta de saber de amores contrariados, y a la postre triunfantes, y prefiere, a las suyas, historias de las clases elevadas.<sup>41</sup>

Incluso se sabe que *Flores y Blancaflor*, en un principio tuvo dos formatos, uno corto y otro largo, según el público al que iba dirigido:

Elle existe sous une forme courte, spontanée, presque populaire, et sous une forme plus longue et recherchée, destinée sans doute à une audience raffinée. La version longue est probablement postérieure à la version courte.<sup>42</sup>

Igual que la ficción de materia artúrica en el siglo XIII y XIV experimentó la prosificación y reelaboración de las obras de Chrétien de Troyes, algunos de estos relatos de aventuras se transformaron. Cuando en Francia ya los textos caballerescos estaban dejando de interesar al público, en España apenas iniciarían su producción. Algunos de ellos, traducidos y flamantemente impresos, llegarían a formar parte de las lecturas populares castellanas del siglo XVI.

<sup>40</sup> Carmona. *op. cit.*, p. 9.

<sup>41</sup> Gustave Cohen. *La vida literaria en la Edad Media*. México: FCE. 1996. p.148.

<sup>42</sup> Jean Charles Payen. *op. cit.*, p. 172.

### 1.1.3 Relatos caballerescos breves: descripción

A partir del advenimiento de la imprenta en la Península Ibérica, los relatos caballerescos cobran gran popularidad. Como se vio en el último apartado, los textos de origen francés, artúricos y carolingios, pero también los *de aventuras*, que desde mediados del siglo XV se venían traduciendo al castellano, fueron los que se imprimieron al principio, para dar tiempo a que la producción de textos propiamente castellanos se desarrollara tomando como modelo al *Amadís de Gaula*. A la par que se consolidaba el género a lo largo del siglo XVI, continuaron imprimiéndose varias traducciones y se mantuvieron en el gusto del público hasta el siglo XIX, aunque con modificaciones en el contenido o extensión. En este apartado las abordaremos para delimitar sus semejanzas.

Estos textos, además de ser traducciones anónimas de historias medievales, principalmente francesas, tienen otras características comunes. No se les ha podido unificar en un género, ni se les puede catalogar como “ciclo” o “materia” ya que en conjunto no tratan una temática común; algunas pertenecen al ciclo artúrico, otras derivan de los *romans de aventuras* franceses, otras son del ciclo carolingio o de la épica castellana y otras tienen influencia de la hagiografía.

Sin embargo, en su argumento presentan las aventuras de un caballero que sigue el modelo literario conocido en la época, además, en casi todas ellas el desarrollo argumental presenta rasgos tremendistas y melodramáticos e incluso motivos fantásticos y mágicos, que dotan al relato de una lectura atractiva y sorprendente.<sup>43</sup>

Su formato las ha agrupado. Tienen como rasgo material identificador su breve extensión, que por lo general no supera los ocho folios, y su formato, que regularmente es de cuarto.

<sup>43</sup> Cfr. Victor Infantes. “La narración caballerescas breves” en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*. Bilbao: Universidad del País Vasco. 1991. p. 177.

La mayoría de estas obras gozaron de amplia popularidad a lo largo de todo el siglo XVI pues tuvieron diversas reimpresiones. Además, muchas de ellas sobrevivieron a lo largo de varios siglos a través de la literatura de cordel, sufriendo modificaciones en sus contenidos iniciales para adaptarse a los distintos públicos y requerimientos materiales. En el siglo XX estas historias se han vuelto a imprimir aunque más para los estudiosos del tema que para el público lector. Nieves Baranda ha publicado algunas de ellas en *Historias caballerescas del siglo XVI*.<sup>44</sup>

Antes de analizar el nombre que la crítica les ha dado a estas obras, así como la manera en que las ha tratado de agrupar y de estudiar, revisaré la descripción de cada una de ellas<sup>45</sup>, tomando en cuenta su origen, los datos de la primera edición y el número de sus impresiones a lo largo de los cinco siglos que nos separan:

*Libro del rey Canamor y del infante Turián su hijo y de las grandes aventuras que ovieron, así en la mar como en la tierra*

Se escribió originalmente en castellano, fue conocida en forma manuscrita en el siglo XV, pues se menciona en el inventario de una biblioteca noble alrededor de 1435<sup>46</sup>; sin embargo, la segunda parte, la historia del Infante Turián, pudo haberse añadido entre 1478 y 1496, según Nieves Baranda, por la mención que se hace a la conquista de Canarias.<sup>47</sup> Su temática y estilo imitan los tópicos de la materia de Breñaña.

La primera edición, hoy perdida, fue hecha en Burgos en 1509 y la primera de las hoy conservadas es de Valencia hecha por Jorge Costilla en 1527. Sus ediciones no pasaron más

<sup>44</sup> *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. de Nieves Baranda, 2 vols. Madrid: Turner, 1995. En esta edición no están incluidos los siguientes textos: *Historia de la Donzella Theodor*, *Crónica del rey Guillermo*, *Libro del infante don Pedro de Portugal*, *Libro de los siete sabios de Roma*, *Historia del noble Vespasiano*.

<sup>45</sup> Salvo que se indique, la información ha sido tomada de Nieves Baranda: "Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerescas breve", en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991. pp. 183-191.

<sup>46</sup> Cfr. Nieves Baranda, "Literatura caballerescas. Estado de la cuestión. Las historias caballerescas breves", *Romanistisches Jahrbuch*, 45 (1994), p. 279.

<sup>47</sup> Cfr. Nieves Baranda, "Introducción" a *Historias caballerescas del siglo XVI*, t. I. Madrid: Turner, 1995, p. XXVII.

allá del siglo XVI en que se imprimió en once ocasiones. En el siglo XX fue editada por A. Bonilla y San Martín (NBAE, VI, 1908), F. Gutiérrez (Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1957) e I. B. Anzoátegui (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943). Nieves Baranda ha analizado la relación de este texto con el *Romance del infante Turián*.<sup>48</sup>

*Historia del emperador Carlo Magno y los Doze Pares de Francia, y de la cruda batalla que ovo Oliveros con Fierabrás, rey de Alexandria, hijo del grande Almirante Balán*

El relato tiene origen medieval en un cantar francés del siglo XII, *Fierabrás*, pero el texto castellano es traducción de una prosificación francesa del siglo XV: *La conquete du grand Charlemaine des Espaignes et les vaillances des douze Pers de France et aussi celles de Fierabras*. Es una compilación de algunos hechos destacados de Carlomagno y sobre todo de ciertas aventuras de los doce pares.

La primera edición es de Sevilla de 1521 y fue hecha por los Cromberger, que la volvieron a imprimir en 1525, 1528 y 1534; posteriormente también se editó en otras ciudades de la Península hasta doce veces. En el siglo XVII se imprimió diecinueve veces. Son treinta y ocho las ediciones del siglo XVIII; treinta y nueve en el siglo XIX; y seis en el siglo XX.

*Historia del muy valiente y esforçado cavallero Clamades, hijo del rey de Castilla, e de la linda Clarmonda, hija del rey de Tuscana*

Su origen se remonta al roman francés *Cléomadès* de Adenet le Roi del siglo XIII. Pero de la prosificación francesa del siglo XV, *Le livre de Clemades fils du roy d'Espaigne et la belle Clermonde, fille du roy Carnuant*, se realizó la traducción al castellano.

Fue impresa en español por primera vez en Burgos, por Alonso Melgar en 1521. En el siglo XVI sólo tuvo dos ediciones más; seis en el siglo XVII y nueve entre los siglos XVIII y

<sup>48</sup> Cfr. Nieves Baranda. "Historia caballeresca y trama romanceril: la *Historia del rey Canamor* y el *Romance del infante Turián*". *Stl* 10, pp. 9-31.

XIX, en su mayor parte sin datos tipográficos. En el siglo XX lo editaron: Adolfo Bonilla (NBAE, VI, 1908), I. B. Anzoátegui (Buenos Aires: Espasa- Calpe, 1944, junto con el *Conde Partinuplés*), J. Ginavel (Barcelona: Horta, 1944) y F. Gutiérrez (Barcelona: Selecciones bibliográficas, 1957, junto con *Canamor*).

### *Corónica del çid Ruy Díaz (Crónica popular del Cid)*

Su origen es el cantar épico castellano *Cantar de mio Cid*, que recoge las hazañas del héroe Rodrigo Díaz como adulto y de las *Mocedades del Cid*, como adolescente. La historia en la difusión impresa presenta dos corrientes: una culta, en forma de gran crónica con cuatro ediciones en el siglo XVI; y otra popular, impresa en formato cuarto, mucho más breve. Ésta es conocida por la crítica moderna como *Crónica popular del Cid*.

Su primera edición es de 1498 en Sevilla hecha por Tres Compañeros Alemanes<sup>49</sup>, se titula *Suma de las cosas maravillosas que fizo en su vida el buen cavallero Cid Ruy Díaz Campeador*. Se vuelve a imprimir hasta 14 veces en el siglo XVI; siete desde 1604 a 1627 y alguna más en los siglos XVII y XIX. En el siglo XX, hay una reproducción facsímil de la edición de Toledo, 1526, hecha en Nueva York por la Hispanic Society of America en 1903. La única edición moderna, aparte de la de Baranda es la que hizo R. Foulché-Delbosc, “Suma de las cosas marauillosas (Corónica del Cid Ruy Díaz: Sevilla, 1498)”.<sup>50</sup>

### *Historia de la Donzella Theodor*

La gestación de este relato se remonta a las *Mil y una noches*. En castellano hay cinco manuscritos y se imprimió por primera vez en Toledo entre 1500 y 1503 por Pedro Hagembach, edición de la que se conserva un ejemplar único falto de dos hojas. Hasta 1545 se

<sup>49</sup> Según José María Viña Liste. “es una compañía de tipógrafos alemanes, radicados en Sevilla, constituida por Juan Pegnizer de Nürenberg, Juan Magno Herboost de Silgenstaad, y un tal Thomas”. Viña Liste. *Textos medievales de caballerías*. Madrid: Cátedra. 2000. p. 422.

<sup>50</sup> R. Foulché-Delbosc. “Suma de las cosas marauillosas (Corónica del Cid Ruy Díaz: Sevilla. 1498)”. *Revue Hispanique*. 20 (1908). p. 316-420.

hicieron doce ediciones y luego, en el siglo XVII se hicieron cuatro más. Son dos en el siglo XVIII y en el siglo XIX. En el siglo XX, Nieves Baranda y Víctor Infantes han hecho una edición.

### *Crónica del noble caballero el conde Fernán González*

Su origen se encuentra en la épica castellana del *Poema de Fernán González*. El formato de crónica breve fue uno de los que adoptó la narración de las hazañas de este héroe castellano y al que se le añadió el episodio de la muerte de los infantes de Lara.

La primera edición de que se tiene noticia fue hecha por Jacobo Cromberger en Sevilla en 1509, pero la primera conservada es la de Toledo, 1511. Durante el siglo XVI se editó en veintitrés ocasiones, siempre en formato cuarto, salvo las impresiones hechas en 1562 y 1582 por Sebastián Martínez en folio y la de Bruselas, 1588, en octavo. Sólo se imprimió tres veces en el siglo XVII, diez en el XVIII y cinco en el XIX; en el siglo XX hay al menos tres ediciones, una de las cuales es una “historia gráfica” (Madrid: joyas Bibliográficas, 1950).

### *Historia de Enrique fijo de doña Oliva, rey de Jerusalem y emperador de Constantinopla*

Este relato podría tener un origen francés y tener su antecedente más remoto en la canción *Doon de la Roche* del siglo XII.<sup>51</sup> Su argumento posee los tópicos de la materia carolingia.

La primera edición es de 1498, hecha en Sevilla por Tres Compañeros Alemanes, se imprimió al menos siete veces en el siglo XVI hasta 1563, desapareciendo luego del repertorio popular. La siguiente edición fue hasta el siglo XIX, la de Pascual Gayangos (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1871), ahora también figura en *Historias caballerescas del siglo XVI* de Nieves Baranda.

<sup>51</sup> Cfr. Nieves Baranda. “Introducción” a *Historias caballerescas del siglo XVI*, t. I, p. XL.

### *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*

Relato del que hay un gran número de versiones francesas e italianas que inician su recorrido en los siglos XII y XIII. Se sabe que desde mediados del siglo XII, circulaban en Francia dos versiones de *Floire et Blancheflor*, una larga, aristocrática, y una corta, popular<sup>52</sup>. La historia está relacionada con la materia carolingia y en Castilla se menciona desde la *Gran conquista de ultramar*.

Según recoge Bohigas, quien a su vez sigue a Bonilla, la versión impresa castellana pudo haber sido una reelaboración de versiones italianas<sup>53</sup>.

La primera edición castellana fue realizada en Alcalá de Henares por Arnao Guillén de Brocar en 1512, en formato folio, de la cual no se conserva ningún ejemplar. En el siglo XVI tiene dos ediciones; cuatro en el siglo XVII; cinco en el siglo XVIII, al igual que en el XIX. En el siglo XX: de A. Bonilla y San Martín (Madrid: Clásicos de la literatura española, 1916) y la de Baranda.

### *Crónica del rey Guillermo*

La vinculación de esta obra con la leyenda de San Eustaquio la emparenta estrechamente con otros textos también conocidos en la Edad Media hispana que abordan esta hagiografía como *El Cavallero Zifar*. Se cree que está basada en una de las prosificaciones del poema atribuido a Chrétien de Troyes.<sup>54</sup>

Fue impresa en Toledo en 1526. No está claro si son dos o tres las ediciones que de

<sup>52</sup> Cfr. Ana Ma. Mussons Freixas. "Flores y Blancaflor en la literatura castellana". *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, t. II. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1992. p.569.

<sup>53</sup> Cfr. Pedro Bohigas. "La novela caballeresca, sentimental y de aventuras", *Historia general de las literaturas hispánicas*, t. 2. Barcelona: Barna, 1951. p. 198.

<sup>54</sup> Cfr. José María Viña Liste, *op. cit.* p. 227.

este texto se realizaron en el siglo XVI, pero sí que se trata de una de las dos versiones sobre la vida de Guillermo de Inglaterra que circularon en la Península. Ambas versiones han sido editadas por H. Knust en *Dos obras didácticas y dos leyendas* (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, no. 17, 1878). No hay una edición moderna de este relato.

*Historia de la linda Magalona, fija del rey de Nápoles, y del muy esforçado cavallero Pierres de Provença, fijo del conde de Provença, y de las fortunas y trabajos que passaron*

Su origen se encuentra en el texto francés del siglo XV, *Istoyre de Pierre de Provence et de la belle Maguelone*<sup>55</sup>, a su vez prosificación del roman de aventuras de Jean Renart *L'Escoufle* del siglo XII<sup>56</sup>. La primera edición castellana la hizo en Sevilla Jacobo Cromberger en 1519. Hay seis impresiones más en el siglo XVI; siete en el XVII; seis en el XVIII; diez en el siglo XIX y dos, por lo menos, a comienzos del siglo XX.

*Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús D'Algarbe*

Es traducción del texto francés *L'hystoire d'Olivier de Castille et d'Artus d'Argarbe* escrita a mediados del siglo XV. La primera edición castellana (de la que hay un facsímil hecho por la Hispanic Society of America, Nueva York, 1902) se realizó en Burgos en 1499 en formato folio.

Durante el siglo siguiente se volvió a imprimir en trece ocasiones, varias de ellas en Sevilla por los Cromberger, pero fue Felipe de Junta en Burgos en 1553 quien reduce por primera vez el formato a cuarto. Sólo hay recogidas dos versiones del siglo XVII y ambas de 1604; son diez en el siglo XVIII y dieciocho en el XIX. En el siglo XX hay ediciones de A.

<sup>55</sup> Cfr. Nieves Baranda, "Introducción" a *Historias caballerescas del siglo XVI*. t. II, p. XXXI.

<sup>56</sup> En la edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. (Madrid: Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig, 1865). con notas de Pellicer, Arrieta, Clemencin, Cuesta y otros, se dice que "la escribió a finales del siglo XII Bernardo de Trevier, canónigo de Maguelona, ciudad que existió cerca de Mompellier. La tradujo Felipe Camus y se publicó en Toledo en 1526"; considero que estos datos podrían referirse a la prosificación.

Bonilla (NBAE, VI, 1908), I. B. Anzoátegui (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943), A. Bleuca (Barcelona: Juventud, 1969, junto con *Roberto el Diablo*) y la edición crítica de M. A. Frontón Simón, como tesis de licenciatura en la Universidad Complutense de Madrid en 1986.

### *Historia del noble cavallero Paris y de la hermosa donzella Viana*

El modelo de la versión castellana impresa pudo ser francés,<sup>57</sup> *Histoire du tres vaillant chevalier Paris et de la belle Viene, fille du Dauphin*, escrito a finales del siglo XIV, sin embargo, hay versiones de la misma época en catalán y en provenzal por lo que no hay claridad en su origen más directo.

La única edición en castellano la imprimió en Burgos Alonso de Melgar en 1524. Tuvo más éxito en catalán donde hay dos ediciones incunables con edición y estudio moderno de P. M. Cátedra (Gerona: Diputación, 1986). Existe además un fragmento aljamiado del siglo XVI estudiado y editado por A. Glamés de Fuentes (Madrid: Gredos, 1970), hay dos ediciones modernas del texto castellano, una, con estudio, de Baranda e Infantes, y la de *Historias caballerescas del siglo XVI*.

### *Libro del Conde Partinuplés*

El origen del tema se remonta al siglo XII en Francia con el *Roman de Parténopeu de Blois*.<sup>58</sup> Se traduce al castellano antes de 1500, pues la primera edición, sin datos, es anterior a ese año. Aunque la edición conocida como más antigua es la citada por Gayangos de 1513, hecha en Alcalá de Henares por Arnao Guillén de Brocar.<sup>59</sup>

En el siglo XVI se imprimió en dos ocasiones; tres en el siglo XVII; cinco en el siglo XVIII y diez en el siglo XIX. Hay un estudio de R. T. Smith presentado como tesis doctoral en

<sup>57</sup> Cfr. José María Viña Liste. *op. cit.*, p. 501.

<sup>58</sup> Cfr. Marcelino Menéndez y Pelayo. *Orígenes de la novela*. t. II. Buenos Aires: Glem. 1947. p. 43.

<sup>59</sup> Cfr. Pascual Gayangos. en el "Catálogo razonado" de *Libros de caballerías*. Madrid: Rivadeneyra. 1857. p. LXXXI. También mencionada por J. M. Lucía Megías en *Imprenta y libros de caballería*. Madrid: Ollero & Ramos. 2000. p. 52.

la universidad de Berkeley en 1977. Hay ediciones del siglo XX de A. Bonilla y San Martín (NBAE, VI, 1908); I. B. Anzoátegui (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944).

### *Libro del infante don Pedro de Portugal, que anduvo las cuatro partidas del mundo*

El relato se conoce en Castilla en el siglo XV. Tiene relación temática con el ciclo de Alejandro. La primera edición castellana es de Sevilla por Jacobo Cromberger hacia 1515 y tuvo a lo largo del siglo XVI nueve ediciones más. Hay sesenta y tres impresiones recogidas hasta 1893, algunas menos de las que existen en portugués desde 1602 a 1918, que suman sesenta y ocho. Modernamente ha sido estudiado por F. M. Rogers, *Libro del infante don Pedro de Portugal*, (Fundação Calouste Gilbenkian, 1962). P. M. Cátedra y V. Infantes incluyen un facsímil de la edición sevillana de 1596 en *Los pliegos sueltos de Thomas Croft*<sup>60</sup>. N. Baranda no incluye este texto en *Historias caballerescas del siglo XVI*.

### *La Poncella de Francia*

El relato se basa en la vida de Juana de Arco y tiene su origen en Francia, aunque no está clara la fecha aproximada en que se tradujo, además de que dicho trabajo se hizo muy abiertamente, por lo que Baranda lo considera "un original de nuestras letras".<sup>61</sup> La primera edición castellana es de Sevilla 1520, pues la que se creía de 1512 es de 1541, y luego se hicieron hasta nueve impresiones más en el siglo XVI; una en el siglo XVII; y dos en el siglo XVIII. En el siglo XX hay una edición de R. Foulché-Delbosc, bajo el pseudónimo de C. Savignac, en la *Revue Hispanique*.<sup>62</sup>

### *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*

Originalmente, es la versión eclesiástica de un cuento popular europeo del siglo XII. La

<sup>60</sup> P. M. Cátedra y V. Infantes. *Los pliegos sueltos de Thomas Croft*. Valencia: Albalastro. 1983.

<sup>61</sup> Cfr. Nieves Baranda. "Introducción" a *Historias caballerescas del siglo XVI*. t. I. p. XXXIII.

<sup>62</sup> R. Foulché-Delbosc, bajo el pseudónimo de C. Savignac. *Revue Hispanique*. 66 (1926). pp. 510-192.

versión castellana es una traducción del texto en francés *La vie du terrible Robert le Diable*.<sup>63</sup> Se imprimió por primera vez en Burgos por Fradique de Basilea en 1509, aunque la primera de las cinco ediciones conservadas del siglo XVI es de Alcalá de Henares por Miguel Eguia en 1530. En el siglo XVII hay un total de once ediciones; tres en el siglo XVIII y quince en el siglo XIX. En el siglo XX hay ediciones de A. Bonilla y San Martín (NBAE, VI, 1908), I. B. Anzoátegui (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944) y A. Blecua (Barcelona: Juventud, 1969).

### *Historia de la reina Sevilla*

Aunque deriva de una canción de gesta francesa, la *Chanson de Seville*, en castellano este relato tiene un manuscrito de finales del siglo XIV conservado en El Escorial y titulado *Noble cuento del emperador Carlos Maynes y de la buena empretrís Sevilla su mugier*.<sup>64</sup> La primera edición, hoy perdida es de Toledo en 1521, pero la conservada es de Sevilla en 1532. Se imprimió tres veces más en ese mismo siglo y otra en 1623. El texto impreso ha sido editado por A. González de Amezúa (Madrid: La Arcadia, 1948).

### *Libro de los siete sabios de Roma*

Esta es una versión del texto medieval *Sendebär*. Se imprimió por primera vez en Sevilla en 1510 en las prensas de los Cromberger y sigue con cuatro ediciones más en el mismo siglo; dos en el siguiente; seis en el XVIII y cinco en el XIX. Aunque se han hecho ediciones modernas del *Sendebär*, no hay edición sobre los impresos de esta versión del siglo XVI.

### *Corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofré hijo del conde Donasón*

El origen de esta narración se encuentra en el poema provenzal de finales del siglo XIII, el *Roman de Jaufré*. El texto castellano es la traducción de una prosificación del poema hasta

<sup>63</sup> Cfr. Nieves Baranda, "Introducción" a *Historias caballerescas del siglo XVI*, t. I, p. L.

<sup>64</sup> De este manuscrito hay una edición moderna de A. Benaim de Lasry, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta. 1982.

ahora desconocida.<sup>65</sup> La primera edición es de Toledo, por Juan Valera en 1513<sup>66</sup> y hay hasta un total de nueve más en el siglo XVI; se conocen tres de comienzos del siglo XVII, seis en el XVIII, catorce en el XIX y al menos una a comienzos del siglo XX, de Bonilla y San Martín (NBAE, VI, 1907).

### *Historia del noble Vespasiano*

Este relato aparece en un manuscrito medieval bajo el título *Libro de la distrucción de Jerusalem*. Del siglo XVI sólo hay dos ediciones conservadas, de Toledo, hacia 1492 y Sevilla 1499. En el siglo XX ha sido editado por R. Fouché-Delbosc (*Revue Hispanique*, 21,1909) y A. Bonilla y San Martín (NBAE, VI, 1908), aunque éste no utiliza ninguno de las dos ediciones y no declaró su procedencia.

## **1.2 La crítica ante los relatos caballerescos breves: estado de la cuestión**

Una vez descritos los textos que conforman el corpus de los relatos caballerescos breves, reviso la manera en que la crítica y los estudiosos los han tratado, desde su aparición hasta la actualidad. La historia de estos textos breves de origen medieval, impresos a lo largo del siglo XVI, está llena de indiferencia, por lo que los estudios sobre éstos apenas se están desarrollando.

Las razones de esta despreocupación pueden ser varias: su origen, su formato corto, su temática o quizá su carácter popular. Lo cierto es que desde su aparición impresa, estas pequeñas obras han pasado desapercibidas, lo que dificulta su estudio y su análisis. Sin embargo, los pocos datos que han permanecido, incluso los silencios, nos pueden ayudar a

<sup>65</sup> Según Fernando Gómez Redondo, aunque hay cuatro ediciones de esa prosificación en el siglo XVI, encubiertas bajo otro título: *L'hystoire de Giglan filz de Messire Gauvain qui fut roy de Galles et de Geoffrey de Maience son compaignon*, su prosificador, Claude Platin afirma que la tradujo del español. "Introducción" a *Jaufré*. Madrid: Gredos, 1996. p. 35.

<sup>66</sup> *Ibid.* Gómez Redondo dice que se conserva una impresión de 1498, pero no menciona el lugar de la impresión.

desentrañar la opinión que de estas obras se ha tenido a lo largo de los siglos.

De su génesis al igual que de los detalles de su traducción -como se vio en el apartado anterior- se tienen datos escasos. Salvo algunas fechas concretas de impresión en los siglos posteriores, nos queda la intuición de su popularidad.

El propio Miguel de Cervantes nos dejó su opinión sobre estas obras aunque breve y veladamente. Si bien en el multicitado capítulo VI del *Quijote*, sobre el escrutinio de la biblioteca hecho por el cura y el barbero, nada se menciona de nuestros textos, más adelante, se hacen alusiones concretas a algunos de los títulos que estudiamos en este trabajo. Algunas son sólo menciones; otras, demuestran su presencia en el dominio popular y que fueron asimiladas por Cervantes; en algunas más, el autor hace una crítica frontal a los textos e incluso hay una referencia en la que se basa el episodio del Clavileño.

Cervantes no criticó directamente al corpus de los textos que nos ocupan, pero bien parece que conocía algunos. En una ocasión menciona al infante de Portugal: “Y así le haré yo de no sosegar y de andar las siete partidas del mundo, con más puntualidad que las anduvo el infante don Pedro de Portugal, hasta desencantarla”.<sup>67</sup> En realidad el título es *Libro del infante don Pedro de Portugal, que anduvo las cuatro partidas del mundo*.

También hace referencias numerosas a los doce pares de Francia y a Carlomagno que, si bien serían populares entre los lectores de Cervantes debido a los romances, es factible suponer que fuesen igualmente conocidos por las historias impresas, aunque los lectores dominasen dicha información por su transmisión oral. El Bálsamo de Fierabrás es una de las alusiones más concretas a estas obras del ciclo carolingio:

-Todo eso fuera bien escusado –respondió don Quijote- si a mi se me acordara de hacer una

<sup>67</sup> Miguel de Cervantes. *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de La Mancha*. ed. de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 1998, cap. XXIII, p. 206.

redoma del bálsamo de Fierabrás, que con una sola gota se ahorran tiempo y medicinas.<sup>68</sup>

El autor hace una crítica irónica a dos textos, al *Tablante de Ricamonte* y al *Enrique fi de Oliva*, al decir: “¡Bien haya mil veces el autor de *Tablante de Ricamonte*, y aquel del otro libro donde se cuentan los hechos del conde Tomillas, y con qué puntualidad lo describen todo!”.<sup>69</sup>

Se dirige a los receptores que conocían esos textos y que sabrían que son sumamente parcos en las descripciones, por lo que asumirían como una ironía dicha afirmación.

Por último, Cervantes menciona en varias ocasiones y utiliza en el episodio del Clavileño, el caballo de madera volador de *Clamades y Clarmonda*. Sin embargo, el autor parece confundir el texto de donde surge el caballo y dice que pertenece al relato de *La Historia de la linda Magalona y Pierres de Provenza*:

Pues. ¿quién podría negar no ser verdadera la historia de Pierres y la linda Magalona, pues aun hoy día se ve en la armería de los reyes la clavija con que se movía el caballo de madera sobre quien iba el valiente Pierres por los aires, que es un poco mayor que un timón de carreta?<sup>70</sup>

Párrafos como el anterior pueden tener varias lecturas. La primera: una confusión real del autor, que quizá no guarda memoria precisa de las dos obras, pero que demuestra que los relatos pudieron ser de conocimiento popular. Otra lectura implicaría que Cervantes se burla de las obras, pues al ser tan parecidas en su argumento (la separación y reencuentro de los amantes) bien podría ocurrir en una o en otra la aparición de un caballo volador de madera.

Un caso similar se aprecia en la diferencia que existe en la creación del caballo, que en el capítulo XL de la segunda parte la Dolorida atribuye a Merlín, mientras que en el texto de *Clamades y Clarmonda*, lo hace el rey Clopardo de Ungría.

<sup>68</sup> Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, ed. de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 1998. Cap. X, p. 164.

<sup>69</sup> *Ibid.*, cap. XVI, p. 212.

<sup>70</sup> *Ibid.*, cap. XLIX, p. 569.

La inclusión de algunos de estos relatos en el *Quijote* nos sugiere que mantenían su presencia, después de más de un siglo de vida impresa, aunque fuera en una dimensión discreta y quizá paródica.

Las siguientes ediciones de estas obras, abreviadas o adaptadas, serán en los pliegos sueltos y en la literatura de cordel. Dice Julio Caro Baroja que cuando el género empieza a verse como cosa vieja, anticuada, según el gusto de públicos menos populares, la literatura de cordel lo mantiene vivo, al lado de otros que van surgiendo. Durante los siglos XVIII y XIX continúa la lectura de romances y libros de caballerías.<sup>71</sup> Pero no son los grandes libros de la familia del *Amadís* los que estuvieron en boga en el siglo XVI, ni las obras medievales de la materia de Bretaña, sino estos pequeños textos de origen medieval.

En cuanto al alcance de la literatura de cordel, se advierte que las obras realizadas en este formato resultaron impresas en numerosas ocasiones y que su contenido cambió a lo largo del tiempo. Dentro de las mutaciones, entendemos hoy que perdieron algunas de sus características medievales y caballerescas:

Estos textos caballerescos de la “Biblioteca Moderna” tienen una cosa de moderno: la adaptación del lenguaje a formas muy vulgares de la época. Casi todos en espíritu, en esencia son medievales, de un medievalismo distinto al de la epopeya castellana.<sup>72</sup>

Estas obras manifiestan su capacidad de adaptación a cualquier época y ante cualquier otro género. Joaquín Marco comenta sobre este modo de supervivencia:

La difusión de tales historias a finales del s. XVIII y la consideración de que los romances y las novelas deformaban las mentes de la gente iletrada es un tema que preocupa a los ilustrados y aun a los humanistas del Renacimiento. Pero Cervantes no acaba con las novelas de caballerías ni los ilustrados llegan a impedir la transmisión del romancero vulgar. Su pervivencia hasta el siglo XX es evidente [...]

¿Significa la pervivencia de unos temas medievales en la literatura popular? No sólo eso. Es el entronque de la literatura popular con la novela histórica romántica, también popular. Nos

<sup>71</sup> Cfr. Julio Caro Baroja. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Istmo, 1990, p. 376.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 377.

encontramos, por ejemplo, con la historia de Partinuplés en un pliego de 1856. A fuerza de mirar hacia atrás, la literatura popular, moviéndose en otras coordenadas y con otras finalidades y presupuestos que la romántica culta, llegó a coincidir con ella.<sup>73</sup>

Debido a que estas obras se mantuvieron vivas en la literatura popular, no recibieron, en su momento, crítica conocida, a no ser el probable desprecio de las clases altas.

A mediados del siglo XIX, los estudiosos de la literatura empezaron a ocuparse en el *Quijote* y a través de éste surgió el interés por la literatura caballerescas del siglo XVI en la Península Ibérica, sobre todo. Desde entonces nuestras obras empezaron a emerger, poco a poco, del silencio.

Pascual de Gayangos, en 1857, en su volumen *Libros de caballerías*, las incluye, las clasifica y describe. Por esta labor, Víctor Infantes lo califica como “el primero en intentar reorganizar y escindir el amplio espectro que ofrecía a sus ojos de erudito decimonónico el sugerente rótulo de “libros de caballerías”.<sup>74</sup>

Gayangos en su “Estudio preliminar” incluye estas pequeñas obras en el apartado Sexto bajo el nombre de “Historias y novelas caballerescas” y las incluye junto con las novelas sentimentales. Destaca su corto formato, su público femenino y sus diversas temáticas:

Conocidos con el título más modesto, de historias, tienen más parentesco con la novela griega y latina, y representan la vida doméstica más bien que la de los campamentos. Eran aquellos en folio [los libros de caballerías], estos en cuarto u octavo: más propios por su tamaño y contenido para el bello sexo. Comprendidos pues bajo la denominación general de *historias* pueden dividirse en varios géneros, según el elemento que más en ellos predomina, ya sea el caballeresco, ya el amoroso-sentimental, y ya por fin, el moral-religioso, que también se mezcló de muy antiguo a la composición de este linaje de libros.<sup>75</sup>

En la descripción incluye las novelas sentimentales del siglo XV como *Arlindier y Liesa* [incluida en *Siervo libre de amor*] o *Cárcel de amor* al lado de *Flores y Blancaflor* o *París y*

<sup>73</sup> Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de cordel.)* t. 1, Madrid: Taurus, 1977, p. 269.

<sup>74</sup> Víctor Infantes, “La narrativa caballerescas Breve” en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, p. 171.

<sup>75</sup> Pascual de Gayangos, *op. cit.*, “Estudio preliminar”, p. LVI.

*Viana*. En el “Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en la lengua castellana o portuguesa, hasta el año 1800” vienen incluidas las de nuestro interés en la “Clase III. Libros pertenecientes al ciclo grecoasiático” como “Historias y novelas caballerescas”, con otras de la índole del *Abencerraje*, *Adramón* y las novelas sentimentales. Sin embargo, algunas como *Carlomagno* y *Oliveros de Castilla* y *Tablante de Ricamonte* son colocadas en distintos apartados: las dos primeras en el carlovingio y las restante en el artúrico, así como a *La poncella de Francia* la ubica en el apartado de “Libros caballerescos fundados en asuntos históricos, principalmente españoles”, junto con la *Crónica popular del Cid* y la *Crónica de Fernán González*.

A pesar de que hace compartir la clasificación con las novelas sentimentales, Gayangos ayudó a separar la gran mayoría de obras de este corpus y aunque lo hizo pensando en la temática que trataban, destacó su formato y aclaró que pueden dividirse en varios géneros según el elemento predominante.

Amador de los Ríos, en 1863, en su *Historia crítica de la literatura española*, enumera estas obras y recoge -como ya se vio en algún apartado anterior- el momento de su traducción y las menciona como las primeras que se imprimen en la Península, pero no las clasifica ni las estudia, sino que meramente las deja en la Edad Media.

En 1905 Marcelino Menéndez y Pelayo en sus *Orígenes de la novela*, estudia estas obras breves, pero lo hace de acuerdo a su temática, por lo que las menciones y referencias que hace a ellas están dispersas entre los ciclos en que el divide a los libros de caballerías, “bretón”, “carolingio” y “libros indígenas”. También hace alusión a su origen (“sin ningún carácter español”<sup>76</sup>), su formato, su temática amorosa y su público femenino:

Casi todos los libros que vamos citando [*Partinuplés*, *Clamades*, *Flores y Blancaflor*, *Magalona*, *Paris*, *Canamor*] convienen en ser novelas de amor, contrariado al principio y

<sup>76</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo. *Orígenes de la novela*, t. II. Buenos Aires: Glem. 1947, p. 50.

trionfante al fin, más que de caballerías y esfuerzo bélico, y seguramente eran destinados al solaz y pasatiempo de la sociedad más culta y aristocrática, especialmente de las mujeres.<sup>77</sup>

Menéndez y Pelayo las llama, primero, obras de transición entre el ciclo carolingio y el bretón. Más adelante habla de otros dos libros (*Clamades* y *Pierres de Provenza*) a los que llama “populares” de origen oriental; las designa después novelas “erótico-caballerescas”; pues las considera más de amor que caballerescas. Para Menéndez y Pelayo, estas obras tienen diferentes denominaciones según su tema, sin embargo, casi al final de su descripción, además de que menciona su pervivencia en la literatura de cordel, conviene en reunir las como “novelas esporádicas o independientes”<sup>78</sup>. Siguiendo sus temáticas reúne a las correspondientes con el ciclo Carolingio y a *Tablante de Ricamonte*, con el ciclo bretón.

Entre 1907 y 1908, Adolfo Bonilla y San Martín en sus dos partes de *Libros de caballerías*<sup>79</sup>, acomoda algunos de nuestros textos: en la primera parte, bajo el ciclo artúrico incluye a *Tablante de Ricamonte* y en el apartado de “Extravagantes” de la segunda parte, incorpora a *Roberto el Diablo*, *Clamades*, *Oliveros de Castilla*, *Canamor* y *Partinuplés*. Aunque al final del tomo promete un estudio para el siguiente, éste ya no apareció, por lo que no se conocen sus criterios para dicha organización.

Thomas Henry, en 1920<sup>80</sup>, se refiere a estos textos como predecesores de los libros de caballerías castellanos, da cuenta del momento de su traducción y de su divulgación por parte de la imprenta a principios del siglo XVI. Esa manera de acercarse a estos textos ayuda a conocerlos y al mismo tiempo a diferenciarlos de los libros originalmente castellanos, aunque no los menciona como un grupo ni los describe.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>79</sup> *Libros de caballerías*, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles. 1907-1908. VI. Dos partes.

<sup>80</sup> Thomas Henry. *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*. Cambridge. 1920: aunque se traduce al español hasta 1952. *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*. Madrid: CSIC. 1952.

Hacia 1953, Pedro Bohigas<sup>81</sup> las presenta como traducciones de “antiguos poemas franceses de aventuras de muy vario carácter” y como “versiones occidentales de cuentos venidos de oriente”<sup>82</sup> y las engloba como obras de fin de la Edad Media, destacando su pervivencia en la literatura de cordel. Después las divide más específicamente por tema: sea como “otras novelas de fondo histórico”, en las que incluye a *Vespasiano* y a la *Poncella de Francia*; en el “Ciclo Carolingio” donde ubica a *Enrique Fi de Oliva* y *Carlomagno*; en el bretón a *Tablante de Ricamonte* y al resto de nuestras obras las inserta en el apartado “Novelas de aventuras que no pueden agruparse con las anteriores”:

Reunimos bajo esta rúbrica un grupo de novelas cortas, que por lo general proceden de obras más antiguas. La aventura caballeresca y la intriga amorosa constituyen el principal aliciente de estos relatos, y si bien no falta en ellas lo maravilloso en proporción variable, ni el eco de las antiguas leyendas, su acción transcurre en un ambiente más cercano al de la época que las produjo que el quimérico mundo en que se mueven los héroes del ciclo bretón y de los libros de caballerías hechos a su imagen.<sup>83</sup>

En este apartado admite, bajo el rótulo “Novelas de fondo legendario” a *Oliveros de Castilla* y *Roberto el Diablo*; en “Obras inspiradas en temas orientales. Novelas de costumbres” reúne a *Flores y Blancaflor*, *Partinuplés*, *Clamades*, *París y Viana* y *Pierres de Provenza*. A *Canamor*, lo considera con la rúbrica de “Otras obras”.

Cuando en 1974 Daniel Eisenberg preparó la *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, da un paso determinante para que estas obras breves sean separadas por completo de los libros de amplio formato de origen castellano:

Specifically excluded are those short French works, of the fifteenth century or earlier, translated into Spanish, such as *Oliveros de Castilla*, *Partinuplés de Bles*, or *Enrique fi de Oliva*: they are quite different works, and to a degree were translated and published for a different public. (They are scarcely mentioned in the *Quijote*). In any event, they do not form part of Spanish

<sup>81</sup> Pedro Bohigas. “La novela caballeresca, sentimental y de aventuras”. *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona: Vergara. 1953. t. II, pp. 187-236.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 197.

literature.<sup>84</sup>

Al dejarlas afuera de su estudio, principalmente por sus orígenes, y llamándolas “chivalric tales”<sup>85</sup>, Eisenberg también delimita el campo de estudio de estas obras y propicia su investigación específica. María Carmen Marín Pina, comenta de esta nueva clasificación, que, podría decirse, surge de la exclusión y llama la atención de los estudiosos a catalogar y estudiar estas otras obras de asunto caballeresco difundidas por las mismas fechas y con no pocas relaciones comunes, obras a las que Víctor Infantes y Nieves Baranda han acabado por identificar como “relatos caballerescos breves”.<sup>86</sup>

De esta reciente clasificación o identificación se hablará en el apartado siguiente.

### 1.2.1 La clasificación: hacia el “género editorial caballeresco”

Es indispensable hablar en este momento de la denominación que se ha otorgado a estos textos y de la forma en que se les ha agrupado. A partir de la clasificación que hace Daniel Eisenberg, los estudios sobre esta literatura han tomado dos caminos visibles.

Por un lado, se han analizado los libros de gran formato que tratan la materia designada como castellana por José Ignacio Ferreras.<sup>87</sup> En el otro lado se encuentran quienes han estudiado estas obras breves que casi se oponen en sus características a los libros de caballerías y que se estudian principalmente por su formato –breve- ya que es el rasgo que las hermana, y no por sus diversas temáticas. Víctor Infantes y Nieves Baranda se han dedicado a describirlas y, sobre todo, a clasificarlas y nombrarlas. Ya se mencionó la importante labor de

<sup>84</sup> Daniel Eisenberg, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark: Juan de la Cuesta, 1982, p. 89.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>86</sup> María Carmen Marín Pina. “Literatura caballeresca. Estado de la cuestión. Introducción”. *Romanistisches Jahrbuch*, 45 (1994), p. 271.

<sup>87</sup> Cfr. José Ignacio Ferreras. “La materia castellana en los libros de caballerías (hacia una nueva clasificación)”, en *Philologica hispaniensa in honorem Manuel Alvar*, t. III, Madrid: Gredos, 1986, pp. 121-141. No abundo en las características de estas obras por los múltiples trabajos que ya se han hecho al respecto.

Baranda al volver a editarlas según sus versiones más antiguas aún conservadas. Sin embargo, el trabajo para conocer mejor este tipo de literatura ha sido largo, empezando por su denominación.

En 1987, Baranda e Infantes empezaron con el debate de estas obras y desde entonces han ido surgiendo los puntos en común entre todas, sus características y sus nombres.

Según Baranda<sup>88</sup>, el término “relatos caballerescos breves”<sup>89</sup> fue designado por Víctor Infantes en el II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval celebrado en Segovia en octubre de 1987. Sin embargo, esas ponencias no se publicaron debido a que el volumen de las actas se publicó muy posteriormente (hasta 1992) y no fueron incluidas en él por considerarse que el tema ya había sido tratado en otras ocasiones.<sup>90</sup>

En efecto, en 1989, Víctor Infantes trata el tema y aborda estas obras como “narrativa caballerescas breves” al tiempo que las establece como género editorial, por considerarlas al “amparo de una adecuada organización librería de seguras ventas y acertada visión comercial”. Para explicar esto Infantes añade las peculiaridades de estas obras:

Su relación con la mentalidad folclórica y popular, que no exige del lector un esfuerzo cultural desproporcionado; su ejemplaridad moral, que establece una lección ética para el atento cristiano; su anonimía casi exclusiva, producto de una larguísima cadena de elaboración creativa donde cabe la *traslación*, la interpolación, la *abbreviatio*, la *amplificatio* y la actualización hasta codificar un *relato* al gusto y moda de cada situación cultural; su particular estructura estilística (poética de la redundancia, voluntad narrativa cerrada, etc.), que identifica acción y emoción con entendimiento y consecuencia y su unánime brevedad, que abarata costes, permite la nueva edición inmediata y asegura una venta rápida. Esta narrativa sugiere una estrategia editorial perfectamente definida.<sup>91</sup>

<sup>88</sup> Nieves Baranda. “Literatura caballerescas. Estado de la cuestión. Las historias caballerescas breves”, en *Romanistisches Jahrbuch*, 45 (1994), pp. 272- 294.

<sup>89</sup> A su vez tomado de la edición de la *Historia del emperador Carlomagno* hecha por Carlos Gumpert en su tesis de licenciatura de la Universidad Complutense de Madrid, 1986, en la cual les asigna a estos textos la de “relatos caballerescos breves”.

<sup>90</sup> Cfr. Carlos Alvar, en “Presentación” de *Actas al II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1992.

<sup>91</sup> Víctor Infantes, “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial” en *Journal of Hispanic Philologie*, XIII-2 (1989), p. 120.

En 1991, en el artículo titulado “La narración caballerescas breve”, Víctor Infantes vuelve a referirse a nuestros textos como relatos caballerescos breves y explica los aspectos en los que se ha basado para tal denominación:

- Delimitación genérica frente a los *libros de caballerías* insertos en la bibliografía de Eisenberg.
- Origen medieval común, independiente de su adscripción temática o argumental, que los podría vincular individualmente a “ciclos” o “grupos”
- Brevedad de extensión y por tanto (cierta) uniformidad impresa.
- Difusión editorial unitaria y continuada a lo largo del tiempo con parecida historia cultural de conocimiento y lectura.<sup>92</sup>

En el mismo volumen, Nieves Baranda publica el “Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerescas breve”, donde da cuenta del estado de los estudios sobre las 20 obras que conforman este grupo. En 1994, Nieves Baranda las llamó “Historias caballerescas breves” y hace un examen sobre cómo han sido estudiadas estas obras y lo que falta por hacer.<sup>93</sup> En 1995, bajo tal rótulo publica la mayoría de ellas basándose en su primera edición conservada.

Más cercano en el tiempo, en 2000, José Manuel Lucía Megías, las llama “Historias caballerescas” para diferenciarlas de los libros de caballerías:

Quedan fuera del corpus de los libros de caballerías castellanos los textos que conforman otro género editorial: el conocido como Historias caballerescas, libros de formato cuarto, de poca extensión que difunden textos sencillos de materia caballerescas, muchos de ellos de origen medieval.<sup>94</sup>

En cualquier caso, con estas denominaciones, ya sea relatos breves caballerescos, narraciones caballerescas breves o simplemente historias caballerescas, se cumple con el objetivo de concretar el nombre de un grupo de obras breves de origen medieval publicadas a

<sup>92</sup> Víctor Infantes, “La narración caballerescas breve” en Ma. Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, p. 176

<sup>93</sup> Cfr. Nieves Baranda, “Literatura caballerescas. Estado de la cuestión. Las historias caballerescas breves”, en *Romanistisches Jahrbuch*, 45 (1994), pp. 272- 294.

<sup>94</sup> José Manuel Lucía Megías, “Introducción” a *Antología de libros de caballerías castellanos*. Alcalá: CEC, 2001. p. XX.

lo largo del siglo XVI, sobrevivientes algunas de ellas en siglos posteriores, hasta el XIX.

Esta clasificación nos lleva al motivo por el cual están unidos los textos: por su extensión y, aún más, por su formato impreso. Después de muchos años en que estos textos no han podido situarse en un género debido a que su temática es diferente entre sí, ahora, a través de su formato se ha podido determinar que tienen rasgos similares y que además en su producción y distribución se tomaron no sólo en cuenta los contenidos, sino que se elaboraron según una demanda editorial y un formato comercial. Dice Víctor Infantes al respecto:

Todo este panorama se gesta aproximadamente entre 1490 y 1530, básicamente por un motivo fundamental: la difusión y reafirmación de la imprenta. Por esta razón consideramos estos textos un "género editorial" frente a la dificultad de (re)ordenarlos como "género literario" específico. La homogeneidad de su transmisión a lo largo de los siglos los *identifica* como un elaborado producto -perfectamente codificado editorialmente- de un grupo de impresores, respondiendo a una estrategia comercial precisa.<sup>95</sup>

José Manuel Lucía Megías, en su estudio sobre las características externas de los libros de caballerías impresos en el siglo XVI, también encuentra el formato de los textos muy ligado con los requerimientos comerciales:

Este amplio número de impresiones caballerescas que se realizaron a lo largo de un decenio es la respuesta editorial a una demanda del mercado. Un impresor, Jacobo Cromberger, y una ciudad, Sevilla, van a aprovechar todos los medios para sacar sentido comercial a esta situación: de un modo secundario, al utilizar unos modelos editoriales similares en todos sus impresos (como resulta lógico al proceder casi todos ellos de un mismo taller) van a poner las bases, casi inamovibles, de lo que constituirá el género editorial caballeresco.<sup>96</sup>

Los relatos breves caballerescos, impresos en el siglo XVI, son considerados como un género editorial. Este trabajo busca demostrar que además de que sus primeros editores decidieron conferir uniformidad externa a los textos también pudieron propiciar que los textos mantuvieran uniformidad en el contenido. Es por ello que el interés de esta tesis es

<sup>95</sup> Víctor Infantes, "La narración caballerisca breve" en Ma. Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerisca*. Bilbao: Servicio editorial, 1991. p. 179.

<sup>96</sup> José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos, 2000. p. 51-52.

analizar el funcionamiento del narrador en tres de estas obras específicas y así determinar si son o no compatibles entre sí.

### 1.3 *Clamades y Clarmonda, El conde Partinuplés y Tablante de Ricamonte. Justificación de la selección*

El propósito de este trabajo, entonces, es el estudio del funcionamiento del narrador en tres relatos caballerescos breves: *Clamades y Clarmonda, El conde Partinuplés y Tablante de Ricamonte*. Todos ellos se analizarán según la edición de Nieves Baranda, *Historias caballerescas del siglo XVI*.<sup>97</sup>

Estos relatos abarcan las tres variantes temáticas en que Pascual de Gayangos los dividió:

Comprendidos pues bajo la denominación general de *historias* pueden dividirse en varios géneros, según el elemento que más en ellos predomina, ya sea el caballeresco, ya el amoroso-sentimental, y ya por fin, el moral-religioso, que también se mezcló de muy antiguo a la composición de este linaje de libros.<sup>98</sup>

Al hablar de la aventura, el amor y la religión se podrá delimitar, también, el funcionamiento del narrador en tres obras diferentes entre sí, además, éstas bien pueden ser la punta de lanza para el reconocimiento de las otras novelas que no se tratarán aquí.

La elección de *Tablante de Ricamonte* obedece a que es un relato en el cual predominan las aventuras guerreras; además porque es la única obra del grupo que tiene temática artúrica y a todas luces resulta interesante estudiar uno de los relatos artúricos medievales que ha sobrevivido por más tiempo.

Tomo a *Clamades y Clarmonda* como un texto en el que predomina el aspecto amoroso

<sup>97</sup> *Historias caballerescas del siglo XVI*. Madrid: Turner, 1995. *Clamades y Clarmonda*. Tomo II, pp. 618-659. *El conde Partinuplés*. Tomo I, pp. 313-415. *Tablante de Ricamonte*. Tomo II, p. 181-283.

<sup>98</sup> Pascual de Gayangos. *op. cit.*. "Estudio preliminar". p. LVI.

del caballero y se puede considerar una aproximación al estudio de los otros relatos de enamorados como *Flores y Blancaflor*, *Pierres de Provenza*, *París y Viana*. El *Clamades*, además de que cuenta los avatares de la pareja de enamorados que se ve obligada a separarse y buscar el reencuentro, incluye un elemento maravilloso: el caballo de madera volador.

Opté por el *Conde Partinuplés* porque es ejemplo de los relatos con elementos religiosos, ya que su protagonista propaga la fe cristiana, además de atravesar por numerosas aventuras caballerescas. Es necesario establecer aquí que el *Partinuplés* se diferencia tanto de la postura hagiográfica de la *Crónica del rey Guillermo* o *Vespasiano* como del tono didáctico y edificante de *Roberto el diablo*. De suerte que, ya como personaje el Conde Partinuplés cumple con las encomiendas de la caballería y pone gran énfasis en la defensa de sus creencias religiosas frente a las de sus adversarios musulmanes.

## CAPÍTULO 2. EL NARRADOR

### 2.1 La construcción Narrador en la teoría de la novela

A fin de establecer las funciones del narrador en los relatos breves caballerescos del siglo XVI, es preciso hablar antes del narrador, su figura y sus funciones. Para ello, hemos recurrido, entre otros varios autores y trabajos, a la teoría de la novela que María del Carmen Bobes Naves adoptó para analizar *La Regenta*. En esta teoría el narrador tiene una gran relevancia como construcción narrativa a cargo de numerosas funciones en el acto narrativo y se le estudia tomando en cuenta todas sus relaciones. De ella es preciso revisar la definición y caracterización del narrador.

En esta teoría, el narrador cobra una importancia más allá del punto de vista de la narración y de la identificación de la voz narrativa. En casi toda la literatura anterior al siglo XX, el narrador era la construcción mediante la cual se conocía la historia. Hoy entendemos que la imagen y forma de actuar del narrador pueden aportar más datos a los críticos sobre las especificaciones de cierto género, las condiciones culturales que propiciaron las obras y las características que pudieron colocarlas en el gusto del público.

Entonces, el narrador es una construcción más del autor. Éste ha elaborado una historia con personajes, lugares y situaciones diversas (sean sólo producto de su imaginación o parte de su experiencia concreta o de la historia colectiva), y también ha generado la figura que se encargará de transmitir esa historia:

El narrador es una creación textual. bajo cualquiera de las formas que ha adoptado a lo largo de la historia de la novela: es efecto y origen de numerosas posibilidades textuales, y da carácter al género literario "novela", frente a la expresión lírica, o a la dramatización objetiva del teatro.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> María del Carmen Bobes Naves. "El narrador en la novela" en *Comentario semiológico de textos narrativos*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1991. p. 105.

El narrador no es, por fuerza, el autor del texto, el creador del mensaje, ése es el autor “de carne y hueso”. Tampoco es necesariamente parte del relato que enuncia, es decir un personaje.

José Ángel García Landa, por su parte, dice que en la narración ficticia, si bien hay un sujeto de la enunciación bien delimitado (el autor) y un sujeto del enunciado bien delimitado (el personaje), existe como mediación entre uno y otro la figura del narrador, que comparte características de ambos y hace complicado el estudio de la enunciación en la ficción literaria.<sup>2</sup>

El narrador como enunciador, como contador del relato, adquiere también otro tipo de importancia, ya que a través de él es posible configurar algunas intenciones del autor, vislumbrar los rasgos de cierto género o comprender el entorno social en el cual se suscita el relato:

The narrator is the most central concept in the analysis of narrative texts. The identity of the narrator, the degree to which and the manner in which that identity is indicated in the text, and the choices that are implied lend the text its specific character.<sup>3</sup>

El narrador es una creación textual que media entre el autor y el lector, diseñado libremente en cuanto a un conocimiento convencional de la historia y del lenguaje. Pero no es un “ser” independiente, tiene las características y realiza las funciones que el autor le ha delegado. Por esta razón es que muchas veces se confunden el narrador con el autor, pero este último es quien organiza todo el relato, lo crea o lo transforma, y quien crea al narrador según las necesidades de la historia y sus capacidades personales: época histórica, entorno social, personalidad y demás características.

La figura del narrador es una constante en el proceso de la enunciación y tiene competencia para introducirse, según las modas, o según las preferencias de cada autor, en el enunciado, en el texto de la novela<sup>4</sup>. Identificar los rasgos de esta construcción ficcional puede ayudar a identificar algunas de las características de la novela. Sin embargo, la imagen del narrador no siempre está

<sup>2</sup> Cfr. José Ángel García Landa. *Acción, relato, discurso*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 1998. p. 279.

<sup>3</sup> Mieke Bal. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press. 1985. p. 120

<sup>4</sup> Cfr. Bobes Naves, *op. cit.*, p. 110.

caracterizada. A pesar de que, por su carácter de enunciador, él es quien parece elegir contarnos situaciones precisas, los rasgos de ciertos personajes, el orden de los acontecimientos, el narrador no siempre es presentado claramente al lector:

Tenemos, pues, una cantidad de informaciones sobre él que deberían permitir captarlo y situarlo con precisión: pero esta imagen fugitiva no se deja aprehender y reviste constantemente máscaras contradictorias, yendo desde la de un autor de carne y hueso hasta la de un personaje cualquiera.<sup>5</sup>

El narrador, como exigencia del discurso novelesco, está siempre en el proceso expresivo cuyo resultado es el relato. Puede adoptar una forma expresa o una forma latente en el texto pero no puede faltar. Aunque pareciera que el relato se cuenta solo porque no hay rasgos aparentes el relato siempre tiene un enunciador y éste tiene una imagen:

El ser del narrador, su identidad, puede ser definido desde muchos enfoques posibles. Es absurdo decir, como se hace a veces que el narrador no tiene identidad. Más bien diríamos que muchas figuras con distintas identidades pueden asumir el rol de narrador. (...) Su identidad conlleva cierta visión del mundo, ciertas peculiaridades lingüísticas o ideológicas, ciertos atributos y capacidades, etc.<sup>6</sup>

En algunos casos el narrador o enunciador debe prestar sus funciones a otras construcciones como los personajes. A decir de Carmen Bobes esta capacidad de intercambiar la función de contar, la posibilidad de combinar las voces de los personajes con la del narrador mismo es un rasgo distintivo de la novela y da lugar a lo denominado por Bajtin "discurso polifónico"<sup>7</sup>. Siguiendo a Bajtin, Graciela Reyes explica la polifonía en la novela:

En el discurso literario hay un hablante o un sujeto de enunciación primero, básico, el narrador autorizado, pero muchos enunciadores a los que se atribuyen discursos, y muchos locutores a los que momentánea, caprichosa o consistentemente, se deja hablar allí donde la narración progresa como escena. Muchas son, pues, las voces de la narración asumidas o reproducidas por el narrador, y muchas voces que el narrador cita, recita, suscita. En esta algarabía de discursos con orígenes

<sup>5</sup> Tzvetan Todorov. "Las categorías del relato literario" en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, p.185.

<sup>6</sup> García Landa, *op. cit.*, p. 300.

<sup>7</sup> María del Carmen Bobes Naves, *La novela*. Madrid: Síntesis, 1993, pp. 25-26.

diferentes que constituyen la sustancia misma del relato, no siempre es fácil distinguir la voz fundadora, en principio veraz, del narrador.<sup>8</sup>

Para reconocer los rasgos que delimitan la identidad del narrador se deben analizar sus relaciones dentro del texto. Para Todorov, es posible acercarse a esta imagen en un nivel apreciativo: “La descripción de cada parte de la historia comporta su apreciación moral; la ausencia de una apreciación representa una toma de posición igualmente significativa”.<sup>9</sup> Según Germán Gullón, el lector debe atender -consciente o inconscientemente- a lo que dice, a lo que calla, o a lo que sin callar por completo quisiera soslayar. “Cabría identificarlo por sus actitudes frente a los personajes y frente a la fábula, por sus opiniones e intereses. Siendo quien cuenta lo que ocurre, en cada ocurrencia estará de algún modo su reflejo”.<sup>10</sup>

### 2.1.1 Las funciones del narrador como medio para caracterizarlo

Debido a la función del narrador como enunciador, cada una de sus acciones nos dirán mucho más de él y de la configuración del relato. A decir de María del Carmen Bobes, el sentido que pueden alcanzar los hechos y las palabras del mundo ficcional depende de lo que sepa en cada momento el narrador, de la distancia a que se sitúe y cómo lo cuente, en forma directa o dejando a otros que hablen, es decir, de las relaciones que el narrador mantenga con la historia que cuenta y con las palabras de su discurso en el relato. Porque todas las posibles relaciones del narrador con el texto tienen un valor semiótico, puesto que son el resultado de una elección entre dos o más alternativas.

Es indudable que cada una de las formas posibles de relación proyecta sobre la novela matices diversos en la significación: el lector recibirá una información filtrada por las formas que el narrador

<sup>8</sup> Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984, p. 93.

<sup>9</sup> Todorov, *op. cit.*, p.185.

<sup>10</sup> Germán Gullón, *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1976, p. 24-5.

considere convenientes para el mejor sentido de su mensaje. Los signos de la novela no son solamente los lingüísticos: todo lo que está en el texto en forma expresa (unidades) o de forma latente (relaciones), tiene un significado.<sup>11</sup>

Bobes Naves asegura que con el narrador se involucran diferentes categorías, entre ellas la de voz, distancia y conocimiento. Y afirma que el narrador siempre se constituye en el centro de un esquema de sentido que se manifiesta de modos diversos en cada una de las novelas, para darle forma propia y unos valores semánticos y relacionales que la distinguen entre otras novelas. Así, el narrador es fundamental para la creación de sentido. Y cada uno de sus aspectos: el que se coloque a una distancia de las acciones de sus personajes, que asuma una determinada voz o armonice el concierto de voces en una polifonía más o menos amplia, que focalice desde un determinado personaje o que utilice un lenguaje directo o indirecto, crean un sentido a partir de la materia que constituye la historia de la novela.<sup>12</sup>

Lo interesante de esta forma de ver al narrador es que a través de él como enunciador se pueden determinar las características de las obras literarias porque lo considera desde una perspectiva integral donde el narrador tiene varias funciones. A partir de su funcionamiento podremos ver el interior de la literatura.

La construcción del narrador tiene como función definitoria la de contar. Esta función deriva en otras obligaciones por hacer y mediante éstas es posible caracterizarlo. Según Bobes Naves, el narrador, tiene competencias importantes:

Dispone de diálogos. hace cesar o iniciar parlamentos. maneja los movimientos de los personajes. los hace hacer o los hace retraerse. elige el orden de las acciones (lógico, temporal, psicológico, etc.). la dirección del discurso (del pasado al presente, como en la realidad; del presente al pasado, como en el recuerdo; en forma alternada, etc.). Las elecciones textuales del narrador pueden extenderse a todos los elementos y relaciones del texto.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Bobes Naves, "El narrador en la novela", *op. cit.*, p. 112.

<sup>12</sup> Bobes Naves, *La novela, op. cit.*, p. 36.

<sup>13</sup> Bobes Naves, "El narrador en la novela", *op. cit.*, p. 110.

En este trabajo trataré de establecer cómo desempeñan los narradores de tres relatos caballerescos breves del siglo XVI su tarea primordial, la de contar. Para ello tomaré tres aspectos de esta labor: la ubicación espacio-temporal, la presentación de acciones y la presentación de personajes.

En el caso de la ubicación espacio-temporal observaré la descripción de los espacios abiertos, cerrados y maravillosos en que el narrador ubica a los personajes y sus acciones. También la manera en que presenta el tiempo, ya sea lineal o discontinuo.

En la presentación de acciones y de personajes revisaré el interés del narrador por las acciones como los hechos de armas, los encuentros amorosos, los sucesos maravillosos, los episodios que desencadenan la trama y los desenlaces. En la presentación de personajes atenderé a la preferencia del narrador por describir sus cualidades guerreras, cortesés o religiosas, así como la presentación de la dama y el antagonista.

## **2.2 El narrador en los relatos breves caballerescos**

Los relatos caballerescos breves, como ya se vio en un apartado anterior tienen su origen remoto en poemas caballerescos del siglo XII, se fueron transformando hasta su prosificación y traducción al castellano, y permanecieron en el gusto popular hasta principios del siglo XX. Estos trabajos literarios se caracterizan y se unifican por su formato, que es limitado a unos cuantos folios (en la actualidad el promedio de ellos equivale a 80 páginas). Tal rasgo externo determina sus características internas.

Por su corta extensión, estos relatos tienen algunas peculiaridades que se han reflejado en su narrador. Su escasa amplitud delimita sus rasgos: una estructura narrativa lineal y sencilla, abundancia de motivos folclóricos, gusto por la narración de aventuras más que por el análisis de las emociones o la psicología y un estilo simplificado en su vocabulario y homogéneo en sus

estructuras. Asimismo, incluyen motivos, aventuras o modos propios de la caballería literaria.<sup>14</sup>

Los relatos breves caballerescos cuentan sólo una historia, sea de amantes separados que se reencuentran, sea las aventuras de un caballero andante, las peripecias de un caballero que defiende su fe, de un héroe épico o de un santo. Por lo general, se centran en la historia de un caballero y los avatares que resultan entonces: amorosos, guerreros, religiosos, épicos y hagiográficos.

La mayoría presenta un *héroe* como elemento central del relato. héroe que suele ser un *caballero* codificado según modelos literarios y conceptuales existentes con anterioridad. Esta codificación remite a pautas de comportamiento y de actuación tomadas de esos modelos (libros de caballerías, *romances*, etc.) que marcan la caracterización básica del personaje central como identificación tópica.<sup>15</sup>

Los protagonistas de estos relatos obedecen los códigos establecidos en los *romans* y en los tratados sobre la caballería. Tienen como modelo al caballero valiente y leal a su rey, con gran capacidad guerrera, vestigio de la milicia feudal; al caballero cortés y comprometido con su dama, es decir enamorado, bien educado y sensible, producto del *amour courtois*; al caballero cristiano, defensor de los necesitados, brazo armado de la justicia y amigo confiable y desinteresado, aporte de la ideología medieval.

El desarrollo de la narración es lineal, sin evidentes complicaciones estructurales ni elementos de intriga que puedan confundir al lector, por lo que los argumentos se concentran y el trabajo del narrador es más concreto, pero no más simple.

Esto se debe a que dichos relatos caballerescos deben respetar, en lo que su volumen les permite, algunos tópicos genéricos como el viaje o itinerancia del caballero, las batallas, incluyendo las situaciones que las propician y su resultado, así como los encuentros amorosos. Además, en el caso de los relatos que provienen de *romans idílicos*, como son *Flores y Blancaflor*, *París y Viana*,

<sup>14</sup> Cfr. Baranda. "Introducción", a *Historias caballerescas del siglo XVI*. *op. cit.*, p. XXXII.

<sup>15</sup> Victor Infantes. "La narración caballerescas breve", *op. cit.*, p. 176.

*Pierres y Magalona, Clamades y Clarmonda*, el narrador debe contar las aventuras de cada uno de los amantes antes de reencontrarse, lo que Víctor Infantes llama “relatos geminados”.<sup>16</sup>

El narrador en los relatos breves caballerescos tiene ciertas peculiaridades, que no han sido estudiadas, ya que apenas se empiezan a desentrañar las historias de cada relato y sus avatares en el gusto popular.

### 2.2.1 Particularidades de los relatos breves con respecto a la novela de caballerías

El narrador en la literatura caballerescas se presenta como un cronista y, en algunos casos, su imagen se confunde con la del autor. María del Carmen Bobes Naves observa que los libros de caballerías lo proponen como un cronista, debido a su desarrollo desde la poesía épica a la novela, pasando por la historia; por lo que el género caballeresco considera convencionalmente las novelas sobre caballeros andantes como crónicas de caballeros que tuvieron existencia real.<sup>17</sup>

El género se formó como un desdoblamiento de la historiografía. Desde sus inicios se trató de emparentarlo con la historia de los linajes bretones que desembocaron en los relatos corteses que inauguraron los *romans* artúricos de Chrétien de Troyes. El género buscó presentarse como parte de la historia, o por lo menos como genealogía de caballeros. A fin de que las relaciones de las aventuras ficticias de caballeros andantes no fueran rechazadas del todo, las “disfrazaron” de historia.

Para Juan Bautista Avallé-Arce en este histórico proceso de dignificación de la mentira-ficción surge la estrategia de encubrirla con la capa de verdad-historia, por lo que se identifica a la “Novela (mentiras) con la Historia (verdades)”:

<sup>16</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 176.

<sup>17</sup> Cfr. María del Carmen Bobes. *La novela*. Madrid: Síntesis. 1993. p. 85.

Nos hallamos, por consiguiente, ante una infidencia de dimensiones colosales, porque lo que busca el narrador es el engaño total del lector. Quiere hacerle creer que el cúmulo de mentiras que forman el *Amadis* es una historia, que lo imaginario es acontecido, que la Ficción es la Historia, lo que para el moralista equivale a la insultante desvergüenza de pretender que la Mentira es la Verdad.<sup>18</sup>

Uno de los recursos que se utilizó para que los *romans* de caballerías se legitimaran a través de la historia fue otorgarles un pasado lejano y convertirlos en libros o manuscritos encontrados. La existencia de ese libro atestiguaría, también, la autenticidad de lo ocurrido. Los testimonios medievales son muy numerosos en cuanto a considerar el libro escrito como sinónimo de verdad y de autoridad.<sup>19</sup>

Desde los comienzos de la literatura artúrica, el libro preexistente recién “hallado” -o “descubierto” convenientemente para el relato que contiene la vida y aventuras de reyes y caballeros-, se torna un componente casi indispensable, como se ve en el prólogo a la *Historia regum Britanniae*:

Me tenía maravillado no encontrar nada –aparte de la mención que de ellos hacen Gildas y Beda en sus luminosos tratados- acerca de los reyes que habían habitado en Britania antes de la encarnación de Cristo, ni tampoco acerca de Arturo y de los muchos otros que le sucedieron después de la encarnación (...) En estos pensamientos me encontraba cuando Walter, el archidiacono de Oxford, hombre versado en el arte de la elocuencia y en las historias de otras naciones, me ofreció cierto libro antiquísimo en lengua británica que exponía sin interrupción y por orden, y en una prosa muy cuidada, los hechos de todos los reyes britanos, desde Bruto, el primero de ellos, hasta Cadvaladro, hijo de Cadvalón.<sup>20</sup>

El deseo de que el *roman* fuese considerado verdadero, como historia de caballeros concretos, no fue la única razón para la utilización del tópico del manuscrito preexistente, ni su única manifestación. Según María Carmen Marín Pina, buscaba un anclaje en la historia verdadera para encontrar el prestigio que la imaginación por sí sola no tenía entre los doctos y que en estos libros pudiesen verse proyectados algunos de los intereses monárquicos y el recuerdo de la historia

<sup>18</sup> Juan Bautista Avalle-Arce, “Los narradores del *Amadis*”, en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura española en homenaje a Brian Dutton)*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 72.

<sup>19</sup> Cfr. Juan Manuel Cacho Blecua, “Introducción” en el *Amadis de Gaula*, Tomo I, Madrid: Cátedra, 1996, p. 95.

<sup>20</sup> Geoffrey de Monmouth, *Historia de los reyes de Britania*, Madrid: Siruela, 1984, p. 1.

más inmediata.<sup>21</sup> Se puede atribuir este recurso a la preferencia de la cultura medieval por el modelo de conocimiento apoyado en Autoridades.

This device (for that it is) solved several problems for Montalvo. It ostensibly freed him of responsibility of the work, except that of "translating" it correctly, while at the same time invested it with the allure of remote places, similar to the later use of eastern European locale Golden Age drama. Above all, it allowed the book to be presented as a work of an eyewitness, an official chronicler, similar to a historian such as López de Ayala, who both recorded events and anticipated in them.<sup>22</sup>

El tópico del manuscrito hallado se desarrolló a lo largo de toda la vida del género en la Península Ibérica; sin embargo, presentaba a su vez otro problema, la traducción. Por lo general estos libros encontrados, estos manuscritos antiguos, fueron escritos en lenguas extranjeras, consideradas exóticas: griego, árabe, latín, caldeo, húngaro, frisio, inglés, alemán.

Para nuestro tema, la importancia del manuscrito hallado radica en que, por lo general, la "historia" que cuenta fue hecha en apariencia en idiomas distintos que es necesario traducir. Así, entre el relato y el lector se generan más intermediarios que el solo narrador, de modo que el autor se presenta como traductor.

Así, el narrador, la instancia literaria que se encarga de darnos a conocer la historia, en realidad, la conoce por medio de un manuscrito que es narrado, a su vez, por otra instancia, generalmente un personaje al que se le denomina *sabio*.

Los sabios, o falsos autores primigenios, son testigos presenciales de los hechos, por lo tanto se convierten en narradores-personajes y debido a que tienen prestigio moral, lo que cuenten se tomará como verdadero. Además, gracias a sus poderes de adivinación, pueden adelantar algunas aventuras que ocurrirán a los protagonistas. Este recurso justificará saltos en el tiempo de la narración, y tratará de mantener cierta verosimilitud en el relato.

La presencia del *sabio*, en tanto personaje y autor, fue muy desarrollada en los libros de

<sup>21</sup> Cfr. María Carmen Marin Pina. "Introducción" a *Primaleón*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. 1998. p. XI.

<sup>22</sup> Daniel Eisenberg. *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark: Juan de la Cuesta. 1982. p.122.

caballerías del siglo XVI y su influencia directa puede venir de la figura de Merlín tomada de la literatura artúrica.

Es por ello que en tales novelas tenemos que enfrentarnos a un segundo narrador (que también es el autor o traductor) que no sólo “traduce” o transcribe tal cual las palabras del primer narrador (o sabio), en algunas obras, da sus propias opiniones, o se encarga de organizar toda la narración, por ejemplo, en *Flor de caballerías*, “escrita” en griego por los sabios Menodoro y Belacrio:

En cualquier caso, el traductor no sólo va a ocuparse de dar a conocer en castellano lo escrito por los sabios griegos sino que también intentará mejorar el original encontrado, añadiendo “por conjeturas lo que faltava” (fol. 46r), llegando a criticar el cómo de expresarse de algunos de ellos. (...) Predominan los comentarios sobre la veracidad de lo narrado por los sabios cronistas (...) Así mismo, y como es también habitual en las continuaciones del *Espejo de principes y caballeros*, son frecuentes los comentarios marginales del traductor al hilo de la historia narrada.<sup>23</sup>

Teniendo en cuenta estos tópicos, el manuscrito hallado y la falsa traducción, la figura del narrador en los libros de caballerías adquiere tantos matices como obras se estudien. Cada traductor-narrador funciona de manera muy distinta, por ejemplo, en el caso del *Amadís* y de las *Sergas de Esplandián* el mismo Montalvo tiene dos actitudes diferentes: una, frente a un manuscrito que efectivamente encontró, el *Amadís* primitivo, y otra frente a su propia creación:

Al final [Del Esplandián] Montalvo anuncia al lector en el capítulo 98 que se ha cansado de esforzarse por “emendar” una narración tan mal organizada y ha decidido abandonar la tarea. Por primera vez Montalvo se refiere a sí mismo en primera persona; aunque lo cierto es que sigue sin aclarar su verdadero papel –si es realmente autor o simplemente editor-.<sup>24</sup>

En los relatos breves caballerescos, sin embargo, los tópicos del manuscrito hallado y de la falsa traducción, así como el del primer autor o sabio, no se encuentran. Los relatos ya desde sus

<sup>23</sup> José Manuel Lucía Megías. “Introducción” a Francisco Barahona. *Flor de caballerías*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. 1997. p. XXIX.

<sup>24</sup> Edwin Williamson. *El Quijote y los libros de caballerías*. traducción de J. M. Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1991. p. 100-101.

títulos, se denominan historias como *La Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, *Historia del emperador Carlo Magno*; y también se denominan crónicas, sobre todo cuando se tratan de relatos épicos: *Corónica de Ruy Díaz*, *Crónica del noble cavallero Fernán Gonçales*.

Sea por desinterés o por falta de espacio, no se preocupan por pretender demostrar su veracidad. Pareciera que una vez manifestada su denominación ya está dicho su género.<sup>25</sup> En esa indiferencia por emparentarse con la Historia y con la verdad, los relatos breves no profundizan acerca del origen de su narración, puesto que no dicen provenir de un libro antiguo encontrado.

Si en la novela de caballerías se construye un relato en torno al relato, –a través del tópico del manuscrito hallado ya en una cueva, en un barco o como regalo excepcional– en las obras que analizamos se omite, incluso, la información extra textual sobre su origen. Sólo en algunos textos se explica cómo es que el narrador conoce el relato o de dónde lo sacó, sea verdad o invención. Por ejemplo, en el prólogo de la *Crónica del noble cavallero Fernán Gonçales* dice lo siguiente: “Aquí comienza una historia breve, sacada de las sumas de las crónicas de España,...” (*Fernán Gonçales*, I, p. 499)<sup>26</sup>. Otro caso es la explicación del traductor (construcción textual o en efecto quien trasladó el texto) en el amplio prólogo de la *Historia del emperador Carlo Magno* que define su trabajo:

Por ende yo, Nicolás de Piemonte, propongo de trasladar la tal escritura de lenguaje francés en romance castellano, sin discrepar, añadir ni quitar cosa alguna de la escritura francesa. Y es dividida la obra en tres libros (...) Y fueron sacados estos libros de un libro bien aprovado llamado *Espejo Historial*. (*Carlo Magno*, II, p. 434)

<sup>25</sup> Victor Infantes dice en su estudio sobre la titulación en la prosa de los Siglos de Oro, que “cada texto literario busca su propia identidad y diferencia frente a otros textos y es a veces en su singular (o colectiva) titulación cuando encuentra el género al que pertenece”. Victor Infantes, “Tipologías de la enunciación literaria en la prosa aurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (I)”. En *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Tomo III. Pamplona-Toulouse, Griso-Iemso, 1996, p. 266.

<sup>26</sup> A partir de ahora, todas las referencias a los relatos breves caballerescos las indicaré entre paréntesis con el nombre resumido del texto, el tomo y el número de página. Todas las obras citadas están tomadas de *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. de Nieves Baranda, 2 vols. Madrid: Castro Turner, 1995.

El otro texto que explica su origen, incluso desde su título es *La Poncella de Francia*: “Sacados de la crónica real por un cavallero, enviado por embaxador de Castilla a Francia por los serenísimos reyes don Fernando y doña Isabel, a quien la presente se dirige”. (*Poncella*, II, p. 347)

Salvo estos tres casos, que podrían derivar de la tradición épica y carolingia, ninguna de las historias breves caballerescas editadas por Baranda presentan una justificación de su conocimiento por el narrador. Si bien otra de ellas ofrece una justificación de la historia misma, *La crónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y Jofre*. En el primer párrafo del texto, que hace las veces de introducción, el narrador ofrece algunos datos acerca de lo que contará:

De todos es sabido cómo el rey Artur fue emperador entre los reyes de su tiempo. el qual. por especial gracia de Dios. alcançó que en su tiempo y en su reino se començase la demanda del Santo Grial. según más largamente lo leeréis en el *Baladro* que dizen de *Merlin*. (...) E era costumbre que en armando algún cavallero. escrevian el día. y quién era. y en cúa demanda iba: y ponianlo en el libro de las hazañas todas las aventuras que le acontecian: y cuando moria. dexavan allá su escudo y lança. y él muerto. leianse sus cavallerías. (*Tablante*, II, p. 183)

Con esta información, el narrador presenta la temática que abordará, e intenta que tales historias sean tomadas por ciertas y por ello revela cómo eran escritas y la razón para hacerlas así. A lo largo de la historia el narrador hará pausas en las acciones del protagonista para describir cómo se va escribiendo la misma historia en la corte tal como él ya lo ha explicado en las líneas iniciales, aunque también es cierto que nunca menciona dónde consiguió tal libro. Este es el caso único de preocupación por generar una historia del texto.

Los narradores de los relatos breves caballerescos, sin el subterfugio del manuscrito hallado, sin los traductores, ni sabios, ni demás construcciones como intermediarios, se presentan como el transmisor final de la historia.

### 2.2.1.1 Narrador-juglar

Debido quizás al poco espacio, a la mano dura de un editor o al proceso de transformación

de las obras publicadas desde principios del siglo XVI, el narrador tiene muy pocos rasgos que permitan delimitar su figura. Ya que no se trata de un traductor expresamente presentado como tal, ni a un autor o cronista declarado, el narrador en estas obras aparece con trazos ligeros. La narración es contada casi desde afuera, con una aparente objetividad, aunque su foco de atención sea el personaje principal. El narrador ni siquiera es presentado como un testigo presencial, sino sólo como un trasmisor de la historia.

Cuando el narrador se llega a referir a sí mismo ya sea por ejemplo, en singular, “Yo no vos podría dezir” o en plural, “E bolvamos al conde”, se debe a tópicos caballerescos o a recursos retóricos para la estructuración del relato, más que con el objetivo de presentarse. Además, aunque cuenta desde la ideología dominante, por lo general el cristianismo, sus ventajas y la lucha contra los moros, pocas veces ofrece su propia opinión sobre los hechos que narra. No hace glosas de las actitudes de los personajes, ni comentarios acerca de las acciones. En algunos casos, los menos, como en *Pierres de Provença y la linda Magalona*, se limita a utilizar el tópico de lo indecible<sup>27</sup>:

“Yo no vos podría dezir la meitad del plazer y la alegría que avian el uno del otro. mas todo lo remito a la discreción de cada uno. ca mejor se puede pensar que dezir ni escrevir”. (*Magalona*. ll. p. 3+1)

Utiliza ciertas prerrogativas propias de su labor sólo con el propósito de acentuar el dramatismo de algunos pasajes. Por ejemplo, recurre a la actualización dramática cuando los amantes se están conociendo, como el el siguiente fragmento de *El rey Canamor*:

Y dixo Canamor:

—Señora. vuestra buena ventura fue la mía. ca bien creo que en el mundo no ay muger que tan hermosa sea como vos. E agradézcolo a Dios. mi señor. que me traxo a lugar do vos pudiese aver. ca siempre seré vuestro e así me podré alabar que soy vasallo de la más hermosa y mejor dama que en el mundo ay.

<sup>27</sup> Ernst Curtius dice al respecto: “Este tipo de tópicos. que yo llamo de “lo indecible” (unsagbarkeit). tiene su origen en el hábito de insistir en la incapacidad de hablar dignamente del tema. que. desde Homero. ha existido en todas las épocas. En el panegirico. el autor “no encuentra palabras” para elogiar convenientemente a la persona”. Ernst Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*. Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica. 1998. p. 231.

E la donzella respondió entonces:

—Cavallero, vos avéis hablado muy bien y pues que vos assi lo queréis, yo otrosí me puedo alabar que soy del mejor cavallero y más sin miedo que dueña en el mundo puede aver. (*Canamor*, II, p. 17)

Así mismo, los personajes tienen la palabra para expresar desesperación, alegría o algún sentimiento exacerbado; sirva como muestra esta disertación de Oliveros en *Oliveros de Castilla y Artús d'Algarve*:

—¡O, nobles cavalleros!, cuyos ánimos son inclinados a loable arte militar, oy perdéis a Oliveros, que en ella mucho se esmerava. Ya se escureçerán nuestras muy lucidas armas; ya cessará nuestro quebrar de lanças; nuestras sutiles invenciones oy se acavan; las justas, los torneos y los grandes golpes de nuestros vigorosos braços, el tañer de trompetas y sacabuches oy avrá fin. (*Oliveros*, I, p. 199)

Este recurso también se utiliza para los inicios de las batallas, en las noticias sobre los caballeros y de manera usual en alguna situación que generará acciones importantes en la trama. Igualmente, el narrador da a conocer los pensamientos de los personajes sólo cuando éstos desembocarán en alguna acción de la trama, como enfrentamientos o traiciones. Nótese en este fragmento de *Enrique fi de Oliva*:

Porque este traidor conde Tomillas no podía partir de su voluntad lo que avia pensado, de casar su fíja Aldigón con el duque de la Rocha, desque las bodas fueron fechas y el duque se quería ir con su muger a su tierra armó este traidor una traición grande que fizó, como oiréis adelante. (*Enrique fi de Oliva*, I, p. 114)

Y por lo general cuenta pensamientos generales, que no demuestran su conocimiento, pues bien podrían notarse en el ambiente, como si fuera un testigo presencial:

Y hecha la fiesta, grandes honras y gran valor fue dado al cavallero no conocido de las armas blancas y ninguno lo conoció, assi que todos los cavalleros se tornaron para sus tierras muy desconsolados como ellos no llevavan ninguna joya ni honor: y peor era que no sabían a quién el honor pudiesen dar de aquella fiesta. (*París y Viana*, II, p. 676)

En los relatos breves el narrador presenta escasas características. Así como no tiene importancia la justificación de la procedencia del relato, tampoco importa la explicación sobre la construcción que narra, que bien podría agregar aún más el valor de verdad que el género requiere.

Sin embargo, este hecho acerca más estas pequeñas obras a la ficción moderna, donde el narrador omnisciente no explica su procedencia, ni sus objetivos. Pero sería sólo un germen apenas, pues en el siglo XVI y en nuestros textos, el narrador se presenta más como transmisor de la historia, como si fuera un cronista o incluso sólo un juglar.

Hay que añadir que estos textos, como ya se ha dicho en algún momento, se imprimen luego de un largo proceso de readaptación<sup>28</sup> y conservan muchos rastros que hacen patente su paso por la oralización, porque eran leídos en voz alta. Esto se observa porque quedan algunos de los recursos y palabras que se usarían en su *performance*. Por ejemplo, la utilización de las palabras “oiréis”, “se os dirá”, que refieren directamente el acto de escuchar el relato: “El qual quebrantó después, según adelante oiréis” (*Canamor*, II, p. 92); “y dexando el duque en el mal propósito y voluntad que oyestes” (*Roberto el diablo*, I, p. 551); “E aquí dexaré de hablar de Oliveros, que está en la nao, y diré de Artús”. (*Oliveros*, I, p. 200).

Otro rasgo que habla de la oralización por la que pudieron pasar muchos de estos relatos es el resumen que se hace cuando se cambia la atención de un personaje a otro: “Ya habéis oído cómo Oliveros se partió de Castilla del grande sentimiento y inestimable dolor que ovo el rey su padre...”. Estas frases sirven como conectores entre uno y otro personaje, para no confundir al lector y sea más fácil hablar de ambos. También hay algunas frases que buscan llamar la atención del receptor: “Agora oíd qué fue a pensar el traidor del enano que Dios maldiga...” (*Reina Sebilla*, I, p. 422).

Claro que estos elementos de oralidad están más presentes en ciertos relatos, como *La reina*

<sup>28</sup> Nieves Baranda dice que “este proceso de transformación de obra literaria en literatura de cordel se produce cuando el impreso convierte la obra en un objeto tipográfico caracterizado por su aspecto externo y por su precio. Comienza con sus primeras ediciones. Los textos importados de otras lenguas sufren un primer proceso de adaptación en su traducción al castellano: el *Partinuplés* pierde gran parte de su riqueza descriptiva; el *Carlo Magno*, ciertas escenas escabrosas; el *Oliveros* añade detalles bélicos o dramatismo a las situaciones; *Tablante* suprime los episodios burlones para con sus personajes”. Nieves Baranda, “Introducción” a *Historias Caballerescas del Siglo XVI*, Madrid: Castro Turner, 1995, p. XXXIII.

*Sevilla, Roberto el Diablo, Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe y El conde Partinuplés*, mientras que hay otros como *La Poncella de Francia, Fernán Gonçales o Carlo Magno*, en donde no son evidentes los rasgos de oralidad debido a que evidentemente los relatos están tomados de libros de crónicas: “Léese en el Espejo historial que...”. (*Carlo Magno*, II, p. 449). En la mayoría restante estos rasgos son más esporádicos.

Aún así, estos detalles, aunados a la poca caracterización del narrador, dan la impresión de que no sólo está contando la historia, sino ejecutando la *performance* de la misma. Es decir que el lector presencia, más que los hechos narrados, la puesta en escena en forma oral.

A esto se añade la constante mención de un punto de referencia que evita que se piense que el narrador es el autor, traductor o testigo de la historia narrada. Aunque puede ser otro rastro más de oralidad, se encuentran referencias a la “historia”, “cuento”, “libro”. Este recurso se utiliza, sobre todo, cuando se inicia un capítulo o se cambia de un personaje a otro: “Dize el cuento que la reina Sebilla y Baruquel anduvieron tanto sus jornadas...” (*Reina Sebilla*, I, p. 448). También lo utilizan para aclarar alguna parte de la historia: “Dize la historia que el rey de Galizia y de Portugal, que eran cristianos, hazían cierto tributo a Felice, que era moro, rey de España” (*Flores y Blancaflor*, II, p. 137).

Casi todos estos narradores no justifican su función dentro de la obra y utilizan algunos rasgos de oralidad en la estructuración del relato para explicar ciertas partes de éste y para apelar al receptor. Este recurso les otorga más la imagen de un juglar que de un cronista. Los rasgos más particulares de estos narradores se pueden observar analizando cómo realizan su función de contar.

### 2.2.1.2 Aventuras de un solo personaje

Una de las diferencias más marcadas entre las novelas y los libros castellanos de caballerías con los relatos breves, es la presentación de muchas aventuras con gran cantidad de personajes en

el relato. En cambio, los relatos breves se concentran en las aventuras de un solo personaje o de dos, cuando mucho, como son los *idílicos* o, por ejemplo, *Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*. Así, el narrador funciona en torno a un solo personaje.

En la mayoría de los relatos geminados que revisamos, aunque los amantes tienen la misma importancia, por lo general se destacan más las aventuras caballerescas o cortesas que vive el caballero, en contraste con las acciones de devoción y obras de caridad de la dama. Aunque a veces las transiciones entre el interés de uno y de otro personaje se presentan con las fórmulas de oralidad, “e dexemos de hablar...” en muchos casos este cambio de interés se hace de maneras más sencillas: “y fue assí dada la sentencia para que Blancaflor fuesse quemada de allí a tres días. Y en esto Flores no sabía cosa ninguna, pero estando con el duque su tío vínole de súbito un gran tristor al corazón...” (*Flores y Blancaflor*, II, p.151).

La función de contar del narrador está dedicada al personaje principal, de él podremos conocer sentimientos y anhelos -aunque no del todo desarrollados-, sus batallas, su genealogía y, si es necesario, su historia personal. En cambio, las descripciones y presentaciones de los otros personajes, los padres, las doncellas, los señores, e incluso los enemigos, se darán sólo cuando ayuden a caracterizar al caballero principal:

En aquel tiempo en tierra de Roma avía un noble cavallero el qual era muy rico y potente. e por su grand valor y cavalleria era mucho apreciado y querido. y se llamaba micer Jorge de la Colona. Este cavallero amava por amor a Magalona y no era amado de ella. E un día confiándose de su fuerça. él propuso en su coraçón de hazer algunas justas en la ciudad de Nápoles por demostrar su fuerça.  
(*Magalona*, II, p. 309)

Este caballero, por supuesto, es vencido en dicho torneo por Pierres, el caballero protagonista. Mucho de lo que cuenta el narrador tiene como propósito el lucimiento del personaje principal. Esto bien puede deberse al escaso espacio que hay: se da prioridad a los sentimientos de éste y si se detiene en otros personajes es para destacar al héroe. En ocasiones lo hace alabando las virtudes del caballero contrincante, como Tablante frente a Jofre; en otros momentos se hace un

contraste entre la fealdad o deformidad del oponente frente a la hermosura de la dama o del propio caballero, como en el género caballeresco en general.

En estas obras, el afán de estrechez se puede observar también en que las aventuras pasadas o antecedentes del héroe aparecen sólo como referencia para centrarse en las aventuras claves del relato. Por ejemplo: “Y desde de allí se partió, Canamor pasó muchas aventuras que serían graves de contar” (*Canamor*, II, p. 14).

Como en todo *corpus*, hay historias en las que se tiene que hablar de un contexto, tal es el caso de las narraciones de origen épico. Con estilos diferentes todos los narradores tratan de centrarse en el caballero o en la heroína. En la *Poncella de Francia*, el narrador se detiene para describirla físicamente:

E aunque salga del propósito en que escrivo, bien es que sepáis las verdaderas figuras de su persona. Ella era muy alta de cuerpo. más que otra muger. y todos los miembros muy rezios y doblados: el rostro más varonil que de dama: los ojos los tenía amarillos y bellos y de muy alegre vista. nariz y boca en su rostro bien puestas: toda ella junta parecía muy bien, y los cabellos muy largos y ruvios. con los quales ella fazía diversos tocados; e en las batallas los traía por fuera sobre la armadura. aunque le era assaz peligro.” (*Poncella*, II p. 382)

Estas son las características centrales que en términos amplios tienen los narradores en los relatos breves caballerescos.

### **2.3 Tipología del narrador en *Tablante de Ricamonte*, *Clamades y Clarmonda* y *El Conde Partinuplés***

En este apartado revisaremos los tipos de narradores que tienen los relatos *Tablante de Ricamonte*, *Clamades y Clarmonda* y *El conde Partinuplés*, según sus funciones. En las obras específicas que analizo, los autores a través de la construcción que llamamos narrador tratan de mantener la sencillez y concisión, tienen el propósito de destacar a su personaje principal. En la

medida en que presenta al caballero, sus acciones y sus relaciones, cada narrador pone en relieve la función propia del personaje, sea caballeresca, cortés o cristiana.

Para este trabajo fueron elegidas tres obras que tenían uno de estos elementos a fin de comprobar si el narrador funciona siguiendo el elemento preponderante. En busca de la poca extensión y de la obligada simplicidad de los textos, cada narración debe dedicarse, en principio, a mantener como caballerescos los relatos; para ello necesitan la definición clara del personaje. Como se verá a lo largo de éste y del siguiente capítulo, la atención de los narradores está dirigida al caballero y al elemento que le destaca, y en torno a ello desempeñan sus funciones narrativas.

En los relatos que revisaremos es claro el elemento decisivo: en el *Tablante de Ricamonte* procura toda su atención al caballero guerrero; en el *Clamades y Clarmonda* destaca a un caballero cortés y en el *Libro del conde Partinuplés* presenta a un caballero cristiano. Cada uno de los narradores funciona alrededor de estos caballeros, por lo que los he llamado respectivamente, narrador guerrero, narrador cortés y narrador cristiano.

### 2.3.1 Narrador guerrero

Este es el tipo de narrador en el *Tablante de Ricamonte*. El narrador guerrero destaca los hechos de armas que vive el caballero, pero también da importancia a los motivos de éste para emprender la aventura, sus sentimientos y su proceso de formación caballeresca.

En el *Tablante*, el narrador muestra la capacidad guerrera de Jofre, misma que se desarrolla a lo largo del relato, por lo que describe con detalle desde su armadura caballeresca:

Y el otro día lunes el rey le armó cavallero. y mandó a su camarero que le diesse un cavallo bueno de los suyos. y un escudo y una lança. y su loriga como es costumbre de cavalleros: y él combidó a comer a todos los donzeles del rey. y a los cavalleros y amigos a su posada. Y quando Jofre veló las armas. siempre estuvo de rodillas y rogando a Dios que le ayudasse a todo lo que començase. Y esto hecho. embió a las dueñas y donzellas de la reina gran colación y muchos guantes. y cosas que él vido que era uso entonces de dar. Y cavalgó en su cavallo. y armóse. y delante de la puerta de palacio passó

muchas carreras; y todos loaban la forma de su cavallería y a todos parecía bien, y todos dezían que avía de ser buen caballero. (*Tablante*, pp. 194-195)

Hasta los golpes que propina a cada nuevo contrincante:

Y luego que ambos cayeron, fueron en pie y pusieron mano a las espadas, y fuéronse el uno contra el otro y començáronse a dar tan grandes golpes que era maravilla. Y cayóse a Jofre el puño del espada y sintiólo, y porque no le faltase al mejor tiempo, dio un salto y abraçóse con el cavallero; y como hombre de gran fuerça, dio Jofre con el cavallero en el suelo y queríalo degollar. (*Tablante*, p. 206)

Aunque la misión del narrador se desempeña en un marco escueto, en términos editoriales, es posible obtener en la lectura un considerable número de informaciones sobre el caballero y su desarrollo:

Y començáronse a dar muy grandes golpes, que saltavan las rajas de los escudos y aún se cortavan las armas y la carne. Y a los primeros golpes el cavallero andava tan bueno como Jofre, pero mientras más andavan, más enflaquecian los golpes del cavallero y más engrandecían los de Jofre. Y en esto dio Jofre al cavallero un golpe que le entró en el cuerpo, en lugar do iva mucha sangre, aunque no era peligroso. (*Tablante*, pp. 229-230)

El narrador guerrero ofrece información sobre las acciones de Jofre, y se observa en su discurso la empatía que la narración le ha hecho mantener con el caballero a fin de que conozca todo sobre lo que cuenta; la manera en que describe los movimientos en las batallas, además de la vestimenta de los caballeros y sus costumbres:

Y tiró el freno a su cavallo y tendió su lança cabe la pared, y tiróse el yelmo y púsolo a la cabecera, y adurmióse. Y acaso cerca del día llegó allí un cavallero andante, y venía a reposar allí, que lo solía fazer assí; y como llegó ovo conocimiento de cómo era cavallero andante. Y Jofre despertó y como lo vio, levantóse. (...) Y Jofre le preguntó si era cavallero armado, y él le dixo que no, sino aventurero. Y Jofre le rogó que le dixese que qué aventura avía en aquella tierra. (*Tablante*, p. 208)

En general, el narrador guerrero manifiesta lo que el caballero aventurero hace, su desplazamiento, sus batallas y sus intereses, sobre todo para ganar honra y estar a la altura de su

adversario: Tablante de Ricamonte.

Y Jofre pensava otro tanto como Tablante, que nunca avía fallado cavallero que tales golpes le diesse. Y andando en esto, pensó Jofre que podría ser que el cavallero cobrase fuerça y que él no recibiría honra, y acordósele cuyo fijo era y cuyo cavallero era. Embracó el escudo y tomó la espada con ambas manos, y como era moço, dio un salto cerca de Tablante y dióle con tan gran golpe encima del yelmo que se le abolló. (*Tablante*, p. 272)

Si bien da mucha importancia al desempeño guerrero de su personaje central, el narrador también incluye, como se verá en el próximo capítulo, otros aspectos del caballero aunque de manera mucho menos llamativa.

### 2.3.2 El narrador cortés

El narrador del *Clamades* es un narrador cortés ya que sus funciones están centradas en el aspecto amoroso-cortés del caballero. A pesar de que Clamades es un caballero con suficiente fama guerrera, el narrador sólo menciona ésta como una referencia lejana; no le da demasiada importancia a la caballería puesto que su armadura es apenas descrita: "el qual luego que supo las nuevas vino a su padre, el qual lo hizo luego cavallero y le dio el cargo de la guerra" (*Clamades*, p. 621).

Sin embargo, el narrador cortés describe minuciosamente los momentos en que Clamades conoce a su dama, Clarmonda, y no escatima espacio para describir los sentimientos de los amantes: "E no cale preguntar si ella plugo a Clamades, que él fue tan encendido de su amor que él deliberó de la bessar antes que se tornasse" (*Clamades*, p. 626).

La narración logra mayor dramatismo al hacer que el narrador describa, pormenorizadamente, la entrada de Clamades al Castillo noble, donde conoce a Clarmonda:

Y después, como hombre esforçado, deliberó de ir más adelante y entró en una cámara en donde vio

un gran gigante que dormía todo vestido encima de una cama y vio muchas armas enderredor dél. porque él era cometido para guardar la hija del rey suso dicha. Y él pasó más adelante para unos corredores y entro en otra cámara muy rica en la qual avía tres camas y en la una yazían tres doncellas durmiendo. (*Clamades*, p. 625)

El narrador cortés destaca los sentimientos de Clamades hacia Clarmonda: “E quando Clamades vio venir la linda Clarmonda con su gentil y hermoso gesto, no cale preguntar si la miró de buen corazón”. El discurso del narrador está impregnado también por su función de presentar el trato de los amantes: “Allí començaron a departir con muy hermosas y amorosas palabras”; (*Clamades*, p. 626); “y de muy buena gana le hablava por el grande amor que le tenía” (*Clamades*, p. 639); “E Clamades dijo que havía gran piedad de aquella donzella que no tenía quien la defendiesse” (*Clamades*, p. 650).

Una vez que los amantes son separados, el narrador debe hacer hincapié en el dolor del caballero: “ca él hizo los mayores llantos y las mayores lamentaciones que nunca hombre vio y no avía hombre ni muger que se pudiesse tener de llorar de la gran lástima que havían dél” (*Clamades*, p. 636).

Clamades emprende el viaje en busca de Clarmonda y a pesar de que ésa es la historia que debe contar, el narrador narra de forma somera las aventuras del caballero y subraya los sentimientos de éste: “E assí anduvo el noble Clamades por muchas tierras buscando la linda Clarmonda, que él quería tanto, y por amor della él traía las armas negras y un guante de los dedos encima” (*Clamades*, p. 644).

En los apartados correspondientes del siguiente capítulo se verán con más detenimiento las funciones en las que el narrador destaca el aspecto cortés de su caballero; dicho funcionamiento también lo describe a él.

### 2.3.3 El narrador cristiano

El narrador del *Partinuplés* es el narrador cristiano debido a las múltiples menciones que hace de la religión a través de las maravillas que cuenta y del enfrentamiento constante entre el protagonista y los musulmanes. Si bien no es un texto directamente moralizante, sí presenta una gran cantidad de defensas a la fe cristiana. El héroe de este relato no es armado caballero desde el principio por lo que no presenta un destacado aspecto caballeresco, aunque el conde sí demuestra su capacidad guerrera contra los moros, que intentan apoderarse de los territorios de su tío:

Y el rey estando seguro en su real, dio el conde encima dél con siete mil lanças. en tal manera que el que a la postre llegava por ruin se tenía. La pelea fue de tal guisa que desbarataron al rey, y mataron y firieron tan gran pieça de los moros que maravilla era. Y quando el rey Sornaguer y los otros dos reyes fueron adereçados. ya estava una legua del real, que venian para Paris. Y quando acordaron los dos reyes para venir detras dél, ya estava el conde a salvo, que no hazía sino andar. (*Partinuplés*, p. 342)

El narrador diferencia a los cristianos, entre quienes se encuentra el conde Partinuplés, y a los moros, sus enemigos:

Y estos moros fueron huyendo fasta que entraron por el real de su señor. Y esta batalla que aquí fue fecha ovieron que contar los moros al rey y dixieronle assi: que en muchas batallas se havian visto y con muchos caballeros se havian dado de la lança, y nunca havian fallado quien de más les fiziesse como aquestos cavalleros: e entre estos andava uno por la batalla que no parecia sino león muy fuerte. (*Partinuplés*, p. 341)

No sólo los personajes mencionan con frecuencia a Dios y a su ayuda requerida: “Y desde que el conde vido el castillo que blanqueaba, fincó sus inojos y rogó a Dios que lo llevase a aquel castillo” (*Partinuplés*, p. 324); sino que también la narración se ve contagiada del lenguaje y las menciones a la cristiandad en el discurso del narrador:

Y començó a santiguarse y estregar los ojos, faziéndose maravillado en ver aquella cibdad tan fermosa. Y dezía:  
—¡Santa María, valme!. si duermo o ensueño, porque veo así esta tierra sola sin ninguna cosa, porque quando el hombre duerme, ensueña destas cosas tales. (*Partinuplés*, p. 325)

Y despidiéronse de en uno y rogóle, así Dios le diese buena andança, que no se tardase, y el

prometióselo, y encomendólo a Dios. (*Partinuplés*, p. 337)

Al mismo tiempo que narra cómo se vuelve a ganar a la emperatriz, el narrador cristiano resalta las cualidades que tiene el conde para defenderse de quienes no comparten su fe y hace énfasis en lo importante de ésta, es decir que la fe tiene una respuesta positiva:

Y desqu'el rey lo vido supo cómo era christiano, mandávalo matar. Y desque esto oyó el conde, començó a entristecer y rogar a Dios que le perdonasse su alma. Y él estando así, sópolo la reina. (...) Y la reina Ansies se fue para su marido el rey Hermán y besóle las manos, diziéndole que le fiziesse merced de aquel cavallero y que no lo matasse fasta que sopiesse razón dél. (*Partinuplés*, p. 382)

Así, por lo regular, cuando el personaje está en los peores momentos y clama a Dios, el narrador muestra que sus ruegos han sido escuchados. El narrador resalta los hechos maravillosos para que también resalten las menciones a la fe del personaje principal. Aunque no hace un proselitismo directo, el narrador muestra los beneficios de la fe cristiana.

## CAPÍTULO 3. ALGUNAS FUNCIONES DEL NARRADOR EN *TABLANTE DE RICAMONTE, CLAMADES Y CLARMONDA* Y *EL CONDE PARTINUPLÉS*

La labor de narrar está conformada, a su vez, por varias funciones. En este capítulo analizaremos tres de ellas que nos dan las herramientas para identificar el trabajo del narrador en estos relatos: ubicación espacio-temporal, presentación de acciones y presentación de personajes.

### 3.1 Ubicación espacio-temporal

Veremos ahora la forma en que los narradores del *Tablante de Ricamonte*, el *Clamades* y *Clarmonda* y el *Conde Partinuplés* realizan la función de ubicar en el espacio y el tiempo. Esta función consiste en presentar los lugares donde ocurren las acciones. El narrador sitúa a los personajes en un determinado espacio y un tiempo precisos para dar verosimilitud a la interacción entre ellos y lograr que la historia avance.

Presentar el espacio y el tiempo sirve para dar valor de verdad al relato. Decir en dónde y cuándo ocurren los hechos narrados ayuda a que se suponga que la historia pasó en la realidad concreta, en un sitio y en un tiempo concretos, y no sólo en la ficción. En los libros de caballerías, como por ejemplo el *Amadís de Gaula*, se suele dar una aproximación vaga de la época en que sucede lo contado: "No muchos años después de la pasión de nuestro Redemptor y Salvador Jesuchristo"; mientras que en los relatos breves caballerescos, el narrador no busca dar esa especificidad en el tiempo, sino destacar su transcurrir dentro de la historia. Por lo común, utiliza nombres de ciudades o de castillos –reales o ficticios– y los linajes de los caballeros para dar valor de verdad a sus relatos.

<sup>1</sup> Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Cátedra, 1996, t. I, p. 227.

La ubicación espacial se puede presentar a través de descripciones detalladas del sitio donde se desarrolla la acción, pero en ocasiones sólo basta mencionarlo en una palabra para saber que allí se realiza. Los espacios de la literatura caballerescas pueden ser abiertos, cerrados y maravillosos. Debido a la prenotoriedad genérica, muchos de estos espacios tienden a ser tópicos, es decir que con tan sólo decir su nombre, el lector sabe a qué lugar se refiere y puede intuir lo que en él ocurrirá.

La ubicación temporal, por su parte, consiste en establecer el tiempo en que ocurren las acciones de los personajes para determinar la época o fecha más o menos concreta de la historia, y para conocer el avance del tiempo dentro de ésta ya sea basado en la medición precisa de su transcurrir (por horas romanas, por días, por meses), o dando a conocer fechas precisas o significativas.

En los textos analizados cada narrador presenta el espacio y el tiempo de sus historias con particularidades y por ello con formas diversas, pero mantienen rasgos como la concisión y el dramatismo. La narración tiene como objetivo principal destacar el aspecto más relevante que tiene cada personaje principal como miembro de la caballería y, según los relatos, cambiará.

En términos generales, en el *Tablante* el narrador ubica la historia en espacios abiertos para enfatizar cada aventura que ha de pasar el caballero en su proceso de aprendizaje y realiza un conteo constante de la duración de la aventura. Ambos recursos se emplean para destacar el aspecto guerrero del caballero. En el *Clamades*, en cambio, la narración busca resaltar el encuentro y la separación de los amantes y demostrar la cortesía del caballero. Para lo cual la ubicación está basada en lugares tópicos como el *locus amoenus* y señala el tiempo que tardan en reencontrarse. En el *Partinuplés*, la ubicación espacio-temporal se usa para caracterizar al conde como caballero cristiano, en contraparte a la capacidad de encantamiento de la emperatriz Melior por lo que la descripción de los lugares maravillosos es

muy detallada, mientras que el devenir del tiempo es utilizado para destacar los plazos a cumplir en la historia.

### 3.1.1 *Tablante de Ricamonte*: El espacio abierto de la itinerancia

El tema de *Tablante de Ricamonte* es la formación caballerescas del novel caballero Jofre. Su viaje al castillo de Ricamonte ocupa buena parte del argumento por lo que los lugares abiertos son los más empleados para ubicarlo. En ocasiones, sólo menciona los parajes del camino donde se encuentra y, en otras, describe el sitio desde la hora del día por la posición del sol, la cantidad de árboles, las condiciones del suelo y hasta las construcciones cercanas. Sin embargo, algunas acciones ocurren necesariamente en lugares cerrados y maravillosos, y el narrador se ocupa de describirlos con pormenores sólo cuando resultan útiles a su función: destacar el progreso en las capacidades guerreras del caballero.

Al inicio del relato el narrador da noticia de la afrenta que hace Tablante de Ricamonte al rey Artur, la razón primordial por la que Jofre quiere ser caballero. Para ello, ubica esta primera acción en un lugar cerrado, el palacio de Artur. Pero más que describir el recinto en sí mismo por su tamaño, lujo en su decoración o por los manjares de la mesa, el narrador presenta el ambiente que priva en ese momento:

Estando el rey Artur un día de pascua de Pentecostés, que el rey, y la reina y todas las dueñas y donzellas que acababan de comer, estando todos a unas ventanas del palacio del rey, hablando en que avia muchos días que no avia venido ninguna aventura en la corte ni mucho menos ningún cavallero de los de la tabla redonda estava allí. (*Tablante*, p. 183)

Al referirse al palacio del rey, el narrador sitúa al receptor en el ambiente que se vive antes de que Tablante irrumpa en la corte. El día de Pentecostés, fecha emblemática en la materia artúrica, es cuando se rompe el orden cortesano que evoca la figura de Arturo y cuando los caballeros inician sus demandas o *questes*, según lo explica Victoria Cirlot en *El*

*caballero de la carreta* de Chrétien de Troyes:

La acción se desencadena por la aparición del caballero extraño. La afrenta a la corte artúrica se encuentra materializada en la sustracción de un objeto: la reina Ginebra. Esta novedad implicó la construcción de una acción según el esquema de la *quête* (“búsqueda”). La reparación de la afrenta sólo es efectiva cuando el caballero que sale de la corte, logre recuperar el objeto perdido.<sup>2</sup>

En las obras artúricas ese día es de fiesta y todos los caballeros de la Tabla Redonda se reúnen a convivir con el rey y a esperar una nueva aventura. En la descripción de esa jornada en el *Tablante*, el narrador destaca que no hay, ni ha habido caballeros en la corte desde hace un largo tiempo. La afrenta del caballero extraño implica la sustracción del conde Don Milián, el único caballero al lado del rey.

El narrador destaca el espacio cerrado para acentuar el daño que ha recibido Artur: “Y el rey y la reina no salían de su cámara de enojados, y allí les dezían missa”. (*Tablante*, p. 185) La investidura de Jofre como caballero también ocurre en un lugar cerrado: “Y cavalgó en su cavallo, y armóse, y delante de la puerta de palacio passó muchas carreras”. (*Tablante*, p. 195)

Más adelante, cuando empieza el desplazamiento de Jofre en busca de Tablante, el narrador describirá los espacios que recorre el personaje. Entonces la representación del espacio cambia: al salir de la corte los espacios se abren.

A partir del capítulo III, la acción se ubica en el camino y todos los sitios referentes a un viaje: “dexó el camino y metióse por un monte”. Ahora los espacios son abiertos y si bien el narrador no siempre repara en describir con detalle los escenarios por los que pasa el novel caballero, no deja de mencionar “unas breñas”, “una floresta”, “una espesura muy grande”:

Y falló una floresta grande y atravesóla, y salió a un campo llano, que le pareció que no tenía cabo, tan largo era sin parecer montes ni otra cosa. E anduvo por él tres días y tres noches. (*Tablante*, p. 199)

<sup>2</sup> Victoria Cirlot. *La novela Artúrica*. Barcelona: Montesinos, 1937. p. 60.

Conforme avanza el relato, el narrador tiene un funcionamiento más claro: cuando Jofre va a pasar una aventura, primero se le ubica espacialmente, es decir, se puntualiza el lugar donde se encuentra. La ubicación es el aviso para una nueva aventura. En la mayoría de los casos el personaje está perdido, lo que hace necesario situarlo en la floresta:

Y anduvo todo aquel día por un llano desierto, y ya que se quería poner el sol, vio al un cabo reluzir un chapitel de una torre que reluzia mucho, porque el sol iva baxo y daba de claro en claro, y avía bien una legua fasta allá. Y dexó el camino y fuesse allá, y llegó bien escurecido: y era un monesterio. (*Tablante*, p. 244)

Cada aventura que le acontece a Jofre está anticipada por la descripción del terreno donde se encuentra. La ubicación espacial tiene el propósito evidente de exponer las capacidades guerreras del caballero. El narrador alerta al lector de la aventura próxima y lo predispone a observar cómo concluye. El aprendizaje de Jofre se lleva a cabo por medio de las aventuras guerreras que debe librar y las va encontrando a lo largo de su trayecto rumbo a Ricamonte. Esta forma de ubicación es repetida sistemáticamente:

Y era que como no sabía la tierra, perdió el camino y fue por otro que era muy lexos de donde él iva. Y el camino metiolo por una floresta llena de árboles bien espesos. Y ya que era cerca del medio día, vido venir una donzella enzima del un palafren. (*Tablante*, p. 263)

Asimismo, el narrador describe los lugares abiertos donde se desarrollan los encuentros de armas que las aventuras implican: pueden ser llanos, patios de castillos o el campo de batalla en el torneo de Irlanda. En las constantes descripciones que hace de los sitios de pelea se hace evidente el objetivo de la narración de destacar el aspecto guerrero del caballero:

Y miraron el lugar donde se fazia. Y vieron cómo todo alrededor estava lleno de cadahalsos de

madera para donde mirasen las dueñas y donzellas y cavalleros: y más baxo otros donde avian d' estar el rey y la reina. y los juezes que avian de juzgar el torneo. (*Tablante*. p. 217)

Sin embargo, no se describen estos sitios solamente para colocar allí a los personajes a fin de que luchen, sino porque tienen alguna peculiaridad. Por ejemplo, cómo se prepara el campo para que Tablante y Jofre por fin se enfrenten:

Y llamaron a todos los treientos cavalleros que estavan en las tiendas y pusieronlos alrededor como palenque. Y delante de todos le tornó a requerir a Jofre que si le plazia dalle sin batalla lo que pedía, que él lo faría. (*Tablante*. p. 271)

El narrador de este relato no detalla cada lugar que pisan los personajes, sólo los presenta cuando tienen un aspecto curioso, como ocurre en el enfrentamiento final de los caballeros: Tablante tiene a tantos prisioneros que le sirven para delimitar el lugar donde lucharán. También ayudan a recordar la misión de Jofre, liberar a esos trescientos caballeros, entre los que está el conde don Milián, que representa la honra quebrantada de Artur.

El narrador recurre a la ubicación espacial, para presentar a Jofre como un caballero guerrero. Y lo hace incluso cuando Jofre conoce a Brunissén, que implicaría el aspecto cortés de la caballería.

Describir la huerta del castillo de la Floresta ayuda a explicar el enojo de su futura dama por la irrupción de Jofre y ofrece la razón por la que se relacionan:

Y como la huerta era grande. avía en ella muchas aves. que siempre las unas con las otras cantaban. de cuya causa no osaba nadie entrar allí. E como Jofre entró allí. al ruido de los golpes que dio y del cavallo. no cantavan ningunas de las aves. (*Tablante*. p. 233 )

Al descubrirlo en su propiedad, Brunissén envía a sus caballeros a sacarlo, pero Jofre es muy superior a ellos incluso medio dormido. Si bien el lugar podría considerarse como un jardín propicio para el encuentro amoroso, el narrador sólo lo muestra como referencia al

posible amor que surgirá entre los implicados y para mostrar a Jofre como un combatiente insuperable.

Lo mismo ocurre cuando la aventura es maravillosa, como la batalla con el malato, hijo del diablo y la destrucción de su casa. El narrador utiliza los espacios maravillosos para destacar el avance de Jofre como caballero, puesto que lucha contra fuerzas muy superiores a la suya. En tal caso la ubicación se presenta no sólo como anuncio de la aventura: “Y era un llano lleno de verduras y en medio estava una casa sola, y no osava nadie llegar allí, porque sabían que era encantada y así se mostrava” (*Tablante*, p. 249), sino como parte de la misma porque Jofre debe conocer el espacio maravilloso para concluirla con éxito:

Y halló una casa redonda. armada sobre un pilar, y al un canto de la casa una cama encortinada. y un banco cabe la cama. y assentado en ella un malato. (*Tablante*, p. 249)

Y quando llegó a la puerta. viola oscura y miró. y vio unos escalones y abaxó por ellos. y falló abaxo una bóveda. que era tamaña no más ni menos que la casa de arriba: y una lumbrerilla pequeña que casi no veía más. de que a mala vez el sayón. el qual se aparejava para degollar a los niños. (*Tablante*, p. 251)

El narrador ubica espacialmente al personaje para introducirlo a una nueva aventura, pero también este espacio establece la importancia de la aventura según el peligro que representa y que implicaría el aspecto cristiano de la caballería. La casa redonda del malato está encantada y el caballero además de vencer al personaje diabólico, tendrá que vencer al espacio físico:

Y él muy espantado fue a tiento y falló el pilar. y falló una ventanica pequeña y en ella una calaverna de persona como el sayón le dixo: y dio con ella en el pilar y fizose pedaços. y encomendóse a Dios. Y en la ora vino una piedra y otra. y como estava oscuro no se sabía escudar. (...) Y quando no ovo piedra que le viniessen a dar. miró por la vista del yelmo. el qual todo estava tan abollado que apenas lo pudo sufrir. y vido que no avía cabe si sino la donzella y los niños y el sayón: que. como la casa era encantada. la cueva que os deximos y la bóveda donde estava el malato. todo era uno. aunque parecía otra cosa: y no avía allí más de un prado verde. (*Tablante*, pp. 252-253)

En este caso el narrador no comenta el encantamiento de la casa, para mantener el suspenso de la aventura. Al principio, el narrador describe la casa tal y como todos la veían para que el lector se ubique en el mismo conocimiento del sitio junto con Jofre. Una vez derribada la casa, describe la cueva y el prado verde sin encantamiento alguno. Con esta ubicación el narrador añade dramatismo a esa aventura de Jofre, para que su desempeño cause una mayor impresión.

Por otro lado, la ubicación espacio-temporal sirve para dar verosimilitud al relato de una manera meramente referencial. Al hablar de Artur, aunque no especifica la ciudad, el lector podría presuponer que se trata de Camelot y la época en que transcurre también se ligaría, sin precisión alguna, al legendario monarca. Al ubicar la acción en el marco artúrico, el narrador ya no tiene que explicar dónde y cuándo empezó la historia, pues ya no es necesario.

Todos los lugares que presenta el narrador son útiles para demostrar la capacidad guerrera de Jofre y su itinerancia, el viaje rumbo a la honra y a la perfección.

### **3.1.1.1 La duración del viaje**

En la ubicación temporal, por su parte, tendrá importancia la duración de la itinerancia rumbo al resarcimiento de la honra de Artur, que implica la culminación del viaje iniciático de Jofre.

En el *Tablante*, el narrador no ofrece datos concretos sobre la época que narra, aunque hace referencia al rey Artur y más adelante descubrirá que es un rey descendiente del monarca mítico. Sin embargo, ubicará al lector en el tiempo que transcurre entre la afrenta de Tablante hasta el regreso triunfal de Jofre a la corte; este lapso temporal es lo que le ocupa su formación como caballero. El tiempo, entonces, tiene notoria importancia para la narración.

Esta relevancia se observa en el gran número de referencias temporales que se hace al

viaje de Jofre, sobre todo a los días que le llevó desde su armadura: “Y otro día lunes el rey le armó cavallero” (*Tablante*, p. 194). Cuando sale de la corte, Jofre va buscando aventuras y no se dirige directamente camino de Ricamonte; además, se pierde en la floresta y el narrador aclara que “anduvo por ella tres días” (*Tablante*, p. 195).

Para cuando termina su primera aventura y a su llegada a la abadía, el narrador cuenta ocho días en que Jofre y su caballo no han dormido ni probado alimento. Además, el narrador agrega cuatro jornadas que Jofre se quedó en la abadía. Es decir, hace un recuento minucioso del avance del tiempo y de lo que hace Jofre en esos lapsos.

Tras la aventura de la lanza peligrosa Jofre estuvo ocho días en la abadía y apenas allí se menciona su misión, como si hubiera estado olvidada: “y fuese su camino en busca de Tablante”. El paso del tiempo se registra, aunque nada pase: “Y anduvo más de un mes que nunca falló cosa que de contar fuese” (*Tablante*, p. 204).

A Jofre también le preocupa el tiempo transcurrido en sus aventuras y el que le falta para llegar a Ricamonte. Por ejemplo, en el caso de su asistencia al torneo de Escocia, el narrador da cuenta de su desesperación por concluirlo y luego irse a su demanda: “cada día se le fazía un año” (*Tablante*, p. 214).

Al final de su viaje iniciático, el caballero llega a Ricamonte, pero no encuentra a Tablante. Entonces el narrador informa el tiempo que le ha ocupado para llegar hasta allá: “y se informó que su venida avía de ser cierta a la pascua florida” (*Tablante*, p. 262).

El viaje de Jofre dura aproximadamente un año. Tablante se presentó en Camelot para afrentar a Artur en Pentecostés, fecha significativa en la Edad Media muy usada en la materia artúrica que recuerda la llegada del Espíritu Santo a los apóstoles y que se celebra 40 días después de la Pascua. Jofre llega a Ricamonte en los días próximos a la Pascua del siguiente año, pero no encuentra a Tablante. Los días que le lleva trasladarse al Castillo del Fierro y luego regresar a Ricamonte, más los días que ambos comparten pacíficamente en el castillo de

Tablante, podrían sumar un mes. El combate entre Tablante y Jofre se lleva a cabo quizá poco antes de Pentecostés y se cumple más o menos el año entre la afrenta y su resarcimiento.<sup>3</sup> El narrador, no suma -a pesar del repaso minucioso- los días que ha tardado Jofre en su viaje a Ricamonte, sino que se basa en las fechas significativas para darnos a entender el tiempo que ha transcurrido.

### 3.1.2 *Clamades y Clarmonda*: Entre el *locus amoenus* y los espacios cerrados

El modo en que el narrador del *Clamades* ubica espacial y temporalmente está basado en el tema del relato, el reencuentro de los amantes. Se narra desde la perspectiva meramente cortés de la caballería y para destacarla recurre a situar las acciones en lugares cerrados, en su mayoría castillos, y en los lugares placenteros o *locus amoenus*, que propician los encuentros amorosos.

La ubicación espacio-temporal se utiliza para dar valor de verdad al relato; pero ésta se completa con la descripción del linaje del caballero protagonista:

En Castilla hovo una donzella la qual sucedió en el reino y fue reina después de la muerte de su padre y de su madre. la qual se llamava Doctiva. Y ella tomó por marido el hijo del rey de Sardenña. el qual avia nombre Marcaditas (...) Y ovieron un hijo que fue llamado Clamades. (*Clamades*, p. 621)

Cuando el narrador trata de la genealogía de Clamades proporciona datos que harían más creíble su existencia concreta, por lo que se consideraría el relato una crónica de su "vida". Además, con esta información el narrador ubica a su familia en Castilla, lo que refuerza la verosimilitud del relato, pero no aclara dónde se realizan los hechos si bien más

<sup>3</sup> Este punto quizá tenga relación directa con la tradición artúrica, en la que las búsquedas duraban, si no se concluían antes, un año.

adelante se sabe que el castillo está en Sevilla. Tampoco dice cuándo ocurren los hechos: ni la sucesión de su madre al trono ni la llegada de los tres reyes de Oriente, que desencadenan el conflicto del relato.

Las primeras acciones que importan para que la narración avance son ubicadas en el palacio de los padres del caballero protagonista, donde se genera el conflicto que llevará a Clamades a conocer a Clarmonda, pero el narrador no se detiene a describirlo y apenas lo menciona: “Y después vinieron todos tres juntos al rey Marcaditas con sus joyeles que cada uno había y gelos empresentaron” (*Clamades*, p. 622); “y entonces Clamades entró en la sala donde estava el rey Cropardo, el qual tenía gran desseo que le diessen a Máxima” (*Clamades*, p. 623).

Después de la presentación del caballo de madera y del vuelo accidentado que inicia Clamades montado en él, los espacios, curiosamente, no se abren:

Y entonces Clamades subió en el caballo y el rey Cropardo bolvió la clavija que el cavallo de madera tenía en la fruenta. y el cavallo començó a se mover. y se alçó en el aire tan alto que todos le perdieron de vista. Y entonces fueron muy pasmados el rey y la reina y todos los otros que allí estavan. (*Clamades*, pp. 623-624)

El narrador no describe la inmensidad del cielo o la lejanía de las distancias que recorre el héroe, sino que se centra en mostrar la reacción de quienes vieron elevarse al artefacto. La historia, por lo pronto, se queda dentro del castillo del rey Marcaditas. Cuando el narrador vuelve su atención a Clamades, sólo describe el funcionamiento del caballo lo que da la sensación de estar en un lugar cerrado y maravilloso:

Y Clamades andava siempre sobre el cavallo de madera y en poco tiempo fue tan lexos que él no sabía en dónde estava. pero él tomó muy gran esfuerço en si y pensó yendo assi a cavallo cómo y en qué manera se podría bolver. Y luego miró enderredor del cavallo y halló una clavija en el costado diestro y él la empeçó a bolver. (...) Y entonces empeçó a abaxar contra la tierra. (*Clamades*, p. 624)

A pesar de la posible confusión que podría vivir el personaje al volar sobre un objeto inanimado, el narrador nada dice sobre lo que podría ver en el cielo, sobre ése nuevo espacio donde se encuentra. Sólo destaca el esfuerzo del caballero por controlar al caballo. Reduce el viaje maravilloso de Clamades al decir el lugar a donde llegó en tan poco tiempo: “Mas él no sabía en qué manera él debía bolver a su tierra, ca el cavallo en una noche y un día lo avía llevado fasta en Tuscana” (*Clamades*, p. 624).

Este dato que el narrador da como si no tuviera importancia es en realidad lo que más interesa a la narración, pues inmediatamente después informa: “De la qual tierra era señor el rey Carnuante, el qual avía una hija que havía de nombre Clarmonda”. El desplazamiento es destacable porque se hace a través de un artefacto maravilloso, un caballo de madera volador, aunque para la narración es sólo un recurso para llegar a su objetivo primordial: el amor entre Clamades y Clarmonda.

En este trayecto prácticamente no existe la sensación de campo abierto, de inmensidad o de avance. Aunque Clamades recorrió muchos territorios en el aire, no fueron registrados por el narrador. La idea de desplazamiento apenas se desarrolla.

La movilidad que da el artefacto limita la ubicación espacial, pues se hace referencia al caballo, considerado por el narrador como un lugar más donde colocar al personaje, que no necesita más descripción, salvo la de su utilidad. Este lugar maravilloso conformado tan sólo por el propio caballo de madera que permite el desplazamiento y, entre otras ventajas, brinda al caballero la oportunidad de salir de los espacios cerrados poco amigables:

Y entonces el cavallo le alçó en el aire tan reziamente que parecía que los diablos lo levavan. E quando ellos lo vieron assí levantar en el aire. todos con gran fuerça començaron a tirar sus armas contra él por lo ferir. de manera que las armas caian sobre los que las avian echado. y muchos dellos fueron llagados y muertos. Y entonces el rey y todos los otros fueron muy tristes y maravillados porque era assí escapado. (*Clamades*, p. 629)

Otra vez, el narrador describe la reacción de quienes se quedan abajo y da por

ESTA TESIS NO SALI  
DE LA BIBLIOTECA

entendido el trayecto de Clamades rumbo a Sevilla. Existe la posibilidad de presentar lugares abiertos por el desplazamiento en el caballo volador, primero y, después, por el obligado viaje que debe hacer Clamades en busca de Clarmonda, sin embargo no se usa. Aquí no interesa detallar el viaje en el caballo -ni siquiera en los caballos normales, donde el camino sí sería visible-, basta referir el tránsito de los personajes. Incluso cuando Clamades recorre varios lugares en busca del Clarmonda, el narrador sólo hace un recuento somero de las ciudades que visita:

E assi partió Clamades, y passó por Guiana, y de allí se fue a Nantes, en Bretaña; y de allí pasó a Ingiaterra y de allí en Escocia; y después tornó en Francia, en donde fue muy bien recibido. (*Clamades*, p. 644)

El narrador se centra en contar la manera en que se conocen Clarmonda y el caballero, hecho que se nota en la minuciosidad con que describe el castillo Noble donde vive Clarmonda. Hay que recordar que los espacios cerrados son más propicios para que los personajes conversen entre ellos y expresen sus emociones. El *Clamades* es un texto en el que se destaca la cortesía del caballero y la manera en que padece el amor. Por eso, se da especial atención a la dama y a su entorno para explicar los sentimientos de Clamades.

La descripción del lugar donde se encuentra Clarmonda dejan ver con claridad la intención por destacar la belleza y cortesía de la doncella, los dones que enamoran a Clamades y que la hacen compatible con él. Así, en voz del narrador, se puede observar:

Y entró en una cámara en donde vio un gran gigante que dormía todo vestido encima de una cama y vio muchas armas enderredor del, porque era cometido para guardar la hija del rey suso dicha. Y él passó más adelante por unos corredores y entró en otra cámara muy rica, en la qual avía tres camas y en la una dellas yazian tres donzellas durmiendo: la primera se llamaba Floreta; la segunda, Gayeta; la tercera, Liades. Y después entró en una otra cámara y allí vio una cama muy ricamente parada y en aquella cama dormía la linda Clarmonda, hija del rey. (*Clamades*, p. 625)

El castillo es amplio y da cuenta del poder del rey por las riquezas mencionadas, lo que a su vez coloca a Clarmonda en una alta posición social. Llama la atención que el narrador deba detenerse a decir los nombres de las doncellas que guardan a Clarmonda. En su momento, Clamades tendrá que combatir para salvarlas de la muerte. Una vez dentro del castillo, el narrador no describe más el lugar y se dedica a presentar a los personajes.

La ubicación de las conversaciones de los amantes y de su enamoramiento es en el jardín del castillo. Merced al narrador sabemos que sólo se puede echar mano de un lugar para ubicarlos: el jardín o lugar ameno: el *locus amoenus*. Este espacio es el más idóneo para colocar a los personajes en proceso amoroso y con sólo mencionarlo sirve para que el lector se involucre en los hechos que conocerá. Este espacio es tópico en la literatura caballeresca y medieval. Ernst Curtius recuerda que para Servio “son lugares amenos los que sólo sirven para el placer, los que no están destinados a fines utilitarios”<sup>4</sup>:

El *locus amoenus* es un paraje hermoso y umbrío: sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo, a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa.<sup>5</sup>

El narrador del *Clamades* tampoco describe con detalle el lugar donde conversan los recién conocidos amantes, sólo lo nombra: “E Clamades salió fuera de la cámara entretanto que las donzellas se vestían, y entró en un vergel, el qual no tenía otra entrada sino por aquella cámara” (*Clamades*, p. 626). Con esta única mención, el lector podría intuir lo que hacen los jóvenes en ese vergel: departen, platican y se enamoran. La hermosura del jardín es superada por la de Clarmonda y las palabras con que Clamades la seduce, por ello no merece mayor presentación. Sin embargo, estos parajes amorosos son utilizados en varias ocasiones:

<sup>4</sup> Cfr. Ernst R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, t. 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 276.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 280.

Comoquier que ellos reposavan muchas vezes en los más hermosos lugares que hallavan y cerca de las hermosas fuentes. (*Clamades*, p. 634)

Y entonces Clamades se fue con su amiga dentro de una huerta fuera de la cibdad de Sevilla, y allí descavalgaron ambos dos sobre la yerva a la sombra de un árbol. (...) Y ella yendo por la huerta, vio allí muchas y hermosas flores de diversas maneras y de diversos colores. (*Clamades*, p. 635)

En esta huerta, Cropardo encuentra a Clarmonda y se la lleva consigo con todo y el caballo de madera. De forma que un lugar idóneo para la felicidad se convierte en el espacio causante de la separación de los amantes: “Quando Clamades llegó a la huerta con tan noble compañía y no halló la linda Clarmonda ni el cavallo de madera, pensad si él estovo alegre. Por cierto no, ca él hizo los mayores llantos y las mayores lamentaciones” (*Clamades*, p. 636).

Durante la separación de los amantes, los lugares amenos ya no son utilizados para el descanso ni el placer, se tornan representativos de la desgracia de la dama en compañía del rey Cropardo: “Entonces él y Clarmonda se asentaron en aquel prado cerca de una fuente” (*Clamades*, p. 638).

La armonía que tópicamente brindan estos parajes sólo se restituye cuando los amantes vuelven juntos a Sevilla:

Clamades se iba muy alegre parando mientes de no cansar y trabajar aquella que tanto amava, y se abaxavan y descansavan en los más deleitosos lugares que podían hallar, y allí folgavan y departían como leales amadores, y contavan el uno al otro sus venturas y trabajos”. (*Clamades*, p. 657)

Mientras están separados, se les ubica en sitios cerrados como los castillos o las ciudades: “Tanto cavalgaron el rey Cropardo y la noble Clarmonda, que ellos arribaron cerca de una gran cibdad que era junto con la mar, la qual se llamaba Salerno”. (*Clamades*, p. 639)

Los castillos, en el caso de Clamades, funcionan para demostrar la cortesía del caballero frente a las damas y sus buenas costumbres:

Y Clamades fue levado en una gran sala en la qual estavan todas las damas y donzellas del castillo. las quales lo recibieron muy honradamente y le combidaron a cenar con ellas. (...) Clamades, como humil y cortés, recibió el combite de las damas y cenó con ellas y las entretovo con muy hermosas palabras, de manera que fue mucho alabado dellas. (*Clamades*, p. 646)

Si en el Castillo Noble el narrador reflejó algunas cualidades de Clarmonda, en el Castillo Monte Estrecho las luces de la historia recaen sobre el caballero, en particular su trato suave con las damas. La capacidad de hablar y comportarse frente ellas habla de la sensibilidad del caballero, uno de los atributos esenciales del arquetipo caballeresco.

Para Clarmonda, en cambio, el castillo del rey Meniadus le sirve de prisión y de refugio al mismo tiempo. Durante buena parte de la separación, permanece encerrada, haciéndose pasar por loca para evitar casarse con el rey: “Y le hizo hazer una muy gentil cámara sobre un vergel apartado de la gente, y la dio a guardar a diez mugeres honradas y honestas por el grande amor que avía puesto en ella” (*Clamades*, p. 643). Aunque este encierro podría considerarse negativo, no lo es. El narrador destaca a través del espacio apartado el amor de Clarmonda a Clamades, pues hace todo lo posible a fin de reservarse para él.

El reencuentro de los amantes también ocurre en un lugar cerrado, en el castillo de Meniadus: “Después el rey hizo venir a su madre y su hermana y fueron todos juntos a la cámara de Clarmonda” (*Clamades*, p. 654), así como su escape. Si bien los sitios no son del todo cerrados sí lo es la presentación que hace de ellos el narrador, porque están rodeados de gente y eso complica la huida:

E quando ovieron comido, Clamades hizo traer el cavallo en medio de un prado y demandó pan y vino y muchas otras cosas, y el rey le hizo dar todo lo que demandava. (...) Él les dixo al rey y a los otros que se assentassen, y quando fueron assentados, él les dixo que por ninguna cosa que viessen no se levantassen. (*Clamades*, p.656)

El narrador en el *Clamades* describe muy escuetamente los lugares donde se ubican los personajes, pero cuando lo hace se destaca el aspecto cortés del caballero y del relato

completo. Los espacios abiertos, característicos de la itinerancia caballeresca, son apenas mencionados. Los maravillosos, representados por el caballo de madera volador, son descritos escasamente. Pero los cerrados y el tópico *locus amoenus* son utilizados con frecuencia, ya sea con una sola palabra o con una somera descripción, con el propósito de mostrar las delicadas artes del enamoramiento y los fuertes vínculos sentimentales.

### 3.1.2.1 El lapso de la separación

Por otra parte, en el *Clamades* se da escasa importancia a la ubicación temporal de los hechos. En ningún momento se alude a la época en que ocurre la historia contada, ni se mencionan fechas significativas del año cristiano, usadas para ese mismo propósito por toda la tradición caballeresca medieval. Pero hay un pasaje en que se conoce, por lo menos, el mes en que Clamades ve a Clarmonda por primera ocasión, a través de una especie de sacrificio:

Y el negro le respondió que aquella era la costumbre de aquella tierra. que a la entrada de dos meses del año. es a saber. de mayo y de septiembre. después de las visperas ponian las mesas y las cargavan de buen vino y de buen pan y de otras buenas viandas. que assi lo mandavan hazer los prestes de la ley. (...) Y era el mes de mayo quando Clamades arribó allí. (*Clamades*. p. 625)

El narrador sólo manifiesta algunos plazos para establecer el lapso que los amantes están separados. Tal es el caso de la promesa de Clamades a sus padres cuando va en busca de Clarmonda. de “tornar dentro de un año si no era muerto o enfermo” (*Clamades*, p. 644); mientras que Clarmonda se finge loca “cerca de un año o más” (*Clamades*, p. 643) en Salerno para no casarse con el rey Meniadus.

### 3.1.3 *El Conde Partinuplés*. Del espacio maravilloso a la búsqueda caballeresca

En este relato el narrador ubica la historia espacialmente según dos propósitos sucesivos: mostrar la manera en que el conde Partinuplés y Melior se enamoran y, tras la traición del héroe, presentar cómo se vuelve a ganar el amor de la dama y el trono de Constantinopla. El interés por subrayar estas dos etapas se refleja en la preferencia de los espacios en los que coloca a los personajes y su presentación. Mientras que en la primera parte, el enamoramiento, se describen con detalle los lugares maravillosos; en la segunda parte, la búsqueda, se opta por los espacios abiertos aunque apenas son descritos.

El narrador ubica espacialmente para dar valor de verdad y lo hace en Constantinopla. Como ya hemos visto en el *Clamades*, para completar esta ubicación presenta a la familia, no del caballero, sino de Melior: “Era un emperador en el imperio de Constantinopla el qual avía nombre Julián, y no podía aver hijos ni hijas” (*Partinuplés*, p. 317). En el primer capítulo del texto se presenta la historia del nacimiento de Melior, que será la emperatriz, enamorada de Partinuplés y el motivo de todas las aventuras de éste. Los primeros capítulos están dedicados a ella, a sus características y sus necesidades. El narrador ubica estas primeras acciones en Constantinopla y sus alrededores.

Una buena parte de la historia está dedicada a hacer una caracterización de Melior a través de su capacidad para los encantamientos y con ellos logra atraer al conde a quien conoce en Francia, en el castillo de Bles:

Y ella adereçóse muy bien y hizo descender una nube y subió en ella. y dióse a andar y llevo consigo la nave con encantamiento. Y llegó a las sierras de Ardeña. y dexó la nave allí encantada y fuesse al castillo de Bles. que era del conde Partinuplés. bispera de Santa Cruz. quando toda la villa reluze. Y llegó después de comer y halló jugando al axedrez al rey de Francia y al conde su sobrino. (*Partinuplés*, p. 621)

La forma de transportarse de la emperatriz adelanta las maravillas que sucederán en su castillo. El narrador presenta al conde en un lugar y fecha precisos: en Bles y el día de la Santa

Cruz, es decir el tres de mayo, y recurre a la fecha significativa en la devoción cristiana para destacar la importancia de la fiesta describiendo el lugar como reluciente. También éste es el primer aviso del aspecto caballeresco que a través del narrador se recalca del personaje principal, el cristiano. Por otro lado, el conde ejerce actividades plenamente cortesés. El espacio desde donde la emperatriz lo conoce es maravilloso y se alterna con el espacio cerrado y cotidiano de un castillo.

A partir de que Melior se enamora de Partinuplés, los espacios ordinarios e incluso peligrosos pueden ser controlados por su encantamiento:

“E el rey de Francia empós dél dándole bozes y diziendo que se bolviesse. que no fuesse más adelante empós del puerco. que podía ser perdido en las sierras. que eran muy malas y avia en ellas muy malas alimalias. que sería comido. (...) Y si no fuera por la emperatriz. que havia encantado todas las animalias. el conde fuera muerto dellas. Mas él andando assí. subió encima de una sierra por ver si vería algund poblado o si veía candela.” (*Partinuplés*, pp. 322-323)

El desplazamiento del conde rumbo a Cabeçadoire, el castillo de Melior, también se lleva a cabo a través de encantamiento, en unas naves que parecen guiarse por sí mismas.

Salió por la puerta del palacio muy airado y cavalgó en su cavallo y fuesse para el puerto. que más havia de ocho días que lo estaba esperando. Y entró en el batel y fuesse para la galera y fuéronse para el castillo de Cabeçadoire. maguera los marineros no vían a él ni él a ellos. (*Partinuplés*, p. 356)

Estos elementos son diferentes al caballo de madera de *Clamades*, pues aquel se movía por medio de clavijas, era un artefacto diseñado para volar, lo cual le da el aspecto de maravilla. En este caso, los barcos no se guían solos, hay marineros pero no pueden ser vistos debido al encantamiento.

La apariencia de soledad y autonomía otorga el toque maravilloso que logra sorprender sólo al conde, pues el narrador habla de todos los detalles, incluyendo las instrucciones de Melior. El lector entonces se convierte en cómplice del narrador al saber que la emperatriz lo

tiene controlado todo:

Y después que fue dormido, la emperatriz mandó a los marineros que alçassen la vela muy quedo y guiasen la nave derecha al castillo de Cabeçadoire. Ella fue adereçar las cosas que eran necessarias para quando el conde llegase. (*Partinuplés*, p. 323)

Este mecanismo del narrador, que trata de evidenciar cada acción de Melior, le resta dramatismo y asombro al relato, puesto que el lector ya no puede ser sorprendido por las cosas que maravillan al conde. Mientras él sufre por todo lo extraño que le ocurre, el lector es mero espectador de esas emociones. Cosa que no ocurre en el *Tablante*, ya que el receptor se entera de los encantamientos cuando el personaje los resuelve.

Sin embargo, el narrador detalla cada paso que da Partinuplés en el castillo maravilloso de Melior. Otro espacio controlado por ella que, como las naves, parece que es autónomo, por la soledad y por su actividad:

Y él no veía a ninguno por allí con quien fablase, y fuesse a sentar en el escaño, y tenía un travessaño que era de oro muy grande y muy preciado. Y vido buena candela y encalentósse, que avía muy grande frío. Y desque estuvo caliente, mirò por la sala y vido estar en ella una mesa y en ella una silla que havia sido del emperador, que era de plata y sobredorada, con muchas piedras preciosas y aljófar, que relumbrava la sala tanto que cada una dellas entendía que valía una villa. (...) Y vido venir un aguamanil y un bacín de plata y una tovajas brosladas, y él tenía un pan en la mano. Y tomó agua a manos, y no vido quién se la dava. (*Partinuplés*, p. 326)

En la descripción del castillo, el narrador ya no comenta la manera en que Melior logra hacer que Partinuplés sea servido sin que él vea por quién. Se dedica a describir la riqueza del sitio y a registrar las reacciones del personaje. Aún cuando la emperatriz ha revelado al conde los encantamientos del castillo, el narrador vuelve a detallar lo que ocurre dentro de él:

Y andándose por el campo mirando las huertas y las noblezas que en el campo havia, e él andando sin ningund pavor, ca bien seguro era, que la emperatriz lo havia asegurado e contado el fecho todo. Y después que era hora de ir a comer, fuesse para el alcaçar y asentóssc en la sala, y fallò la sala compuesta mejor que él havia dexado; y fallò la mesa puesta y asentóse en la silla

según que antes lo havia fecho. Y luego en ese punto vido venir el aguamanil y el bacín y las tovas y sus manjares. todo muy ricamente aparejado. (*Partinuplés*, p. 333)

El castillo es importante por el encantamiento que lo controla, pero también por las riquezas que posee, las cuales requieren mucha atención por parte del narrador:

Y estaba allí una cama tan rica que en el mundo no podía ser más, y estaba en la cama una colcha de oro y de seda, y avía en medio de la colcha un escudo muy fermoso y muy grande, y era todo de oro y de aljófar y piedras preciosas. Y en el cabo de las colchas havia figuras, y reyes y condes y ricos hombres de plata y de oro y de aljófar: e estos eran atamaños como un brazo de un hombre. (*Partinuplés*, p. 327)

El castillo también se convierte en el *locus amoenus*, pues es allí donde se enamora el conde y se llevan a cabo los encuentros amorosos: “començaron a burlar en tal manera que ambos dos ovieron de perder las virginidades” (*Partinuplés*, p. 331). La belleza y el encantamiento del castillo ayudan a que los amantes puedan hacer lo que quieran dentro de él y el narrador se encarga de mostrar todas sus comodidades. Aunque la acción se realiza en un espacio cerrado, no lo es del todo: el encantamiento del castillo lo convierte en un recinto de maravilla por los hechos inusuales que ocurren dentro de él.

Pero después de la traición del conde a su amada, se pierde la maravilla. Al ser expulsado del castillo Cabeçadoire, el personaje debe atenerse a la realidad y sobre todo a los lugares sin gobierno humano alguno. El narrador entonces, cambia por completo la forma de presentar los lugares donde los personajes interactúan.

Si al describir el castillo de Melior lo hace detalladamente e incluso repite sus cualidades, para presentar los espacios que ya no son maravillosos (como los castillos, el mar, el campo de batalla o el camino) se torna escueto.

Este contraste en la presentación bien puede significar un juicio de la narración entre una y otra situaciones. Al traicionar a la emperatriz, Partinuplés no sólo pierde su confianza sino sus favores y su estilo de vida. El narrador ahora, presenta los lugares, en general

comunes a toda la literatura caballeresca, como escenarios propicios a la contrición y como parte de la paga que corresponde para llegar a ser emperador y recuperar el afecto de su dama.

El contraste en la manera de presentar los sitios se evidencia, sobre todo, en los lugares cerrados. Sólo una vez, cuando el conde decide luchar por el perdón de la emperatriz, el castillo de Urracla es mostrado como un recinto favorable para el descanso y la preparación del torneo que lo convertiría en emperador:

Y fuéronse para un castillo de Urracla que tenía nombre Tenedo. Y desque fueron en el castillo, Urracla y el conde departieron toda su fazienda de lo que les avía acontecido. En fin de razones Urracla dixo al conde que curase de comer y de folgar. y que se parase feroso. (*Partinuplés*, p. 375)

Sin embargo, el resto de los lugares cerrados son lo contrario al castillo de Melior y a cualquier castillo. Del lujo y la comodidad, Partinuplés hace su penitencia en una simple casa campesina: “Y fuesse de allí el conde a meter en una casa de un sutil labrador, y después que estovo dentro cerró las puertas y comenzó a llorar faziendo muy gran llanto” (*Partinuplés*, p. 366).

Como si la penitencia del conde fuera poco, la prisión en donde lo recluye el rey Hermán vuelve a contrastar con su vida al lado de Melior. Hasta en la descripción del lugar el narrador muestra su desdén, al mencionarlo parcamente: “Y tomaron al conde y pusieronlo en un silo que era muy fondo y muy obscuro” (*Partinuplés*, p. 383).

Por otra parte, los lugares abiertos se describen de acuerdo con los tópicos caballerescos. Hasta su ruptura con Melior, el conde no había hecho ningún esfuerzo para ganar su amor: ni requirió ser diestro en las armas, ni mostrarse cortés y humilde, como en sus casos Jofre y Clamades, respectivamente. Una vez sin el apoyo mágico de Melior y ni siquiera su venia, Partinuplés debe ganarse su amor y su derecho al título al que aspira.

Entonces, el narrador lo ubica en espacios abiertos propios de la búsqueda caballeresca, como el camino rumbo al torneo donde se disputa la mano de la emperatriz:

Y anduvo tres días que no comió sino yervas, porque no fallava poblado ni llevaba dineros. Pero el cavallo mejor lo pasava. que comia buenas yervas y bevia buenas aguas. Y a cabo de los tres días que assí andovo perdido, yendo a ojo de las sierras de Constantinopla. falló un camino muy angosto. (*Partinuplés*, p. 388)

Otro lugar abierto descrito con puntualidad es el mar. Y también contrasta con la vida al lado de Melior. El narrador sólo narró los desplazamientos de los barcos que conducían al conde según la voluntad de la amada y destacando los medios para hacerlo. Partinuplés solo no tiene ningún poder sobre el mar y tampoco gobierna del todo su embarcación:

Estando assí holgando en la ribera de la mar, vido un batel. Y alçó las faldas y púsolas en la cinta y entró en el agua. Y tomó el batel y dixo así. que por hazer los braços rezios entró en él. Y començó a remar. Y andando assí remando, bolvió la cabeça y miró de dónde havia partido, y fallóse mucho metido en la mar. Y fizole un tal viento de manera que le fizo perder los remos de las manos, de manera que se perdió por la mar. (*Partinuplés*, p. 382)

Los escenarios se presentan tal cual son en la vida cotidiana, sin encantamiento alguno. En ellos, el caballero habrá de mostrar sus capacidades. El narrador se detiene a describir el campo donde se realizará el torneo para ganar a Melior como esposa:

Y vido estar siete sillas en un cadahalso de madera muy alto. que parecia un castillo. El paje preguntó que para que fazian aquello allí, y lo que fazian dixeron que aquel cadahalso que era para la emperatriz y para su hermana y para las donzellas, y las siete sillas para los siete reyes del imperio que avian de juzgar el mejor cavallero que fuesse en el torneo, que por eso lo fazian assí. (*Partinuplés*, p. 390)

Los caballeros andantes suelen encontrarse en su camino abadías o iglesias, pero en el *Partinuplés* solamente se alude a estos recintos por su utilidad. El conde asiste a la iglesia para bautizar a sus fieles amigos: “Y otro día llevólo a la iglesia de aquel lugar y tornólo christiano”

(*Partinuplés*, pp. 370-371); “Y luego lo llevaron a la iglesia y lo tornaron christiano y le pusieron por nombre Julián” (*Partinuplés*, p. 414).

En el texto podemos ver los mecanismos de ubicación espacial del narrador. Al principio se destacan las capacidades de encantamiento y seducción de Melior para enamorar al conde y casarse con él, mediante la descripción minuciosa de los lugares maravillosos. Luego de la traición del conde, el narrador manifiesta las capacidades del conde para recobrar el amor de Melior y el título de emperador, para lograrlo contrasta los lugares cerrados con la maravilla del castillo Cabeçadoire a través de su descripción parca y presenta los lugares abiertos por excelencia en la literatura caballeresca, el camino y el campo de batalla.

### 3.1.3.1 Los plazos que se agotan

En el *Partinuplés*, el narrador no ubica con exactitud el tiempo en que ocurre la historia. El narrador lleva la cuenta sobre el tiempo que pasa entre el plazo inicial que dan a Melior para buscar marido y hasta que se casa con Partinuplés.

Al principio, cuenta el nacimiento de Melior y su historia personal a grandes rasgos: cumplidos los diez años, su padre la nombra emperatriz. Cuando el padre muere, ella queda con el cargo y con tres tutores: “E estuvieron assi un año que no sabían qué fazer después que su señor el emperador era finado” (*Partinuplés*, p. 319).

A partir de su inminente posesión del trono, Melior debe buscar un esposo: “Y para eso le daban de plazo dos años, y si en este tiempo ella no lo tomase, que ellos se lo daría qual fuesse perteneciente a ella” (*Partinuplés*, p. 320).

Aunque la emperatriz conoce pronto a Partinuplés, para guardar su honra decide esperar a que se cumpla el plazo. El héroe se queda en el castillo de Melior durante más de un año: “Assí estovieron un año cumplido en sus plazerer” (*Partinuplés*, p. 336). Cuando

Partinuplés traiciona a Melior, el término del tiempo cobra otra importancia, pues la emperatriz se queda sin su prospecto para emperador y debe solicitar más tiempo para solucionarlo:

Y assi passados tres meses, vinieron los dos reyes sus tutores y le dixeron:  
-¿Tiene vuestra señoría recabdo? –o si no, que ellos se lo darian. (*Partinuplés*, p. 368)

Mientras tanto, para Partinuplés el paso del tiempo implica más arrepentimiento:

Y desde que se cumplieron los cinco meses en que se complian los dos años que havia de ser emperador, desde que lo supo el conde que se cumplieron los dos años, fazia muy grande lloro y muy grandes cuitas. (*Partinuplés*, p. 367)

Tras cumplirse el tiempo, los reyes tutores acuerdan realizar un torneo para decidir quién será el emperador, fechado para Pascua: “Esto era en el tiempo de las carnestollendas y cumplíase el torneo para la pascua florida” (*Partinuplés*, p. 376). Como se ha visto, los narradores utilizan más que fechas precisas del calendario, fechas referenciales a fiestas religiosas que en los oyentes de la época podrían tener más sentido que una fecha cualquiera.

Antes de que se realice el torneo, el narrador otorga cada vez más importancia al transcurrir del tiempo. El tiempo está en contra de los planes del personaje, al pasar de los días se incrementa el dramatismo de la historia, pues Partinuplés ha sido hecho prisionero: “Y el plazo era corto para ir al torneo, que no havia más de quatro días para la pascua florida” (*Partinuplés*, p. 388). De esta manera, el narrador utiliza el transcurrir del tiempo también como un lapso de preparación para el caballero que se convertirá en emperador.

### 3.2 Presentación de acciones

La función de presentar las acciones consiste en mostrar lo que hacen los caballeros. En

términos generales, debido a la corta extensión de los relatos, toda actividad realizada por los personajes tiene como misión fundamental ayudar a que el argumento se desarrolle y la historia concluya.

En estos tres relatos caballerescos breves podemos señalar cinco tipos de acciones fundamentales: situaciones que desencadenan la acción; hechos de armas; encuentros amorosos; sucesos maravillosos y desenlaces. Cada acción que el narrador presenta está relacionada internamente con el género al que pertenece. La mayoría de ellas pueden considerarse aventuras caballerescas, que tienen como propósito fundamental el perfeccionamiento del caballero en cualquiera de los tres aspectos que incluye su arquetipo: guerrero, cortés, religioso.<sup>6</sup>

La acción del relato caballeresco se caracteriza por una sucesión de pruebas, un viaje largo y peligroso, o una búsqueda, en la que el protagonista tiene que salvar una serie de obstáculos con el fin de descubrir algo nuevo, descifrar un misterio o lograr algún objetivo, sea aventurero, amoroso o místico.

Las acciones que realizan los caballeros de nuestros relatos breves -Jofre, Clamades y Partinuplés-, están encaminadas hacia la aventura caballeresca, aunque tienen sus propios matices, pues cada uno busca objetivos diferentes. Al mismo tiempo, cada narrador debe cumplir objetivos concretos al presentar tales acciones, que se definirían como sigue: en el *Tablante*, la atención del narrador se deposita en las acciones relacionadas con el aspecto guerrero de la caballería, los hechos de armas; en el *Clamades* tendrán mayor importancia los encuentros amorosos y todas las actividades relacionadas con la parte cortés del quehacer caballeresco; en el *Partinuplés* los sucesos maravillosos están encaminados a destacar la tendencia religiosa del caballero.

A pesar de tales perfiles, el narrador suele incluir los cinco tipos de acciones pero las

---

<sup>6</sup> Cfr. Carlos Alvar. *Breve diccionario artúrico*. Madrid: Alianza. 1997. p. 20.

despliega con una intensidad diferente: se las menciona con menos frecuencia o se las narra con cierta despreocupación.

Las primeras acciones que presentan los narradores del *Tablante*, *Clamades* y *Partinuplés* son los sucesos que desencadenan la historia. Estos relatos, por su extensión, sólo cuentan las aventuras de un solo personaje y el narrador debe ofrecer una justificación para que el caballero emprenda su historia. En dos de los casos casi podría pensarse que se parte de otro relato completo que desata el argumento. En el *Clamades*, la traición del rey Cropardo y su caballo de madera y en el *Partinuplés* la necesidad de casarse de Melior. En el *Tablante*, sin embargo, los hechos que propician el inicio de las aventuras son más concretos ya que la pertenencia del relato a la materia artúrica justifica la existencia del caballero.

Los hechos de armas son las acciones que entrañan el uso de la fuerza de los caballeros, con el fin de concluir una aventura. Mayoritariamente, consisten en combates singulares para defender a doncellas en peligro o a sí mismos; en batallas en las que ejércitos defienden territorios; o en combates en un torneo para obtener un premio. La cantidad de estos encuentros, el tipo de golpes que se dan, la resistencia de los oponentes, las reacciones de cada contrincante, entre otros detalles, ayudan a destacar el aspecto guerrero de estos relatos.

Los encuentros amorosos implican acciones más sosegadas, tendientes a la contemplación de la belleza. Las situaciones en las que el caballero está relacionado con la mujer que ama por lo general están narradas con diferente intención e incluso para distinto público. Estas acciones tienen una particular presentación, en la que se incluyen detalles como la plática de los amantes, sus sentimientos íntimos y sus resoluciones conjuntas.

Estos relatos breves se caracterizan por los sucesos maravillosos que contienen y que pueden determinar el curso de las historias. Dichos sucesos consisten en acciones que salen de la vida cotidiana, sorprenden los sentidos y emocionan a quienes las viven. Pueden representar un peligro inminente o una ayuda inesperada. Tienen que ver con artificios

humanos, conocimiento de artes ocultas o voluntades diabólicas.

Los desenlaces son las acciones que concluyen el relato y que plantean las últimas aventuras del caballero una vez realizada su misión. Estos relatos se caracterizan por incluir en breves líneas lo que el héroe hace hasta el final de sus días, como tener hijos, heredar reinos y, finalmente, la forma en que se muere y se le entierra.

### 3.2.1 *Tablante de Ricamonte* y la aventura caballeresca

El *Tablante de Ricamonte* es un texto que, como ya hemos dicho, se inscribe en la temática artúrica. Los hechos de los caballeros de la Tabla Redonda son los antecedentes de las aventuras de Jofre. El narrador presenta el origen de la historia y justifica ese conocimiento:

De todos es sabido cómo el rey Artur fue emperador entre los reyes de su tiempo, el qual, por especial gracia de Dios, alcanzó que en su tiempo y en su reino se començase la demanda del Santo Grial, según más largamente lo leeréis en el *Baladro* que dizen *de Merlin*. Y en esta demanda entraron muchos cavalleros, y el rey Artur fue uno dellos, y Lançarote del Lago, y Tristán, y Palomades, y el Cavallero Sin Pavor, y el Cavallero de las Dos Espadas, y Sagramor, y Bramor y otros muchos, que, si leéis sus historias sabréis las aventuras y cavallerías que en sus tiempos hizieron. (*Tablante*, p. 183)

Este párrafo inicial ofrece los antecedentes de la historia, recurriendo a la tradición artúrica. Da valor de verdad al relato sin necesidad de especificar dónde y cuándo ocurren los hechos. El relato va dirigido a un público que conoce o quiere conocer las aventuras caballerescas de la Tabla Redonda. El lector comparte un código con el texto, de manera que la narración ya no busca explicar todo sobre Artur, su corte o sobre las leyes que los rigen sino que el narrador contará sólo una parte de tal materia, que el público sabrá interpretar.

El suceso que desencadena la acción, justifica que el caballero emprenda la búsqueda de *Tablante* y su entrenamiento guerrero: *Tablante de Ricamonte* llega a la corte del rey Artur

y lo reta a que sus caballeros demuestren que son mejores que él. Sin embargo, no hay caballeros en la corte salvo el enfermo conde don Milián. Para evitar que se deshonre a la Tabla Redonda y al propio rey, el conde decide enfrentarse a Tablante y es vencido. La derrota implica que el conde sea su prisionero hasta que algún caballero demuestre que es mejor que él:

Le dixo que luego se fuesse a su tierra y que dende en diez días tomasse una azémila. y una tienda y un moço que lo acompañasse y que con esto se fuesse a Ricamonte. que allí farian dél lo que fazia de otros. Y que se otorgase por su cavallero fasta tanto que algún otro cavallero lo delibrasse. o le diesse licencia que se fuesse. Y él. viendo que le convenia morir o otorgar aquello. otorgóle todo quanto le demandó. (*Tablante*. p. 186)

Además de afectar a don Milián, esta afrenta está hecha directamente al rey Artur. Jofre es el único que se ofrece para rescatar al conde don Milián y así resarcir la honra del monarca:

Y assi porque el desseava mucho servir al rey y a la reina. y como porque era mancebo y tenia pensamiento de mostrar cúdo fijo era. como porque el conde tenia deudo con su padre. aunque era lexos. acordó un día de fablar al rey fallando el tiempo aparejado. (*Tablante*. p. 190)

Una vez armado caballero, sale en busca de Tablante y de las aventuras que le den la experiencia necesaria para combatir con él. En el primer capítulo el narrador ofrece todos los detalles que justifican la necesidad del desarrollo caballeresco de Jofre. Es la narración de los sucesos que posibilitan el comienzo de las aventuras. El narrador dedica un amplio capítulo a explicar cómo surgen las aventuras que va a narrar, para justificar la motivación de Jofre de vivir todo tipo de aventuras.

Los hechos de armas o las aventuras guerreras tienen gran importancia dentro del relato, lo que se evidencia en el mecanismo que el narrador utiliza para su presentación. Este interés se ve favorecido por el sentido iniciático del viaje. Desde que Jofre sale de la corte, el

narrador destaca que es un caballero novel y que tiene deseos de encontrar aventuras con el propósito adquirir la experiencia necesaria para combatir contra Tablante.

En total son trece las aventuras que se cuentan, lo que también evidencia el interés en este aspecto, si tomamos en cuenta la corta extensión de la obra: la del caballero que lo confunde con Dienes d'Escocia el rubio, la Lanza peligrosa, el caballero de la torre, el paso del río del Castillo Normando, el torneo del rey de Escocia, el caballero del castillo de Celestín, el caballero que quería a la doncella por la fuerza, el castillo de la floresta, los dos caballeros que hablan mal del rey Artur, el malato y su casa encantada, la fuente peligrosa, el caballero del camino de la puente, y por último el encuentro con Tablante.

La mayoría de ellas se le presentan de forma más que fortuita pues por lo regular Jofre se pierde en las florestas que atraviesa. También son resueltas con un combate singular donde él resulta vencedor. Cada aventura será distinta en ejecución y en enseñanza, así como progresivamente más complicada.

Tales aventuras son presentadas con una estructura muy similar: el narrador ubica a Jofre en el campo abierto y describe el sitio donde se pierde o donde lleva perdido algunos días, como se vio en el apartado anterior. Después de mostrar el escenario, el narrador presenta a los personajes que implicarán la aventura o da el antecedente del encuentro:

Y en esto el otro cavallero allegóse más. Y era un cavallero muy bueno, el qual venia siguiendo el rastro de Jofre pensando que era Dienes d'Escocia el cruel, que le avia muerto un hermano a traición. Porque Jofre traia un cavallo de la color del otro lo seguia, y venia de propósito, que si lo fallara durmiendo, asi lo matara. (*Tablante*, p. 196)

Acto seguido, se explica la situación que desencadena el encuentro de armas. Esta enunciación del conflicto comúnmente está a cargo de los personajes, a través de la actualización dramática:

Entonces dixo la donzella:

-Señor. mi pena es grande, que este cavallero y yo somos hermanos y yo siento su pena y la mia. Y veniamos ambos por este camino que dizen de la puente. Y llámase así porque ay un río y pásanlo por una puente. Y nosotros íbamos a la corte del rey Artur por algunas cosas complideras a nuestra fazienda y mi hermano adolesció en el camino. Y allí en la puente está un cavallero que es señor de la torre del Miradero, y salió a nosotros y dixo a mi hermano que no passaria sin justa, y él va doliente y dixo que no iva para ello. (...) Por que él fue a mi hermano y tiróle la espada, y la lança, y el escudo y dixo que lo mataría si luego no juraba de me levar allí a su torre. que es una heredad suya. para averme de desonrar. Y mi hermano. por no morir. juró de me levar. (*Tablante*, p. 264)

Este mecanismo ayuda a crear mayor sensibilidad hacia el problema que se le presenta a Jofre, e intensifica la expectativa de la solución. Asimismo, los personajes –y en menos ocasiones, el propio narrador- se encargan de establecer las normas que regirán el combate con el objetivo de mantener la mayor claridad posible en el desarrollo de la aventura y no deja duda de las capacidades de Jofre:

Entonces dixo él a Jofre:

-Pues que vos, cavallero, os queréis combatir conmigo. sea así: que al donzella juzgue de nos cuál es mejor cavallero, tomándole juramente. Y desque ella lo aya juzgado. que quede libre para que haga de sí todo lo que quisiere. (*Tablante*. 229)

Después de la enunciación del conflicto y de las condiciones de la pelea, se dan los detalles del hecho de armas en concreto. El narrador describe las embestidas y cada golpe; pero los encuentros se caracterizan por ser cortos, con pocos golpes, en los que Jofre gana con facilidad:

Y entonces apartóse y vino para Jofre. y Jofre se fue para él y diéronse sendos encuentros. Y el cavallero quebró la lança en Jofre y Jofre dióle por medio de los pechos y pasóle el escudo y metióle media braça de lança de la otra parte. Y quando Jofre vio su golpe. dexó la lança en el cavallero y luego el cavallero cayó muerto. Entonces Jofre apeóse. y sacó su lança y limpióla y tornó a cavalgar. (*Tablante*. p. 265)

Las descripciones de los encuentros de armas reúnen no solamente el tipo de golpes, sus consecuencias y las reacciones de los adversarios. En muchas ocasiones, el narrador

incluye lo que sienten o piensan los personajes involucrados en los momentos cruciales de la batalla. Como por ejemplo, el propio Jofre al verse derribado en su primer encuentro singular:

Y desque llegó cerca, sin dezille nada arremetiò con Jofre, y antes que se aperciesse, le avia dado un encuentro que dio con Jofre del cavallo abaxo. Y Jofre, quando se vio derribado, congoxòsse mucho, porque era la primera justa que en su vida avia avido. Y levantòsse luego en pie, que no perdió la lança, y puso el cuento della so el pie y abaxòla, y puso mano al espada y esperó al cavallero. (*Tablante*, p. 197)

O la doncella de la torre al ver derribado a Jofre: “E la donzella, que estava fincada de rodillas esperando ser librada, quando los vido ambos juntamente caídos, recibió gran pena creyendo que era por mal de su caballero” (*Tablante*, p. 206). Este recurso ayuda a aumentar las emociones en el receptor y a implicarlo en los hechos, siempre de lado de Jofre. La descripción de cada golpe no resta intensidad a los encuentros porque se resuelven muy rápidamente.

Una vez acabado el enfrentamiento armado, es decir la culminación de la aventura, el narrador presenta las liberaciones que consigue Jofre, como la de los trescientos caballeros prisioneros de *Tablante*, los niños destinados a morir por el malato hijo del diablo, así como las doncellas en apuros o los caballeros del monasterio de la lanza peligrosa:

Y ellos dixeron a Jofre que en ora buena fuesse alli venido, que veinte años avia que estava alli aquel cavallero y que alli avia muerto más de diez cavalleros u que alli estavan presos más de veinte. Los quales, luego a la hora salieron alli, las barvas muy luengas y los cabellos crecidos, y fuéronle a besar la mano todos. Y él no gela dio, más dixo”... (*Tablante*, p. 202)

Por último, aunque no todas las aventuras tienen este final, el narrador cuenta cómo Jofre envía a los liberados o a los vencidos a presentarse a la reina Ginebra a contarle, a su vez, lo ocurrido: “Que se fuesse a presentar de su parte a la corte del rey Artur a la reina Ginebra, su señora, y le dixesse que Jofre, su cavallero, le embiava para que su merced fiziesse dél lo que quisiesse, porque la pusiessen en escrito” (*Tablante*, p. 206). La acción del rey de

mandar a escribir las historias de Jofre, también es presentada pero más suscintamente y conforme avanza el relato se deja de presentar: “Y el rey vino allí, y la donzella le besó las manos y le contó todo lo que le avía contado a la reina, los quales ovieron plazer y mandaron poner esta aventura en escrito”. (*Tablante*, p. 231).

En el caso de la descripción de las acciones durante el torneo organizado por el rey de Escocia, el narrador las presenta en orden cronológico, detalla los encuentros de Jofre y las incidencias mismas de los encuentros contra el caballero Balián el Brun y sus compañeros:

Y otro día juntáronse el rey de los cien cavalleros y Balián a una parte, y con ellos muchos cavalleros, y vinieron de mañana y entraron en su palenque; luego vinieron los cinco cavalleros de Ivernia y pusieronse a otra parte; luego vino Jofre y sus compañeros, y vieron que Balián buscaba favores y llamava a los del reino de Irlanda. (...) El tomeo començado, hizieronlo Jofre y sus compañeros tan bien que quando los del rey llegaron, ya no avia hombre que osasse esperar a Jofre. (*Tablante*, pp. 219-220)

El narrador suele describir las situaciones de manera que parezcan muy complicadas de resolver. En su mayor parte, la solución narrada es muy sencilla y hasta escueta, como se ve en la cita anterior. Este mecanismo ayuda a mostrar los avances del caballero en su proceso de aprendizaje. Entre más complicada es la aventura, con más facilidad la resuelve el caballero. Y aparece ante el receptor como más capacitado.

El narrador destaca la formación caballeresca de Jofre al poner especial atención en los hechos de armas que conllevan sus aventuras. Como se ha visto, son muchas las que narra y con su estructura no permite que se dejen algunos detalles fuera de la narración.

Los sucesos maravillosos, por ejemplo, tienen que ver con las aventuras más complicadas para el caballero y todas se resuelven por medio de las armas. Estas aventuras maravillosas se relacionan con el diablo, puesto que están involucrados sus hijos. El narrador es más minucioso en la descripción de los encuentros armados y en los hechos que rodean a estos seres demoníacos, pues son fuerzas desproporcionadamente mayores a las de Jofre:

E fuesse para el malato la espada sacada: y el malato, desque lo vido, tomó una porra de fierro que tenía a la par de si y alçóla. Y Jofre llegó rezió y ivale a dar una gran cuchillada en la cabeça, y como el malato vido que el espada le iva a dar en la cabeça, desvióla y el cuerpo también. Pero como estava sentado, Jofre siguió el golpe de la espada fazia abaxo y alcançóle una gran cuchillada en el muslo, que quasi gelo cortó. Y juntamente también el malato alçó la porra, y iva a dar a Jofre una porrada, y Jofre hurtó el cuerpo, y el malato metió la porra en el suelo cerca de dos palmos, que hizo estremecer todo aquello con el golpe y con un boz que dio quando le dio Jofre la cuchillada. Y mientras el malato tirava por la porra del suelo, llegó Jofre con un golpe al braço, y como lo tenía tieso tirando, cortógelo cercén. Y el malato, que estava ya en pie, desmayó y cayó. (*Tablante*, p. 250)

Finalmente, en la presentación de los sucesos maravillosos se destaca el arrojo y determinación del caballero, incluso frente a adversarios superiores en poder y de naturaleza maléfica:

Y al estruendo que traian, salió un hermitaño que estava en la hermita junto cabe la fuente, con una cruz y con agua bendita, y luego la fantasma huyó y quedó la mala visión de la vieja arrimada al enzina. Y Jofre ovo della tanto enojo, que se fue a ella y con la espada fizola toda pedaços, y en la ora vinieron más de mill cuervos y cada uno se llevó su pedaço. (*Tablante*, p. 261)

Los sucesos maravillosos cumplen el objetivo de aumentar el grado de dificultad de las aventuras de Jofre y aportar la necesaria dosis de ideología cristiana. Más que presentar hechos increíbles, curiosos, fuera de la realidad, presenta a seres malvados que contrastan con el ideal caballeresco al que aspira Jofre.

En la presentación de los encuentros amorosos, se hace evidente la necesidad de destacar el aspecto guerrero del caballero. Estas acciones no son una prioridad en la narración. El narrador habla muy poco del encuentro amoroso de Jofre y Brunissén y aún menos de los sentimientos de ambos:

Y levantóse él, y mandándole dar una silla y preguntándole por su nombre, y de dónde era y qué ventura lo avia traído por allí. Y él muy cortésmente le dixo que su nombre le pedia por merced que entonces no se lo pidiesse, y que era de la corte de Artur (...) Y ella dixo que cierto ella avia recebido gran enojo dél, pero que viendo su intención no era enojaria, que ella le

perdonava. E en la ora se enamoró él della y ella dél. y luego ovo nuevo cuidado entre ellos.  
(*Tablante*, p. 238)

El narrador sólo comenta lo que se dijeron y sin hacer comentario alguno sobre los sentimientos de los personajes. Reduce al mínimo el primer encuentro de los enamorados y no ofrece ningún estilo o mecanismo para emocionar al receptor o para incluirlo dentro del diálogo. En una sola línea señala el afecto que nace entre ellos. Incluso, cuando se vuelven a ver, el encuentro es narrado muy escuetamente, lo que da la impresión de frialdad y alejamiento. En la conversación se destaca los hechos de armas de Jofre:

Y assi lo llevaron fasta donde solía estar assentada. y se assentó y le fizo sentar cabe de ella. y allí estuvieron muy gran rato hablando fasta que fue la ora de comer. Allí le preguntó por las cosas y las aventuras acontecidas. las quales calló. que no dixo nada sino lo de *Tablante*. que dixo dello que Dios lo avía hecho. (*Tablante*, p. 276)

Pareciera que sólo se mencionan los encuentros amorosos de Jofre porque así lo impone el género, por el poco interés que muestra hacia el asunto amoroso. El desinterés general dentro de la narración por los asuntos amorosos, se refleja en el personaje principal que evade el reclamo amoroso de la doncella del Castillo del Fierro, anteponiendo a cualquier otro comportamiento su misión caballerisca:

E Jofre fallóse tan afrentado que era maravilla. que no supo qué responder. sino por librarse della dixo:  
-Señora. yo vo en esta demanda. no sé lo que Dios de mí hará. Si la acabo. una cosa os certifico. que yo no disporné de mí ninguna cosa fasta hazéroslo saber. (*Tablante*, p. 260)

Los encuentros amorosos y sus soluciones dependen directamente de los resultados que obtiene Jofre en el campo de batalla, pues al final se casa con Brunissén más por merecimientos que por un arduo trabajo en el ámbito de la conquista y de la cortesía:

Y un día dixo Jofre a la reina:

-Señora, ya vuestra merced sabe cuántos servicios vos he fecho y es cosa justa que me sean pagados, porque suplico a vuestra merced me otorgue una merced. (...)

-La merced que pido, señora, es que vuestra merced me dé en casamiento a Brunissén, la señora del castillo de la Floresta, sobrina del conde don Milián. (*Tablante*, p. 280)

En el desenlace, la historia se termina cuando el narrador esboza, a grandes rasgos, la vida de Jofre tras su boda con Brunissén. Resume el resto de la existencia del personaje en los territorios que heredó, de sus hijos y su herencia, así como su muerte:

Y en este tiempo parió su muger dos hijos y una hija, y en este tiempo murió el conde don Milián y la condessa hizieron herederos del condado a Jofre. Y después murió su padre y heredó el condado, de manera que quando Jofre vino a ser de edad de reposar, tenía dos hijos y dos condados para ellos, y diógelos a los hijos y casólos muy honradamente. Y él y su muger se retraxeron al castillo de la Floresta, que era cosa muy alegre y aparejada para bivar, y allí gastaron su tiempo. Y desde fueron viejos, casaron la fija y diéronle en casamiento aquel castillo, y ellos fenecieron sus dias y fueron allí enterrados. E aquí se acaba está corónica. (*Tablante*, p. 283)

Este mecanismo para concluir la historia también contribuye a dar valor de verdad al relato. El caballero y los demás personajes que le rodean tienen un ciclo vital que termina; mueren en sus camas, ancianos y luego de que han dejado resuelta la vida de su linaje.

### 3.2.2 Los encuentros amorosos por encima de cualquier aventura en *Clamades y Clarmonda*

Los narradores del *Clamades* y del *Partinuplés* cumplen con la función de describir la crisis causante de que los caballeros salgan de la estabilidad cortesana. En el *Clamades*, el suceso que desencadena la acción de la historia es el engaño del feo rey Cropardo al rey Marcaditas, padre de Clamades, para casarse con la hermosa Máxima, su hermana. El narrador cuenta con ciertos detalles la fabricación del caballo de madera volador, que permitirá a Clamades conocer a Clarmonda:

E se llamavan aquellos tres reyes: el primero Melicando, rey de Barbaria; el segundo, Bardigante, rey de Amorasta; el tercero, Cropardo, rey de Ungria, el qual era muy feo y giboso. Y este rey Cropardo se temió que no le querrian dar la una de las hijas del rey Marcaditas por causa que era tan feo y giboso. (*Clamades*, p. 622)

A pesar de haber sido muy escueto en la ubicación espacio-temporal de las acciones, el narrador consigna cómo se ponen de acuerdo los reyes para conseguir a las hijas del rey Marcaditas; cómo hacen los obsequios y cómo son recibidos en la corte, además de cómo ocurre la traición del rey Cropardo. Estas acciones son presentadas escuetamente por el narrador, pero no descuida presentar los sentimientos de los personajes:

E quando Máxima, que era más moça, vio que no quedava otro sino el rey Cropardo, que era tan feo y giboso, ella fue muy triste, y hizo llamar a su hermano Clamades. Y quando fue venido, ella le rogó muy afincadamente que él no consentiesse en ninguna manera que ella oviesse por marido el rey Cropardo, ca ella queria más morir que no le diessen hombre tan feo. (...) Y dixo Clamades que en tanto él seria en vida, si él podia, él nunca la avría, y que tampoco sabía el rey Marcaditas si el cavallo era tal como él dezía.

Entonces dixo el rey Cropardo a Clamades que él subiesse encima por lo provar. Y esto le dezía a fin que él lo llevasse. (*Clamades*, p. 623)

El caballo de madera volador, uno de los elementos maravillosos del relato, también es descrito y su presencia se encuentra justificada en esta presentación de acción, por lo cual se comprende que el narrador haya explicado con claridad estos hechos.

Y luego miró enderredor del cavallo y halló una clavija en el costado diestro y él la empeçó a volver. Y luego que ovo hecho aquello, miró al otro costado del cavallo y vido allí otra clavija; y después halló otra en el pie del caballo, las quales comenzó a volver. Y entonces él se comenzó a abaxar contra la tierra. Y allí conoció Clamades la manera del cavallo, y fue más asegurado que de primero, porque el conoció que por aquellas clavijas se gobernava el cavallo de madera y que por ellas andava y venía. (*Clamades*, p. 624)

Mediante él, Clamades llega a Toscana y conoce a Clarmonda. Este hecho es tan importante que Clamades no ayuda a resolver el problema que ocasionó el rey Cropardo. Marcaditas le niega la mano de Máxima y lo expulsa de su castillo. El personaje principal no

colabora en la solución de este conflicto y en los que el rey Cropardo ocasiona después.

En *Clamades* observamos que el interés de la trama, expresado por el narrador, tiene su foco en cómo se conocen el caballero y su dama. Y luego, durante la separación fijará su atención en sus sentimientos y a las acciones que hacen para reencontrarse. El narrador presenta muchas acciones que encierran encuentros amorosos y no escatima ni espacio ni detalles para describirlos.

Cuenta todas las incidencias, desde que Clamades descubre a Clarmonda, destacando su belleza y los sentimientos que despertó en Clamades con tan sólo observarla:

“Y él se acercó de la cama y vio la donzella que dormía. la qual le agrado tanto que él no se podía hartar de mirarla. ca ella era la más hermosa y la más graciosa y del mejor y más gentil gesto que podía aver donzella en el mundo. (...) E no cale preguntar si ella plugo a Clamades. que él fue tan encendido de su amor que él deliberó de la besar” (*Clamades*, p. 626).

La preeminencia del aspecto amoroso del caballero en el relato es evidente en la manera en que el narrador presenta las acciones amorosas. Esta tendencia hace que no sólo se describan de manera minuciosa, sino que se antepongan a las demás.

La descripción del primer encuentro de los amantes es muy amplia, pues el narrador describe a los personajes, introduce los diálogos que intercambian y comparte con el lector los sentimientos de ambos. Inicialmente, destaca la mala impresión que causa en la donzella el beso inesperado del caballero: “Y entonces la donzella se despertó y fue muy pasmada quando lo vio. Y le dixo que mucho era descortés, atrevido y presuncioso de aver entrado en la cámara a aquella hora y que mucho le desplazía en él aver sido tan osado” (*Clamades*, p. 626). Y la mentira que cuenta Clamades para estar con Clarmonda, haciéndose pasar por su prometido:

Entonces Clamades le dixo que él era aquel y no otro. E Clarmonda le preguntó cómo era venido y para qué. Y él le respondió que era venido allí por amor della por la ver antes que la tomasse por muger y que ninguno lo sabia. Entonces Clarmonda le hizo muy buena cara y lo rescibió muy cortés y amigablemente pensando que era Leopatris. (*Clamades*, p. 626)

En este primer encuentro amoroso, el narrador deja claro lo que hacen los recién conocidos amantes y sus sentimientos:

E quando Clamades vio venir la linda Clarmonda con su gentil y muy hermoso gesto, no cale preguntar si la miró de buen corazón. Allí començaron a departir y hablar con muy hermosas y amorosas palabras, y entonces conoció Clamades por las palabras que ella dezía en qué tierra estava y en qué lugar. (*Clamades*, p. 626)

Y es que esta reunión inicial no termina bien, pues el padre de Clarmonda descubre a Clamades y sus mentiras, por lo que el caballero debe salir del castillo Noble huyendo en su caballo de madera, para salvar la vida:

Y es de saber que todos los del palacio, así como escuderos, moços d'espuelas, lacayos, y otros servidores estavan enderredor con arcos, dardos, lanças y espadas por matar a Clamades. Mas quando él fue subido en el cavallo de madera y se vio cercado de tanta gente armada, él puso muy presto la mano en la clavija de la fuente del cavallo y la volvió. (*Clamades*, p. 628)

El narrador destaca las mentiras de Clamades, quien en este primer encuentro se ha hecho pasar por Leopatris.

La segunda reunión de los amantes también será muy detallada. Se cuenta aquí cómo se enamoran, deciden irse juntos y cómo huyen del Castillo Noble, ya sin mentiras de por medio. Así lo reseña el narrador:

Y entonces se le dobló el amor que ella tenia a Clamades. Y començaron a departir muy dulcemente de muchas cosas y se enamoraron el uno del otro. (...) E Clarmonda le dixo que ella hablaría con sus donzellas. Y luego las hizo levantar y les contó cómo aquel era Clamades, hijo del rey de Castilla, y cómo él avia rogado que se fuese con él encima del cavallo de madera, que él los llevaría muy bien ambos a dos, y que él la tomaría por muger en su tierra. (*Clamades*, p. 632)

Pasado un breve lapso, la separación de Clamades y Clarmonda se revela como el nudo principal del relato: durante ese tiempo los nuevos amantes pondrán a prueba su reciprocidad

amorosa. Si bien el rapto de Clarmonda por Cropardo no es un encuentro amoroso, el narrador le da la misma importancia y hace una descripción pormenorizada, pues este hecho iniciará la prueba:

Y andando assi mirando. él vio en un rincón de la huerta el cavallo de madera. el qual él conosció muy bien. porque él lo avia fecho. Y luego pensó que pues él no podía tener a Máxima, hermana de Clamades. que él tomaría y levaría consigo por traición la linda Clarmonda. la qual era más hermosa que Máxima. (*Clamades*. p. 635)

En general, todas las acciones que tienen que ver con los amantes juntos son descritas detalladamente. Mientras están separados, el narrador presenta las acciones que hacen en nombre de su amor, como los engaños de Clarmonda al rey Meniadus y el viaje que hace Clamades en su busca, pero son mostradas de una manera muy concisa.

Con respecto a la presentación de los hechos de armas, el *Clamades* es el texto que menos acciones de este tipo tiene. Clamades emprende un viaje en busca de Clarmonda y el narrador refiere algunas aventuras que hablan de su capacidad guerrera, pero la presentación es muy escueta:

Y en todas las tierras en que llegaba. si él sabía que oviessse guerra. él se iba a aquella parte y se informaba quién tenía derecho y quién no. y después ayudava de todo su poder a quien tenía derecho. (*Clamades*. p. 644)

Esta mención casi incidental de las acciones guerreras que emprende Clamades tiene como propósito completar la imagen del caballero. Si bien frente a las damas y por su educación ve resuelta la parte cortés de la caballería, requiere la imagen guerrera y valerosa que únicamente los hechos de armas le pueden otorgar.

El relato está enfocado directamente al amor entre Clamades y Clarmonda y no da importancia a la aventura, ni al desempeño guerrero del caballero. El narrador sólo describe dos encuentros armados de Clamades, el primero con los cavalleros Durbáns y Sertáns que

defienden la aventura del Castillo Estrecho:

Y luego que llegó él se fue reziamente contra ellos y ellos contra él. E Clamades dio tan gran golpe de la primera venida a Sertáns que él lo derribó en tierra a él y su cavallo. fue Sertáns ferido de tal manera que él no se podía levantar. Después comenzó la batalla entre Clamades y Durbáns muy fuerte y maravillosa. mas Clamades se defendia lo mejor que él podía y fería tan reziamente a Durbáns con el pomo de la espada en la cara que él lo hizo caer en tierra. y no se podía defender por causa de los grandes golpes que Clamades le avía dado. Pero quando él fue caido en tierra. él se levantó muy presto. E quando Clamades le vio en pies. le dio tan gran golpe que él lo hizo caer otra vez y fizo tanto Clamades que le quitó el yelmo. Quando Durbáns se vio la cara descubierta y que Clamades era sobre él. él hovo gran miedo de la muerte y le demandó perdón. (*Clamades*. p. 648)

Esta batalla se describe para justificar la manera en que Clamades se entera del segundo encuentro de armas: Sertáns le informa de una batalla para salvar a las doncellas de Clarmonda, quienes a raíz de su huida están condenadas a muerte. Así, el combate de Clamades y Durbáns contra tres caballeros se realiza también en nombre del amor y por ello es que está descrito con cierta prolijidad:

Después vinieron Clamades y Durbáns. bien montados y bien armados. e allí comenzó la batalla muy áspera. Y el uno de los tres ferió a Durbáns. de tal manera que lo derribó en tierra. E cuando Clamades vio así derribado a su compañero. él corrió contra aquel que lo avía herido y le dio tan gran golpe que derribó hombre y cavallo por tierra. (...) E los dos cavalleros que estaban aún a cavallo vinieron contra Clamades y comenzó la batalla más fuerte. Y Clamades firió a Odoardo en tal manera que le cortó un brazo y Durbáns que ya era subido en su cavallo. corrió contra Bruns el Atrevido. más Bruns le sacodia de tal manera que él tenía harto que hazer. Y entonces vino Clamades y le dio tan gran golpe que lo derribó por tierra a él y a su cavallo. (*Clamades*. p. 651)

Clamades, como caballero cortés, tiene la obligación de ayudar sobre todo a las doncellas, por lo que este enfrentamiento tiene dos objetivos: las doncellas por sí mismas y las doncellas que padecen dicha persecución por su culpa. Otra vez el narrador hace hincapié en que cada acción de Clamades estará hecha en función de su amor por Clarmonda.

Clamades no solucionó el asunto de Cropardo y éste lo ve como su enemigo. Sin embargo no hay ningún combate de armas ni de otro tipo. El rey giboso muere por un dolor,

“Una dolencia muy grave tomó al rey Cropardo, assí como las dolencias vienen bien presto a los hombres cuando Dios quiere” (*Clamades*, p. 640). Así que el caballero no requiere medir su fuerza, ni dar su merecido a aquel que lo privó de su amada y por lo tanto de su felicidad.

Otro tipo de acciones son los sucesos maravillosos, los cuales se relacionan con el caballo de madera volador y su capacidad de desplazamiento. El narrador destaca que este artefacto es utilizado por los amantes para escapar ya sea del castillo de Clarmonda o del rey Meniadus:

Y entonces él tomó a Clarmonda y la puso encima del cavallo, y hizo semblante de hazer algunos encantamientos andando alrededor, a fin que el rey no ovisse alguna sospecha y que lo hiziesse matar, e dixo que calía que él subiesse en el cavallo, y assí lo hizo. E quando él fue subido, él bolvió la clavija de la fuente del cavallo y luego se levantó en el aire. (...) Y después bolvió otra clavija y subieron tan alto que todos los perdieron de vista. Y entonces el rey fue mucho maravillado. (*Clamades*, p. 656)

En estos sucesos el narrador describe la sorpresa de las personas que recién conocen el funcionamiento del caballo y de la buena ayuda que les da al caballero y a su amada. Pero, como se ha visto, ni los sucesos maravillosos, ni los hechos de armas consiguen tanta presencia en la narración como los encuentros de amor.

También es necesario considerar dentro de los sucesos maravillosos la presentación de los regalos de los reyes de Oriente al rey Marcaditas, entre los que se encuentran, como veremos, figuras de oro que se animan a voluntad:

El rey Melicando havia fecho de sus manos una gallina y tres pollitos de fino oro y este fue el primer joyel: y quando ponian aquella gallina y los tres pollitos en el palacio del rey Marcaditas, la gallina iba delante y los tres pollitos iban de çaga e quando havian un poco andado, ellos cantavan tan dulcemente que era gran melodia de los oír. El rey Bardigante hizo un hombre de oro, el qual tenia un trompeta en la mano y luego alguno que pensava o tratava alguna traición contra él, aquel hombre de oro tañia muy reziamente aquella trompeta. Y el rey Cropardo hizo un cavallo de madera, en el qual avia dos clavijas de azero por las cuales él se regia y lo hazian ir a donde querian. (*Clamades*, p. 623)

Cabe destacar que los regalos de los dos primeros reyes son de oro, mientras que el caballo sólo es de madera, lo que podría hablar de la calidad y valía de sus intenciones.

En las acciones del desenlace, el narrador sigue resaltando el aspecto amoroso del relato y la función cortés de Clamades, pues una vez resueltos sus conflictos se dedica a casar a sus parientes y los conocidos a raíz de su búsqueda:

E allí se casó el rey Camuante, padre de Clarmonda, con la reina Doctiva, madre de Clamades, ca dize la historia que la reina madre de Clarmonda murió de malenconía. Y el rey Meniadus se casó con Máxima, hermana de Clamades. E los dos reyes que avian dado el hombre de oro y la gallina se casaron con las otras dos hermanas. Y el rey Gardante, que era rey de los montes, se casó con Dagreta, hermana del rey Meniadus. E las tres donzellas de Clarmonda fueron casadas muy ricamente. (*Clamades*, p. 658)

También concluye con los años que vivieron los amantes y los hijos que tuvieron. Finalmente, hasta en su última moradas quedaron juntos: “Y fueron enterrados el uno cerca del otro muy honradamente” (*Clamades*, p. 659).

### 3.2.3 *El Conde Partinuplés*: de los sucesos maravillosos al ejercicio guerrero

El *Partinuplés* arranca con la presentación del suceso que desencadenará la historia: la forma en que fue concebida la emperatriz Melior, que luego justifica la capacidad de ésta para los encantamientos que propician las acciones. Los primeros capítulos cuentan la forma en que su padre logró concebirla, tras cumplir algunos requisitos:

Y dixo la mora encantadera al emperador que fuesse a las florestas de las tierras del rey Hermán, que es frontera del imperio, y que allí avría una hija de una donzella mora y que quando viniessse, que avría en su muger la emperatriz hijo o hija. (*Partinuplés*, p. 317)

Sin embargo, el narrador deja de contar cómo nace Melior y en el siguiente capítulo tan

sólo en el título se resume el nacimiento de la niña: “De cómo ovo el emperador una hija en la emperatriz que ovo por nombre Melior” (*Partinuplés*, p. 319), pero en el cuerpo del capítulo sólo describe las cualidades mágicas de ésta en su infancia, su crecimiento y autoridad de gobernar. Entonces el narrador resalta su obligación de casarse:

Y dixeron. pues que ella era muger para guardar su tierra. que le adereçassen su marido qual le pertenesciesse. En esto fizieron llamar cortes y ayuntáronse todos los otros cinco reyes. y todos los duques. y condes y ricos hombres de su imperio. y seyendo ellos juntos. acordaron y dixeron que bien sería. (*Partinuplés*, p. 320)

Es a partir de que los reyes le dan un plazo para conseguir un esposo que Melior busca al conde y lo lleva a su castillo para conocerlo y enamorarlo. La historia de Melior se presenta para explicar cómo es que ella sabe todos los encantamientos que la posibilitan a atraer al conde y que pierden sus efectos cuando éste la traiciona.

Los hechos de Melior y su necesidad de esposo permiten que Partinuplés entre en la historia. El conde sale del orden cortesano del rey de Francia, su tío, para adentrarse en las aventuras maravillosas en el castillo Cabeçadoire.

En la primera parte, antes de la traición de Partinuplés a la emperatriz, el narrador presenta con más frecuencia y atención los sucesos maravillosos. Ya en el principio manifiesta la capacidad de encantamiento de Melior, desde pequeña, a los ocho años: “sabía fazer decender una nube y sabía andar encima quanto ella quería” (*Partinuplés*, p. 319). Así como todas las cosas que hace para atraer al conde y que se sienta contento en su compañía, como es el caso de la cacería que organizó para él:

E después que fue en la floresta. oyó una bozeria. la más fermosa que en el mundo oyó dezir. E él oyó lo que el montero dezía en su bozina y dio de las espuelas al cavallo y fuesse para allá. y vido tantos lebreles y sabuesos y alanos y otros canes muy preciados con sus collares broslados de diversas maneras. Y vido un puercu pasar. el más grande y el más valiente que nunca havia fallado cavallero con los canes. y començò de seguir tras el puercu; y tanto lo siguiò fasta que lo alcançò y mató. E después que él lo ovo muerto. todos los canes fueron llegados y el denze!

vidolo cargar en una azémila con grand bozeria y de muchas bozinas que havian tañido y con mucha alegría. pero no los podía ver. (*Partinuplés*, p. 335)

Como ya se vio detenidamente en la ubicación espacio-temporal, los hechizos de Melior se caracterizan por crear la sensación de autonomía de las cosas o de los servicios, (la apariencia de que acciones como servir una mesa, se hacen por sí mismas), y por controlar parte de la naturaleza, como los animales salvajes. No sólo la emperatriz, también otros personajes tienen estas habilidades maravillosas. El narrador se detiene a contarlas:

El maestre le respondió que era tierra de muchas sierras, en las cuales avía muchas grandes sierpes y otras muchas alimañas. así leones como otras.

-Empero. señora. yo saldré primero y las encantaré a guisa de que entremos seguros.

(...)

Y así lo fizó él. y encantó todas las alimañas, de guisa que los leones se sobían a las sierras. y las sierpes a las cuevas. y las onças a las peñas y los ossos a las sierras. (*Partinuplés*, p. 373)

La traición de Partinuplés a Melior, cometida porque él no guarda su palabra de no tratar de ver su cuerpo, también incluye un artefacto maravilloso, la candela que no se apaga:

Y dixo el obispo al conde:

-Yo vos daré una lanterna que es encantada. que nunca se puede apagar fasta que la quiebren. y vos levad con vos. (...) Y después que entendades que está dormida. sacad la lanterna muy quedo y quitad la ropa de encima de los pechos y verla edes. Y si fuere pecado. no la podedes ver y quitaredes dubda de vuestro corazón. (*Partinuplés*, p. 360)

Tanto mirava la fermosura que no se fartava de la ver. Y estándola mirando. cayóle una gota de cera en los pechos. ardiendo de tal manera que la despertó. (*Partinuplés*, p. 361).

A partir de aquí la historia prescinde de los encantamientos. El valor del caballero y su virtud en las armas será lo que lo salve, pues con la traición todo hechizo de la emperatriz pierde efecto. Sin embargo, hay un episodio en que se vuelve a ver la maravilla, propiciada esta vez por Partinuplés. El narrador lo describe para destacar la capacidad del caballero cristiano por encima de los guerreros moros, que no consiguieron superar el reto:

Y desqu'el conde vido que assí se tenia y no caía. fizose mucho maravillado y ella también del que no caía. Y la reina llegó en son d'escarnio diziendo que por muchas vezes avia visto llegar muchos moros, y nunca jamás pudieron alçar la cobertura. con ingenio ni con otra cosa alguna con que se pudisse alçar. y que ellos dos no la levarian. Y desque pusieron las manos en ella. levantáronla como si fuera una tabla y púsieronla en tierra. El conde llegó al cavallero que estava en la tumba. y besóle la mano y pidióle por merced que le diesse aquella espada. El conde tomóla de la mano del cavallero y púsosela so'l sobaco y la reina y el conde tornaron a poner la tumba. (*Partinuplés*, pp. 387-388)

En contraste con la atención que el narrador dedicó a los sucesos maravillosos, presenta una cantidad mucho menor de hechos de armas. Después de estar un año en el castillo Cabeçadoire al lado de la emperatriz, el conde decide ir en ayuda de su tío. Los primeros encuentros de armas son dos batallas entre ejércitos que emprende el conde para defender las tierras de su tío de tres reyes moros, entre los que destaca el rey Sornaguer. Los hechos son contados escuetamente y se nota el arrojo y la habilidad guerrera de Partinuplés:

E dieron de las espuelas a los cavallos y fueron a ferir muy rezió. en tal manera que de diez mill que eran los moros mataron y cativaron ocho mill dellos. y no fincaron sino dos mill. y tiráronles la cavalgada: y escaparon aquellos dos mill a uña de cavallo. que no pudieron poner resistencia con ello. (*Partinuplés*, p. 340)

El otro hecho de armas que presenta el narrador del *Partinuplés* es el combate singular contra el rey Sornaguer para decidir quién gana la guerra iniciada por el moro. En ella, el narrador destaca la valentía y la fortaleza guerrera del conde. Los hechos son descritos con detalle en los golpes y en las reacciones de los contrincantes:

Y el conde era muy ligero y dió un salto a través y alçó el braço quanto pudo y dió con la espada un golpe por baxo de los ojos al cavallo. que le hendió la cabeça hasta las muelas: de tal guisa que cayó del cavallo el rey: de tal manera que pensaron que lo havia muerto. E luego el rey se levantó. y el conde començólo de herir de rezió que parecia un herrero. El rey Sornaguer era tan rezió que muy bien podia soportar aquellos golpes y aún más que fueran. y él sabia muy bien luchar. Fue abraçar al conde pensando de lo derribar. y anduvieron assí abraçados una grande pieça de tiempo. (*Partinuplés*, p. 347)

El hecho de armas más importante del relato es el torneo por ganar el imperio y la mano de Melior e, incluso en él, se destaca el enfrentamiento con otro monarca moro, el soldán de Persia:

E luego se apartó el soldán y el conde y fuese el uno para el otro quanto los cavallos los podían levar y diéronse tan grandes golpes que las lanças bolaron en pieças. y los cavalleros eran tan buenos que no se acostaron en las sillas. Y luego echaron mano a las espadas y diéronse tan grandes golpes que las centellas de los yelmos fazían salir. y tan gran priessa le dava el conde qu'el braço no le dexava alçar. (*Partinuplés*, p. 392)

En la presentación de este tipo de acciones, los hechos de armas, el narrador destaca la capacidad de Partinuplés para organizar a los ejércitos, aunque no sean suyos. En el aspecto guerrero del personaje, presenta sus facultades para defender territorios, incluso la religión por encima de la aventura para ganar honra. Se destaca el valor del caballero y sus merecimientos para ser emperador:

Andava tan rezió en el torneo que por maravilla era entre los alimaneses y los franceses. Los alimaneses eran muchos: los franceses pocos: y el rey de Francia era moço y no era usado en batalla. Y los alimaneses llevavan a los franceses por unos arenales adelante: y el conde. desde que lo vido y oyó las voces que davan los franceses. dixo el conde a Gaudin su compañero: -Hermano. vamos a ayudar a los franceses. que el rey de Francia es mi primo: maguera que mal lo quiero. el coraçón me quiere quebrar en que veo que lo passa mal. (...) Y desde que fueron llegados. fuéronse ferir en los alimaneses diziendo aquel apellido. Y ellos ovieron gran esfuerço y los alimaneses grand desmayo. que bien vian qu'el cavallero de las armas blancas que era el mejor cavallero del mundo. (*Partinuplés*, p. 406)

Los encuentros amorosos, por su parte, tienen muy poca importancia tanto numérica como por la parca descripción que de ellos hace el narrador. Sin embargo, la primera reunión del conde con la emperatriz fue determinante para ambos. Debido a la oscuridad y a las condiciones que pondría Melior, Partinuplés la conoce por medio del tacto:

Y católe assimismo la fuente. y los ojos. y la nariz. y la boca. y la garganta. y los pechos. y los braços y las manos y comióle los dedos. porque se cuidava que era manofendida. Después

tentóle el cuerpo y católe el vientre, y los muslos, y las piernas, y las espaldas, y los pies: y los dedos le contó por ver si era patifendida, porque en aquellos tiempos havia animalias mugeres, de cinta ayuso como leones, y havían los pies como lebreses, y por esso le había catado y assi pensando si era alguna de aquellas. Desde la ovo bien catado en su palpamiento, entendió assi que era de las hermosas cosas del mundo. (*Partinuplés*, p. 331)

A pesar de que el narrador describe cómo la toca Partinuplés para comprobar que era mujer y no “pecado” (esto es, un hechizo diabólico) se describe muy poco del acto amoroso: “començaron a burlar en tal manera que ambos a dos ovieron de perder las virginidades” (*Partinuplés*, p. 331) y menos aún los sentimientos y anhelos de los personajes.

Las referencias al amor de Partinuplés y Melior, así como sus encuentros amorosos son parcos: “De esta guisa estovo la emperatriz con el conde bien dos meses folgando y aviendo singulares plazerés”, de forma que no se alcanza a determinar la cortesía de Partinuplés y sobre todo, su desempeño con las damas.

En el desenlace, las acciones que el narrador presenta no están encaminadas a describir la vida del personaje desde que se casa con Melior hasta la muerte de ambos. Destaca el aspecto cristiano del caballero, al narrar detalladamente cómo su amigo Gaudín desea hacerse cristiano por amor de Partinuplés. Por lo que el bautizo y los beneficios que trae son las últimas acciones presentadas:

Entonces la emperatriz ovo mucho plazer por saber lo que Gaudin avía hecho por el emperador Partinuplés y que ella quería ser su madrina y el emperador fue su padrino. Y luego lo llevaron a la iglesia y lo tomaron christiano y le pusieron por nombre Julián. Y desde fue tornado christiano, luego lo hizo condestable de su imperio y lo casó con una donzella hijadalgo y muy hermosa. Y le dió muchos bienes con que biviessse. Estonces Julián le besó las manos al emperador y a la emperatriz por tanto bien como le avian hecho. Por esto dize el refrán: quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija. (*Partinuplés*, p. 415)

En la manera en que presenta cada tipo de acción, se destacan los aspectos guerrero, cortés o religioso de los caballeros. Y, en los desenlaces, el tipo de narrador se hace más notorio. Así, en el *Tablante*, se concluye con la enunciación de los beneficios que ganó Jofre

por su arrojo caballeresco; el *Clamades* cierra con las bodas de los personajes cercanos a Clamades, hecho social que refrenda la visión cortés del texto, y finalmente en el *Partinuplés* se hace claro el objetivo de presentar al conde como un caballero que sirve a la religión cristiana ya que su último acto es bautizar a su amigo moro, Gaudín, quien recibirá el nombre de Julián.

### 3.3 Presentación de personajes

Otra de las funciones que el narrador debe cumplir es la presentación de los personajes. Esta función consiste no sólo en introducir a los personajes sino en señalar las características de aquellos que llevan a cabo las acciones de la historia. En el caso de nuestros relatos, obviamente el personaje principal es el caballero.

La imagen del caballero no está fundamentada sólo en una idea, sino que es un ente divisible y multiforme, en donde se vaciaron los más diferentes sueños de los hombres de su tiempo: el anhelo de heroísmo, la búsqueda del amor, la vocación de santidad, la protección del bien. Sobre todas las ambiciones, a decir de José Amezcua, la más grande, es la de reunir en el arquetipo caballeresco la suma de las cualidades que harían el hombre perfecto.<sup>7</sup> Esta condición multifacética del caballero, como ya se ha visto, consiste por lo menos en tres aspectos que están siempre presentes pero alguno de ellos define más precisamente la actitud del caballero y su misión en el relato completo: guerrero, cortés y cristiano.

En este apartado analizaré la presentación del personaje principal desde esas tres perspectivas. Y se observará cómo el narrador hace evidente el predominio de uno u otro perfil. También revisaremos cómo se presenta a la dama del caballero y a su principal antagonista.

<sup>7</sup> José Amezcua. *Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*. México: UAM, 1984. p. 20.

La perspectiva guerrera es el principio de la actividad caballeresca. A través de la capacidad en el uso de las armas el caballero debe afrontar aventuras que le permitan, entre otras cosas, ganar honra, proteger a su rey, a sus territorios, a su familia y vasallos o a su dama. Esta primera composición del caballero es el reflejo del guerrero feudal. El caballero debe distinguirse por su capacidad para luchar ya sea frente a un solo caballero o al lado de un ejército, movido por cuatro virtudes: la prudencia, la justicia, la fortaleza y la templanza<sup>8</sup>; y ceñido a un comportamiento cortés. Las habilidades guerreras del caballero están íntimamente unidas a su itinerancia en busca de aventuras donde pueda demostrarlas.

Al lado de las capacidades guerreras del caballero, los rasgos que se relacionan con el amor y la cortesía tienen gran importancia en las novelas de caballería y en nuestros relatos.

Para conquistar a la dama de la que el caballero está enamorado, se requiere una delicadeza sentimental y un comportamiento adecuado. Al conjunto de maneras y códigos de cortejo se le conoce como cortesía y al tipo de relación sentimental en el que se traslada el modelo vasallático, amor cortés, *amour courtois*. Este elemento tuvo sus orígenes en la Francia meridional dentro cortes refinadas y de trovadores, quienes fueron sus primeros difusores y propagandistas. Más adelante fue recogido en los *romans* y adoptado por los textos caballerescos como parte esencial. Lo explica García Gual:

La cortesía es ese refinamiento de maneras cortesanas que la buena sociedad impone. en contraste con la rudeza del guerrero y con la zafiedad de los villanos, y que se expone de modo especial en el galanteo. De ahí puede deducirse un nuevo énfasis en la educación mundana, que se encuentra en los tratados cortesanos.<sup>9</sup>

Este refinamiento consiste en la capacidad de expresarse correctamente y de ser sensible a la belleza de la dama y a sus necesidades. También requiere de cierta metamorfosis del noble, pues al mismo tiempo que es un guerrero terrible contra sus adversarios, debe

<sup>8</sup> Carlos Alvar. *op. cit.*, p. 47

<sup>9</sup> Carlos García Gual, *Primeras novelas europeas*, Madrid: Istmo, 1974, p. 75.

mostrar amabilidad y gentileza frente a las doncellas y sobre todo frente a su interés amoroso. Y es que, a partir de que el caballero se enamora de la dama, ella se convierte en su señora en términos vasalláticos: el caballero es su vasallo y como tal debe servirla a toda costa para honrarla, como señora suya que es.

La tercera perspectiva desde la que podemos ver la caracterización del personaje principal es la del caballero cristiano. Este caballero, aparte de ser guerrero y cortés, tiene adversarios concretos: aquellos que no comparten su fe, como los musulmanes; ante ellos defiende territorios y evita la invasión de una fe distinta a la suya. Por lo general el caballero cristiano es superior en habilidades tanto guerreras como cortesas a los moros y, por sus cualidades, se hace admirar por ellos, y debido a esa simpatía los puede convertir al cristianismo.

Hay que recordar que en su formación, la novela de caballerías recoge las tradiciones célticas, que presentan hechos maravillosos, a las que más adelante se incorpora el elemento cristiano. Además de que estas obras reciben la influencia de la hagiografía y las vidas de santos, por lo que el ideal caballeresco se ve permeado por los ideales medievales de los hombres de fe. José Amezcua explica la relación entre el caballero y el santo:

Igual que el santo, el caballero tiene puesta la fe en Dios y rechaza los bienes terrenales: lo mismo que al fraile, se pide al caballero que sea casto y que tenga fortaleza de espíritu: el código caballeresco que inclina al hombre de armas al auxilio de los menesterosos parecer tener un mismo origen que la piedad del "hombre de orden". El caballero y el santo luchan y derriban obstáculos que aparecen a su paso para alcanzar el Bien y, por último, la aventura caballeresca y la huida del santo presuponen una similar actitud de evasión.<sup>10</sup>

El elemento cortés hace que otro personaje fundamental sea la dama de quien está enamorado el caballero. En el género caballeresco la dama es uno de los móviles primordiales. El deseo de fama y honra que manifiestan los caballetes está motivado, en numerosas

---

<sup>10</sup> José Amezcua, *op. cit.*, p. 64.

ocasiones, por la búsqueda de aceptación de su dama. Ésta, por lo general, tiene un elevado rango en la jerarquía estamentaria y el caballero debe mostrar que también pertenece a un alto linaje y que su rango social lo hace compatible con ella.

En nuestros relatos, el interés amoroso del caballero tendrá importancia en la medida en que se ajuste a los intereses primordiales del caballero. Si la descripción física del caballero es escasa, la de la dama será exaltada, aunque no siempre descrita detalladamente.

Las amadas de los caballeros son presentadas por el narrador según la tradición caballeresca: hermosas y de un alto linaje. Sin embargo, cada una de ellas tiene una función diferente: en el *Clamades*, es el objetivo del caballero; en el *Partinuplés* es quien propicia la historia y en el *Tablante*, es uno de los merecimientos que gana Jofre.

El caballero antagonista también es introducido por el narrador como parte de la presentación del caballero principal. Los caballeros adversarios demostrarán actitudes y características que se contraponen con las del protagonista. En este contraste, el narrador enfatiza la faceta dominante de cada protagonista o lo ayuda a alcanzarla. Por ello, los rasgos de los antagonistas son muy escuetos, pero significativos.

Es importante comentar que desde el inicio de cada obra, el narrador ofrece el nombre y linaje de los caballeros. Jofre es hijo del conde Donasón, que había sido “uno de los buenos cavalleros de la Tabla Redonda en su tiempo y era muy anciano”. Clamades es hijo del rey Marcaditas de Cerdeña y Doctiva, reina de Castilla; Partinuplés, por su parte, es conde de Bles y sobrino del rey de Francia. Estos rasgos son relevantes porque muestran que la cuestión de la búsqueda de la identidad y ascendencia por parte de los caballeros no será uno de los motivos de la obra. Cada caballero saldrá de su corte por cuestiones distintas. Las aventuras se reducen mucho y se limitan a objetivos más concretos.

### 3.3.1 Jofre, el novel caballero

El narrador del *Tablante* destaca de Jofre su capacidad guerrera por encima de las otras cualidades más representativas del caballero. El narrador va cambiando su forma de presentarlo según sus habilidades caballerescas se desarrollan.

En un principio, Jofre aspira a ser caballero para restituir la honra del rey Artur y él mismo expresa estos deseos ante el rey y la reina:

-Señor, la merced que pido es que vuestra alteza sea de me armar cavallero y darme armas y cavallo y licencia para que yo pueda ir en demanda y busca de Tablante de Ricamonte. por ver si pudiesse yo tomar enmienda dél de la desonra que a vuestra corona real y a los cavalleros de la tabla redonda hizo en prender al conde don Milián y açotarle como a ladrón. (*Tablante*, p. 191)

En esta intervención del joven servidor del monarca se puede observar que Jofre no es aún caballero. Una vez armado como tal, sale de la corte, pero sin experiencia alguna en el campo de batalla. Este desconocimiento del mundo caballeresco se hace claro en la negativa inicial de Artur de hacerlo caballero: “Porque yo no devo dexarte començar cavallerías fasta que hedad y uso te acompañen” (*Tablante*, p. 191).

De las primeras aventuras, a través del narrador, es posible observar la inexperiencia de Jofre. Y se evidencia el proceso de formación que realizará a lo largo de la historia: “con deseo de topar con alguna aventura, que como era novel pensó que luego las avía de fallar, y enojávase de no fallarlas luego” (*Tablante*, p. 195).

La imagen de caballero novel se nos muestra mediante sus reflexiones en torno al mundo al que recién ha ingresado. Anota el narrador:

E començó a pensar en la cavallería y cuán trabajosa era, y que creía que por eso bivían poco los cavalleros, sosteniendo tanta hambre y tanta sed, y caídas y encuentros y malas camas; y membróse de todas las cosas passadas. (*Tablante*, p. 199)

En la presentación del personaje, el narrador da cuenta de la evolución paulatina de Jofre y de su asimilación de los valores caballerescos:

Y tuvo la rienda al cavallo y pensó de ir allá. Y miró que si era cosa de aventura, que no estava para ello, y que estava flaco; y también pensó que era covardía. E viendo que nadie lo veía, no curó sino de ir su camino a do vido las casas. Y yendo en esto, dixo entre sí que fazía mal y que él avía de dar cuenta principalmente a sí, que no era cosa de caballero lo que fazía, e bolvió la rienda al caballo. (*Tablante*, p. 200)

El ejemplo anterior muestra, primero, el deseo de Jofre de dejar pasar una posible aventura y, después, su decisión de tomarla. Estas dudas del caballero se observan pocas veces en la literatura caballeresca. Por lo general, los caballeros no tienen oportunidad de pensar lo que deben hacer. El joven caballero es presentado como un convencido de lo que hace, pues finalmente opta por ser valiente y esforzado aunque nadie lo vea. Esta resolución muestra a un caballero consciente y más apegado a los valores de la caballería, que Ramón Llull también retoma en el *Libro de la Orden de Caballería*:

Si tú, caballero, quieres y amas mucho la caballería, debes esforzarte para que cuando más te falten tus compañeros y armas y provisión, tengas mayor coraje y esperanza contra aquellos que son contrarios a la caballería.<sup>11</sup>

Poco a poco, Jofre ha dejado de ser novato para convertirse en un representante digno de la caballería; el narrador muestra los valores del caballero en formación. Como la sujeción y defensa a su rey:

Pues Jofre, viendo en qué poco tenían al rey su señor y a los cavalleros de su corte, no pudo tener que no dixesse (...) E aquella noche Jofre pensó morir de enojo de aquel cavallero, de ver qué poco tenía al rey y a todos, y nunca pudo dormir. (*Tablante*, p. 245)

Esta es otra obligación, también mencionada por Llull: “mantener y defender a su señor

<sup>11</sup> Ramón Llull, *Libro de la orden de caballería*. Ed. de Luis A. de Cuenca. Madrid: Alianza, 1986. p. 40.

terrenal, pues ni rey, ni príncipe, ni ningún alto barón podría sin ayuda mantener la justicia entre sus gentes".<sup>12</sup> Jofre va adquiriendo los valores caballerescos casi sólo por el método de ensayo y error, lo que demostrará su empeño innato para ser caballero y defender como tal no sólo a su rey sino a los desprotegidos. Así lo presenta el narrador cuando ve a la doncella llorando:

Vido venir una donzella encima de un palafrén y con ella un cavallero armado de todas armas defensivas, pero no traía lança, ni espada, ni escudo; y la donzella venía faziendo el mayor duelo del mundo. E como Jofre lo vido, fue muy espantado, pensando que qué podía ser aquello. (*Tablante*, p. 263)

De modo similar, como parte del proceso de aprendizaje del caballero, el narrador hace notar la curiosidad de Jofre acerca de las aventuras y las oportunidades para desarrollarse en las armas. Por ejemplo, al tratar de averiguar las aventuras de la zona: "Y Jofre le rogó que le dicesse que qué aventura avía en aquella tierra. Y él dixo que muchas avía de passo o por caso y otras que eran más peligrosas. Y Jofre le rogó que le dicesse cuáles eran las peligrosas" (*Tablante*, p. 208).

Mientras va a su demanda, Jofre encuentra a su paso diferentes aventuras, pero hay otras que él mismo busca por deseo de aprender más y prepararse para su combate principal. Así, se le presenta la oportunidad de asistir a un torneo: "E Jofre, viendo la gana deste y por provar qué cosa era torneo y por ver lo de la barca" (*Tablante*, p. 212).

Otra manera de presentar las características del caballero es mostrar sus aptitudes en las armas e introducir comentarios de los personajes vencidos: "—Señora, os fago saber que del espada hasta oy no nació tal cavallero ni de tan gentil tiento" (*Tablante*, 198). Ya en la segunda aventura, la de la lanza peligrosa, Jofre es calificado como el mejor caballero del mundo. En la siguiente aventura se vuelven a reafirmar sus habilidades con la espada: "E alli

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 36.

le contó todo como avía passado y de cómo era muy gran cavallero Jofre, pero que mejor era del espada, porque tenía mucha fuerça en los braços” (*Tablante*, p. 207).

A lo largo de su viaje Jofre ha crecido en el conocimiento no sólo del uso de la fuerza, sino de algunas habilidades útiles para su buen desempeño. Esto se puede observar en la decisión de mandar a hacer una lanza para el combate con el caballero anciano del castillo de Celestín. Como ya se ha dicho, Jofre se destaca con el uso de la espada y ante la inminencia del combate con un caballero experto en la lanza, toma algunas precauciones:

Y otro día llamó al carpintero y buscó un palo luengo y derecho de la longura de su lança y un palmo más. e fizolo aserrar de manera que se pudiesse bien doblar y acepillar. y fizole hazer una buena lança más gruessa dos vezes que la suya. y púsole su fierro. (*Tablante*, p. 223)

El desarrollo caballeresco del novel caballero también se refleja en sus opiniones y emociones. Por ejemplo, la opinión con deajo decepcionado sobre la caballería al principio de su búsqueda para luego afrontar la tarea caballeresca sin quejarse.

Además, el narrador presenta a un Jofre con algunos matices diferentes a los otros caballeros. Al describir sus sentimientos y actitudes, muestra diversas facetas un tanto alejadas del ideal caballeresco y más cercanas las dolencias y padeceres del hombre común. Enfatiza los sentimientos que otorgan al personaje una caracterización más profunda. Ejemplo de esto, es la presentación de las emociones encontradas de Jofre después de destruir la casa del malato, la felicidad por la honra ganada, mezclada con los dolores físicos:

Después que Jofre ovo acabado aquella aventura. por una parte quedó muy alegre. porque él avia hecho lo que ningún cavallero avia osado començar. y por otra parte quedó tan atormentado. que todo el cuerpo le dolía que no sabia de sí parte. (*Tablante*, p. 255)

Se presenta a un caballero valiente pero no inmune al miedo. Más aún, a pesar del miedo que puede sentir, se arma de valor para acabar con aquello que le atemoriza. El

narrador presenta al pavor incluso de una manera física:

Y ella, con mayores bozes que su fijo el enano, le dixo que por qué dava agua a su cavallo en aquella fuente, que bien parecia que no sabia que era la fuente Peligrosa. E Jofre ovo gran miedo, que nunca en aventura tal sintió, que el cabello de la cabeça sintió que se le levantó fazia arriba. (*Tablante*, p. 261)

Con respecto a la perspectiva cortés del caballero, el narrador de *Tablante* apenas menciona algunos rasgos. Antes de ser armado caballero, Jofre es presentado como criado y copero de Artur, apreciado por la reina debido a que era “muy noble y muy cortés”. Una vez armado caballero, sólo evidencia sus actitudes gentiles y humildes en contadas ocasiones, que tienen que ver, por cierto, con las armas:

Y entonces cada uno de los cinco pidió la justa primera, y no se consertavan, y Jofre callava. Y desde que los vido así, como era hombre de buena criança y muy cortés, con dulces palabras les rogó que les diessen la justa. Y ello viendo que no se consertavan, otorgáronse la. (*Tablante*, p. 215)

Como ya se vio en el apartado de presentación de acciones, Jofre no se caracteriza por su dulce trato con las doncellas, ni siquiera con Brunissén, su dama. Este parece ser el caballero más parco de la literatura artúrica. Casi toda su caracterización está basada en su capacidad guerrera y sólo en un par de ocasiones se subraya su cortesía, que no con las damas sino con respecto a las leyes de la caballería. El narrador refiere la impresión que tiene Tablante de su adversario:

Y tanto vido Tablante en Jofre, así en cortesía, como en criança, como en razones, que conoció que era hijo de algún cavallero, y que con buen desseo avia salido a buscallo, y que como no sabía qué cosa era bolar de la silla, que pensava que no avia más de lo que pensava. (*Tablante*, p. 269)

Jofre, como caballero guerrero se hace en la práctica, por lo que no domina algunas

destrezas caballerescas que tendrían funciones más cortesanas como exhibiciones en los torneos.

Es necesario hacer notar que tanto la inexperiencia de Jofre y su desconocimiento de estas artes significan una crítica al reinado de Artur. Por lo general, es en la corte donde se realizan los torneos, las justas y todo tipo de actividades para entretener a los caballeros y capacitarlos en su vida guerrera y cortés. Es también en la corte donde los caballeros conocen a las damas, conviven con ellas y practican la cortesía. Este Artur, descendiente del legendario monarca, no procuró ninguna de esas actividades en su palacio, lo que se refleja en la situación inicial del relato: la falta de caballeros al lado de su rey.

Sin embargo, el narrador no presenta a Jofre sólo como un guerrero sin educación. En los casos precisos muestra que Jofre tiene una buena crianza y una voluntad afable. Para presentar los rasgos cortesanos del caballero, la narración se atiene a lo que los personajes que le rodean piensan de él y se manifiesta en estilo indirecto: “Y él se quisiera partir, y a ruego de los monjes quedó, que avían plazer de vello allí, porque era Jofre moço y gentil hombre y bien criado” (*Tablante*, p. 204). Pero no se dejan de incluir sus habilidades guerreras: “y estuvieron hablando en él, y en su disposición y fermosura y cortés, y cómo era tan fuerte y las cosas que fizo con el malato” (*Tablante*, p. 257).

Si bien Jofre es ejemplo del caballero guerrero, también encontramos pinceladas en las cuales aparece su faceta religiosa, en actitudes en las que cumple con sus deberes cristianos. De esta forma, el narrador destaca que Jofre da el crédito a Dios en sus batallas ganadas: “Y Jofre defendiéndose dixo que él no avía fecho nada, que Dios lo avía fecho” (*Tablante*, p. 256). También, expresa los temores del caballero por lo desconocido como obra del diablo: “Y él, como se vido así llevar arrebatadamente, temió, creyendo que aquellos y los otros todos eran diablos que en toda la noche lo avían seguido” (*Tablante*, p. 237). Y además se ponen de manifiesto el cumplimiento de los deberes religiosos: “Y otro día oyó missa” (*Tablante*, p.

267).

El afán de mostrar al caballero como guerrero también se manifiesta en la manera en que el narrador presenta a dos personajes importantes en la historia, la dama y el caballero adversario.

En el caso de Brunissén, si bien el relato no desarrolla el tema amoroso y Brunissén no es la causa directa por la que Jofre emprende sus aventuras, ella tiene importancia pues representa los merecimientos ulteriores de Jofre. Brunissén es uno de los personajes presentados desde el principio:

Y entre ellos vino una sobrina del conde. que se llamaba Brunissén. señora del castillo de la Floresta. y por esso la llamavan Brunissén de la Floresta. y era la más fermosa donzella que avia en todo el reino. Y tenia un castillo y muchos vasallos. (*Tablante*. p. 188)

En su presentación, el narrador destaca al mismo tiempo su belleza y su posición social, que más adelante en la historia tendrán un peso específico puesto que la mano de Brunissén es otorgada a Jofre a cambio de rescatar a Don Milián de Tablante: “—No digas más, sino que el conde en pago de su trabajo lo casa con Brunissén su sobrina” (*Tablante*, p. 282).

La presentación del caballero adversario permite destacar, por oposición, a Jofre. La peligrosidad de sus rivales es proporcional a la fama que obtendrá al vencerlos. Tablante es el adversario a vencer y el objetivo final de la formación caballeresca de Jofre. En este viaje iniciático, Jofre tiene que adquirir la experiencia y la fama de Tablante que le hagan digno de luchar contra él y que le preparen para vencerle. En primer lugar, el narrador destaca su aspecto y su falta de cortesía al llegar a la corte sin saludar, sólo exigiendo combate:

En esto vieron venir a un cavallero a costumbre de cavalleros andantes. su yelmo puesto y su escudo embraçado. y su lança. Y como llegó. sin saludar al rey. ni a la reina ni a nadie y dixo a los que allí estavan. (*Tablante*. p.183)

Más adelante, el narrador enfatiza la capacidad guerrera de Tablante y de su deseo de combatir, a través de la descripción de sus prisioneros:

Y avéis de saber que allí avía cerca de ccc cavalleros en trezientas tiendas que Tablante avía presos combatiéndose con ellos como con el conde, y todos estavan a sus costas dellos mismos. Y él los oviera soltado y embiado a sus tierras, sino que quisiera que algún cavallero los oviera librado, que no los tenia por otra cosa, que él nunca estava allí. (*Tablante*, p. 187)

Frente a la grosería y soberbia de Tablante, Jofre es gentil y humilde. Pero para obtener la capacidad para vencerlo por las armas, Jofre tiene que pasar múltiples aventuras. Finalmente, cuando se conocen su convivencia es pacífica y Tablante ve a Jofre como par suyo, pero no lo cree capaz de vencerlo.

### 3.3.2 Clamades, el amante desesperado

En *Clamades y Clarmonda* se destaca, por encima del resto de las perspectivas del caballero, la cortesía en su personaje principal. La temática del relato es el amor entre Clarmonda y Clamades y la narración muestra al caballero cortés desde el principio. La presentación inicial va encaminada a ese objetivo al hablar de su linaje, haciendo un énfasis en su educación:

E ovieron un hijo que fue llamado Clamades, el qual, después de ser de edad suficiente, fue embiado por el rey su padre en Grecia por aprender griego; después en Alemaña, por aprender alemán; e después en Francia, por aprender francés. (*Clamades*, p. 621)

El narrador suele referirse al caballero con diferentes calificativos: "cortés y bien mostrado", "humil y cortés", "hombre sabio y discreto". Además, en sus actitudes se le muestra como un caballero de fácil trato con las damas:

Entonces Clamades. que siempre deseava servir las damas y donzellas y especialmente aquellas tres. él deliberó de les ayudar con todo su poder y dixo a Durbáns que le pluguiesse de lo levar consigo. (*Clamades*. p. 649)

Por lo general, los caballeros corteses se encuentran siempre dispuestos a ayudar a las doncellas en peligro, como es su obligación. En la búsqueda de Clarmonda, el caballero descubre que sus doncellas están acusadas de dejarla partir con él y serán asesinadas por ello. Clamades, entonces, tiene dos motivos para ayudarlas, según vimos en el apartado de presentación de acciones.

La humildad y cortesía de Clamades son reflejo, tal como lo hace ver el narrador, de su apostura física, ya que en el género se consideraba que la belleza corporal era reflejo de la espiritual. Estos rasgos justifican el amor que llega a sentir Clarmonda por el caballero, porque exteriorizan su noble linaje:

Mas por esso no quedò que Clarmonda no fincasse muy encendida del amor de Clamades. ca por la gran hermosura y gentil gesto y manera. y por el gracioso y cortés hablar y razonar que en él havia visto. no lo podría olvidar y quitar de su corazón. (...) Bien conoscía en su hablar y cortesía que él era de noble y alto lugar. (*Clamades*. p. 629)

El narrador no describe en qué consiste la hermosura de Clamades, ni hace ningún otro comentario sobre su apariencia física. Sin embargo, sí hace alusión a su soltura para hablar con su dama. Clarmonda alaba los atributos del caballero, que dichos por la joven interesada tienen más impacto en el público.

Clamades no es presentado solamente como un caballero guapo, gentil y bien educado. A partir de que conoce a Clarmonda, en el castillo Noble, el narrador lo revela como caballero enamorado.

E dize la historia que quando Clamades hovo estado allí tres o quatro dias. él començò fuertemente a pensar en la gran hermosura y gentil gesto y continencia de la linda Clarmonda. Y como todo embevido y encendido de su amor. le vino en voluntad de la ir a ver. (*Clamades*. p.

630)

No es extraño que Clamades deseara volver a ver a su amada, ya que el primer encuentro fue accidentado. A este caballero enamorado le bastó ver la hermosura de Clarmonda una vez para atreverse a arriesgar la vida por ella. En esta ocasión salió huyendo del castillo y lo hará por segunda vez, pero al lado de su dama. No tienen otra opción pues Clarmonda está comprometida:

—Sí, señor, salva mi honra. Ca yo soy comprometida por el rey mi padre a Leopatris, hijo del rey de Barcaba, y no querría mi padre en ninguna manera quebrar su juramento. E yo sé bien que antes de poco tiempo verná Leopatris y me levará en una tierra a mí muy estraña. Pero, señor, yo más querría a vos que no a él, mas yo no sé en qué manera me pudiéssedes haver. (*Clamades*, p. 632)

Esta acción del caballero lo describe muy bien, ya que por amor es capaz de hacer cualquier cosa aunque vaya en contra de la caballería, como es llevarse a la doncella sin autorización alguna. Los anhelos del caballero son claros: “—Mi amor, mi alegría, mi desseo, yo vos agradezco de tanto bien que me queréis en me recibir por vuestro amigo y servidor” (*Clamades*, p. 631).

Para Clamades, cortés y enamorado, Clarmonda significa todo lo bueno y lo hermoso. Sus encuentros van preparando al receptor para lo que sentirá el caballero al perder la felicidad.

La reacción de Clamades cuando descubre que su amada ha desaparecido de la huerta donde la dejó, cerca de Sevilla, es la desesperación. En este momento del relato es cuando el narrador dará a conocer los más profundos sentimientos de Clamades hacia Clarmonda. La tristeza lo enferma al punto de ponerlo en cama:

Él hizo los mayores llantos y las mayores lamentaciones que nunca hombre vio y no avía hombre ni muger que se pudiesse tener de llorar de la gran lástima que havian dél. (...) Él se

pensó amortecer, pero él mostrava la mejor cara que podía. Mas él no pudo tanto hazer que no cayesse amortecido, y cayó en muy gran dolencia, de la qual estovo gran tiempo en la cama. (*Clamades*, pp. 636-637)

En su búsqueda de Clarmonda, Clamades se autodenomina con diferentes nombres que mostrarán su estado de ánimo sin su amada. El narrador manifiesta que todo lo que hace el caballero es entorno a ella:

Y él les respondió que él era un pobre cavallero que avía más de enojo que de plazer, y les dixo que buscaba una aventura que avía gran tiempo buscado por aver plazer y alegría: mas ninguno lo entendia, porque él hablava encubiertamente. (*Clamades*, pp. 645-646).

El primer nombre que usa es Mezquino de Amores, cuando va a combatir en el castillo Monte Estrecho. Más adelante, cuando ya sabe dónde está Clarmonda, se hace llamar Maestro Desseoso y aparenta ser un médico capaz de curar la locura de la dama. Estos apelativos evidencian lo que ocurre a Clamades: cuando no sabe nada de su amada, se encuentra sin amor y eso lo hace despreciable a sí mismo; al descubrir su paradero, crea un nombre que delata su necesidad y su estrategia para conseguirla.

El narrador muestra cómo Clamades no sólo cambió su nombre, sino su propia apariencia física: “él era todo mudado por la gran malenconía que él avía de la linda Clarmonda” (*Clamades*, p. 632). Así, la narración presenta a un caballero cortés que se convierte en un amante desesperado.

En lo que se refiere a la perspectiva guerrera de Clamades, el narrador la establece con claridad desde el principio, pero la utiliza para redondear la imagen del caballero perfecto que enamora a Clarmonda. Sin embargo, sólo la presenta de manera escueta. Como caballero recién armado, Clamades ya es capaz de defender sus tierras:

Y en aquel tiempo que él estava en Francia, cinco reyes de estraños reinos començaron a hazer guerra contra el rey Marcaditas e avino que los contrarios del rey Marcaditas le assignaron

jornada de la batalla. Entonces el rey Marcaditas embió por su hijo Clamades, el qual luego que supo las nuevas vino a su padre, el qual lo hizo luego cavallero y le dio el cargo de la guerra. E Clamades, hizo tanto esfuerço y valentía que el venció y desbarató los cinco reyes que hacian guerra su padre, de manera que él puso todo el reino de Castilla en buena paz. (*Clamades*, p. 621.)

La investidura caballeresca de Clamades atiende igualmente a los lineamientos de Llul sobre defender a su rey, que mencioné anteriormente, y es más clara la aplicación práctica de ésta.

Estas capacidades guerreras están unidas a la fama de buen caballero que tiene Clamades y a su noble linaje. El narrador lo refiere en estilo indirecto a través de personajes femeninos, como Clarmonda y sus doncellas:

E quando Clarmonda entendió que él era hijo del rey de Castilla y que él havia nombre Clamades, el qual era tanto nombrado y famoso, ella hovo gran plazer que no se podía hartar de mirarlo; ca muchas vezes havia oido hablar de sus grandes fechos y de sus nobles cavallerias y de las grandes justas y torneos, de los quales él havia levado la honra en el tiempo que estava en Alemania y en Francia. (*Clamades*, p. 630)

E quando las donzellas oyeron que aquel era Clamades, ellas ovieron gran plazer, porque él era nombrado en todas las tierras por sus grandes valentías y porque era hijo de un tan gran rey. (*Clamades*, p. 632)

Este mecanismo funciona para mantener la corta extensión del relato. El caballero guerrero tiene que vivir múltiples aventuras para merecer a su dama, el relato sólo las refiere mediante el narrador, pues lo que interesa contar es el reencuentro de los amantes. El narrador muestra que además de la fama que le precede como buen caballero, Clamades hace uso de su ingenio más que fuerza física para salir de algunos problemas y para ello le ayuda el caballo de madera, como se ha visto en los aparatados anteriores.

La dimensión cristiana del caballero está apenas esbozada. No se hace mención a costumbres religiosas, ni a la fe del caballero y ni tampoco a la de ningún otro personaje. En el texto del *Clamades*, ni las batallas se pelean contra moros ni se bautizan los no creyentes.

A pesar de la importancia que en este relato tiene el amor, la presentación de la dama es bastante sucinta. Por lo general, se considera que en los relatos *idílicos*, como éste, mantienen un relieve equivalente los dos personajes centrales. Sin embargo, en el *Clamades*, el narrador presta mayor interés al caballero. Clarmonda, la dama, ayuda a caracterizarlo como caballero cortés, merecedor del amor de una hermosa doncella de alto linaje.

El narrador presenta a Clarmonda destacando su belleza y por lo regular cuando se refiere a ella lo hace como “la linda Clarmonda” o “su linda amiga”:

Y él se acercó de la cama y vio la donzella que dormía. la qual le agradó tanto que él no se podía hartar de mirarla, ca ella era la más hermosa. y más graciosa y del mejor y más gentil gesto que podía aver donzella en todo el mundo. Y en durmiéndose era descabellada y sus cabellos eran tan lindos y tan hermosos que no parecían sino fin oro. y le cobrian sus tetas muy delicadas por delante. (*Clamades*, p. 626)

El narrador muestra su belleza mencionando las reacciones de quien la ve: “y se maravillavan mucho de su gran hermosura” (*Clamades*, p. 641); “E quando él la vio tan hermosa, ella le plugo mucho y fue directamente a ella” (*Clamades*, p. 641).

Una de las características de Clarmonda es su amor y fidelidad a Clamades, pues todo lo que hace mientras están separados es con el propósito de mantenerse virgen para él, así lo subraya el narrador:

De lo qual Clarmonda fue muy triste y no supo qué hazer. salvo que pensó entre sí que ella haria de la loca. que era fuera de seso. Y desde aquella hora ella comenzó de hablar locuras y mirar de través. de manera que todo el mundo dezía que ella era loca y fuera de seso. y aunque ella era muy bien guardada. siempre hazía peor. tanto que la convino atar. porque no podía durar con ella. (*Clamades*, p. 643).

El narrador revela a Clarmonda como una dama idónea para Clamades que comparte con él su amor y los intentos por estar juntos. Ella hará lo que esté en su mano, según su fuerza e ingenio, para permanecer sola en espera de su caballero: “y ella le hizo creer muchas

cosas que no eran verdad a fin de que ella no fuese su muger” (*Clamades*, p. 642).

Por otro lado, el narrador del *Clamades* apenas menciona a los adversarios del caballero protagonista. El personaje contrario a Clamades más evidente es el rey Cropardo, pues él propicia todo lo que le ocurre a los amantes: por él se conocen y por él se separan. La presentación del narrador es parcial y contrapone los rasgos de Cropardo a los del caballero cortés, como su fealdad “el qual era feo y giboso” (*Clamades*, pp. 622 y 635) y su maldad “y él, como traidor”, a la belleza y bondad del caballero:

Y deziendo estas palabras, el falso traidor y malicioso rey Cropardo la tomó por los brazos para la consolar, prometiéndole que en pocos días la faria reina de Ungria y que él le faria honrar y servir noble y honradamente como a reina pertenecía. [...] Y no tenia el rey Cropardo deliberado de ira su tierra, mas avia esperança de ir en alguna tierra estraña a fin que no fuesse conocido. (*Clamades*, p. 639)

A diferencia de Jofre, Clamades no se enfrenta nunca con Cropardo, a pesar de que le robó a su amada, no aparece como un enemigo a vencer. El narrador no le dedica mucho espacio al rey y su muerte es contada sin mayor detalle:

El rey Cropardo fue puesto en la sala y su cavallo de madera, mas él fue tenido de tal manera que él no tenia poder de acercarse al cavallo. Después vino el rey Meniadus que preguntó al rey Cropardo muchas cosas, mas el rey Cropardo no queria nada responder, tanto estava triste. Por lo qual el rey Meniadus juró que pues no queria responder, que él sería puesto en la cárcel: por lo qual entró en tan gran frenesia que con el mal que primero avia él murió dentro de tres días. (*Clamades*, p. 641)

Pareciera que, en el afán de brevedad, se le restó importancia a este antagonista de Clamades, que a pesar de ser el motor de la historia no está desarrollado, ni en su aspecto poderoso como rey, ni en sus capacidades guerreras como caballero, ni en sus artes como sabio.

Otro de los enemigos a vencer, sería Leopatrís, a quien estaba prometida Clarmonda. Sin embargo, tampoco se aprovecha este personaje, sólo se sabe que es hijo del rey Barcaba y

que envía a unos caballeros a matar a las doncellas de Clarmonda y para luchar contra Clamades.

Según se ha visto, las acciones que permiten destacar las características cortesas del caballero son las más desarrolladas en este relato.

### 3.3.3 Partinuplés, el emperador cristiano

El narrador de *Partinuplés* presenta al personaje principal como caballero religioso. Si bien nunca se considera al caballero como un santo, sí se muestran sus rasgos de buen cristiano. La historia está compuesta por aventuras maravillosas en buena parte y ello permite que el narrador presente a un caballero más que asustado por los hechos que observa, temeroso que sean obra de “pecados” o, según interpretamos, del Diablo. En ese tenor, el caballero saca a relucir su fe a cada paso que da, desde que Melior lo conduce a su castillo:

Estonces comenzó a llorar y dixo:

-Dios sea aquel que ponga cobro a ti y a tu amo.

Y demandava a Dios que le fiziesse merced y que le mostrasse qué cosa podía ser aquella, si iva encantando o si iva en poder de algunos pecados. (*Partinuplés*, p. 324)

E tornó a tomar el pan y comenzó a comer y a santiguar, ca él grande recelo tenía que aquella tierra era de pecados. Por esto todos tiempos se santiguava. (*Partinuplés*, p. 326)

Esto fazia él por ver qué cosa era: no embargante que le avía oído aquellas palabras santas, todavía pensava que era alguna tierra de pecados. (*Partinuplés*, p. 330)

Partinuplés invoca a Dios en todo momento, desde que hace contacto, sin saberlo, con los encantamientos de Melior. Quizá lo hace como mera reacción ante lo desconocido o, quizá, como expresión de fe genuina. Pero ya sea por miedo o por devoción, al lector le queda claro su fidelidad a la religión cristiana.

El narrador también destaca que la función religiosa del caballero está ligada con su capacidad guerrera superior a la de los musulmanes. Partinuplés defiende las tierras de su tío de tres reyes moros y muestra superioridad en sus combates contra los paganos:

Y llegaron los franceses y los moros al campo con los cavalleros, y el rey de Francia metió a su sobrino en el campo y el conde besó la mano de su tío, y el rey dióle su bendición y encomendólo a Dios que lo fizó y lo creó. Y desta guisa fizieron los moros al rey, y el rey entró en el campo. Y luego se fueron el uno para el otro y besáronse en las bocas, y el moro se encomendó a Halá y a Mahoma su señor; y el conde, a aquel que lo fizó. (*Partinuplés*, p. 346)

Asimismo, manifiesta superioridad al vencer al soldán de Persia en el torneo y ser el elegido de Melior. Su religión y procedencia son elementos que hacen sospechar a la emperatriz que él es el “caballero de las armas blancas”, quien lleva ventaja en el torneo:

Diéronle de respuesta qu'él no era moro, salvo christiano, que era del reino de Francia. Desde oyó la emperatriz y Urracla su hermana y Persies la donzella lo qu'el donzel dixera, començaron a llorar diziendo así:

-Amigo mío de mi corazón, si fuesses tú aquel que en mi poder tuve, con que yo me deleitaba en el tiempo pasado.

Estonces rogaron a Dios la emperatriz y su hermana Urracla que Dios le guardasse. (*Partinuplés*, p. 406)

El caballero manifiesta su fe, con sus propias palabras, antes de emprender el combate:

Allí dixo Gaudin:

-Hermano señor, no es cordura tornear con tan gran poder, que si el soldán mal lo pasa, los otros reyes ayudarle an.

Allí respondió el conde:

-Si Dios me quiere ayudar, no he menester otra ayuda sino la de Dios. (*Partinuplés*, p. 392)

En otro momento, cuando la madre y el tío de Partinuplés se dan cuenta que no pueden separarlo de Melior, a quien consideran “hada”, recurren a argumentos religiosos para convencerlo de seguir un camino sentimental distinto: casarse con la sobrina del Papa. El narrador lo cuenta así, explicando con detalle:

Ellos se fueron para el conde y dixéronle esta razón: que pues que era christiano, que confessasse y comulgasse, que haría grand servicio a Dios y que le ayudaría en todos sus menesteres. (*Partinuplés*, p. 359)

En el relato se hace énfasis en la importancia de la jerarquía dentro de la institución religiosa. Así lo constatamos en voz de la madre de Partinuplés: “Después que todo esto ovo passado, dixo la madre: —Con este obispo vos confesad, que es hombre de buena vida y trae las vezes del sancto padre” (*Partinuplés*, p. 359). Este hecho fue perjudicial para el conde, ya que por el consejo que le dio el obispo, él traicionó a Melior.

Otro rasgo donde el narrador destaca al caballero cristiano es a través del amor que le tienen Aufrete y Gaudín, quienes se bautizan por sus ruegos:

Y el conde le dixo:

—Tornad vos christiano y yo seré vuestro padrino, y faré quanto vos me mandáredes. Esto fazía el conde pensando que no lo faría, por tener alguna color por no hazer lo que le rogasse. Y Aufete, con el grand amor y desseo que tenía por le ver sano, dixo que le plazía de muy buen grado. Y otro día por la mañana llevólo a la iglesia de aquel lugar y tornólo christiano y púsole nombre Guillermo, que es nombre francés. Y desque christiano se vido, ovo muy grand plazer. (*Partinuplés*, p. 371)

En el *Partinuplés* se destaca la importancia que tiene el conde como caballero al servicio de la fe: defiende territorios, se mantiene al lado de su Iglesia y ayuda a la divulgación de su fe.

Por su parte, el narrador presenta al conde como caballero cortés desde el inicio. En el informe de los embajadores a la emperatriz sobre prospectos para esposo, se enfatiza su nobleza, su buen cuerpo y su carácter:

Todos fablaron de las gentilezas que avian visto, y los mensajeros de Francia no quisieron fablar fasta la postre, y ellos dixeron:

—De quantos estos, señora, vos dizen todo es nada a pos de que nosotros traemos, que fallamos en Francia a un sobrino del rey de Francia que es donzel e no podremos contar tantas noblezas

como en él ay. Y es fidalgo y viene de los godos y él es varón que no ha doze años. y el cuerpo segund que de veinte años. largo y fermoso. y franco y cavalgador e grand fuerça sobre quantos hombres ay en el mundo. y en él no reina pesar nin melanconia. sino plazer y alegría. (*Partinuplés*, p. 321)

Esta es la presentación más completa y casi única del personaje. A lo largo de la obra el narrador no hace énfasis en los rasgos cortesés de Partinuplés y en pocas ocasiones menciona su aspecto: “Miró al conde cómo era de tan buen cuerpo y atán hermoso” (*Partinuplés*, p. 363).

El narrador lo presenta como amante fiel, cuando lo quieren casar con la sobrina del Papa: “Y todavía el conde desviándolo, que nunca Dios quisiesse qu'él fiziesse tal cosa, que él en ninguna manera dexaría a Melior por quantos thesoros oviesse en el mundo”; Y cuando éste se quiere deshacer de la doncella prometida, no muestra muy buenos modales: “Rodeó la mano derecha y dióle una bofetada que toda la boca con los dientes le bañó en sangre” (*Partinuplés*, p. 355).

La consciencia de haber traicionado a su dama, lleva a Partinuplés a la locura. La forma en que lo encuentra Urracla, presenta a un personaje sensible al arrepentimiento y al amor:

Y ellas asi estando. vieron salir una alimaña muy grande y fea y denodada de una enzina. Y Urracla se fue para allá y vido que era semejança de hombre. y allególe la mano a los cabellos y tiróselos de la faz. Iva andando aquella semejança gatas y afirmándose sobre los pies por el suelo. que no havia fuerça de tenellos. Y Urracla con él. preguntándole que qué cosa era: y él le dixo que era un traidor. (*Partinuplés*, p. 374)

El conde padece por haber perdido el amor de Melior porque él fue el causante. El narrador no muestra más características de caballero cortés, pues Partinuplés no debe hacer mucho para conquistar a su dama, ni realiza gran cosa para que lo perdone, salvo ganar el torneo. Quien se enamora de él, es la emperatriz: “Atanto le pareció de bien, que ella le avía muy grande amor”.

En el aspecto guerrero, el conde también llega a ser un gran caballero, aún sin serlo

formalmente. Es curioso que, a pesar de las batallas que ha ganado contra los moros que amenazaban a su tío, el conde no ha sido armado caballero. Poco antes del torneo la propia emperatriz es quien lo inviste como tal. El narrador no lo había mencionado, pasando por alto que, según la literatura, sólo puede combatir un caballero formalmente armado como tal.

En principio el narrador también presenta las habilidades guerreras de Partinuplés como herramienta útil para defender a su rey y a sus tierras. Destaca que a pesar de su juventud, el protagonista haya vencido a los ocho mil moros: “era moço y nunca se avía visto en batalla, y haver mostrado de sí tan buena hazienda” (*Partinuplés*, p. 341).

El conde no requiere crecer en cuanto a su habilidad en las armas, pues en sus primeras tres batallas se destaca su valentía, a través de la imagen que tienen de él sus contrarios:

E desque llegaron los unos a los otros, el buen conde fue a besar las manos al rey su tío y el rey a él en la boca. llorando de los sus ojos con muy grande alegría que con él tenía. Y el rey Sornaguer fuesse para el conde, començóle de abraçar diziéndole assí:  
-O, del buen cavallero rezió y esforçado, que bien puedo dezir que fui preso del mejor cavallero del mundo. (*Partinuplés*, p. 353)

Mientras el narrador describe los combates en el torneo para conseguir la mano de Melior, enfatiza la capacidad guerrera de Partinuplés, ya armado caballero:

Ellos estando en estas razones, salieron al conde fasta mill de cavallo de los del soldán y cercáronlo y començáronlo a ferir tan fuertemente qu'el rey Corsol havia gran cuita dél. Mas el cavallero era tan bueno que al que alcançava con el espada le fazía caer del cavallo y lo hostigava de tal guisa que no avía voluntad de volver a él. (*Partinuplés*, p. 393)

Por lo general el narrador no presenta al caballero a partir de calificativos (salvo la fórmula “el buen conde”), ni hace referencia a sus capacidades guerreras, sino que las destaca cuando presenta las acciones de armas. Pareciera que sólo le interesa enfatizar dichas características en los momentos pertinentes, que son muy pocos.

En *Partinuplés*, el narrador pone una atención especial en la presentación de la dama.

Al principio, sólo habla de Melior, de su nacimiento y de su capacidad para los encantamientos y para gobernar su tierra:

Y la emperatriz su señora sabía muchas artes. que ninguno no le podía fazer traición que ella no lo sopiesse. E alçarónse los dos reyes que la no querían obedescer. Púsose en una nube y fuesse para su tierra del uno y fizoles parescer tantas gentes y cavalleros y peones que pensó ser destruido. (*Partinuplés*. p. 319)

Esta dama es la emperatriz de Constantinopla y su poder e inteligencia superan a muchos. Ella propicia que el conde la conozca y se enamore de ella. Sin embargo, el narrador no la describe físicamente hasta que el propio Partinuplés puede verla, cuando la traiciona:

Y ella fuesse a posar en unos coxines al quicial del palacio a guardallo. El conde no hazía sino miralla. Mientras más la mirava más fermosa le parescía. y con el lloro que havia tenido estava que parescía el grano de la granada colorada y aún más que la rosa. maguera que no estava compuesta. que más linda parecía que no otra que estoviesse compuesta. (*Partinuplés*. p. 362)

Por su parte, los adversarios a los que debe vencer el caballero tienen como peculiaridad ser moros. Si bien no sirven como detonadores de la historia, funcionan para hacer parecer a Partinuplés como caballero comprometido con la cristiandad y superior a los infieles. El narrador presenta al primer antagonista del conde, el rey Sornaguer, como invasor de las tierras del rey de Francia, que pareciera tiene ventajas sobre éste:

El rey Sornaguer era muy mañero y era hombre de treinta años y todos tiempos usando armas: e era hombre de grand fuerça y muy denodado. que todavía havia provado bien. (*Partinuplés*. p. 344)

También presenta al soldán de Persia. que aspira a ganar el torneo por la mano de la emperatriz:

Y en esto el rey Clausa fizo al soldán que estoviesse debaxo del cadahalso do era la emperatriz.

porque entendía que no había otro mejor ni tan poderoso cavallero en el toreo y qu' él había de llevar lo mejor. (*Partinuplés*, p. 391)

En estos casos los reyes son superiores a Partinuplés en varios aspectos, como la edad, la experiencia y el poder. Sin embargo, estos rasgos ayudan a completar la imagen del caballero: joven, atrevido y a punto de conseguir lo que los otros desean, el trono de Constantinopla. Por otro lado, el narrador hace parecer al receptor que a pesar de ser aparentemente inferior a ellos, su fe y, sobre todo su Dios que le favorece, lo hacen prácticamente invencible.

## CONCLUSIONES

El narrador es la construcción por medio de la cual el lector conoce la historia. Al observar su funcionamiento es posible conocer no sólo sus características propias sino las del texto. El narrador se encarga de ubicar la historia en el espacio y el tiempo, también presenta las acciones y a los personajes, entre otras funciones. Cada una éstas permiten observar los rasgos internos del relato, la organización de cada elemento narrativo y su importancia, de forma tal que al analizarlas la historia se vuelve más comprensible.

El estudio del narrador hace más puntual el análisis de la obra literaria pues permite reconocer los recursos utilizados en la narración desde la perspectiva de quien la enuncia, ya sea a partir de su misión general, sus alcances y sus límites y hasta las necesidades materiales y la expectativa de recepción de la obra completa.

En las novelas de caballerías el narrador funciona como cronista de los hechos que presenta, pues se busca hacer pasar la historia como real e histórica; así mismo, su función gira en torno al caballero, personaje principal y sus aventuras, pero también narra desde un punto de vista particular las aventuras de otros caballeros y del resto de los personajes habituales en el género, como las damas, el rey, los caballeros adversarios y aquellos que de alguna manera intervienen en el desarrollo de la historia, para configurar un tipo de relato.

En los relatos breves caballerescos, el funcionamiento del narrador también está centrado en el caballero principal, sin embargo su función tiende a ceñirse a la caracterización del personaje. En estos relatos no se presta atención a otros personajes salvo para aquellos que ayudan a describir y realzar la figura del protagonista. En los tres relatos breves que hemos estudiado en esta tesis, observamos que la función del narrador tiene especial desarrollo alrededor de los elementos caracterizadores del caballero. Es decir, los narradores marcan su funcionamiento a partir de la misión específica de cada caballero, como la guerrera de Jofre, la amorosa-cortés de Clamades o la

religiosa de Partinuplés.

De tal forma que para la construcción de la historia desde un punto de vista particular los narradores tienen un discurso específico, recurren a espacios ideales para la función del caballero, exponen los tipos de acciones y describen a los otros personajes que interactúan en la historia. Todo ello para definir el elemento que se quiere destacar de cada caballero principal. Las aventuras narradas se interpretan a partir de determinadas capacidades caballerescas de cada protagonista.

La descripción de este funcionamiento nos ha permitido reconocer las características narrativas de cada uno de los textos. Se ha podido desprender que la voz narrativa funciona en torno al caballero protagonista y eso puede deberse, principalmente, a la corta extensión de las obras. Ante el escaso espacio la materia narrativa se concentra, y esto se refleja en la atención a un solo elemento de la historia, en este caso, el caballero y su rasgo preponderante.

El estudio del narrador y su funcionamiento en estos tres relatos ha permitido observarlos de manera detallada, y considero que este análisis puede iluminar la totalidad del *corpus* de los relatos breves caballerescos. Y a través de él se puede manifestar cuál es la importancia de los personajes protagonistas en las distintas obras de este género y establecer una tipología.

El conocimiento del narrador, en cuanto enunciador de la historia, ayuda a comprender los textos de una manera más profunda y crítica y a situar el conjunto en una perspectiva tipológica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Calímaco y Crisóroo*, ed. de Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 1990.
- Historias caballerescas del siglo XVI*, 2 vols, ed. de Nieves Baranda. Madrid: Turner, 1995.
- Jaufré*, ed. de Fernando Gómez Redondo. Madrid: Gredos, 1996.
- La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid: Ruiz Hermanos, 1916.
- Libros de caballerías*, 2 vols, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1907-1908.
- Primaleón*, ed. de María Carmen Marín Pina. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Alvar, Carlos. "Aportación al conocimiento de las traducciones medievales del francés en España" en Francisco Lafarga (ed.). *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona: PPU, 1988. pp. 201-207.
- \_\_\_\_\_. *Breve diccionario artúrico*. Madrid: Alianza, 1997.
- Amezcuca, José. *Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*. México: UAM, 1984.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. "Los narradores del *Amadís*", en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura española en homenaje a Brian Dutton)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996. pp. 71-76.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- Baranda, Nieves. "Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerescas breves" en María Eugenia Lacarra (ed.). *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991. pp. 183-191.
- \_\_\_\_\_. "Literatura caballerescas. Estado de la cuestión. Las historias caballerescas breves", *Romanistisches Jahrbuch*. 45 (1994). pp. 270-294.
- Bobes Naves, María del Carmen. "El narrador en la novela" en *Comentario semiológico de textos narrativos*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1991. pp. 101-118.
- \_\_\_\_\_. *La novela*. Madrid: Síntesis. 1993.

- Bohigas, Pedro. "La novela caballeresca, sentimental y de aventuras" en *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona: Barna, 1951. t. II. pp. 188-212.
- Cantrelle, Sylvie. "Traduccions espagnoles de livres français au XVIe siècle. Etudes de quelques prologues de traducteurs", *Estudios de Investigación franco-española*, 4 (1991), pp. 11-34.
- Carmona, Fernando. *El roman lírico medieval*. Barcelona: PPU, 1988.
- Caro Baroja, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Istmo, 1990.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, ed. de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de La Mancha*, ed. de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 1998.
- Cirlot, Victoria. *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*. Barcelona: Montesinos, 1987.
- Cohen, Gustave. *La vida literaria en la Edad Media*. México: FCE, 1996.
- Curtius, Ernst R. *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Deyemond, Alan. "La prosa de los siglos XIV y XV: libros de aventuras y la primera novela" en *Historia de la literatura española 1. La Edad Media*. Barcelona: Ariel, 1973. pp. 270-80.
- Doležel, Lubomír. "The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction" en *To Honor Roman Jakobson*. 2 vols., Paris: Mouton, 1967. t. I. pp. 541-552.
- Durán, Armando. *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*. Madrid: Gredos, 1973.
- Eisenberg, Daniel. *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark: Juan de la Cuesta, 1982.
- Fourrier, Anthime. *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen-âge. Les débuts (XII<sup>e</sup> siècle)*, Paris: A. G. Nizet, 1960.
- García Gual, Carlos. *Primeras novelas europeas*. Madrid: Istmo, 1974.
- García Landa, José Ángel. *Acción. relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 1998.
- Gayangos, Pascual. *Libros de caballerías*. Madrid: Rivadeneyra, 1857.
- Gómez Redondo, Fernando. *Historia de la prosa medieval castellana I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*. Madrid: Cátedra. 1998.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la prosa medieval castellana II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*. Madrid: Cátedra, 1999.

\_\_\_\_\_. *Historia de la prosa castellana medieval. Vol. III. Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II.* Madrid: Cátedra, 2002.

Gullón, Germán. *El narrador en la novela del siglo XIX.* Madrid: Taurus, 1976.

Infantes, Víctor. "La prosa de ficción renacentistas: entre los géneros literarios y el *género editorial*", *Journal of Hispanic Philologie*, XIII-2 (1989). pp. 115-124.

\_\_\_\_\_. "La narración caballescica breve", en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballescica.* María Eugenia Lacarra (ed.). Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991. pp. 165-181.

\_\_\_\_\_. "Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (I)", *Studia Aurea, Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993).* Pamplona-Toulouse, Griso-lemso, 1996, pp. 265-272.

Kayser, Wolfgang. "Qui raconte le roman?", en *Poétique du récit.* París: Seuil, 1977.

Lida de Malkiel, Ma. Rosa. "La literatura artúrica en España y Portugal", en *Estudios de literatura española y comparada,* Buenos Aires: Eudeba, 1966. pp. 134-148.

Llul, Ramon. *Libro de la orden de caballería,* ed. de Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Alianza, 1986.

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

\_\_\_\_\_. *Antología de libros de caballerías castellanos.* Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

Marco, Joaquín. *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de cordel).* 2 vols. Madrid: Taurus, 1977.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela,* 6 vols. Buenos Aires: Glem, 1947.

Monmouth, Geoffrey de. *Historia de los reyes de Britania.* Madrid: Siruela, 1984.

Mussons Freixas, Ana Ma. "Personajes de la épica francesa en la literatura castellana medieval", en Francisco Lafarga (ed.). *Imágenes de Francia en las letras hispánicas.* Barcelona: PPU, 1988. pp. 107-113.

\_\_\_\_\_. "Flores y Blancaflor en la literatura castellana" en José Manuel Lucía Megías, Gracia Alonso, Paloma y Martín Daza (eds.). *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1992. t. II. pp. 569-581.

Payen, Jean Charles. *Littérature française. Le moyen Age I. Des origines à 1300.* París: Arthaud, 1970.

- Renart, Jean. *Historia de la rosa o del caballero Guillermo de Dole*, ed. de Fernando Carmona. Murcia: Universidad de Murcia, 1991.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.
- Ríos, Amador de los. *Historia crítica de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1969.
- Riquer, Martín de. *Caballeros andantes españoles*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- Rodríguez de Montalvo, Garcí. *Amadís de Gaula*. 2 vols., ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Cátedra, 1996.
- Russell, Peter. *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*. Barcelona: Belaterra, 1985.
- Thibaudet, Albert. "La naissance du roman" en *Tableau de la littérature française*. París, Gallimard, 1960. pp. 30-41.
- Thomas, Henry. *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*. Madrid: CSIC, 1952.
- Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario", Tzvetan Todorov, *et al. Análisis estructural del relato*. Trad. Beatriz Dorriots Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. pp. 155-192.
- Viña Liste, José María. *Textos medievales de caballerías*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Weber de Kurlat, Frida. "Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*", *Revista de Literaturas Modernas*, 5 (1966), pp. 29-54.
- Williamson, Edwin. *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid: Taurus, 1991.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Lucila Lobato  
Osonio

FECHA: 10 / Feb / 05

FIRMA: [Firma]

**ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA**