

Palmerín de Inglaterra: una encrucijada intertextual*

M.^a Carmen Marín Pina
Universidad de Zaragoza

El *Palmeirim de Inglaterra* es una continuación de la serie española de los palmerines, del *Palmerín de Olivia* y del *Primaleón*, obras publicadas en 1511 y 1512 respectivamente. Frente al *Clarimundo* de João de Barros, Morais renuncia a crear un mundo caballeresco propio y opta, como Feliciano de Silva, por asumir una herencia caballeresca, unos héroes y unas aventuras de extraordinaria popularidad cuya fama va a ser capaz de acrecentar e inmortalizar. Como en toda la literatura cíclica, la tarea no es fácil pues supone adaptar las tramas anteriores e imitar, pero a la vez innovar, es decir, transformar o transgredir los dos primeros libros palmerinianos para evitar que la obra caiga en la aburrida repetición. *Palmeirim de Inglaterra* es, en principio, una continuación correctora o infiel de los palmerines ya que Morais comienza reescribiendo el apresurado final del *Primaleón* en el que muere Palmerín de Olivia, fundador del linaje, y su nieto pequeño Platir toma el relevo generacional en un apresurado relato de sus hazañas¹. Como hiciera Rodríguez de Montalvo con el *Amadís* primitivo, cuyo final rehace resucitando al difunto Amadís², Morais, insatisfe-

*. Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación «La ficción narrativa de la Edad Media al siglo XVI: confluencia de tradiciones y géneros», HUM2006-07858/FILO, dirigido por Juan Manuel Cacho Bleuca.

1. Estudio tanto el texto original portugués de Francisco de MORAIS, *Palmeirim de Inglaterra*, Évora, Andree de Burgos, 1567 (Biblioteca Nacional de Madrid (BNM), R-2516), edición por la que cito como *Palmeirim*, como la traducción castellana, impresa en Toledo en 1547-1548, para la que sigo la edición de Adolfo Bonilla y San Martín, *Libros de caballerías. Segunda parte*, Madrid, Atlas, NBAE (11), 1908, y cito con las siglas *PI*. En prensa se encuentra una nueva edición de la versión castellana, preparada por Aurelio Vargas para la colección «Los Libros de Rocinante» del Centro de Estudios Cervantinos.

2. Dicho reajuste entra dentro de las versiones plurales y contestaciones de las que habla Sylvia ROUBAUD-BÉNICHOU, *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000, 181, 198 y 202. Muerto en la versión primitiva a manos de su hijo, Montalvo lo resucita y Juan Díaz lo mata en su *Lisuarte de Grecia*, defunción que no acepta, en cambio, Silva, para quien, según sus cronistas, Amadís murió de más de doscientos años y el bachiller Díaz le dio muerte con poco menos de ochenta. El autor del *Platir* (Valladolid, 1533), tercer libro de la serie española palmeriniana, tampoco se siente satisfecho con el final del *Primaleón* y lo reescribe antes de comenzar su relato, devolviendo a la vida al emperador Palmerín de Olivia. Morais ignora por completo esta continuación española.

cho igualmente con el desenlace del *Primaleón*, devuelve a la vida al viejo emperador como si con ello quisiera autorizar y legitimar la andadura de sus personajes, cambia por completo los tiempos finales de la historia y la biografía de Platir. Con este pequeño reajuste argumental, engarza perfectamente su *Palmeirim de Inglaterra*, el hipertexto en la terminología de Genette³, con el *Primaleón*, el hipotexto, ignora para ello su precipitado e improvisado final y elige como protagonistas de su historia a don Duardos y Flérida, cuya figura había acabado de popularizar pocos años antes Gil Vicente en su famosa *Tragicomedia de don Duardos* (c. 1521-1523). Desde el comienzo del libro, Morais traba muy bien los textos palmerinianos, perpetúa sagas de personajes, actualiza viejas venganzas, calca aventuras y el narrador o los propios personajes rememoran y resumen episodios concretos de los dos primeros libros. No voy a detenerme ahora, sin embargo, en estas relaciones que determinan básicamente la composición del libro, sino en otro novedoso juego textual que le imprime un sello personal, lo diferencia de su modelo y de otros libros de caballerías. Me refiero a la intertextualidad entendida en sentido restringido⁴, en concreto a la relación expresa del *Palmeirim de Inglaterra* con la materia artúrica y especialmente con la amadisiana.

Morais hermana ambas tradiciones con su propia historia palmeriniana a partir de un original tratamiento del *cronotopo*, del tiempo y del espacio, y de los personajes. Por un lado, marca y delimita tiempos. Sitúa su propia historia en un tiempo caballeresco moderno, frente al de Amadís y al de Tristán visto como antiguo, como un pasado lejano de vagos contornos al que se mira, sin embargo, con respeto. Más allá del tiempo, los héroes antiguos y los modernos comparten la misma geografía caballeresca (Gran Bretaña y la geografía griega, principalmente) y en ella se producen inesperados y gratos maridajes, pues a través del espacio «rescata» de forma verosímil a los personajes amadisianos que en ellos vivieron.

1. Arqueología y epigrafía amadisiana, la conservación de la memoria

Su primera aparición es a través de monasterios o ermitas que guardan sus sepulcros, monumentos funerarios que salen al paso de los héroes palmerinianos como si con ellos se quisiera terminar de escribir su historia. Así, p.e., los malheridos Onistaldo y Dramiante son llevados por unos frailes al monasterio de la Clara Victoria, «uno de los que Amadís mandó hazer junto a Senusa, á donde llevaron después sus huesos en el tiempo que señoreó la Gran Bretaña, por memoria de los reyes que allí venció» (*PI*, cap. xxxiv, 58). Morais toma el dato del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, donde después de la victoria sobre los paganos junto a Fenusa, Amadís manda levantar un monasterio de frailes, llamado de la «Cristiana Victoria» (cap. 114), en el mismo lugar de la batalla;

3. Para todos estos conceptos (*hipertexto*, *hipotexto*, *intertextualidad* e *intertexto*) sigo a Gérard GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, donde estudia principalmente el de *hipertextualidad*. Un buen estado de la cuestión sobre la discusión y alcance del concepto de *intertextualidad* brinda José Enrique MARTÍNEZ, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.

4. Restringida en el sentido en que la entiende Gérard GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, 10, quien la define como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, como la presencia efectiva en un texto de otros textos a través principalmente de citas y alusiones. Conceptos a su vez clave, junto a los de *alusión* e *inclusión*, para determinar los usos de la intertextualidad según Claudio GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, 319 y ss. No hay que olvidar, sin embargo, que los conceptos se contaminan y los parentescos funcionales entre hipertextualidad e intertextualidad no pueden soslayarse, pues la intertextualidad interfiere en los fenómenos de hipertextualidad, como recuerda José Enrique MARTÍNEZ, *La intertextualidad literaria*, 62, y se ve muy bien en los juegos textuales ensayados por Morais.

el monasterio será después el mejor de la Gran Bretaña y en él reposarán, finalmente, los restos de Amadís de Gaula («y sus huessos fueron después traspasados al monesterio que él mandara fazer en Fenusa», *Lisuarte de Grecia*, fol. cxcvj r)⁵. Con este cambio de nombre («Clara» en lugar de «Cristiana»), el autor portugués inicia su personal contribución a la conformación del ciclo amadisiano, pues, como vamos a ver, el *Palmeirim de Inglaterra* no sólo es una continuación de la serie española palmeriniana sino también, a su modo, de la amadisiana.

A la tumba de Amadís se suman luego las de otros caballeros de su tiempo. En Londres, antes de combatir con su hermano Florianio (el Caballero del Salvaje), Palmerín (el Caballero de la Fortuna) se recoge en una ermita y pasa el tiempo admirando sus antigüedades; entre ellas descubre unas sepulturas de piedra:

había en ellas unas letras griegas á la redonda también tan gastadas del tiempo, que no pudo leer dellas más de una pequeña parte, que decía: ARBÁN, rey de Norgales; entonces se acordó que aquella sepultura fue del tiempo del rey Lisuarte, señor de la Gran Bretaña [...]; y en aquella otra parte estaba otra sepultura en que yacía don Grumedán, alférez del rey Lisuarte, junto á la de don Guilán el Cuidador. «Eso quiero yo ver, dijo el de la Fortuna, porque en hombre tan bien enamorado no se puede ver cosa mala» (*PI*, 61)

Palmerín se encuentra con los sepulcros de tres personajes que adscribe correctamente al tiempo del rey Lisuarte, señor de la Gran Bretaña, porque los dos últimos mueren junto a dicho monarca en la gran batalla de Constantinopla, según se cuenta en *Las sergas de Esplandián* (784), mientras que Arbán de Norgales lo hace en el octavo libro amadisiano del bachiller Juan Díaz, en la segunda batalla contra los paganos en Fenusa (*Lisuarte de Grecia*, fol. cxxxiiij r). De esta obra toma también la identificación de don Grumedán como «alférez del rey Lisuarte» (fol. lxxvij r), mientras que las alusiones a don Guilán el Cuidador como «hombre tan bien enamorado» remiten claramente al primer libro de *Amadís de Gaula*, donde se desarrolla la imagen de este amante ejemplar tan embebido en los «cuidados» de su amada la Duquesa de Bristoya (cap. xxxvi). Consciente o inconscientemente, con esta localización de las tumbas Morais tercia en el debate suscitado en torno a la muerte de Guilán entre los continuadores de la serie amadisiana, pues Páez de Ribera en su *Florisando* hace vivo al difunto personaje y Juan Díaz se lo reprocha alegando la consulta de fuentes escritas y el hallazgo de sus sepulturas en Constantinopla, en las capillas de los emperadores (*Lisuarte de Grecia*, fol. c v), utilizando el monumento como parte del discurso de la historia⁶. La información recibida por el bachiller a través de un «hombre de mucho crédito» que las vio con sus propios ojos, se pone en entredicho a la luz del texto palmeriniano portugués, en el que los restos de Guilán reposan, junto a los de Grumedán, en Londres, y no en Constantino-

5. Juan DÍAZ, *Lisuarte de Grecia*, Sevilla, Jacobo y Juan Cronberger, 1526 (BNM, R-71). Para los otros textos amadisianos sigo las siguientes ediciones: Garci RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula* (ed. Juan Manuel Cacho Blecua), Madrid, Cátedra, 1987-1988, 2 vols.; Garci RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Las sergas de Esplandián* (ed. Carlos Sainz de la Maza), Madrid, Castalia, 2003; Ruy PÁEZ DE RIBERA, *Florisando*, Salamanca, Juan Porras, 1510 (Londres, British Library, C.20.e.34); Feliciano de SILVA, *Lisuarte de Grecia* (ed. Emilio José Sales Dasí), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002; Feliciano de SILVA, *Amadís de Grecia* (ed. Ana Carmen Bueno Serrano / Carmen Laspuertas Sarvisé), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

6. Recoge los textos de dicha discusión y los explica en el debate de las fuentes, Javier GUIJARRO CEBALLOS, «Biblioteca imaginada: en la teoría y en la práctica de los libros de caballerías», en *El libro antiguo español. V. El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones* (dir. Pedro M. Cátedra / Augustin Redondo / María Luisa López-Vidriero), Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1998, 147-162, 158. Las letras griegas que adornan las losas tumbales puede ser un recuerdo de su localización inicial en Constantinopla inventada por Juan Díaz.

pla. Al margen de la discusión en torno a las fuentes discordantes, dejándose quizá llevar por el interés creciente del humanismo por la arqueología y por la epigrafía, ciencias auxiliares de la historiografía humanística⁷, Morais utiliza el hallazgo de los monumentos funerarios con sus nombres como otra forma de conservar la memoria, de contrastar tiempos, de hacer presente la vieja y muerta caballería que vive, sin embargo, en el recuerdo de los nuevos héroes y revive en un espacio compartido.

2. La providencia de Urganda y Melía, las magas redivivas

Si de Amadís o de don Guilán se hallan sus restos, de las magas Urganda la Desconocida y Melía se descubren sus centenarios encantamientos, proyectados en su tiempo para preservar su hábitat, los lugares en los que vivieron. A partir de estas emblemáticas sabias, cuya enemistad olvida y sólo reconoce su extraordinario saber, Morais desarrolla un original y complejo juego intertextual en la aventura de la Isla Peligrosa y en la del encantamiento de Leonarda. El espacio, como ya he dicho, le sirve para encadenar las materias, pues, como él mismo dice, los lugares en los que moraron estas magas se heredan y pasan a manos de otras sabias que los habitan («que como ja de lonje fosse apousentamento d'encantadores famosos que hums socediam a outros», *Palmeirim*, fol. ccxxj r), en este caso a las de las palmerinianas Eutropa y Drusia Velona. El espíritu, las pertenencias y haberes de sus antiguas propietarias, ya difuntas, todavía persiste en ellos y éstos, junto a sus encantamientos, le permiten redimirlos, recuperarlos para la nueva historia, sin atentar, dentro de la poética del género, contra la verosimilitud.

3. La Isla Peligrosa de Urganda la Desconocida

Palmerín llega hasta la Isla Peligrosa en un batel sin gobernalle, uno de esos misteriosos barcos en los que, como dice don Quijote, sólo suben los intrépidos caballeros «y cuando menos se cata, se halla tres mil y más leguas distante del lugar donde se embarcó» (*DQ*, II, I, 634)⁸. El sabio Daliarte conduce en este caso la embarcación hasta una rocosa isla formada por una elevada montaña, en cuya cima se hallan diferentes edificios y encantamientos en los que Palmerín de Inglaterra va a poner a prueba su atrevimiento y fuerza. En primer lugar lucha cuerpo a cuerpo con dos leones y dos tigres guardianes de una fuente «puesta en el aire, sostenida sobre una pila de piedra puesta sobre un pilar que de abajo del suelo venía, y el agua salía por la boca de unas alimañas que en lo alto de la pila estaban muy bien assentadas [...]»; de lo que más se encantó fue

7. Sobre el rastreo de tumbas unido al placer que por las antigüedades sentían los amantes de los *studia humanitatis*, véase Ángel GÓMEZ MORENO, *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, Madrid, Gredos, 1994, 250 y ss. Los monumentos y los restos (ruinas) forman también parte del discurso de la historia, con la misma entidad que los documentos escritos, véase Jorge LOZANO, *El discurso histórico*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, 65-66. En el texto portugués y en la traducción castellana los sepulcros apenas se describen, en cualquier caso para el tema véase M^a José REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, 1987.

8. El motivo del barco encantado lo identifica ya Diego Clemencín en un buen número de libros de caballerías en su edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Valencia, Editorial Alfredo Ortells, 1993, 1681-1682, y lo estudia María Rosa LIDA DE MALKIEL, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», apéndice al libro de Howard Rollin PATCH, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, FCE, 1983, 410 y ss. Cito el *Quijote* por la edición de Francisco RICO, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols., vol. 2, 538.

ver que aquel lugar era lo más alto de la montaña y aquel agua subía allí, cosa que parecía fuera de toda razón y regla de naturaleza» (*PI*, 100). Los contradictorios lemas estratégicamente colocados en la fuente («Esta es la fuente del agua desseada», «El que en aquesta pila bebiere, todas las cosas de esfuerzo acabará», «Passa, no bebas», sin olvidar el cartel de prohibido el paso de la entrada, «No passes más adelante», *PI*, 99-100) no logran detenerlo ni confundirlo. Franqueado el cruce, llega a un castillo con cuatro padrones coronados todos ellos por un escudo con confusos lemas que, lejos de amedrentarle, lo espolean también a seguir, a luchar y a derrotar a sus cuatro caballeros defensores. Dentro ya del castillo, Palmerín admira su arquitectura interior, casas y torres levantadas sobre pilares de jaspe con otro prodigio hidráulico que sorprende en este caso al narrador, pues en el centro del patio «había unos caños de agua que subían para arriba con tanta fuerza, que allegaban a los más altos aposentos de la casa; después desto el enmaderamiento era de una invinción tan nueva y sutil, que no se podía comprender en el juicio de ningún hombre el principio ni fin dél» (*PI*, 103). Tras derrotar a un grande y espantoso gigante guardián de una de las salas «que puesto que parecía natural, era artificialmente hecho»⁹, llega hasta un estrecho y peligroso puente bajo el que corren negras aguas como las de la laguna Estigia¹⁰, lucha y vence a la maga Eutropa y libera a todos los prisioneros del castillo.

Finalizado el episodio, Morais revela la identidad de la isla y comienza entonces un original juego intertextual que otorga una nueva dimensión a esta aventura que se daba por concluida. Sorprendentemente, nos desvela que la isla en cuestión es de Urganda la Desconocida y ella la artífice de los encantamientos de la fuente. Quiere esto decir que el autor portugués ha descubierto la isla No Fallada de Urganda la Desconocida en la que la sabia «se encubría á todos, é que por su muerte quedó encantada, y esto porque ninguno la poblasse, dejando aquí estos palacios, y una fuente que allá fuera queda de la manera que veréis, y que esto sea assí la razón lo muestra, porque nunca en nuestros tiempos ni antes de nosotros vimos persona que supiesse dar nuevas desta isla, siendo cosa tan señalada para hablarse en ella, si no fue esta dueña que se echó en el río, que se llamaba Eutropa» (*PI*, 104). Eutropa hereda este espacio y a ella se debe la segunda parte de la prueba superada por Palmerín, la de los cuatro padrones con los escudos que disputa a otros tantos caballeros, una prueba que Aurelio Vargas ha relacionado con la «Aventura dos quatro vales defendidos», organizada en la corte francesa para celebrar las bodas del Duque de Clèves con la Princesa de Navarra en 1541, unas fiestas que Morais presencié y describió en la *Relação das festas que Francisco I fez das bodas do Duque de Clèves com a princesa de Navarra no ano de 1541* durante su estancia en dicha corte como secretario del embajador portugués Francisco de Noronha¹¹.

9. Como se verá más adelante, en la segunda parte de la aventura aparecen nuevos ejemplos de autómatas, de estatuas con capacidad de movimiento. Su frecuencia en la narrativa caballeresca a lo largo del XVI obedece también al interés creciente por estos mecanismos que rozan la maravilla, para el tema véase el estudio de Carlos ALVAR, «De autómatas y otras maravillas», en *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro* (eds. Nicasio Salvador / Santiago López-Ríos / Esther Borrego Gutiérrez), Navarra, Universidad de Navarra; Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuet, 2004, 29-34, y la abundante bibliografía por él citada.

10. La mención del barquero Aqueronte unida al motivo del barco encantado llevan a María Rosa LIDA DE MALKIEL, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», 415, a interpretar de algún modo esta aventura como un viaje al Más Allá. Visto el episodio en su conjunto, éste sería el único dato de esta *descriptio a loco* que lo define como un enclave diabólico, unas infernales aguas a las que se tira la perversa maga Eutropa como si ella misma eligiera la condena merecida por sus actos. Tal y como la concibió inicialmente Urganda, la isla es un lugar paradisiaco muy renacentista.

11. Aurelio VARGAS DÍAZ-TOLEDO, «Recuperação de um texto de Francisco de Moraes: *Relação das festas que Francisco I fez das bodas do Duque de Clèves com a princesa de Navarra no ano de 1541*», *Península*, nº 4 (2007), en este mismo volumen: la aventura real pudo influir en la imaginada por Morais. Agradezco al autor su generosidad por haberme dejado consultar este trabajo en prensa en el que transcribe en apéndice dicha obra.

Nadie puede encontrar la emblemática Isla Non Fallada si no es por voluntad de Urganda, de ahí su nombre (No Hallada), y por esto mismo se desconoce su ubicación precisa¹². Tan extraño lugar es el refugio en el que se recoge Urganda al final de *Las sergas de Esplandián*, de allí sale para encantar a la gran familia amadisiana y hundir la Ínsula Firme en los abismos, pero no se describe nunca en los cinco primeros libros amadisianos. Juan Díaz se atreve, sin embargo, a ello y la detalla en el citado *Lisuarte de Grecia* (cap. vii)¹³, un libro en el que, sin duda alguna, Morais se inspiró para reinventarla de nuevo bajo el nombre de «Isla Peligrosa» por los peligros dispuestos por la maga para preservarla en el tiempo.

Antes de morir, Urganda proyectó esta última aventura acometida por Palmerín con el fin de salvaguardar su espacio, un espacio personal y propio que sólo puede disfrutar el caballero elegido, al que somete a una prueba psicológica y con el que mantiene un diálogo *in absentia* a través de los confusos carteles de la fuente. Morais acaba de descubrir una brecha narrativa particularmente fecunda que explota con originalidad en diferentes momentos de la obra. En la segunda visita de Palmerín a la isla Peligrosa, ahora suya, es cuando nos muestra otras particularidades de la misma y de su antigua dueña, algunas parejas a las imaginadas ya por Juan Díaz. En ella encontramos ahora muchas novedades con respecto al primer encuentro. En primer lugar, una réplica exacta de las pruebas superadas por Palmerín, con las imágenes en bronce y en mármol de los animales y caballeros derrotados, como hiciera Rodríguez de Montalvo en la isla del Diablo tras vencer Amadís al Endriago¹⁴, gestas ambas de aquellas que don Quijote considera «cosas dignas de estar escritas no en pergaminos sino en bronces» (*DQ*, II, 23)¹⁵. Palmerín ejemplifica a la perfección los pormenores de la aventura descrita por don Quijote, pues ha llegado a la isla en un batel encantado y sus grandes gestas han quedado inmortalizadas luego en bronce; el libro portugués en este, como en otros

12. Para la isla en cuestión, véase Simone PINET, «El *Amadís de Gaula* como arte de marear. En torno a la Ínsula No Fallada», *Medievalia*, 31(2000), 23-35, que la sitúa a medio camino entre la realidad y la maravilla, el paraíso y el infierno, y explica su carta de marear a la luz de otras islas marginales como, p.e., la Isla Perdida o Non Trouvada de Brandán. Juan Díaz y Morais borran con sus relatos el valor fantasmático de la isla. Morais la sitúa cerca de la Isla Profunda del gigante Bravorante el Cruel, que nada tiene que ver a su vez con la isla del mismo nombre que figura en el *Amadís*, y parece estar relativamente próxima a Escocia e Irlanda. Al estudio de otros espacios del libro se acerca también Carlos RUBIO PACHO, «Algunas notas en torno al espacio en el *Palmerín de Inglaterra*», en *Memoria y Literatura. Homenaje a José Amezcua* (eds. María José Rodilla y Alma Mejía), México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, 127-135.

13. «Esta es la Isla No Hallada de Urganda, nuestra tía, ca bien devéis de creer que si por su voluntad no fuere, ninguno en el mundo la puede fallar, y por esso ovo este nombre; y aunque es pequeña, es la más rica y viciosa cosa. [...] Y no anduvieron grande trecho cuando vieron una fortaleza blanca como la nieve, que cuanto más a ella se cercaban mejor les parescía, ca después que fueron bien cerca vieron que toda era de mármoles blancos y bien tajados a maravilla. Era toda torreada de muy altas y espesas torres, cercada de altos muros y fuertes murallas, torneada de altas y hondas cavas» (Juan DÍAZ, *Lisuarte de Grecia*, fol. xi r).

14. Tras la batalla, el emperador envía primero pintores para que dibujen la figura del Endriago con el fin de inmortalizarla luego en metal junto a la de Amadís (*Amadís de Gaula*, libro III, cap.74, 1154). En *Las sergas de Esplandián*, los héroes visitan por segunda vez la Isla de Santa María (otrora Isla del Diablo) y esta vez descubren el monumento que recuerda en bronce la batalla de Amadís y el Endriago (*Las sergas de Esplandián*, 336). La antigua costumbre de conmemorar las victorias con monumentos, con imágenes y figuras que inmortalizan públicamente el recuerdo de personas y hechos, se sigue practicando también en el Renacimiento, véase al respecto Fernando BOUZA, «Para no olvidar y para hacerlo. La conservación de la memoria a comienzos de la Edad Moderna», en su libro *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998, 26-57, 34.

15. Palmerín ejemplifica a la perfección los pormenores de la aventura descrita por don Quijote, pues ha llegado a la isla en un batel encantado y sus grandes gestas han quedado inmortalizadas luego en bronce. En este, como en otros casos, el *Palmerín de Inglaterra* puede haber sido una de las fuentes de inspiración cervantina. Aunque la traducción castellana no conoció ninguna reedición y sus héroes no se citan con tanta frecuencia como otros caballeros, Cervantes supo aquilatar mejor que nadie su valía.

casos, puede haber sido para Cervantes una de sus fuentes de inspiración. El conjunto escultórico que inmortaliza la aventura de la fuente así como la de los cuatro padrones son obras de Urganda proyectadas con su providencial saber, destinadas a demostrar su poder e incrementar la fama de Palmerín. Además de estos testimonios en bronce, descubrimos los palacios de recreo de Urganda, «onde o mais do tempo abitava y alli tivesse seu amigo a quem quis tamanho bem como nas proezas e historia de Amadís se conta» (*Palmeirim*, fol. clvj r). Morais rescata así la imagen de la maga enamorada del primer libro de *Amadís de Gaula*, deudora de Morgana y Melusina, eclipsada en los restantes por otras facetas de la sabia como consecuencia de un claro proceso de cristianización y racionalización¹⁶. Con anterioridad había hecho ya lo propio Juan Díaz en su *Lisuarte de Grecia*, al resumir la historia amorosa de la maga y su amigo en los relieves de la puerta de madera del castillo de Urganda, en la Isla No Hallada, y al presentar a la pareja conviviendo en ella¹⁷.

Para disfrutar del amor con su innominado amante, la Urganda palmeriniana se esmera en la realización de unos excepcionales edificios, al parecer obrados con su buen saber e ingenio («esmereu todo seu juizio y engenho na invençam e maneira delles», *Palmeirim*, fol. clvj r). Dispone ahora una singular casa de recreo dotada de ricas estancias y de un extraordinario y edénico jardín privado donde pasar las siestas de verano (*PI*, libro II, cap. xix, 237), mucho más rico que el vergel imaginado por Juan Díaz (*Lisuarte*, fol. xij r)¹⁸. Este jardín secreto recuerda a los renacentistas y, como éstos, presenta una composición muy estructurada y armónica para el disfrute de sus dueños y de los visitantes, por lo que se presenta como una de las cosas dignas de ver de la isla. En su minuciosa descripción (*Palmeirim*, fols. clvj r-clvj v), en la que ya reparó Lida de Malkiel, se advierte el gusto y el conocimiento del autor por el arte de los jardines, unos jardines que en la corte francesa en la que vivió Morais por las fechas de composición del libro eran tan importantes como la arquitectura a la que acompañaba¹⁹. Rodeado de crecidos olmos, el jardín de

16. Para la trayectoria de su figura véanse los trabajos de Rafael Manuel MÉRIDA JIMÉNEZ, «Funcionalidad ética y estética del hada medieval en el *Amadís de Gaula* y en las *Sergas de Esplandián*», en *Congreso Internacional Bartolomeu Diaz e a sua época*, Actas, IV, Porto, Universidade do Porto, 1989, 475-488; «Urganda la Desconocida o tradición y originalidad», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)* (ed. María Isabel Toro Pascua), Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, II, 623-628; «Fuera de la orden de natura». *Magias, milagros y maravillas en el «Amadís de Gaula»*, Kassel, Reichenberger, 2001.

17. Juan Díaz identifica al innominado amante como Bradoid (*Lisuarte de Grecia*, fol. xj v), con el nombre del castillo donde es retenido en el *Amadís de Gaula* («y el castillo había nombre Bradoid», 332). El bachiller presenta a Urganda como una dueña de «grandes días», ciega, acompañada de un hermoso caballero «aunque en edad crecido fuesse» y, pese a su edad, enamorada «al presente en la voluntad» (*Lisuarte de Grecia*, fols. xj v-xij r).

18. El vergel de Urganda en el *Lisuarte de Grecia* es el más rico y hermoso del mundo «según los muchos y preciados árboles que allí avía, y los estanques de agua todos de metal muy estrañamente hechos y obradas la fuentes muy hermosas, de claras y dulces aguas. Las frutas de los árboles de tanta variedad y maneras y en tanta abundancia que en el mundo no podía ser más» (fol. xij r). En ambos casos, se trata de un jardín privado, para recreo personal y, por tanto, muy alejado del concepto del jardín como lugar de divertimento cortesano, de burlas y espectáculo (consúltese al respecto la bibliografía de Alberto del RÍO y Javier GUIJARRO recogida en la base de datos caballerescas www.clarisel.unizar.es, entradas 1342, 177), aunque la traducción española del *Palmeirim* desvirtúe el sentido originario al traducir «seestas» (fol. clvj r) por «fiestas» (*PI*, 237). Para este tipo de jardines secretos, véase Gaëtane LAMARCHE-VADEL, *Jardins secrets de la Renaissance. Des astres, des simples et des prodiges*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997, 69. Aunque en ningún momento se diga que tiene encantado a su amado, el jardín de Urganda recuerda el de la maga Falerina del *Orlando enamorado*, II, IV, 5 y ss., cuya destrucción justifica la persecución de Orlando por la maga, como se recuerda en el *Orlando furioso* (XXV, 15) de Ariosto o en *Las lágrimas de Angélica* (I, 38).

19. María Rosa LIDA DE MALKIEL, «La visión de trasmundo...», 415. Respecto a los jardines franceses, que Morais conocía bien, recuérdense, p.e., los del palacio de Fontainebleau. A partir de 1530, los fosos de agua y los estanques adquieren una gran importancia en el arte de la jardinería francesa, como explica Wilfried HANSMANN, «Jardines renacentistas en

Urganda está dispuesto «em repartimentos que se devidiã hums dos outros com ruas largas, tanto por compasso quem nhuma parte parecia que sayssen fora delle» (*Palmeirim*, fol. clvj r). Con el suelo empedrado en verde y blanco, las calles están formadas por *caniçadas* llenas de «galantarias» e invenciones lamentablemente no descritas. El jardín presenta reparticiones muy variadas donde figuran árboles propicios para la sombra, árboles frutales, flores, y campos verdes con hierba baja «para alli lograr o sol quando a humanidade o desejasse» (fol. clvj v). En otro apartado aparecen las típicas rocas de los jardines renacentistas italianos pronto popularizadas en los del resto de Europa, rocas por las que descende el agua produciendo un armónico son comparable al trino de los ruisenores. El agua se recoge en estanques cercados de piedra cristaliana, de mazonería de obra romana. En diferentes lugares, aparecen surtidores y fuentes y el agua se distribuye por caños secretos regando todo el jardín.

Todo es obra de Urganda, una Urganda que en este caso con su ingenio más que con su magia dominó la naturaleza y supo crear una obra de arte, un jardín que, gracias a modernos sistemas de riego, ha conseguido mantenerse fresco y vivo, incorrupto, en el curso de los siglos, si bien por un momento surge la duda y magia y artificio se confunden por la misma condición de su dueña. A lo largo del libro, Morais demuestra sutilmente un interés por los adelantos de la mecánica hidráulica; se asombra con Palmerín del agua que sale de la fuente en la cima de la montaña y con el narrador de que el agua del surtidor del patio de palacio llegue hasta arriba de los aposentos, algo que racionalmente sólo se explica por la mecánica de fluidos. Estas «maravillas» no son obras de encantamiento, sino muestras de los avances en la ingeniería hidráulica de la época, al estilo de los ingenios ideados por Leonardo y de los recogidos, pocos años después, en *Los veintún libros de los ingenios y máquinas* tradicionalmente atribuidos a Juanelo Turriano. Como en los casos relacionados con el automatismo, también en éste lo asombroso resulta de la ocultación del mecanismo, lo que hace que la obra parezca mágica sin realmente serlo²⁰.

En medio de este maravilloso jardín insular, muestra del poder y de la liberalidad de su dueña, aparece por arte de magia de la noche a la mañana «huma câmara coadrada y grande da mais singular obra y envençam que nunca vi» (*Palmeirim*, fol. clvj v), edificio descrito también con cierto detalle y en la línea de la arquitectura fantástica y deslumbrante de estos libros²¹. La atracción de

Francia», en su libro *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Nerea, 1989, 47-74, 56. La imagen del jardín como ingenio y paraíso la estudia Alfredo ARACIL, *Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998, 257-295. Para la plasmación de los jardines en la literatura, véanse, entre otros, Philippe MÉNARD, «Jardins et vergers dans la littérature médiévale», *Flaran*. 9 *Jardins et Vergers en Europe occidentale (VIIIe-XVIIIe siècles)*, (1987), 41-69, y las *Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa. La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura* (ed. José Enrique Laplana Gil), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000.

20. Alfredo ARACIL, *Juego y artificio*, 258. Para el tema de la elevación de aguas, véase, además, Nicolás GARCÍA TAPIA, *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, 265-318. La plasmación de la ciencia y de la técnica de la época en los libros de caballerías españoles se ha comenzado a estudiar a través de los autómatas ya comentados. Para el *Quijote*, véase José M.^a PAZ GAGO, «Una de las más raras [...] novedades que imaginarse pueden». Las tecnologías en el *Quijote*, en *El delirio y la razón: don Quijote por dentro* (eds. Carlos Alvar / José Manuel Lucía), Madrid, 2005, 49-69.

21. Para el estudio de la arquitectura fantástica en los libros de caballerías, de la que ya llamó la atención Daniel EISENBERG en su edición del *Espejo de príncipes y caballeros*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, 6 vols., I, 76, nota 16, véase el pionero trabajo de Anna BOGNOLO, «Il meraviglioso architettonico nel romanzo cavalleresco spagnolo», en *Lettere e arti nel Rinascimento. Atti del X Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 20-23 luglio 1998)* (ed. Luisa Secchi Tarugi), Firenze, Franco Cesati Editore, 2000, 207-219. Stefano NERI, *La architettura meravigliosa nel romanzo cavalleresco spagnolo del cinquecento*, tesis doctoral inédita dirigida por Anna Bognolo, Verona, Università degli Studi di Verona, Dipartimento di Romanistica, 2005, 2 vols., citado en www.clarisel.unizar.es; y el trabajo de María del Rosario AGUILAR PERDOMO, «Algunos ingenios y artificios en la arquitectura maravillosa de los libros de caballerías españoles», *Medievalia*, en prensa, cuya consulta agradezco.

estas edificaciones de ensueño se traduce en ocasiones en la construcción de castillos y palacios reales inspirados en estos libros, lo mismo que las fiestas caballerescas que en ellos se celebran, en una nueva y perfecta simbiosis entre vida y literatura. Las interrelaciones sin duda alguna son mutuas y no tuvieron que pasar desapercibidas a un cortesano como Morais, a quien se le atribuye además, hacia 1541, la primera descripción del famoso castillo francés de Chambord²². La obra de Urganda es más modesta que el castillo ordenado por Francisco I, luego reconvertido por Heberay des Essarts en el palacio del sabio Apolidón, pero no deja de ser singular. El edificio está construido con paredes de mármol albo y adornado con vidrieras historiadas. En la cima de la altísima cúpula de azulejos que lo corona, ondea una bandera con la representación de Mercurio y los planetas, en alusión quizá a su sabiduría y a su condición profética como mensajera de los dioses, y con la historia de Hércules derrotando a Caco, el décimo de sus trabajos, tal vez como aviso de navegantes para los potenciales ladrones de sus libros²³. Sobre el arco de la puerta, Urganda aparece inmortalizada en forma de autómatas de oro (figura articulada que da voces y saca una llave de un cofre) flanqueada por dos grandes imágenes animadas de jayanes guardianes. La cámara defendida contiene «su librería y allí era su estudio» (*PI*, 239), por lo que el edificio queda emparentado con los *studioli* de las villas de recreo renacentistas situados enfrente del jardín²⁴:

que allende de los libros ser muchos y en ellos se encerrase las ciencias que se pueden decir, y estuviessen puestos sobre letriles de oro labrados por maravilla, los mismos letriles assentados en alimañas y aves del mismo metal vivas al parecer y muertas en el sosiego, y las guarniciones de los libros fuessen obradas del mismo oro con piedras por las tablas, y las manuzuelas de piedras de mucho precio (*PI*, cap. xix, 239).

El comentario de los aspectos más materiales de la biblioteca, su propio espacio, los estantes, los atriles y la encuadernación de estos libros de infinitos saberes y no sólo de magia, que eran los que quería quemar el monje Anselmo en el *Florisando*, traduce un pensamiento renacentista, un interés por el libro y por lo que le rodea. La librería de Urganda tiene su precedente inmediato en la de la Sabia Doncella del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, ubicada en lo alto de la torre en la que vive, en un estudio repleto de libros bien encuadernados, de objetos científicos, y decorada con dos figuras de metal de la infanta Melía y de Urganda con los «libros abiertos en las manos y sus nombres escriptos en las frentes» (*Lisuarte de Grecia*, fol.

22. El documento lo editan y comentan Jean GUILLAUME y Rafael MOREIRA, «La première description de Chambord», *Revue de l'Art*, 79 (1988), 83-85, y lo retoma David THOMSON, *Renaissance Architecture. Critics, Patrons, Luxury*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1993, 88. En ambos estudios se relaciona la famosa escalera de caracol de Chambord con la de la casa de Urganda, escalera que, sin embargo, no he podido localizar. La descripción del mencionado castillo es anterior a la recreación que del mismo hace Nicolás Herberay des Essarts en su traducción francesa del libro IV de *Amadís de Gaula* (1543) en el castillo de Apolidón: véase, entre otros, André CHASTEL, *Culture et demeures en France au XVI siècle*, Paris, Julliard, 1989, 81-116.

23. Como explica Pedro M. CÁTEDRA, *Nobleza y lectura en tiempo de Felipe II. La biblioteca de don Alonso Osorio Marqués de Astorga*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2002, 148-149, desde muy antiguo, los doce trabajos de Hércules estaban asociados al maridaje de esfuerzo militar y trabajo intelectual y se incorporaron en la decoración de *studioli*, salones representativos, bibliotecas o jardines. De su figura se ocupa también en su trabajo, «Los *Doze trabajos de Hércules* en el *Tirant* (Lecturas de la obra de Enrique de Villena en Castilla y Aragón)», en *Actes del Symposium «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Quaderns Crema, 1993, 171-206.

24. Comentan algunos ejemplos de *studioli* reales, véanse los comentarios de Gaëtane LAMARCHE-VADEL, *Jardins secrets de la Renaissance*, 71, y Alfredo ARACIL, *Juego y artificio*, 146 y ss.

lxxv r)²⁵. Con esta biblioteca imaginada, se potencia el saber libresco y global de la sabia, apenas desarrollado en los primeros libros amadisianos, donde, frente a Melía, Urganda hace gala de un saber infuso aunque comience a manifestar un interés creciente hacia los libros. Si en *Las sergas de Esplandián* Urganda se hace con los libros de Melía, quien a su vez había heredado la biblioteca de la Doncella Encantadora (cap. cxiv, 603), y muestra por ellos una gran afición, Morais imagina ahora su propia biblioteca, presidida por una imagen de Urganda sentada también con un libro en la mano, como la de tantas santas y vírgenes, reinas y princesas, en cuadros y esculturas de la época²⁶. Consecuencia de este saber libresco es la magia artificial que practica, pareja a la del sabio Apolidón²⁷, y sus conocimientos técnicos o científicos traducidos en la arquitectura de los palacios de la isla y en el jardín.

Como otros *studioli* de la época²⁸, la *librería* está decorada. En este caso la parte superior de la biblioteca está adornada con una colección de esculturas, de imágenes de bulto acompañadas cada una con su nombre:

estaban imágenes de bulto, sacadas al natural de las que allí representaban, que eran las mujeres más señaladas en hermosura y parecer que hasta en aquel tiempo hubiera en el mundo, vestidas de ropas y colores tan frescos como si fueran puestas de aquel día, cada una del traje que en su tiempo se preciaba, tan vivas al parecer que engañaban la vista para no pensar otra cosa, ni se podía acabar con quien una vez los miraba que creyese que fuessen fantásticos, por no parecerle en nada sino en la flaqueza de los miembros y postura de los brazos para menearlos y en las lenguas en no hablar, que en todo lo demás no había en qué dudar (*PI*, 239).

En diferentes salas del edificio se dan cita las más bellas entre las bellas de la materia artúrica, amadisiana y palmeriniana en una nueva comunión de ciclos, en este caso a través de imágenes

25. Alude ya a esta biblioteca Javier GUIJARRO CEBALLOS, «Biblioteca imaginada...», 156-157. La relectura de todo el pasaje de este octavo libro amadisiano (caps. lviii-lxiii), que no conoció otra edición que la de 1526, revela nuevos juegos intertextuales con el texto palmeriniano portugués, pues la Sabia Doncella ha dispuesto también, como Eutropa, una serie de encantamientos en el acceso a su castillo para hacer prisioneros a los caballeros que allí llegan, entre ellos una fuente con un lema disuasorio. Descubierta la biblioteca, la Sabia Doncella se suicida arrojándose desde lo alto de la torre después de forcejar con Lisuarte, al igual que Eutropa hace tirándose al río tras luchar con Palmerín en el podrido puente de madera. Entre los prisioneros de la Sabia Doncella figura Odoadro, hijo de don Grumedán, «alférez mayor del rey Lisuarte» (fol. lxxvij), quien recuerda a su vez al rey Arbán de Norgales, dos de los personajes hallados por Palmerín en las sepulturas de la ermita de Londres y uno de ellos, Grumedán, identificado con el término «alférez» así llamado sólo por Díaz. En el caso amadisiano, la estatua de Urganda de la biblioteca será luego trasladada en andas cubierta con un paño, despertando entre los caballeros la misma curiosidad que la de don Quijote ante las imágenes de los santos del retablo (*DQ*, II, 58), sin olvidar la de la Virgen (*DQ*, I, 52), para él una señora en apuros.

26. La presencia del libro en la recreación iconográfica de ambientes femeninos, incluidos los *studioli* de la Virgen, la comentan Pedro M. CÁTEDRA y Anastasio ROJO, *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, 182-188. Aunque en ocasiones la biblioteca hacía las veces de oratorio, 197, la Sabia Doncella lo tiene en una dependencia próxima, «y pues avéis visto mi librería, ved agora mi casa de oración, do suelo sacrificar a mis dioses», *Lisuarte de Grecia*, (fol. lxxv r).

27. Estudiados, entre otros, por Anna BOGNOLO, «Gli incanti di Urganda: magia come spettacolo nei libros de caballeras», *Studi Spanici*, 1994-1996, 111-126. Siguiendo su clasificación, el episodio palmeriniano entraría dentro de la «aventura artificial» organizada por un mago para que un caballero excepcional la acometa y acabe con los encantamientos. Véase también su trabajo ya citado «Il meraviglioso architettonico nel romanzo cavalleresco spagnolo», 217-219, y la abundante bibliografía recogida en sus notas.

28. Para los mismos, véanse, entre otros, los trabajos de Gaëtane LAMARCHE-VADEL, *Jardins secrets de la Renaissance*, 150; Alfredo ARACIL, *Juego y artificio*, 174, así como François GÉAL, *Figures de la bibliothèque dans l'imaginaire espagnol du siècle d'or*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1999, y Pedro M. CÁTEDRA, *Nobleza y lectura en tiempo de Felipe II* ya citado, especialmente el capítulo titulado «El ambiente y el espacio de los libros», 104-151, 123 y ss., con abundante bibliografía sobre el tema.

mueratas que parecen vivas, estatuas de bulto en las que el arte se confunde con la naturaleza por la vía de la *imitatio*. La selección de las mujeres amadisianas coincide casi plenamente con la que hiciera ya Urganda en el conocido capítulo 99 de *Las sergas de Esplandián*, donde el autor ha de elegir a la más hermosa, un episodio que sin duda Morais tuvo en mente a la hora de crear el suyo. Si todo es obra de Urganda, el saber de la maga no tiene límites y se ha proyectado en el tiempo, ya que ha sido capaz de aquilatar también la belleza de las más modernas, de Polinarda, Flérida o Miraguarda, aunque por encima de todas quede Iseo la Brunda. Esta colección de imágenes distribuidas por la biblioteca y fragmentada en estancias contiguas puede entenderse como una particular y personal adaptación del tema renacentista de los *Uomini Famosi*, en versión femenina, en el ámbito de las bibliotecas²⁹. Aunque cada vez se preste mayor atención a los modernos, en estas series las figuras de la antigüedad clásica cobran un valor pedagógico, pesiguen la emulación y despiertan la admiración, una admiración no exenta de rivalidad. Este es el sentido que en cierto modo encierra también la galería de Urganda, en la que la antigua y moderna caballería entra en competencia a través de la belleza de sus mujeres. Por otro lado, con esta colección de esculturas femeninas Morais recupera con forma corpórea a las heroínas de estos libros en una nueva forma de devolverlas a la vida. Los personajes se hacen presentes a través de estatuas, de *verae imagines* que no sólo representan al personaje sino que de algún modo lo suplen y son capaces de confundirlo, como le sucede a Palmerín con la estatua de Polinarda que «no creía que fuese cosa compuesta ó ornada por otrie, antes afirmaba ser aquella misma su señora» (*PI*, 240)³⁰.

Amén de ser un espacio probatorio, la isla No Fallada es, por tanto, un lugar íntimo de ocio y estudio que ayuda a caracterizar a la maga y a conferirle una impronta definitivamente renacentista. Su providencia y amplio saber, corroborado al cabo de los siglos con el descubrimiento de su fantástica isla, reafirma y acrecienta más si cabe su fama, reconocida con elogios por todos los personajes palmerinianos que presencian sus maravillas. Después de la conquista por Palmerín, la isla Peligrosa se convierte en un lugar turístico digno de visitar porque «las cosas della eran para de muy lejos venillas á buscar» (*PI*, 235). El saber de Urganda ha hecho de esta isla un lugar de novedades que despierta el interés de unos caballeros que viajan también por curiosidad y placer, por ver novedades y antigüedades, inquietudes ambas propiamente humanísticas. La isla pasará luego a manos del sabio Daliarte y se convertirá al final del libro en el espacio en el que se educarán los nuevos héroes y reposarán los restos del viejo emperador Palmerín de Olivia y los de otros grandes caballeros palmerinianos, razón por la cual la isla es conocida como «Sepultura o Sepulcro de príncipes» (*Palmeirim*, fol. cclii v). Fiel a los deseos de Urganda, Morais concluye su

29. François GÉAL, *Figures de la bibliothèque*, 89, comenta al respecto diferentes programas iconográficos de hombres ilustres de bibliotecas medievales y especialmente renacentistas, empezando por el *Museo* de Paulo Giovio y su *Templum Famae*. Aunque en el dominio de la biblioteca, según Géal, «la forme privilégiée que va prendre ce “catalogue en images” sera toutefois la statuaire», 90, son también frecuentísimas las galerías de retratos. Por citar un ejemplo de biblioteca femenina próxima en el tiempo, recuérdese la de doña Mencía de Mendoza, adornada por una rica colección de retratos de miembros contemporáneos de la dinastía de los Austria, de su familia y de nobles y humanistas cercanos a ella en un intento de glorificar su linaje, como explica Noelia GARCÍA PÉREZ, «La huella petrarquista en la biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza», *Tonos. Revista electrónica de Estudios Filológicos*, 8(2004), en www.tonosdigital.com.

30. Estas galerías de imágenes encuentran también su justificación en las teorías fisiognómicas de la antigüedad, como bien explica François GÉAL, *Figures de la bibliothèque*, 90. La confusión a la que conducen estas figuras es tal, que los personajes conversan con ellas como si estuvieran ante sus señoras, como hiciera ya Tristán en la «sala de las estatuas» ante la de Iseo en el *Tristán* de Thomas, de mediados del siglo XII, pasaje transmitido por el fragmento de Turín (vv. 1095-1285); para el texto véase J. C. PAYEN, *Les Tristan en vers*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1974, 175-183. Me acerco también al tema en M^a Carmen MARÍN PINA, «Palmerín de Inglaterra se lleva la palma: a propósito del juicio cervantino», en *Actas del Seminario Internacional «De la literatura cabalresca al Quijote»*. Albarracín (Teruel), 2005, en prensa.

juego intertextual dejando la isla encantada por lo que, de algún modo, pasa a ser de nuevo la Isla No Fallada. Daliarte la encanta en una de sus salidas y, al morir inesperadamente, «cresse que ainda oje em dia estara no estado que a dixou» (*Palmeirim*, fol. ccliii v). La traducción española no recoge este pasaje y por ello todo el juego intertextual ideado por Morais queda inconcluso.

4. Las moradas de Melía

El espacio guarda también vivo el recuerdo de Melía, la vieja infanta de Persia que Morais, siguiendo a Feliciano de Silva (*Lisuarte de Grecia*) y no a Rodríguez de Montalvo (*Las sergas de Esplandián*), hace hermana y no tía abuela centenaria del rey Armato de Persia. El autor portugués explota la imagen heredada de esta maga, mujer salvaje e intelectual recluida en una cueva junto a sus preciados libros³¹, resaltando algunos de estos aspectos y desvelando otros nuevos, algunos de los cuales el traductor español a su vez silencia. Así por ejemplo, Morais nos descubre tres habitáculos distintos de la maga, justificados por la necesidad de esconderse ella y su hermano Armato de Amadís y los suyos, enemigos de muerte (*Palmeirim*, fol. ccxxj r). En Inglaterra dispone para ello de una cueva, que curiosamente pasará a ser la cueva en la que son criados por un salvaje los gemelos palmerinianos, dato revelado cuando éstos han alcanzado la edad adulta. En este caso la herencia del espacio se justifica por la condición salvaje de los personajes que la habitan, pues en ella vivirá después el salvaje raptor y Floriano tomará el sobrenombre de Caballero del Salvaje. A este espacio se suman otros dos más en Persia y en Grecia. El de Persia es el más estimado por Melía y el que excede en grandeza y artificio a todos los demás, aunque nunca con el glamour del de Urganda porque su condición de mujer desenamorada le hace ser más austera: «Se esta ifante fora namorada como foi Urganda, bem podera ser queste seu principal assento procedera em galantarias y cousas para deleitar os olhos, ao que Urganda fez na sua ilha que ora era de Daliarte; mas como a inclinaçam de Melia fosse muy desviada de amores, tambem suas obras eram doutra qualidade» (*Palmeirim*, fol. ccxj v). En este pasaje omitido en la traducción española, Morais juzga y contrasta la vida amorosa de ambas magas respetando la herencia amadisiana, por lo que Melía sigue siendo una mujer arisca, «desviada de amores» frente a la enamoradiza Urganda. El amor determina sus obras, en este caso una arquitectura cortesana frente a otra más sobria y agreste acorde con su condición. Así se demuestra en su residencia en Grecia, descrita con cierto detalle y donde ahora la maga Drusia Velona, también persa, encanta a Leonarda.

En una aventura paralela a la protagonizada por su hermano Palmerín en la isla de Urganda, Floriano acomete otra similar en el espacio de la maga Melía. De la mano del Caballero del Salvaje en busca de su esposa nos adentramos en las posesiones de la salvaje y sabia Melía, ubicadas en una alta y escarpada roca. Allí descubrimos unos palacios construidos de una sola pieza en las rocas, con numerosas cámaras comunicadas e iluminadas por lumbreras cortadas en las piedras. La vieja infanta, muerta ya en el *Lisuarte de Grecia* de Silva (cap. xxvii, 62)³², comparece en forma de estatua presidiendo desde un nicho la estancia, como en la biblioteca de la Sabia Don-

31. Se ocupa de ella, Axayácatl CAMPOS GARCÍA ROJAS, «La Infanta Melia: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las sergas de Esplandián*», en *Proceedings of the Ninth Colloquium* (ed. Andrew M. Beresford / Alan Deyermond), London, Dep. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 2000, 135-144.

32. En las posteriores continuaciones amadisianas de Silva reaparece también en forma de imagen. En el *Amadís de Grecia* (1530), p.e., como estatua de oro junto a las de otros mágicos, Feliciano de SILVA, *Amadís de Grecia*, libro I, cap. xxix, 103.

cella del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (fol. lxxv r), y después como una vieja flaca y arrugada que, al igual que en los textos amadisianos, grita y defiende la entrada a una de las salas. Como Rodríguez de Montalvo en *Las sergas de Esplandián* (590), Morais aprovecha la misma vena humorística y la escuálida vieja posee una fuerza hercúlea, capaz de abrir de un empujón una puerta quebrando sus cerraduras como si fueran de cera, lo que provoca la risa del Caballero Salvaje «teniendo las cosas de encantamento por cosas de gracia» (PI, 337).

Al igual que Urganda, Melía defiende el habitáculo de su biblioteca. La sala en la que se encuentra «era cercada de almarios ó cajones labrados á las mil maravillas, con sus cerraduras, metidas en cada una su llave, en los cuales halló en algunos la librería de la infanta Melía, y en otros vestidos y tocados ricos guarnecidos de pedrerías sin precio y todo de mujer» (PI, 337). Del contenido de esta austera biblioteca cuyos libros están almacenados no en arcas ni en nicho de pared sino en armarios, según las normas renacentistas más modernas, solo se cita «hum livro que tratava de sua vida» y por él descubrimos algún nuevo dato, como la existencia de una sobrina, hija de Armato, para cuya boda confeccionó una rica colección de trajes y tocados de pedrería, guardados luego junto a sus libros en el mismo recinto, como se guardaban otros objetos y obras de arte (*artificialia*) en los *studioli*. Morais continúa así libremente la historia amadisiana siguiendo la fuente escrita del imaginario libro de su vida. Al fallecer la sobrina antes de casarse, «encerrou naquella casa hum notavel tesouro de pedraria de que estavan goarnecidos y toucados y trajos de tan longo tempo» (*Palmeirim*, fol. ccxxij v).

La riqueza del ropero se comprueba en el traje que viste Leonarda una vez desencantada, «el más extraño traje del mundo», al estilo de Turquía:

As roupas de cetim branco cortadas a muitos cortes sobre outra seda negra que lustrava ao lonje. Os golpes nalguns lugares tomados com trouços douro guarnecidos de pedras. Pola bordadura, toda em roda lauvrada de bastidor largura dum palmo, vinham por extremo entalhadas y esculpidas algumas historias antigas, tanto ao natural como se aquelle fora o proprio original dellas. O toucado era também turquesco, composto de huma trufa alta de seda negra lavrada do mesmo jaez da roupa, senam quanto era de muito mayor preço. Os cabellos soltos por baixo, lançados ao longo das costas, tais que parecia que ficavan as outras peças de menos estima (*Palmeirim*, fol. ccxxxj v).

El traje responde a las modas de la primera mitad del XVI en las que se imponen las prendas acuchilladas³³, con lo que Melía resulta ser una visionaria de la moda, capaz de diseñar hace más de cuatrocientos años, pues esta es la datación que seguidamente se da del vestido, un corte clásico entre los europeos del momento. Se descubre de nuevo la faceta más cortesana de Morais, el gusto por el vestido y por las modas del vestir manifiesto a lo largo de la obra y materia en la que sin duda estaba más versado que el traductor español, como puede verse en esta misma descripción en el comentario del tocado, en el que el traductor evita el término «trufa», sin duda alguna por desconocimiento. El traje causa sensación y se tiene «por cousa maravilhosa y dina de admiraçã como aquelle que fora tecido y broslado da mão y engenho da ifante Melia» (*Palmeirim*, fol. ccxxxij v). Se revela así una nueva faceta desconocida de la sabia, la de maestra en el arte de sastreía, un oficio en general vedado a las mujeres en la Península, pues el corte de prendas exteriores de lujo, realizadas con paños caros y hechuras complejas, era tarea exclusivamente masculina.

33. Carmen BERNIS, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, 47, y para la moda turca, 29. Comenta también la moda de las prendas acuchilladas y las delicadas prendas moriscas, calificadas en ocasiones como joyas, Cristina SIGÜENZA PELARDA, *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2000, 151 y ss.

lina, reservando para ellas los bordados³⁴. Su saber le permite sin duda estas destrezas y su confección pasa a ser una auténtica obra de arte por su ejecución, antigüedad y por su firma, bordada en el vestido: «avendo mais de quatrocentos annos que fora feito, porque tantos avia ou mais que a ifante Melia era morta. Enxergavase isto ser obra de suas mãos em humas letras que na bordadura da roupa estavam que dezia Melia, feitas de troços, postas por orden y compasso em alguns lugares da propia roupa» (*Palmeirim*, fol. ccxxxiiij r)³⁵. Si en el siglo XVI la vestimenta refleja la buena crianza del caballero y de la dama cortés y es una suerte de manifiesto de su condición, los trajes de Melía la reintegran de algún modo al mundo cortesano del que voluntariamente salió³⁶.

La antigüedad del vestido, «de cuatrocientos años o más», viejísimo, más que marcar cronologías precisas, señala jerarquías temporales que le sirven para ubicar de algún modo la antigüedad de la caballería amadisiana. A lo largo de la obra se ha ido señalando de diferente manera la distancia temporal que la separa de la palmeriniana. Así las sepulturas de la ermita de Londres se ven como antigüedades desgastadas por el tiempo (*PI*, 61); las «cosas» de la isla Peligrosa se tienen por «viejas» (*PI*, 237); las imágenes de Urganda y de las doncellas de la biblioteca van vestidas «del traje que en su tiempo se preciava» (*PI*, 239); la estatua de Melía encajada en los aposentos parece «vieja y antigua» (*PI*, 335) y «las estatuas de hombres famosos que passaram en el tiempo de Amadís y Esplandián entre los moros» que adornan la casa de Melía se tachan de «singular antigualla y notable memoria» (*PI*, 336). Sin embargo, la palabra *antiguo* no tiene estrictamente un valor cronológico sino histórico. El *Amadís de Gaula* representa el pasado, la vieja caballería, frente a los tiempos modernos de Palmerín, como expresamente se dice en la descripción de la galería de mujeres de la biblioteca de Urganda. Los héroes amadisianos son legendarios, forman parte de la historia y esta historia sale al paso, como hemos visto, a través de sus espacios, de los lugares en los que reposan o en los que habitaron, enclaves ahora turísticos dignos de visitar. Así lo entienden los caballeros palmerinianos, quienes conocen su historia de oídas y por ello son capaces de identificar y enjuiciar a muchos de sus personajes. La ficticia prioridad cronológica del *Amadís de Gaula* con respecto a los textos artúricos buscada por Montalvo, aunque el libro se modele a partir del *Tristán*³⁷, le sirve ahora a Morais para contrastar la antigüedad con la modernidad. Frente a

34. Al menos así se deduce de la documentación referida a Aragón estudiada por María del Carmen GARCÍA HERRERO, *Las mujeres en Zaragoza en el siglo XV*, II, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1990, 33. En la práctica, sin embargo, algunas mujeres zaragozanas cortaban y cosían para otros.

35. Bordar historias y letras en los vestidos era práctica habitual en las vestimentas nobles. Recamados en las telas solían venir unas pocas palabras o versos que remataban la divisa, como explica Francisco RICO, «Un penacho de penas. De algunas invenciones y letras de caballeros», en su *Textos y contextos. Estudio sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, 190. Considerando la procedencia persa de Melía, la práctica de bordar su nombre en el vestido puede relacionarse con la seguida por los reyes persas, que hacían meter en el tejido de sus vestiduras sus propias figuras y retratos, costumbre que los soberanos musulmanes sustituyeron luego por sus nombres. Véase, María Jesús RUBIERA, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981, 76.

36. Comenta la función de *atracción y representación* del vestido en las fiestas caballerescas Pedro M. CÁTEDRA, «*Jardín de amor. Torneo de invención del siglo XVI*», Salamanca, SEMYR, 2005, 120-121, a propósito del torneo zamorano de 1573. Para el complejo lenguaje de las galas, véase también, Fernando BOUZA, «Lo caballeresco visual», en *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada, 2003, 67-87, con alusiones portuguesas, así como Estrella RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, «Modos y modas (siglos XV-XVII)», en *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder* (ed. M.^a Isabel Montoya Ramírez), Granada, Universidad de Granada, 2002, 461-477.

37. Evidentemente, el *Amadís* imita el *Tristán* y la vida de Amadís quiere ser una superación de la de Tristán, lo que no obsta, sin embargo, para que luego en el libro se presente la ficticia prioridad cronológica del *Amadís* frente a los libros artúricos, como bien han estudiado Juan Bautista AVALLE-ARCE en su edición del *Amadís de Gaula*, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, 209; María Luzdivina CUESTA TORRE, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Secretariado de Publicaciones, 1994, 221-226, y Rafael M. MÉRIDA, «*Fuera de la orden de natura. Magias, milagros y mara-*

Amadís de Gaula, *Palmerín de Inglaterra* representa los tiempos modernos de la caballería y es posible que Morais viera también su obra como un libro moderno con respecto al Amadís, otorgando al término «moderno» un matiz valorativo y el significado de próximo al tiempo presente, al del propio autor³⁸. Aunque Morais no cree en una edad pretérita mejor, la autoridad de la antigüedad de la caballería amadisiana le sirve, sin embargo, para ensalzar a sus héroes palmerinianos, pues la conquista de la Isla Peligrosa (la isla No Fallada) es el triunfo de un nuevo linaje de caballeros cuya gloria reconoce e inmortaliza la propia Urganda. Sin entrar en competencias ni rivalidades entre ciclos caballerescos, Morais ha sabido relacionar ambos mundos, colocando elegantemente la caballería palmeriniana por encima de la amadisiana.

El juego intertextual practicado por Morais con el maridaje de materias no era evidentemente nuevo, aunque tal vez sí su ejecución. Boiardo había iniciado un primer experimento en su *Orlando enamorado* con la inédita contaminación de la epopeya carolingia y el «roman courtois». A su modo, Rodríguez de Montalvo lo ensaya en varias ocasiones en el *Amadís de Gaula*, uniendo el mundo artúrico con el amadisiano a través de la cita de intertextos (libro de Tristán, libro de Lanzarote), de la profecía, del espacio o del linaje y el parentesco. En todos los casos, abre un pequeño periodo digresivo y rememora sucintamente las historias de Tristán y de José de Arimatea³⁹. Ni el autor de los palmerines ni los continuadores de los amadises parecen recoger, sin embargo, este testigo. Morais, en cambio, imita claramente los mismos procedimientos, así cita en varias ocasiones los intertextos empleados, el *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*, pero, en cambio, se calla, p.e., el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, un libro con el que juega al escondite y que resulta ser una de las principales fuentes de inspiración en estos pasajes. Como el medinés, Morais mezcla también la materia palmeriniana con la artúrica en la explicación del apellido de don Rosirán de la Brunda, descendiente lejano de Iseo la Brunda⁴⁰, pero a la vez explora nuevos caminos intertextuales. Morais es uno de los primeros en relacionar en un mismo espacio narrativo a los héroes de dos familias caballerescas distintas, amadises y palmerines, una unión

villas en el «*Amadís de Gaula*», 365 y ss. Juan Díaz en su *Lisuarte de Grecia* respeta dicha cronología como puede verse tras la quema de los libros de la Sabia Doncella, cuando una misteriosa voz vaticina que ninguna mujer alcanzará saber en la ciencia de encantamientos «salvo en el tiempo del buen rey Artur, que la enseñará el grande sabio Merlín» (fol. lxxvij v).

38. Que se prestaba, en cualquier caso, como explica José Antonio MARAVALL, *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, 244, para intentar una comparación con los pasados.

39. El texto de Boiardo lo comenta Gérard GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, 243. En el caso de Rodríguez de Montalvo, además de los intertextos, desarrolla el juego intertextual a través de la profecía de Urganda (libro I, cap. 10, 329-330, en la que se recuerda la historia de Morlot muerto por Tristán y la de éste por amor de Iseo), del espacio (libro IV, 1654, en relación con insula de la Torre Bermeja, cuyo primer fundador fue Josefo, hijo de José Arimatea, quien llevó el grial a la Gran Bretaña) o del linaje y parentesco (entre los descendientes de Bravor se encuentra don Segurades, primo del Caballero Anciano del *Tristán* y padre de Bravor el Brun, muerto por Tristán cuando llevaba a Iseo para casar con el rey Marcos, 1677). Las relaciones son comentadas por Juan Manuel Cacho en las notas correspondientes de su edición.

40. Concretamente busca una ilustre ascendencia artúrica para Rosirán de la Brunda, hijo de Pridos, duque de Galez y de Cornualles, al que hace descendiente de la reina Iseo la Brunda y para lo cual rememora su linaje. En una breve digresión, se remonta al matrimonio de Iseo y el rey Mares, siguiendo las «coronicas inglesas antiguas» (*PI*, cap. xxiv, 43). La descendencia propuesta no figura en el fragmento gallego conservado del *Livro de Tristán* (comentado por Santiago GUTIÉRREZ GARCÍA y Pilar LORENZO GRADÍN, *A literatura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Média*, Santiago de Compostela, Universidade, 2001, 137-142) ni en las versiones castellanas, *Tristán de Leonís* (Burgos, 1501) y *Tristán el Joven* (1534). Rosirán lleva las armas del Caballero del Salvaje, supuestamente muerto, a la Torre de las Hazañas, en la casa «en que los reyes de Inglaterra acostumbraban tener antiguamente para memoria de las tales cosas» (*PI*, 72). Se colocan por encima de las de Morlot el grande, las de Lanzarote y las de algunos caballeros de la Tabla Redonda, demostrando así su supremacía sobre los héroes artúricos clásicos.

posible y verosímil a través de la misma geografía caballeresca que guarda su recuerdo y los «devuelve» de diferente modo a la vida. El mundo de la magia es sin duda el que mejor se presta para este experimento narrativo, pues el saber de las magas no se encorseta en el tiempo y son capaces de crear obras perdurables y aventuras como la de la Isla Peligrosa, repletas de maravillas próximas a las cosas cotidianas excepcionales, rematadas al cabo de cuatro siglos por esta nueva generación de héroes. El recurso es similar al explotado por las mismas fechas, y también por la vía de la magia, por Beatriz Bernal en su *Cristalián de España* (Valladolid, 1545) y por Jerónimo Fernández en el *Belianís de Grecia* (Burgos, 1547)⁴¹, aunque en su caso con héroes troyanos redi-vivos gracias a encantamientos congelados en el tiempo. En la segunda mitad del siglo XVI, Torquemada o Francisco de Barahona lo complicarán y citarán en torneos y pruebas a un amplio elenco de personajes caballerescos más allá del tiempo y del espacio.

De la fusión de la materia palmeriniana, amadisiana y artúrica en una misma historia surge una original encrucijada intertextual por la que Morais transita con soltura y sin perderse, demostrando una clara conciencia genérica y un amplio conocimiento de los libros de caballerías españoles. Este rico y novedoso juego intertextual, en el que las aventuras se tiñen de los gustos cortesanos de su autor, de su interés por los avances de la ciencia, por los jardines, por las bibliotecas, por la escultura, por los vestidos y los tocados, es otro más de los muchos aciertos de este excelente libro de caballerías que nos invita a su lectura y a descubrir las sorpresas que encierra.

41. Los escritores siguen explotándolo en la segunda mitad del siglo XVI, como puede verse, p.e., en el prólogo del *Olivante de Laura* (1564), donde la maga Ypermea en su paradisiaco hábitat ha conseguido con su saber una réplica de los «esforçados y valientes cavalleros que hasta agora en el mundo han sido», que hacen, cuando ella quiere, «todas aquellas fiestas y batallas que dellos están escritas» (Antonio de TORQUEMADA, *Obras completas, II. Olivante de Laura* (ed. Isabel Muguruza), Madrid, Castro, 1997, 17, y todos juntos participan en un torneo caballeresco. Episodio luego imitado, como explica Isabel MUGURUZA «Sobre el prólogo de don *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca* (ed. María Eugenia Lacarra), Bilbao, 1991, 127-144, en la *Tercera parte del espejo de Príncipes y Caballeros*. Como ejemplo último, véase también las aventuras de los Arcos de Marte, Palas y Venus de *Flor de caballerías* (1599) en las que Belinfor vence a héroes de un buen número de libros de caballerías, un peculiar «escrutinio caballeresco» comentado por José Manuel Lucía en su edición, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1997, XV-XIX. En ninguno de los dos casos comparece, sin embargo, ningún personaje del *Palmerín de Inglaterra*.