

Armando López Castro
María Luzdivina Cuesta Torre
(editores)

**ACTAS DEL XI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL**
(Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)

VOLUMEN II



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Secretariado de Publicaciones
2007

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (11º. 2005. León)

Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval : (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005) / Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre (editores). -- [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007

2 v. : il. ; 24 cm.

Contiene : Vol. I – Vol. II. – Textos en español, portugués y catalán
ISBN 978-84-9773-357-6

1. Literatura medieval-Historia y crítica-Congresos. I. López Castro, Armando. II. Cuesta Torre, María Luzdivina. III. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. III. Título

82.09"04/14"(063)

© **Universidad de León**

Secretariado de Publicaciones

© Los autores

ISBN: 978-84-9773-357-6

Depósito Legal: LE-1443-2007

Impresión: Universidad de León. Servicio de Imprenta

LA SEPARACIÓN DE LOS AMANTES. APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE UN MOTIVO EN LAS HISTORIAS CABALLERESCAS BREVES*

Karla Xiomara Luna Mariscal

Universidad de Zaragoza

El corpus de las Historias caballerescas breves está formado por relatos de muy distintas tradiciones pero todos ellos tienen en común su procedencia medieval. El motivo de la separación de los amantes ocupa un lugar destacado en varios de estos textos: *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor* (1512), *Historia de París y Viana* (1524), *Historia de la linda Magalona y el caballero Pierres de Provenza* (1519), *Historia de Clamades y Clarmonda* (1521), y el *Libro del conde Partinuplés* (1499). El estudio de cómo se incardina el motivo en las historias breves puede ayudar a clarificar las relaciones con otros géneros donde también aparece: en la novela bizantina (como rasgo pertinente de su clasificación genérica) y en la de caballerías (como esquema argumental subordinado). Teniendo en cuenta que estas obras anteceden a la eclosión de la novela bizantina en los siglos XVI y XVII, estarían marcando unos antecedentes que normalmente no se tienen en cuenta. No intento establecer relaciones de dependencia entre modelos genéricos, sino de convergencia y divergencia.¹

A pesar del problema, hoy sin solución, de la accesibilidad de las fuentes greco-bizantinas en el Occidente medieval, se han señalado otras posibles vías de difusión como la hagiografía, el cuento popular y las leyendas, dado que en numerosas obras se pueden reconocer esquemas narrativos que presentan coincidencias suficientes para asegurar un cierto aire de familia con el de las novelas griegas de amor y aventuras. Lozano Renieblas veía en obras como *París y Viana*, *La linda Magalona* y *Clamades y Clarmonda*, la continuación medieval de la novela helenística. Proponía asimismo la denominación de estas obras como «nuevas novelas de amor y aventuras» (2003: 3), sin embargo, esta terminología deja fuera un aspecto fundamental de las historias, el hecho de que estén funcionando bajo el código caballeresco. Jesús Rodríguez Velasco las agrupa tipológicamente bajo el subtipo de narraciones caballerescas sentimentales, destacando así la importancia del componente amoroso que las distingue del resto de las historias breves (1996: 147). El problema de si esos caracteres comunes forman parte de un modelo narrativo específico o si se trata de una característica general común a la literatura de carácter idealizador,² no será planteado aquí, pues mi prioridad es comparar la permanencia y variación de un motivo que, presente en la novela griega de amor y aventuras, se incorpora a otro modelo genérico que está funcionando bajo un código caballeresco, para poder establecer así relaciones con estructuras narrativas similares en las novelas de caballerías. Por esta razón limitaré mi análisis al funcionamiento del motivo en las ediciones *princeps* en español. El estudio de este motivo como rasgo pertinente para la distinción genérica incide de manera directa en la configuración del «género perdido» de la Edad Media.³

* El trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación BFF2002-00903, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y por el Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

¹ Estudiaré por tanto el motivo en una perspectiva paradigmática (en la que se privilegia su sentido como elemento recurrente) y sintagmática (en la que prima el interés de su funcionamiento al interior de un texto).

² Véase F. López Estrada (1954: xxix).

³ Aunque las obras que componen el corpus caballeresco breve pertenecen en su mayoría al siglo XVI, hunden sus raíces en los hábitos narrativos, temas y motivos del medievo, debido a su fuerte conexión con la mentalidad folclórica y popular.

Alrededor del motivo de la separación construirá la novela helenística el «culto de la intimidad» por el que la implicación emocional se convierte en el sostén de una trama narrativa complicada por la multiplicación de aventuras (López Estrada 1954: LIII).⁴ El desarrollo del motivo de la separación⁵ muestra algunas modificaciones significativas por lo que respecta a su evolución en la novela helenística (dado que fue un género cuya producción abarcó un periodo de cinco siglos),⁶ y presenta una gran variedad de matices que van del sentimentalismo idealizado (en *Quéreas y Calirroe*) al cliché amanerado (*Leucipe y Clitofonte*).⁷ El cambio que se opera en las novelas tardías respecto a la condición de los amantes antes de la separación –de esposos a prometidos– es fundamental en el nuevo enfoque que en ellas tendrá la castidad, elevada por Heliodoro a virtud. Dos circunstancias llaman la atención respecto al esquema que aparecerá después en las historias breves: a) el motivo forma parte de la estructuración inicial de la novela helenística, esto es, aparece casi siempre al principio, después del encuentro, el enamoramiento fulminante y la enfermedad de amor; y b) en la primera etapa de estas obras la separación sobreviene después de la boda y de la consumación amorosa; sólo en los novelistas de la segunda etapa (Longo, Aquiles Tacio y Heliodoro) la castidad y el matrimonio final después de la azarosa búsqueda serán elementos fundamentales de la caracterización de los personajes y del cierre de las novelas.

Se han distinguido dos periodos en la novela bizantina de la Edad Media: el primero correspondería a los siglos XII y XIII, con pálidas imitaciones de Aquiles Tacio y Heliodoro: *Rodante y Dosicles* de Teodoro Pródomo, *Drasila y Caricles* de Nicetas Eugenianos, *Aristandro y Calitea* de Constantino Manasés e *Ismine e Isminias* de Eustacio Macrembolita. Otro periodo más tardío, el del siglo XIV, muestra el influjo de modelos occidentales, fundamentalmente franceses, así como la presencia abundante del folclor; el ejemplo paradigmático es el de *Calímaco y Crisórroe* (Baquero Escudero 1990: 19-45). De la novela bizantina del primer momento ha escrito García Gual que su retórica del amor «es un rescoldo de Heliodoro maleado por la tosquedad de estos monjes medievales» (1972: 292). Más que por su calidad literaria estas obras interesan por su posible relación con el *roman* occidental medieval, dado que la siguiente etapa de la novela bizantina será la del siglo XVI (con el redescubrimiento de Heliodoro), que se caracterizará por formar híbridos con otros géneros.

⁴ En el esquema narrativo que está en la base de la novela griega de amor y aventuras, el motivo de la separación de los amantes y los motivos secundarios que engloba presentan, de manera general, la siguiente recurrencia: belleza sobrehumana de los protagonistas, amor que estalla de manera repentina y violenta y que se manifiesta físicamente, defensa de la castidad como fundamento moral de la obra y del amor (en torno al cual giran las aventuras de los personajes), la fuga y la separación, la búsqueda azarosa y sorprendente (viajes, pruebas, muertes aparentes, tormentas marinas, naufragios, secuestros por piratas, cautiverios y la presencia del mundo mágico: hechicerías y sueños), la utilización de la mentira para salvar una circunstancia difícil, y la reunión final de los amantes (anagnórisis y matrimonio). Véase López Estrada (1954, xxx y ss).

⁵ Aparte de los fragmentos que permitieron fechar y conocer mejor la producción novelesca, se conservan cinco novelas completas: *Quéreas y Calirroe*, de Caritón de Afrodiasias (s. I a. C o I d. C.); *Efesiacas* (*Antea y Habrócomes*), de Jenofonte de Efeso (h. 100 d. C.); *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio (finales del s. II); *Dafnis y Cloe*, de Longo (s. II), y las *Etiópicas* o *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro (s. III o IV). Hago el análisis sobre estas cinco novelas. Su evolución puede dividirse en dos épocas, la designada como presofística o primera etapa del género, en la que se encuentran Caritón y Jenofonte de Efeso, caracterizada por no estar influida por las corrientes retóricas de la Segunda Sofística (s. II), propias del segundo momento de la evolución del género y que dejaría una huella muy marcada en Longo, Aquiles Tacio y Heliodoro. Véase C. García Gual (1972).

⁶ Debe ser estudiado por tanto de manera diacrónica, pues algunas de las características que la novela bizantina de los siglos XII y XVI imitó y que se consideran típicas del género pertenecían sólo a la última etapa de la novela, la representada por Heliodoro; el grado de complicación de los nudos del argumento y el comienzo ‘in media res’, por ejemplo, sólo aparecen en sus *Etiópicas*. No obstante, en las obras anteriores ya se percibe el germen de esa posterior elaboración argumental y la presencia de los motivos señalados antes.

⁷ Parto de los estudios realizados por T. Hägg (1971) y C. García Gual (1972)

Al resaltar la presencia perceptible de elementos de la novela griega en las obras medievales Baquero Escudero señalaba su posible filtración «por esas continuaciones posteriores bizantinas» y ponía como ejemplos el *Libro de Apolonio*, *El caballero Cifar* y la leyenda de *Flores y Blancaflor* en los que se reconocen constantes narrativas de la novela griega (enfermedad de amor, raptos, alternancia de acciones distintas por la separación de personajes, recapitulaciones frecuentes) y rasgos distintivos acordes a los cánones de la narrativa occidental de la época: presencia de motivos caballerescos y motivos folclóricos (1990: 25-27). Aunque el problema de las influencias bizantinas en la narrativa medieval plantea problemas casi imposibles de resolver (Miralles 1968: 109), lo que podemos constatar es el sorprendente parecido que el motivo de la separación de los amantes tiene con la forma que adoptó en las historias caballerescas breves. Sobre el problema del acceso a estas fuentes por parte de la literatura caballeresca, ya Paloma Gracia había indicado, refiriéndose a las fuentes del episodio del arco de los amadores en el *Amadís*, que no necesariamente debía depender de las novelas griegas, como había sugerido Avallé Arce, sino que muy bien podría haberse inspirado en fuentes artúricas o folclóricas (1991: 95-115). Advertía también que:

cuando hoy por hoy quedan tantos puntos oscuros sobre la pervivencia de las obras bizantinas en la literatura del Occidente medieval que dificultan tomarlas como fundamento seguro, [...] en esta situación en que establecer vínculos es todavía algo incierto, cabe tener en cuenta las huellas que posiblemente dejaran en otras manifestaciones literarias más próximas, con seguridad accesibles, al objeto de establecer si no influencias directas, sí los caminos a través de los cuales esta red de influjos vino a dar en la literatura caballeresca española (1991: 110).

En el análisis posterior me limitaré a señalar las diferencias de tratamiento en estos mismos esquemas narrativos pero en códigos genéricos distintos, poniendo especial atención a su vinculación con los motivos folclóricos.⁸ En las historias caballerescas se pueden distinguir dos paradigmas narrativos que se configuran alrededor del motivo de la separación de los amantes. En el primero -en el que se constata la fuerte presencia de motivos recurrentes en la literatura hagiográfica-, la castidad de los protagonistas es fundamental tanto para su caracterización como para la función redentora (*Flores y Blancaflor*) o de conservación y propagación de la fe (*París y Viana*, *La linda Magalona*) que se atribuye a su amor. Sentimiento que, a pesar de constituir el tema primordial de las obras, necesita, sin embargo, de una justificación. No ocurre lo mismo en el segundo paradigma, más vinculado al modelo genérico del cuento (*Clamades y Clarmonda*, *El conde Partinuplés*); aunque tampoco faltan las implicaciones religiosas la vivencia del amor es más libre; las heroínas no son tan delicadas con las cuestiones de castidad y se verifica la presencia del erotismo, aspecto ya señalado por Nieves Baranda (1995: XXXVI, I).⁹ Me centraré en el análisis de *Flores y Blancaflor*, *París y Viana* y *Clamades y Clarmonda*.

Comienzo con *Flores y Blancaflor*¹⁰ por ser la que más recuerda a las novelas greco-bizantinas; Paloma Gracia señaló su parecido con *Leucipa y Clitofonte* o *Hismines e Hisminia*

⁸ Los más frecuentes: T84. *Lovers treacherously separated*. N318. *Accidental separation of lovers*. H1385.5. *Quest for vanished lover*. T15. *Love at first sight*. T24.1. *Love-sickness*. T24.2.1 *Fainting away for love*. H1556.4. *Fidelity in love tested*. T96. *Lovers reunited after many adventures*. N737. *Accidental /unexpected/ reunion of lovers*. R225.2. *Lovers elope to prevent girl's marriage to undesired fiancé*.

⁹ Señalo estos dos paradigmas como tendencias generales, *Flores y Blancaflor* o *La linda Magalona* presentan ricos matices y no hablemos ya del *conde Partinuplés* en el que la protagonista invierte los papeles del enamoramiento inicial.

¹⁰ La *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor* de 1512 parece derivar de una fuente italiana del siglo XV, hoy perdida. En castellano, ya había circulado con anterioridad en dos versiones distintas, una de fines del siglo

(1991: 110).¹¹ A diferencia de lo que ocurre en el resto de las historias caballerescas estudiadas, el motivo de la separación sobreviene relativamente pronto, como ocurría en el esquema greco-bizantino. Uno de los rasgos distintivos estructurales del motivo en el género breve frente al anterior es que la separación sobreviene ya muy avanzada la narración: después de la presentación de la pre-historia de los héroes,¹² así como de las condiciones de su encuentro, enamoramiento y cortejo. Carlos Miralles ya había señalado la mayor amplitud histórica como rasgo distintivo de estos textos mediaveles frente a la novela helenística (1968: 135).¹³

Como en las novelas griegas de la segunda etapa, en *Flores y Blancaflor* hay varios intentos de separación, todos urdidos por los padres de Flores, quienes temen perder su ley y su estado por amor. El motivo tendrá una implicación religiosa (la conservación de la fe pagana) y graduará la progresión argumental de la novela en tres momentos estructurantes, marcados por las distintas separaciones.¹⁴ La enfermedad de amor, la falsa acusación, la falsa muerte, la venta como esclava, la cautividad, y el papel activo del anillo mágico en la narración fueron motivos muy fructíferos vinculados al de la separación de los amantes en la novela griega de amor y aventuras. El rasgo distintivo en *Flores y Blancaflor* es su utilización dentro de un código caballeresco. No obstante, la preminencia del aspecto amoroso sobre el guerrero, anunciada ya en la historia de infancias de Flores, determinará que de las distintas aventuras que el héroe tiene que pasar para encontrar a Blancaflor sólo una se resuelva a través del enfrentamiento caballeresco. Sin embargo, no existe, en la caracterización del héroe una progresión y el episodio tampoco supone un eslabón que lo prepare para una dificultad mayor. Así, cuando tiene que rescatar a Blancaflor de la Torre de Babilonia utiliza la mentira y su habilidad en el ajedrez como armas para conseguirlo, por más que la ocasión invite a una aventura caballerisca y se configure como una espectacular promesa de batalla.¹⁵ En lugar de los enfrentamientos que habría suscitado en las novelas de caballerías una situación semejante vemos a un héroe inventando historias sobre las razones de su llegada: viene persiguiendo a un halcón (las connotaciones sexuales y posiblemente humorísticas no debieron pasar inadvertidas). Se trata de motivos metanarrativos que se configuran en las historias breves como mentiras. Los héroes las utilizan como armas para escapar de situaciones difíciles. Hay en ellas también una connotación

XIII y otra del siglo XV. Aunque la versión impresa no deriva de ellas, todas se remontan al «conte» de *Floire et Blancheflor* (s. XII).

¹¹ Contamos, además, con una novela bizantina de la época de los paleólogos (siglo XVI), *Florio y Patsiaflora*, que comprueba la influencia en esta dirección, sin que se pueda señalar la influencia contraria más que como hipótesis.

¹² Utilizo el término en el sentido que le da A. Campos García Rojas, quien lo define como el periodo anterior al nacimiento de los héroes (2001: 10).

¹³ Y aunque se encuentra en Longo, pues los protagonistas se conocen desde niños, se trata de una novela peculiar por su vinculación con la lírica bucólica. Véase Baquero Escudero (1990: 26).

¹⁴ La primera: cuando envían a Flores con su tío de Montorio y que culmina con la enfermedad de amor (T24.1. *Love-sickness*); la segunda: cuando acusan falsamente a Blancaflor (K2100. *False accusations*) y que culmina con su rescate por parte de Flores (H218. *Trial by combat. Guilt or innocence established in judicium combat. R222.1 (G) Knight joust incognito. H217. Decision made by contest. R161. Lover rescues his lady*); y la tercera: cuando está como cautiva en Babilonia y que culmina con la reunión final y la salvación milagrosa de los amantes (R.61. *Person sold into slavery. R0. Captivity. D1382.11. Magic ring protects against fire. T96. Lovers reunited after many adventures. V331.5. Conversion to Christianity through love. T100. Marriage*).

¹⁵ «La torre es la más fuerte que ay en el mundo [...] y de día la guardan quinientos cavalleros y de noche otros quinientos. Y sobre todos estos la tiene en guarda un cavallero, el más esfoꝛgado que ay en toda esta tierra y hombre que no se fia de ninguno por mucho amor que le tenga. Es menester que ningún hombre de ninguna ley que sea que no se allegue a la torre de media legua, de donde ay unas señales de las armas del Almiral, y si de allí adelante passan faziá la torre, so pena de la vida sin ninguna merced» (165, II). Todas las citas textuales pertenecen a la edición de N. Baranda (1995), el número arábigo indica la página; el romano, el volúmen.

humorística (dada por el manejo del doble nivel narrativo) que distancia a los héroes de los caballerescos.

Este deslizamiento en la caracterización del héroe tiene un paralelo en el cambio de sentido de la búsqueda. En el *Amadís* la búsqueda que implicaba la separación era al mismo tiempo un rito iniciático y una prueba en la progresión heroica del protagonista.¹⁶ En las historias breves estamos ante una búsqueda devaluada, no sólo por su brevedad, sino por su tratamiento: todo se le facilita al héroe, los informantes, los caminos que sigue, hasta el carácter mismo de sus oponentes.¹⁷ La búsqueda ocupa un lugar muy reducido en la novela: deja de configurar una estructura narrativa como en los modelos genéricos anteriores para convertirse en un motivo secundario. Este es quizá el cambio más significativo respecto a la novela de caballerías.

Al modificarse el carácter de la búsqueda estos héroes pierden su condición de ‘andantes’ (salvo Pierres en la *Historia de la linda Magalona*, o *Clamades* en algunos momentos de la historia), aunque formalmente siguen siendo ‘caminantes’ su sentido ha cambiado. El enfrentamiento, que hubiera supuesto una reivindicación del valor del protagonista, ya no es necesario, dado que Flores es, antes que un caballero, un enamorado, y ya no un ‘caballero enamorado’. Flores no necesita demostrar su valía para ser amado, ni conseguir fama, ni encontrar un nombre; el amor de infancia y su conversión forman parte del plan de salvación que justifica moralmente este amor. De ahí que el motivo de la fidelidad amorosa no tenga prácticamente relevancia. El esquema se acerca a la novela greco-bizantina, pero se aleja de la de caballerías.

Como en Flores y Blancaflor en *La Historia de Paris y Viana*¹⁸ también prima la exaltación del amor por encima de todos los obstáculos. Pero mientras que en el texto anterior la conversión religiosa constituye la determinante de ese amor, en *Paris y Viana* será la superación de la condición social del amante, inferior al de la dama, el que lo justifique (*J414. Marriage with equal or with unequal*).

El carácter que en cada obra adquiere el motivo de la separación está indisolublemente ligado a la caracterización de los protagonistas. Del héroe de estas novelas no presenciamos su formación ni la adquisición de fama salvo por la breve información del narrador, que en unas líneas nos advierte de su posición ya consolidada. La separación estructura la novela en dos partes. En esta estructura bipolar las acciones caballerescas de Pierres aparecen en la primera etapa, la del cortejo y encuentro amoroso. Su ‘caballería’ estará unida por tanto no a la recuperación o a la búsqueda de la amada, sino al cortejo. La organización de torneos «por amor a las damas» jerarquiza el interés amoroso sobre el de la hazaña. Aunque formalmente encontramos la misma secuencia narrativa (*H 331.2. Suitor contest: tournament. H1596 Beauty contest. T14 (B) Love on witnessing deeds of prowess. T92.7. Rival lovers do battle for girl*) va a tener un significado distinto. La desfuncionalización de los motivos vinculados al torneo se manifiesta en las siguientes circunstancias: 1) Reducción drástica de la descripción de los enfrentamientos frente a la amplificación de detalles como los vestidos, las armaduras de los caballeros, la posición del cadalso y los acompañamientos de las damas (configuración del espacio del combate como espectáculo cortesano); 2) Preexistencia del amor de Viana (quien ya se había enamorado de Pierres por los cantos que le hacía en su ventana: la hazaña caballerescas

¹⁶ Véase el estudio de J. M Cacho Bleuca sobre el episodio de Amadís en la Peña Pobre (1976: 191-253).

¹⁷ Que ante el protagonista parecen olvidar su mal carácter y su obvia función de barrera.

¹⁸ *La Historia de Paris y Viana* (1524) ya circulaba desde el siglo XV en Castilla, al parecer se utilizó para su traducción un original catalán proveniente de una versión italiana. El origen documentado de la obra es francés (1432); y aunque su autor, Pierre de la Cypède, indique haber empleado un original provenzal derivado de otro catalán, su procedencia es con toda seguridad francesa (por los datos históricos y localizaciones geográficas que aparecen, entre otros aspectos). Si bien es cierto que las versiones en catalán circulaban ya desde inicios del siglo XV (N. Baranda 1995: XXVIII, II).

en el surgimiento del amor es pues, secundaria); y 3) Configuración de este episodio caballeresco como esquema argumental subordinado al de la anagnórisis de los amantes: el premio del torneo consiste en unas joyas por las que Viana podrá reconocer la identidad del caballero cantor. Motivos propios de un código caballeresco se ponen al servicio de código greco-bizantino.

Tras el encuentro de los amantes se verifica la condensación del tiempo narrativo; en un párrafo se cuenta el resto de la historia: la muerte de los héroes y el destino de su descendencia. Característica común de las historias breves estudiadas que tiene que ver con la voluntad narrativa cerrada como rasgo distintivo de estas obras frente a las novelas de caballerías (Infantes 1991: 177-178), se clausura no sólo la posibilidad de una continuación de las aventuras de los protagonistas sino la de sus propios hijos.¹⁹ La castidad y el amor honesto serán una preocupación ideológica fundamental de la novela, en consonancia con el matiz religioso que se le imprime (de manera similar a lo que ocurre en *La linda Magalona*, en dónde la búsqueda del amado es también un peregrinaje religioso).

Es notable que la caracterización del héroe dependa en cada momento del motivo temático al que se vincule; si es el de la separación de los amantes se comporta deplorablemente desde un punto de vista caballeresco, pero en cambio actúa como un héroe propio de los modelos greco-bizantinos: padeciendo y lamentando los golpes de Fortuna. Paris, que en la primera parte (motivo temático del torneo caballeresco) había vencido dignamente a todos los oponentes, aparece en la segunda (motivo temático de la separación de los amantes) como un héroe lastimoso. Las unidades narrativas estarán funcionando de acuerdo a unos determinados códigos genéricos que las atraen y las determinan significativa y funcionalmente. La codificación de la dependencia de ciertos motivos secundarios respecto al motivo estructural de la separación estaría hablando probablemente de influencias de esquemas narrativos y no simplemente de la utilización de modelos folclóricos comunes. Circunstancia que explicaría la distinta caracterización que sufren los motivos propios de otros géneros cuando se introducen en estos esquemas más o menos estables.

El funcionamiento del motivo va a depender en mayor medida de condicionantes folclóricos en *Clamades y Clarmonda* (y en la *Historia del conde Partinuplés*). El impreso francés²⁰ del que proviene la obra española tiene su antecedente más lejano en un cuento de *Las mil y una noches*, la «Historia del caballo de ébano». Aunque se dan las diferencias propias de los rasgos de cada género: personajes individualizados y explicación previa de las acciones de la novela frente al cuento (Nieves Baranda 1995: xxvi, II), éstas no consiguen alejar la novela de su atmósfera de cuento mágico. La separación de los amantes es otra vez el punto de inflexión del relato.

La caracterización del héroe que en las novelas de caballerías constituye uno de los núcleos narrativos fundamentales se resume en unas cuantas líneas, dando por sentada nuevamente la formación heroica. La ceremonia de investidura, por ejemplo, ha quedado reducida a una frase: «lo hizo luego cavallero» (621, II); en cambio, de la educación del héroe se insiste en el periodo que pasa en el extranjero estudiando distintas lenguas (griego, alemán, francés); de la misma manera en que ocurría con Paris y Pierres; el nuevo tipo de héroe políglota tiene ya mucho de cortesano.

¹⁹ «E Paris y Viana bivieron por espacio de quarenta y cinco años y ovieron cinco hijos, y fueron los quatro hijos y una hija. Fueron muy temerosos de Dios y assimismo bien quistos de toda la gente, y assí pareció que la su ventura les fue venida por Dios. Y por otra parte, Paris y Viana hizieron muy sancta vida [...] E después de su muerte sucedieron sus hijos, los quales fueron muy buenos christianos y hizieron tantas noblezas que se cree que serán sanctos en paraíso» (713).

²⁰ *L'Hystoire du noble et aventureux roy d'Espagne Cleomadès et Clarmondine, la constante fille de Carmant, roy de Toscane* (Lyon, 1480).

Los motivos caballerescos se reducen a menciones tipológicas sin desarrollo, únicamente el combate por el que Clamades rescata a las doncellas de Clarmonda posee una relativa autonomía, porque también se introduce a través de la separación de los amantes. Los motivos propios del cuento determinan el tratamiento y la extensión de los caballerescos. En la estructura bipartita de la obra el único motivo caballeresco de importancia²¹ se inscribe dentro de una secuencia narrativa menor y como parte de las aventuras de carácter folclórico que constituyen la búsqueda de la amada. El don en blanco, por ejemplo,²² se pone al servicio de motivos como la fealdad extraordinaria de un mago que pretende a la más hermosa, los regalos mágicos, o el matrimonio a la fuerza.²³

El motivo del amor a primera vista sigue los esquemas tradicionales de la novela de caballerías y de la greco-bizantina, pero el enamorado aparece aquí caracterizado de manera esencialmente distinta: no oculta su nombre por considerarse indigno de la amada o por la voluntad de alcanzar antes una fama que posee desde el principio, sino por una emoción muy propia de los personajes del cuento: el miedo, como él mismo confiesa más adelante: «Y ella [Clarmonda] le preguntó por qué la primera vez que él allí vino se decía ser Leopatrís, hijo del rey Barcaba. Y Clamades respondió: -Por cierto, señora, esto fue por el miedo que yo avía de morir» (631, II). Esta será la forma en que el protagonista se enfrente a la aventura: la astucia y el ingenio se identificarán con la capacidad fabuladora del personaje y con su proclividad al disfraz. Elementos que permitirán la aparición del humor y de las posibilidades narrativas propias de la anagnórisis, cuya finalidad en la obra también es marcadamente humorística. Este hecho queda patente: a) En la elección de los nombres que utilizan los protagonistas para ocultar su identidad (los motivos relacionados con el cambio de nombre²⁴ no están en clave caballescica, su simbolismo busca el humor; no tienen que ver con el proceso de formación heroica, ni con la adquisición de una nueva identidad o con el despojo de la misma; no están esencialmente ligados a la evolución del personaje, ni siquiera a su caracterización tipológica: aquí son disfraz y una buena oportunidad para provocar la risa); y b) En el tipo de mentiras que inventan²⁵ (pues también Clarmonda revela una imaginación fecunda).²⁶ Como ya se dijo, se trata de motivos

²¹ P58 (B) *Knight aids man/ woman unjustly besieged* (y con éste: R222.1 (G) *Knight jousts incognito*. H1561.2. *Single combat to prove valor*).

²² M223. *Blind promise (rash boon)*. *Person grants wish before hearing it*.

²³ D812.13. *Magic objects gifts of magician*; F576. *Extraordinary ugliness*; D735.1. *Beauty and the beast*; D2178. *Objects produced by magic*; D1626.1. *Artificial flying horse*; B181. *Magic horse*; D1620.1.1. *Automatic statue of trumpeter*; D1620.2.2. *Automatic hen and chickens of gold*; T192. *Marriage by force*. También el episodio del encuentro de los protagonistas se desarrolla con un entremado propio del cuento: el caballo volador lleva a Clamades a un castillo, accede por un torre a las cámaras de las doncellas, encuentra a un misterioso negro que guarda una mesa llena de comida y a un gigante absurdo que duerme en vez de proteger a la princesa; finalmente, el héroe besa a la «bella durmiente»: K1346. *Hero flies to maiden's room. Enters her tower by means of artificial wings (or on flying horse)*; F527.5 *Black man*; P634.0.1. *Customs connected with eating and food*; G100. *Giant-ogre*; F531.6.3.1. *Giants live in castles*; D1960.3. *Sleeping Beauty*.

²⁴ K1831.0.1. *Disguise by changing name*. Z183. *Symbolic names*. K1984.3. *The girl with the ugly name*.

²⁵ Clamades explica su irrupción en el aposento de Clarmonda con una historia maravillosa: cada tres años, las hadas lo ponen encima de un caballo de madera y lo llevan en el aire por encima de los montes durante tres días y tres noches, así había ido a parar al castillo del rey Marcaditas, padre de Clarmonda (F312.2. *Fairies control destinies of a mortal*. F360. *Malevolent or destructive fairies*. Z71.1.1. *Formula: three days and three nights*).

²⁶ Para disuadir a sus pretendientes la heroína inventa una historia de falsos linajes y de maltratos físicos: «dixo que ella era engendrada en un monje y de una monja y que ella no conocía ni padre ni madre [...] y que [...Cropardo] era casado con ella [...] y le dixo que él era tañedor y fazía muchos juegos con el cavallo de madera [...] y ella le hizo creer muchas cosas que no eran verdad a fin que ella no fuesse su muger [...] -Amiga -dixo el rey-, vos me dixistes el primer día que él no era vuestro marido [...] -; Señor, por Dios, merced!, ca entonces yo era sañosa contra él porque él me avía batido y por aquella causa yo lo dixé» (642, II).

metanarrativos. Al sustituir funcionalmente episodios que en las novelas de caballerías formaban parte fundamental del primer nivel del discurso (el combate caballeresco en este caso) determinan de manera esencialmente diferente tanto el carácter de las aventuras que conforman esta historia de amor, como la tipología de los protagonistas.

Tan artificiales como el caballo de madera son los caminos que transita Clamades en la primera parte de la historia: siempre aéreos; no puede considerarse en estos episodios como un héroe 'andante' dado que el camino ha desaparecido; o, mejor dicho, se ha transformado en el camino de otro modelo genérico, el del cuento.²⁷ Así, aunque la dicotomía caballo volador/caballo andante no es intencional resulta en cambio reveladora de los distintos universos significativos a los que remite este ser en las historias breves frente a las novelas de caballerías. Un proceso análogo ha ocurrido con las aventuras del héroe, que se han vanalizado y especializado en un único objetivo: el amoroso. En la aventura de *Clavileño*, Sancho y Quijote visitaron las regiones celestes sin haberse movido del jardín; los caminos aéreos que recorrieron fueron los de la locura y los de la imaginación. No sólo por una justificación narrativa evidente (Cervantes refuncionaliza un viejo motivo folclórico en la novela moderna), sino como signo mismo de los tiempos, caballero y escudero viajaron con los ojos cubiertos por un pañuelo.

En el desarrollo del motivo de la separación el papel de los objetos mágicos tendrá una importancia narrativa fundamental. La simplificación psicológica de la caracterización heroica y del sentimiento amoroso implica una revaloración del objeto mágico en cuanto a la responsabilidad de los protagonistas en la separación. En varios relatos los objetos (fundamentalmente los anillos) se convierten en verdaderos agentes narrativos que resuelven los problemas que debería solucionar el héroe. Rara vez se responsabiliza a los protagonistas de la separación,²⁸ no aparecen, por ejemplo, los celos, que en las novelas de caballerías daban lugar a frecuentes rupturas. El caso paradigmático de este desplazamiento actancial del sujeto al objeto es el de *Clamades y Clarmonda*: el caballo de madera determina la progresión argumental de la unión y la separación de los amantes. El éxito o el fracaso de sus avatares amorosos dependerá de este objeto 'mágico'.

Como motivo estructural la separación de los amantes constituye la armazón narrativa fundamental; pues marca, con su aparición, una estructura bipolar (en la mayoría de los casos) que determina las líneas argumentales de las historias breves analizadas. En este sentido, el motivo deja de ser una unidad del nivel del discurso para convertirse en unidad del nivel de la intriga. Será por tanto, determinante en el tratamiento de los motivos secundarios y en el ritmo narrativo. Como motivo temático constituye la unidad germinal de estas obras y determina la jerarquización de las unidades narrativas provenientes de otros modelos genéricos (cuento, novela greco-bizantina y novela de caballerías). El código caballeresco va a supeditarse frecuentemente a las líneas discursivas del esquema greco-bizantino. La búsqueda de los amantes ya no será como en el *Amadís* una búsqueda caballeresca.

²⁷ Señalo estos cambios no como parte de un proceso de creación genérica consciente, ni siquiera como parte de un proceso evolutivo, sino como ejemplo de la confluencia de motivos pertenecientes a distintos géneros y de su funcionamiento dentro de un nuevo modelo narrativo (determinado éste por la tradición literaria de la que provienen sus materiales, por el código caballeresco bajo el que están funcionando y por una estrategia editorial).

²⁸ Incluso en aquellos casos en que la curiosidad del héroe es causa de la separación (Partinuplés al romper el tabú impuesto por Melior; Pierres al mirar el pecho de la amada dormida) el auténtico responsable siempre es un conspirador (la madre de Partinuplés y el obispo simoníaco) o el azaroso destino (el ave de rapiña que roba los anillos de Magalona).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVALLE ARCE, Bautista Juan (1991), «'El arco de los Leales Amadores', a propósito de algunas ordalías literarias», *Revista de Literatura Medieval*, 3, pp. 95-115.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (1990), «La novela griega: proyección de un género en la narrativa española», *Rilce*, VI/1, pp. 19-45.
- BARANDA, Nieves (ed.) (1995), *Historias caballerescas del siglo XVI*, 2 vols. Madrid, Turner.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1976), *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Zaragoza, Cupsa.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2001), «Prehistory and origins of the hero in *El Libro del caballero Zifar* and *Amadís de Gaula*», *Medievalia*, 32-33, pp. 1-10.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1972), *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo.
- GRACIA, Paloma (1991), «'El arco de los Leales Amadores', a propósito de algunas ordalías literarias», *Revista de Literatura Medieval*, 3, pp. 95-115.
- HÄGG, Tomas (1971), *Narrative technique in Ancient Greek Romances*, Stockholm, Skrifter Utgivna av Svenska institutet i athen.
- INFANTES, Víctor (1991), «La narración caballerescas breve», en Lacarra, María Eugenia (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 165-181.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (ed.) (1954), *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, Madrid, Aldus.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel (2003), *Novelas de aventuras medievales. Género y Traducción en la Edad Media Hispánica*, Kassel, Reichenberger.
- MIRALLES, Carlos (1968), *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona, Labor.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. (1996), «Las narraciones caballerescas breves de origen románico», *Voz y Letra*, VII/2, pp. 133-158.
- THOMPSON, Stith (1966), *Motif-Index of Folk Literature*, 6 vols., Bloomington & Londres, Indiana University Press.