

LAS «HISTORIAS CONTADAS» EN EL LIBRO DE CABALLERÍAS

Emilio José Sales Dasí

A pesar del auge que en los últimos tiempos ha experimentado el estudio de los libros de caballerías, este género sigue siendo un terreno inexplorado en muchos aspectos. La vasta extensión de estos textos, el difícil acceso a los mismos o el gran número de títulos que integran el corpus caballeresco¹, son, por ejemplo, obstáculos que dificultan un acercamiento más global a una literatura que encandiló a una gran parte de la población peninsular y europea durante más de una centuria. En esta tesitura, la renuncia a una aproximación más estrecha a estas obras no sólo supone una injusticia histórica, sino que impide su vinculación con la literatura posterior que en muchos casos se vio influida por ellas. Situados el plano estructural y técnico de los libros caballerescos, puede observarse cómo es posible establecer alguna que otra conexión interesante en este sentido que en ninguno modo viene a descalificar aportaciones formuladas por la crítica, sino a complementarla. Y en este caso,

¹ Para un inventario exhaustivo de las obras que forman parte de este género se recomienda la lectura del capítulo «Libros de caballerías en busca de un género» del estudio de J.M. Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos eds., 2000, pp. 33-73, o la consulta casi obligada de la reciente *Antología de libros de caballerías castellanos*, ed. de J. M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

las páginas que siguen intentarán continuar el camino que abrió el profesor Cacho Blecua en uno de sus minuciosos trabajos sobre el *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*². Después de establecer una tipología de las distintas formas de entrelazamiento, Cacho Blecua alude a la existencia de las «historias contadas», modelo narrativo que relega la técnica del *entrelacement* a un segundo lugar y que consiste en que «el personaje se convierte en narrador de su propia historia, por lo que desaparece la simultaneidad temporal»³. Esto es, en unos libros donde el movimiento de un sinfín de personajes determina la utilización de la técnica medieval de la alternancia, de pronto son los propios entes de ficción los que se convierten momentáneamente en narradores de su propia experiencia, evitando así que el ficticio cronista tenga que seguir su imaginario desplazamiento por una geografía que por momentos parece no tener límites. En principio este cambio en la perspectiva narrativa podría entenderse como una simple concesión a unos individuos que pasan de repente a gozar del privilegio de la palabra. Sin embargo, el recurso tiene su lógica y su importancia. Y ello es así porque los autores recurrirán a él animados por unos presupuestos creativos concretos, al tiempo que en su uso reiterado las historias contadas irán adquiriendo cada vez un mayor grado de independencia o autonomía que en cierto modo estará preparando el camino para las historias intercaladas. No obstante, la evolución no es tan repentina. Previamente, ha tenido que correr mucha tinta y han tenido que reeditarse los mismos esquemas actanciales para que la evolución se vaya materializando.

Fijémosnos por ahora en tres situaciones características que dan pie a las historias contadas:

- a) Un/os caballeros regresan a la corte o se reencuentran después de algún tiempo con el héroe, al que refieren sus andanzas desde que se separaron.
- b) Después de enfrentarse con un rival desconocido, el caballero solicita información al beneficiario de su tarea o a otro personaje que se encarga de declarar la identidad del adversario y los motivos por los que éste ha llegado a enfrentarse con él.

² «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, I, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, pp. 235-71.

³ *Ibidem*, p. 259.

- c) En la corte se presenta una doncella o un embajador en busca de un paladín que le ayude a él o a algún allegado a salir de una difícil situación cuyas causas describe con mayor o menor lujo de detalles.

En las tres modalidades el sujeto de la enunciación suele ser un personaje secundario, bien sea un caballero cuyas acciones no pueden equipararse a las del protagonista, bien sea un individuo con una participación episódica o bien sea un personaje de *enlace*⁴. Ahora bien, las situaciones a) y b) poseen un similar carácter retrospectivo en tanto que simplemente cumplen una misión informativa. Se remiten a hechos pretéritos y con un aspecto perfectivo. Se relacionan con la acción principal protagonizada por el héroe, pero no abren ninguna nueva virtualidad narrativa. Por el contrario, la tercera situación tiene una naturaleza distinta, pues la historia que se rememora no sólo cumple una función informativa, sino que exige una rápida intervención del caballero y se proyecta, por tanto, hacia el futuro.

Significativamente, el primer ejemplo que aportamos deja a las claras la funcionalidad narrativa de las historias del grupo a). Se trata de un episodio ya citado por Cacho Blecua a propósito de su análisis de las *Sergas de Esplandián*. El protagonista se separa de los compañeros con los que recibió la investidura al final del cuarto libro del *Amadís*. Después de llevar a cabo la aventura de la liberación del rey Lisuarte, Esplandián reposa de las heridas recibidas en su combate contra Furión y Matroco en una ermita. En este instante de distensión narrativa se suplen los vacíos temporales con la reaparición de Talenque y Ambor, caballeros de los que no se tenía noticia desde que, como se ha dicho, fueran ordenados en la fusta serpentina. Según cuentan estos personajes, desde ese momento han intervenido en una empresa en la que ayudaron al rey de Noruega a superar el contencioso que le enfrentaba con un primo suyo que aspiraba ilegítimamente a su trono (cap.XVII). Su aventura es paralela a la que acaba de culminar Esplandián: en ambos casos la caballería ha actuado al servicio del poder real. No obstante, el autor ha establecido una clara jerarquía entre las dos hazañas, siendo la más importante la relatada por el narrador. A su vez, el recurso a la historia contada supone un deseo de economía narrativa por parte de un narrador

⁴ E. R. González, «Tipología literaria de los personajes en el *Amadís de Gaula*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39/2 (1991), pp. 825-864, ver p. 829.

que rechaza el entrelazamiento, y entronca con la tendencia a las retrospectivas que ya se hacía evidente en el libro anterior del *Amadís*⁵. De cualquier modo, la historia contada contribuye en las *Sergas* a la mayor unidad estructural de una trama que gira alrededor de la trayectoria al héroe y a la cual se subordinan las fuerzas actanciales que dependen o están relacionadas con él⁶.

Los ejemplos del segundo grupo de historias contadas vienen determinados muchas veces por la propia naturaleza de estas obras. En ellas el caballero se dedica a combatir diversas infracciones sociales pero la representación literaria de los sucesos sigue un orden inverso al de la realidad empírica. O con otras palabras, la relación causa-efecto se ve alterada por la precipitación con la que suceden los hechos. Por ejemplo, cuando el protagonista se apercebe de la existencia de una agresión, no va a detenerse a averiguar la identidad del infractor o las causas de su actuación. Si a ello le unimos que uno de los recursos básicos del género consiste en provocar la expectación del lector a través del encuentro del caballero con lo desconocido⁷, la plasmación literaria del movimiento consecuencia-cause queda justificada. La realidad textual así viene a decirlo. En el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (*Amadís VIII*) el caballero protagonista llega ante una Torre Encantada acompañado de sus doncellas y su escudero. Las letras que figuran sobre el pecho de una escultura de mármol que se levanta sobre una fuente hacen presagiar una páfida costumbre, ya que avisan que nadie penetrará en el recinto sin luchar. Estas sospechas pronto se confirman y Lisuarte se ve obligado a matar a tres caballeros y, persiguiendo a otros dos, entra en una cámara donde

⁵ En palabras de F. W. Pierce (*Amadís de Gaula*, Boston, TWAS, 1976, p. 54), Montalvo se inclina, especialmente en el cuarto libro del *Amadís*, por las recapitulaciones de un personaje a otro o por la técnica de recordar al lector episodios precedentes.

⁶ Para un estudio más amplio de la coherencia y la lógica estructural de las *Sergas*, me remito a mi artículo: «Estructura y técnicas narrativas en las *Sergas de Esplandián*», *Voz y Letra*, 9/1 (1998), pp. 57-73.

Al fin y al cabo esta es la esencia del mismo concepto de aventura. C. Alvar interpreta el significado de este concepto en la novela artúrica en los siguientes términos: «El caballero considera la aventura como un acontecimiento fortuito, conformado por el azar y el peligro y su puesta en acción, que es el hecho de armas generalmente» (*El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 31).

una sabia doncella tiene obrados sus hechizos. Protegido por la vaina de su espada, el héroe logra romper todos los encantamientos obrados por la maga en la Torre, tras lo cual libera a sus prisioneros. Considerando la inutilidad de sus poderes y reconociendo su derrota, la Sabia Doncella se lanza al vacío desde lo alto de su fortaleza, mientras sus criadas lloran amargamente su trágico final. Hasta aquí el narrador ha descrito las malas artes de la maga, nos ha llevado a través de su magnífica biblioteca donde se halla un ídolo del que parece emanar todo el poder de la infractora, hemos llegado hasta una habitación custodiada por sendos dragones en la cual los prisioneros han perdido por completo el sentido de la realidad inmediata. Pero no sabemos cuáles han sido los motivos concretos por los que esta mujer se comportaba como agresora de los caballeros cristianos. Serán sus criadas las que nos expliquen los orígenes y procedencia de la maga: «Sabad, señor, —dixo la una d'ellas—, que esta nuestra señora era hija del Duque de Tebas, muy gran señor en Egipto, y desde su niñez tanto fue dada al estudio de la mágica que ...» (cap. LXII, f. 77^v)⁸, y cómo aconsejada por un ídolo quería tener un hijo con algún rey o príncipe cristiano, hecho éste que le permitiría alcanzar un poder inmenso.

En el mismo episodio nos encontramos con otra historia contada a mitad de camino entre los grupos a) y b). Después de que Lisuarte ha liberado de su prisión y hechizo a varios caballeros, éstos pasan a referirle cómo han llegado hasta tal situación. Como en el grupo a) la retrospectiva se produce tras un reencuentro con el protagonista. El narrador vuelve a retomar la peripécia de unos individuos sin apartarse del hilo principal del relato. Pero, en este caso, como ocurre con las historias del grupo b), su reaparición está unida indefectiblemente a la tarea de Lisuarte. El personaje-narrador que nos va a contar su historia es, a su vez, el beneficiario de la actuación del héroe, a cuyas preguntas responde para señalar:

Don Falangris, tomando a Abiés de Sansueña por la mano, le dixo:

—De mi compañero y de mí os quiero dezir nuestras aventuras. Sabed que muchos días son passados que Lisuarte, hijo del Emperador de Constantinopla, con otro donzel de alta guisa se salieron de la corte por grande aventura e no se sabe qué es de ellos. Nosotros, como servíamos

⁸ Cito por la edición de Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526.

al emperador, viendo su pasión y cuita, e cuita de la emperatriz y el desseo que él tenía de saber de su hijo, suplicámosle que nos armasse cavalleros para le ir buscar por todo el mundo, y él nos lo otorgó por su virtud, y tanto que fuimos cavalleros nos partimos luego de Constantinopla e ... (cap. LXI, 76°).

De la misma manera que en el ejemplo anteriormente citado de las *Sergas* se repite el esquema de separación-reunión de los caballeros. El período de separación no se traslada al discurso mediante la alternancia, sino que la retrospección anula la ilusión de simultaneidad temporal y privilegia la tarea de unos personajes sobre la de otros, grupo a), más aún cuando uno de ellos, grupo b), se ha convertido en destinador de un beneficio por su mayor capacidad para resolver una prueba en la que los demás han fracasado. Asimismo, mediante la retrospección a sucesos pasados, las historias contadas contribuyen, al igual que los nexos formulísticos profusamente utilizados en estos textos, a refrescarle al lector u oyente escenas distantes entre sí, de modo que se fomenta tanto la memoria del receptor como la propia cohesión de la historia.

Las historias contadas del grupo c) son las más abundantes en el libro de caballerías. Actúan como resorte narrativo que desencadenará el movimiento del caballero cuando el autor considera que ya se ha detenido demasiado tiempo en un lugar. A diferencia del grupo b), aquí se reestablece el orden casual y cada una de estas pequeñas historias se convierte en el planteamiento de una aventura posterior. Lógicamente, ahora no deberá hablarse para nada del entrelazamiento, porque lo que se introduce son unos personajes nuevos y una tarea destinada al héroe que solicita un emisario normalmente identificado como doncella, enano o viejo, cuya misión es transmitir la llamada de auxilio de un tercero. En el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva (*Amadís VII*) se presenta en la corte del rey Amadís el anciano embajador de Cecilia, llamado Fristión. En su compañía viajan dos hermosos príncipes encantados, Alpatracio y Miraminia. Tras la inesperada llegada de este séquito singular y después de los obligados cumplidos a los que obligan las normas de la cortesía, Fristión se dispone a explicar el porqué de su visita. Por unos instantes, los personajes y los lectores mantienen idénticas expectativas. Si estos últimos se preparan para leer, los primeros pasan a ser un auditorio al que se le exige la máxima atención:

El rey mandó que todos estuviessen callados. El cavallero, alto que todos lo oyessen, dixo:

– Poderoso rey de la Gran Bretaña, la fama que he oído de la bondad de tu corte y la grandeza tuya me ha hecho venir aquí para lo que agora oírás. Sabrás, señor, que a mí me llaman Fristión, soy gobernador del reino de Cecilia, porque en aquella tierra no tenemos rey, puesto que reino sea, la causa señor es esta que agora sabrás. Sabed, señor, que en aquella tierra do yo soy gobernador, infinitos años ha, que no tenemos cuenta d'ellos porque passan de dos mil, que ovimos un rey llamado Filomeno... (cap.LXXIX, f.91^r)⁹.

Finalizado su relato, el personaje cede la palabra al narrador que se complace en resaltar la reacción del público ante las dimensiones de la historia: «todos estaban espantados en ver y oír cosa tan estraña». Las palabras del viejo gobernador han despertado el interés de personajes y lectores por la historia en sí, al tiempo que se crea un clima de expectación por continuar hacia delante para saber cómo puede culminarse una ordalía en la que sólo podrán triunfar el caballero más valiente, la dama más hermosa y, cómo no, la pareja más leal en amores. La historia contada posee un carácter prospectivo al abrir una tensión climática.

Al igual que en el caso anterior, el relato de una determinada historia por parte de una doncella puede incardinarse en la trayectoria del caballero para movilizarle a la acción, constituyéndose en elemento de motivación externa. El relato digresivo no siempre se actualiza en el marco de la corte, sino que puede admitir otras variantes. La más frecuente es aquella en que durante el viaje del caballero se produce un encuentro con un personaje que refiere una historia en la que están involucrados sus propios intereses o que tiende a destacar las dimensiones de una prueba, de forma que la insistencia del narrador-personaje en los peligros de dicha aventura despierta más aún la curiosidad y el interés del protagonista por probarse en ella. En el *Espejo de principes y cavalleros* de Diego Ortúñez de Calahorra, el Caballero del Febo se dirige con el emperador hacia el Monasterio de la Ribera. En una encrucijada se topan con una tienda delante de la cual dos doncellas enlutadas se quejan «como quien tenía alguna cuita». Cuando los caballeros se interesan por el estado de las jóvenes,

como las donzellas fuessen muy contentas de su apostura, más que de cavallero que nunca huviessen visto, holgaron de le dezir su cuita. Y así, la una dellas, que parecía ser más hermosa y principal que la otra, respondió, diciendo:

⁹ Cito por la edición de Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1525.

– Vuestro buen parecer y corteses palabras, señor cavallero, me dan causa para que sin más atender os diga la cuita y tristeza que esta donzella y yo tenemos, y la causa porque estamos aquí desta manera que avéis visto. Sabréis que yo tengo una hermana llamada Elisandra, la qual es duquesa de Pannonia ... (l.1º, vol. II, cap. L, pp. 278-279)¹⁰.

La exposición de los hechos por parte de la joven es tan convincente que el del Febo acaba abandonando su camino para trasladarse hasta donde podrá resolver el conflicto que atañe a la mujer agraviada. La historia contada pasa a equivaler de nuevo a la llamada a la aventura, convertida en un recurso idóneo para que el autor amplifique su relato con nuevos personajes y nuevos acontecimientos¹¹.

Conforme evoluciona el género, el libro de caballerías se inclina cada vez más por un modelo literario donde las aventuras se multiplican en un ejercicio desbordante de la imaginación de los escritores. Ello podrá influir en una mayor sofisticación de las técnicas narrativas, tal y como se percibe en un episodio del *Flor de caballerías* de Francisco de Barahona, ficción manuscrita de finales del XVI. Allí, el príncipe Rosildarán de Tracia navega por alta mar hasta divisar un gran edificio. La curiosidad le lleva a desembarcar junto a la torre, en una de cuyas paredes puede leer las siguientes letras:

¹⁰ Cito por la edición de Daniel Eisenberg, 6 vols. Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1975.

¹¹ El *Espejo* es un texto donde no suelen faltar estos relatos digresivos que se integran en el discurso facilitando la transición a nuevas aventuras. Basta recordar dos historias que quedarían englobadas en este grupo c). Después de ser testigo de un singular desfile en el que destaca un carro triunfal sobre el que viajan la princesa Lindabrides y su hermano Meridián, comitiva que guarda notables paralelismos con las fiestas caballerescas del XVI, el Caballero del Febo, enamorado instantáneamente de la princesa, inquiera a la doncella sobre el origen y destino de la comitiva. La respuesta de la joven da lugar a una historia contada en la que se explica una cuestión de sucesión dinástica y se apunta a una empresa bélica en la que desea participar el del Febo impulsado por su repentina pasión hacia Lindabrides (l.2º, vol. I II, cap. XXI, pp. 182-186). Más adelante, en el libro tercero, se repiten algunos elementos que ya se han visto. Rosicler y Liriamandro cabalgan hasta dar con una doncella que manifiesta un evidente dolor por la triste situación en que se halla su señora. Los motivos por los que la duquesa Policena ha llegado a dicho estado y la alusión a los medios que deben utilizar los caballeros para que la dama salga indemne a la celada en que la ha envuelto el duque Roberto de Saxonia, constituyen los puntos centrales del relato oral de la doncella, de una historia narrada con más amplitud que ejemplos citados anteriormente (l.3º, vol. VI, cap. XLIII, pp. 184-191).

El que saber quisiere por qué causa se hiço la maravillosa torre, toque la bocina, mas avísole que á de ver en peligro, por que arrepintiéndose no nos culpe (1ª parte, cap. XXXXIII, p. 114)¹².

Como es habitual, la promesa de inesperados peligros sirve de acicate al caballero para mostrar su osadía y ardimiento. De ahí que Rosildarán penetre en la maravillosa torre y sucesivamente se enfrente con un gigante, un león y otro caballero. Una vez ha superado estos obstáculos, se adentra en una cámara en la que «avía una estatua de la Justicia; en cada mano tenía sendos pergaminos arrollados y tomando el de la mano derecha lo abrió y viendo que estava escrito lo leyó, que así dezía» (p. 115). La historia contada pasa a ser en esta ocasión de relato oral a manuscrito en el que el «fuerte Amán Moro de Tría» cuenta sus proezas, pero especialmente sus amores con la hermosa Xarcira, hija del rey Galebo de Gebra. Una relación sentimental que hubiera terminado felizmente de no ser por la intervención del rey Caramante y su hermano Zarmón, también interesado en Xarcira, que acusaron de traición a los amantes, siendo estos últimos encarcelados en sendos castillos de donde no podrán salir hasta que algún caballero los libere tras derrotar a los pérfidos hermanos. Estructuralmente, una aventura, la de la torre, conduce a una empresa posterior, la cifrada y argumentada por el propio Amán Moro en el pergamino. Pero todavía hay más, porque en la mano izquierda de la estatua de la Justicia otro pergamino firmado por el mago Episma explica cómo el sabio construyó la torre para que fuera conocida la desafortunada peripecia de Amán, al tiempo que invita al lector del manuscrito a subir en una nao encantada que le conducirá hasta donde están encerrados los amantes. Con el concurso de las habilidades de un sabio, la historia del pergamino llega a manos del caballero y le propone una nueva aventura. Una vez más, los episodios intercalados del grupo c) vienen, por tanto, a «narrar el origen de las aventuras que determinados caballeros deben terminar»¹³.

¹² Cito por la edición de José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

¹³ J. M. Lucía Megías, «Introducción», en ed. cit., p. 32. En el mismo texto del *Flor de caballerías* hay un curioso episodio donde la historia contada se plantea como nueva variante de los ejemplos expuestos. El emperador Arboliano llega a Tracia y se encuentra con la reina Elimina junto a la Fuente del Olvido. Después de que la reina de Tracia le explique el origen de este lugar extraordinario cuyo artífice fue el sabio Ganidemo, después de la retrospectiva, ocurre un hecho inesperado: de la fuente sale una serpien-

Ahora bien, como venimos diciendo las tres modalidades apuntadas no son fronteras estancas, y también pueden hallarse historias que reúnen características de los grupos b) y c). Por citar un solo ejemplo, en la Tercera Parte del *Florisel de Niquea*, Florarlán cabalga hasta dar con un carro sobre el cual una hermosa doncella entona un romance con su harpa, «vertiendo algunas ralas lágrimas por sus hermosas fazes» (cap. VIII, p.26)¹⁴. La escena llena de curiosidad al caballero que se interesa por la causa del dolor manifiesto de la joven. Su interés, sin embargo, choca con la reacción airada de la doncella que ordena a un enano tirar del carro para huir inmediatamente. Entonces, la sorpresa de Florarlán es todavía mayor y sólo resolverá la incógnita que se le ha planteado con posterioridad. Cerca del castillo de la doncella, a la que luego reconocemos como Lucenia, Florarlán tiene que combatirse con varios caballeros hasta que la joven detiene la pelea y le da entrada a su castillo. Allí podrá disipar el Cavallero del Fénix sus dudas, porque sus preguntas sobre la conducta mostrada por Lucenia son satisfechas por ella misma:

Cavallero –dixo ella– yo soy la que en el carro vistes e, por tanto, yo's diré lo que preguntáis, para que no juzguéis a desonestidad las palabras que me oístes anoche. Porque sabed que esta ínsula se llama la ínsula de Dardania; es señora d'ella Darsisa, cuya hija soy e princesa d'esta tierra ... (cap.IX, p.29).

Prosigue Lucenia con su historia y justifica su huida anterior por una costumbre que rige su existencia, de acuerdo con la cual las doncellas de su tierra viven bajo la tutela de ancianas matronas y no pueden tener contacto alguno con el género masculino hasta su matrimonio. La primera mitad de su relato tiende a explicar unos hechos previos, al igual que en el grupo b) los

te y luego un monstruo que captura a Elimina. Intentando ayudarla, Arboliano es tragado por las aguas de la fuente y va a parar a un hermoso vergel donde queda enamorado de la reina. En este estado quedará hasta que su hijo lo rescate (1ª parte, cap. XII, pp. 18-19). En este caso, el relato intercalado sirve para ubicar en un contexto mágico una aventura posterior. No se trata de ninguna petición de auxilio, sino que la referencia a la creación de una fuente cuyas aguas hacen que quien las toque cambie sus inclinaciones sentimentales le otorga una determinada lógica a los sucesos posteriores, aquellos que hablan del amor repentino entre el emperador y la reina.

¹⁴ Cito por la edición de Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.

efectos han precedido a las causas. No obstante, continúa la doncella con la palabra y las consecuencias de su discurso cambian totalmente. Al justificar la causa de su dolor argumentando que el feo Madarán el Sobervio quiere conquistar su ínsula, porque ella no lo acepta como su esposo, tales nuevas despiertan en su interlocutor el deseo de tomar a su cargo una nueva empresa. La historia contada se inserta en el relato cerrando unas expectativas abiertas con anterioridad, a la vez que abre nuevas virtualidades y se erige como elemento de transición hacia una nueva aventura. En su madurez creativa Silva dispone a su alcance una serie de recursos para acumular tantos sucesos como quiera, y en este sentido la aportación de las historias contadas se revela interesante.

Aparte de la funcionalidad de la técnica de las historias contadas, un breve cotejo sobre su forma y temática también puede arrojar importantes conclusiones que confirman la distinción establecida más arriba. A través de los ejemplos expuestos, se advierte a primera vista que estos pequeños fragmentos narrativos, células integradas en un conjunto superior, empiezan de la misma forma. El uso del imperativo «Sabed» demanda la existencia de un interlocutor al que se le va a hacer partícipe de unos hechos. Al mismo tiempo, es posible encontrar en estos subrelatos una estructura tripartita que según las modalidades enunciadas puede carecer de final. En un principio los personajes-narradores se remiten a un tiempo pasado que cuando se trata de entes ficcionales que ya han aparecido previamente puede localizarse perfectamente en la realidad textual (a ó b). En el caso contrario, cuando se incorporan personajes por vez primera, la alusión a costumbres más remotas o lugares más exóticos es más normal (b ó c). Acto seguido asistimos al planteamiento de un conflicto que suele consistir en un encantamiento con la consiguiente necesidad del desencantamiento posterior, o una agresión o amenaza que sobre un rey o mujer indefensa arroja un traidor. Estos esquemas son muchas veces redundantes, pero no es menos cierto que tales motivos se irán enriqueciendo progresivamente con nuevas variantes. Tanto es así que, recuperando algunos ejemplos mencionados, nos encontramos que en las *Sergas* los caballeros tuvieron que auxiliar a un monarca cuyo trono corría peligro; en el *Lisuarte* de Silva, la maga Medea hechizó a los príncipes Alpatracio y Miraminia como un raro homenaje a la naturaleza de los amantes, pero sobre todo pensando en que su desencantamiento sería una magnificación de la pareja protagonista, Lisuarte-Onoloria, que triunfará en la ordalía preparada

ex profeso desde un remoto pasado; y en el *Florisel* Florarlán tiene que auxiliar a la desvalida Lucinia a la cual tiene atemorizada un feo jayán. Sin embargo, el conflicto que plantea Ortúñez de Calahorra es más original: el infractor ya no quiere casarse o conquistar unos territorios a la fuerza. Su propósito es deshacerse de su esposa, ya que como ésta no le da hijos, si llegara a morir, perdería la herencia que recibió en matrimonio. El carácter diferencial de este último episodio nos permite hablar de la necesaria labor innovadora de unos contenidos que obligadamente tuvieron que incorporar los autores para mantener la vigencia editorial del género, aparte del gusto que observamos en escritores como Ortúñez de Calahorra por la fabulación en sí misma. Y si hablamos de empeño innovador, no deberán pasarnos por alto esas historias digresivas que incorporan al género materiales procedentes de otras tradiciones. Aunque brevemente, recordemos que del mismo modo que el libro de caballerías va a acoger progresivamente elementos pastoriles o episodios de carácter bizantino, también la materia mitológico-clásica será argumento utilizado por los autores del género caballeresco. Así por ejemplo, en otro texto manuscrito, el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea, puede leerse cómo los amigos del héroe momentos antes de dar con la Aventura de la Fuente del Antiguo León (l.1º, caps. XIV-XXV) se topan con un anónimo caballero que no sólo intenta disuadirles de la peligrosidad de la prueba, sino que relata una vieja historia que se confunde con la leyenda clásica de Píramo y Tisbe. A través de ella Urrea revitaliza el mito para insertarlo en el nuevo contexto de la aventura caballeresca¹⁵. A su vez, merced a las historias contadas el género se alimenta de otros manantiales literarios en un intento de escapar a la falsa imagen monolítica que se ha querido ver en estas ficciones.

La resolución o no de los conflictos planteados podría comprometer en cierto sentido la propia entidad de las historias contadas. Así mientras los ejemplos citados de las modalidades a) y b) constituyen un todo completo, los ejemplos del grupo c) carecen de un final, puesto que se imbrican en el hilo central de la acción y dejan en manos del protagonista o de un caballero

¹⁵ Para una aproximación a este episodio, puede consultarse el excelente artículo de M^a Carmen Marín Pina, «Metamorfosis caballeresca de Píramo y Tisbe en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea», *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de Rafael Beltrán Llavador, València, Universitat, 1998, pp. 289-307.

principal la resolución de una tarea. En esta tesitura, si los primeros casos gozan de cierta independencia y los segundos no, ¿cabría dudar de la naturaleza de estos últimos como historias contadas? La respuesta que se nos ocurre inicialmente es que muchos de los textos caballerescos también tienen un final abierto y no por ello dejan de tener el valor de crónicas o historias. Ciertamente que los tipos a) y b) presentan pequeños núcleos narrativos cerrados, dado que se remiten a hechos ya consumados. Sin embargo, el tipo c) es, como decíamos, el prólogo o el detonante de una acción posterior que exigen y necesitan para completarse. No son núcleos cerrados, pero su autonomía estriba precisamente en la misma presentación de unos conflictos argumentales a los que los autores conceden cada vez más importancia y alían con ingredientes en cada ocasión más imaginativos, de modo que los epígrafes de los capítulos donde se insertan equiparan estas historias como verdaderas «aventuras». Por otro lado, aprovechando la terminología de aquella época, la historia es registro de sucesos, y en este caso el suceso referido por el personaje suele ser el hecho de que se ha cometido un agravio. A partir de ahí el narrador, y no ya el personaje, será quien narre cómo se subsana la incapacidad de la víctima mediante la colaboración del caballero.

La manipulación de las historias contadas nos permite comprender algún aspecto de la realidad técnica de los libros de caballerías, textos que todavía no han dado el salto cualitativo para convertirse en novelas, pero que como ellas despiertan en los personajes que las escuchan o leen idénticas reacciones de compasión, sorpresa o admiración. Mientras Montalvo las introduce llevado por un deseo de economía narrativa, estas exposiciones resumidas van a ir ampliándose a la par que la voluntad de amplificar las obras se convierte en un poderoso designio creador. A partir de ellas se evidencia la contaminación de otros géneros que poco a poco marca el desarrollo del libro de caballerías. Si bien, repetimos de nuevo, estamos lejos de Cervantes, a quien frecuentemente se le considera como uno de los padres de la novela, el escritor alcalaíno sí que supo captar las posibilidades técnicas de la ficción caballerescas. Imaginemos que algunos ejemplos citados poseyeran unos personajes ajenos a la línea principal del discurso, que los escenarios fueran diferentes y el grado de independencia con respecto a la historia central fuera elevado. Estaríamos hablando de novelitas intercaladas. A las historias contadas les falta mucho para acceder a esta categoría. Sirven a propósitos como la necesidad de evitar la dispersión del narrador mediante el entrelazamiento,

favorecen las ampliaciones, pero también contribuyen al perspectivismo a través de la conversión de los personajes en narradores. Son, pues, tanteos rudimentarios que obedecen a la estética del momento. Así, podemos decir que tanto las novelas intercaladas del famoso *Quijote* como las historias contadas están animadas por un mismo gusto por la variedad. Sin embargo, en este segundo caso, y como es habitual en el género caballeresco, la variedad casi siempre se consigue mediante la acumulación de aventuras y hechos excepcionales.